

Wahrnehmung stören

**Johannes
Binotto**

**Essays zu
Film und Kino**

SCHÜREN

HSLU Hochschule
Luzern

**edition
filmbulletin**

Gestaltung Weltformat, Zürich
Bildredaktion Michael Kuratli
Korrektorat Oliver Camenzind

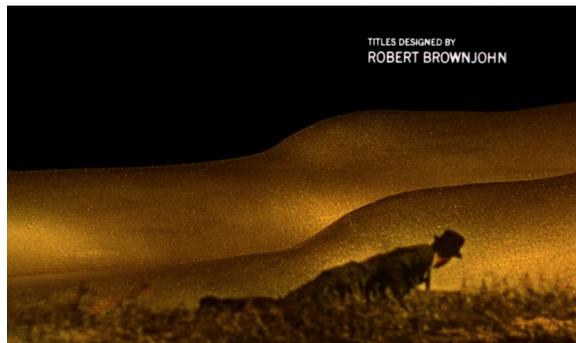
ISBN 978-3-7410-0485-8

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind über dnb.d-nb.de abrufbar. © Schüren Verlag GmbH, Marburg.
Alle Rechte vorbehalten.

www.schueren-verlag.de
www.filmbulletin.ch

| | |
|---|-----|
| Vorläufiges | 9 |
| Sieben Thesen zum Vorspann | |
| Wahrnehmung auf Abwegen | 23 |
| Was Filmbildung sein könnte | |
| Konvergierende Parallelen | 39 |
| Zu den Filmen von Paul Thomas Anderson | |
| Unvorhersehbares | 55 |
| Wissenschaft und/als Film | |
| Whiteout | 71 |
| Eine Theorie des Schneewestens | |
| Unerträgliche Exzesse | 85 |
| Ekel im Film | |
| Bilder geben | 99 |
| Übertragungen zwischen Film und Psychiatrie | |
| Wahn der Gewissheit | 117 |
| Amerikanische Paranoia, amerikanisches Kino | |
| Angst vor der Leerstelle | 131 |
| Zodiac und das Genre des Serienkillerfilms | |
| Der Bruch mit allen Gesetzen | 139 |
| Eine Filmgeschichte des Bösen | |
| Fall Out | 155 |
| Zum Kino von Sam Peckinpah | |
| Für ein unreines Kino | 169 |
| Film und Surrealismus | |

| | |
|---|-----|
| Abgrund der Oberfläche | 187 |
| Das US-Kino der Achtzigerjahre | |
| Rück-Sicht auf Darstellbarkeit | 203 |
| Möglichkeiten der Rear Projection | |
| Übernatürliche Farben | 225 |
| Die Ästhetik von Technicolor | |
| Transformation der Bilder | 241 |
| Was Video sehen lässt | |
| Phantombilder, Glance-Lichter | 259 |
| Die Fortführung des Kinos bei Girardet/Müller | |
| Kino als Hütte | 277 |
| Vom Potenzial des Vorführraums | |
| Wiederholung als Überschreitung | 291 |
| Eine Verteidigung des Remakes | |
| | |
| Zu den Texten | 309 |
| Dank | 312 |
| Filmverzeichnis | 313 |



Vorspann
Goldfinger (1964)
Design: Robert
Brownjohn

Vorläufiges

Sieben Thesen zum Vorspann

I. Der Vorspann ist nicht der Anfang

Wann fängt der Film eigentlich an? Wir kennen das: Der Vorspann läuft schon, aber im Kino reden die einen immer noch weiter, während die anderen bereits konzentriert auf die Leinwand schauen. Es hat ja noch gar nicht recht angefangen, finden die einen. Es geht schon los, wissen wir anderen. Diese unterschiedliche Einschätzung gehört zum Vorspann. Notwendigerweise.

Denn der Vorspann scheint selber unentschieden. Er ist ein Schwellenphänomen, und wie die Schwelle eines Gebäudes führt er unterschiedliche Bereiche zusammen und gehört damit zu beiden Bereichen zugleich: Einerseits gibt der Vorspann Information darüber, wie der Film und wie die Leute heißen, die ihn gemacht haben. Ein Vorspann ist also wie das Geschriebene auf der Rückseite einer Raviolibüchse, wo man die Zutaten nachlesen kann. Wer unter Allergien leidet, schaut hier besser genau nach. Doch im Unterschied zum Infokästchen auf der Büchse gehört der Vorspann bereits selbst zu dem, was er ankündigt.

Der Vorspann mit seinen Informationen über den Film ist selber schon Teil des Films. Wir haben schon begonnen, die Ravioli zu essen, während uns noch die Zutaten genannt werden. Obwohl der Vorspann seinem Namen nach noch vor dem Film kommt, hat der Film immer schon angefangen, wenn der Vorspann läuft.

Statt bloß den Anfang zu markieren, macht die Schwelle des Vorspanns es also in Wahrheit gerade unmöglich, den Anfang genau zu bestimmen. Das zeigt sich eindrücklich bei einem der wohl bekanntesten Vorspanne überhaupt, den der Designer Robert Brownjohn für den James-Bond-Film Goldfinger gestaltet hat. Denn nicht nur, dass dieser Vorspann erst läuft, nachdem James Bond in einer sogenannten Pre-Title-Sequence bereits seinen ersten Auftrag erfüllt, das erste Drogenlabor in die Luft gesprengt, die erste Frau geküsst und den ersten Schurken niedergestreckt hat. Auch der Vorspann selbst will nicht am Anfang bleiben, sondern springt schon in die Handlung vor, die er doch erst ankündigen sollte: Während Shirley Bassey den Titelsong singt und das Personal des Films aufgeschrieben wird,

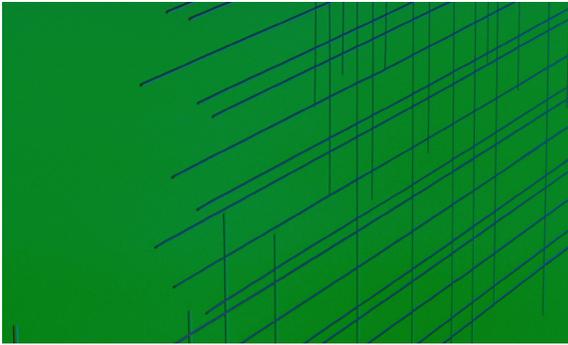
werden dazu auf goldene Frauenkörper Szenenbilder projiziert, die aus eben jenem Film stammen, der erst noch kommen soll.

Der Vorspann ist also auch gleich noch Vorschau, so wie natürlich auch die goldenen Frauenkörper, die als Träger dieser Vorschau-bilder dienen, selber jene berühmte spätere Filmszene vorwegnehmen, in der eine Frau ganz mit Gold überzogen in Bonds Bett liegen wird. Der Vorspann greift vor. Und auch zurück. Denn mindestens eines der Bilder, das in diesem Vorspann auftaucht, stammt gar nicht aus Goldfinger, sondern aus dem Vorgängerkino From Russia with Love. Der Vorspann von Robert Brownjohn ist damit Erinnerung und Vorwegnahme zugleich. Der Vorspann ist alles mögliche, nur kein simpler Anfang.

II. Der Vorspann ist ein Experiment

Mit der Idee, Menschenkörper als Projektionsfläche für Filmbilder zu nutzen, praktiziert der Goldfinger-Vorspann genau das, was man in der Underground-Kunstszene «expanded cinema» nennt. Auch wer glaubt, sich für abstrakten Kunstfilm nicht zu interessieren und immer von sich gemeint hat, nur wegen spannender Geschichten ins Kino zu gehen, hat demnach mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit schon eine ganze Menge Op-Art gesehen. Bei jedem Ticket für einen Bond-Film kriegt man einen Experimentalfilm gratis dazu. Und auch im Hollywoodfilm der Fünfziger- und Sechzigerjahre gilt: Je größer der Film, desto ausgefallener der Vorspann.

So ist es von besonders hübscher Ironie, dass ausgerechnet in der kommerziellen Filmindustrie nicht nur das reibungslose Erzählkino auf die Spitze getrieben wird, sondern zugleich auch die Avantgarde ihren festen Platz bekommt. Mit eigener Abteilung. Denn als die separaten Mini-Experimentalfilme, die sie sind, werden die Vorspanne nur in den wenigsten Fällen von denselben Leuten gemacht, die den Rest des Films verantworten; vielmehr sind Künstler und – in jüngerer Zeit auch immer mehr Künstlerinnen – eigens auf diese Form spezialisiert. Einer darunter, der wohl als erster über den internen Kreis der Filmindustrie bekannt geworden ist, war der amerikanische



Vorspann
North by Northwest
(1959)
Design: Saul Bass

Graphic Designer Saul Bass. Mit seinen längst selbst zu Klassikern gewordenen Vorspannen für die Filme von Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Billy Wilder oder John Frankenheimer war er besonders einflussreich, den Vorspann als eigene Kunstform zu etablieren. Und wenn er auch nicht der erste Innovator auf dem Gebiet des Vorspanns war, als der er sich selbst gerne inszenierte und bis heute gern gehandelt wird, so lässt sich bei ihm doch besonders schön zeigen, wie der Vorspann zum Ort des Experiments wird.

In Alfred Hitchcocks North by Northwest taucht Bass die Leinwand zunächst in ein leuchtendes, an die Rückseite der Dollarnoten erinnerndes Grün, über das Linien zu fahren beginnen, horizontal und vertikal, bis die ganze Leinwand in ein Raster eingeteilt ist, auf dem dann Filmtitel und Starnamen ins Bild hinein- und hinausfahren können. Formen in Bewegung: So lautet auch die Minimaldefinition von Film. Der Vorspann ist Kino in seiner experimentellen Grundform. Das Erzählen kommt später.

III. Der Vorspann ist Deutung

In seiner radikalen Reduktion inszeniert der Vorspann zu North by Northwest also zunächst nichts als ein bloßes Spiel von Linien, Farben und Bewegungen. Doch damit weist der Vorspann zugleich darauf hin, dass auch Hitchcocks folgender Film letztlich ein ganz abstraktes Interesse verfolgt: pure Bewegungen zeigen, Vektoren aufzeichnen und schauen, was passiert, wenn Kraftlinien kollidieren. Genau wie die Linien im Vorspann wird sich später auch im Film der Weg der langweiligen Hauptfigur mit den Wegen von Killern und Agenten kreuzen. Und auch dass die Linien bei Bass von rechts nach links, also gegen Leserichtung verlaufen, scheint schon anzudeuten, wie auch im folgenden Film die sonst üblichen Vorgänge sich verkehren werden. Alles in diesem Vorspann wird zum Zeichen: Das abstrakte Raster entpuppt sich alsbald als gläserne Fassade eines Hochhauses von der Sorte rationalistischer Architektur, in der sich der Verkehr mitsamt den gelben Taxis spiegelt. Dass wir in Manhattan sind, ist uns damit schon klar, und zugleich will das Bild gelesen werden als

stilisierte Verdichtung von Hitchcock-Themen wie Verdoppelung und dem Einbruch des Zufalls ins Raster des Rationalen.

Danach bringt Bass dokumentarische Aufnahmen von Passanten. Und ausgerechnet über diesen Bildern wird der bestens bekannte Spruch eingeblendet: «Alle Handlungen, Personen und Firmen in diesem Film sind rein fiktiv.» Als Überschrift über die Aufnahmen des realen Stadtgewusels ist das ein Widerspruch in sich und damit genau so paradox wie die folgende Story, in der fiktive Agenten echte Tote produzieren. Von der drohenden Gefahr wissen die Passanten im Vorspann noch nichts, sind aber trotzdem gestresst. Alle sind unterwegs, und niemand weiß, wohin. Trepp auf, Trepp ab, von hier nach dort und zurück. Rasende Sinnlosigkeit. Am Ende fährt gar der Bus dem Regisseur Hitchcock, der noch in diesem Vorspann seinen obligaten Auftritt hat, vor der Nase weg. Der Film nimmt Reißaus. Und wenn uns der über alle Logik triumphierende, pure Bewegungsdrang von *North by Northwest* mitreißt und verwirrt, dann hat uns der Vorspann von Saul Bass eigentlich schon gewarnt. Der Experimentalfilm zu Beginn war eigentlich bereits die Deutung des Spielfilms, der ihm auf den Fersen folgt.

IV. Der Vorspann ist das Verdrängte des Films

Doch nicht nur, dass der Experimentalfilm des Vorspanns zugleich in kondensierter Form bereits die Analyse des nachfolgenden Films beinhaltet und es dabei mitunter überflüssig macht, sich diesen überhaupt noch anzusehen (nicht wenige Vorspanne sind besser als der ganze Film, zu dem sie gehören). Der Vorspann kann neben den Themen des ihm folgenden Films auch das beinhalten, was sich in Filmen eigentlich gar nicht zeigen lässt.

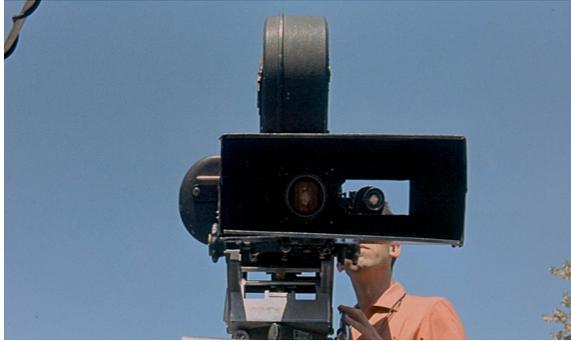
In Jean-Luc Godards *Le Mépris* werden die Namen der am Film Beteiligten nicht, wie sonst im Vorspann üblich, als Schrift eingeschrieben, sondern von Godards Stimme verlesen. Dazu sehen wir im Bild einen leeren Platz im Sonnenschein und weit hinten eine Schauspielerin und neben ihr ein Filmteam von vier Leuten, die Kamera auf Schienen gestoßen, die uns entgegen kommt, bis wir

am Ende nur noch die Kamera, den Kameramann sowie ein Stück der Mikrofonstange bildfüllend vor uns haben. Godard geht derweil nahtlos von der Auflistung der Interna der Filmproduktion über zu einem André Bazin zugeschriebenen Zitat: «Das Kino ersetzt für unseren Blick eine Welt, die unserem Begehren besser entspricht.» Und Godard fügt hinzu: Le Mépris erzählt die Geschichte dieser Welt.» Und in dem Moment wird die Kamera, die schon ganz nah ist, herumgeschwenkt, ihr Objektiv wird gesenkt. Auf uns. Was wir sehen, blickt uns an.

Die Kamera kann sich bekanntlich nicht selbst filmen. Unter allen Gegenständen der physischen Welt ist sie das, was ihr selbst auf immer verschlossen ist. Diese Kamera, ohne die es im Kino gar keine Bilder zu sehen gäbe, wird selber aus dem Bereich des Sichtbaren unentwegt ausgeklammert. Als Voraussetzung und Verdrängtes zugleich steht sie demnach nie im, sondern immer nur vor dem Film. Umso bedeutsamer ist, dass sie bei Godard nun ausgerechnet in einem Vorspann ihren Auftritt hat, ausgerechnet in jenem Teil also, der irgendwie schon zum Film dazugehört und ihm zugleich vorgelagert ist. Auch unsere Erkenntnis, dass die Kamera, die wir im Bild zu sehen kriegen, natürlich nicht dieselbe sein kann, wie die, die dieses Bild gemacht hat, das wir jetzt grad sehen, sondern nur wieder «eine andere Kamera» ist – diese Erkenntnis macht diesen Moment nicht weniger frappant. Vielmehr wird uns damit nur noch deutlicher klar, wie merkwürdig es doch eigentlich ist, dass wir im Kino derart in den Bildern versinken können und dabei immer die Gerätschaften verdrängen, mit denen diese Bilder eigentlich entstehen.

V. Der Vorspann ist Arbeit

Dass sich im Vorspann jenes Verdrängte zeigt, worauf ein Film im Wesentlichen gründet, das ist freilich nicht nur bei Godard, sondern eigentlich bei jedem Film mit einem Vorspann der Fall. Selbst dann, wenn sich der Vorspann nicht so auffällig wie in Le Mépris, sondern nur als spröde Texttafeln mit weißer Schrift auf schwarzem Grund



Le Mépris (1963)
Regie: Jean-Luc Godard



Logosequenz
The Rank Organisation

präsentiert, dann kommt darin doch etwas zur Sprache, was ebenso offensichtlich ist, wie es gerne vergessen geht: nämlich, dass auch ein Film das Produkt der Arbeit vieler Hände ist. So kriegen im Vorspann neben den obligaten Stars auch die unsichtbaren Arbeitenden des Films, die Drehbuchautor*innen und Kameraleute, die Schnittpersonen und Ausstatter*innen wenn nicht ein Gesicht, so doch wenigstens einen Namen. Wobei auch der Vorspann fleißig weitere Hierarchien installiert. Denn natürlich werden im Vorspann nicht wirklich alle, die am Film beteiligt waren, aufgeführt, sondern nur die, die als wichtig genug gelten, um schon jetzt und nicht erst in den Rolltiteln am Schluss aufzutreten. Auch Designer von Vorspannen werden in diesen erst genannt, wenn sie selbst bereits Starstatus erlangt haben – wie Saul Bass oder Robert Brownjohn.

Eine Vertretung all der Namenlosen, die am Film mitarbeiten, findet sich indes zuweilen trotzdem, so etwa bei den Filmen des britischen Produzenten Joseph Arthur Rank. Dessen Firmenlogo, das jeweils sogar noch vor dem Vorspann lief, also quasi als Vorspann des Vorspanns, zeigt einen halbnackten Muskelmann, der einen riesigen Gong schlägt. Zweifellos gedacht, um der eigenen Firma einen Anstrich von antikem Monumentalpathos und exotischer Erotik zu verpassen, lässt sich der namenlose (und im Verlauf der Firmenkariere auch von unterschiedlichen Darstellern gespielte) «gongman» zugleich auch einfach als Vertreter all jener Arbeitenden lesen, die mit ganzem Körpereinsatz schufteten müssen, um die Unterhaltungsindustrie überhaupt am Klingen, Zeigen und Laufen zu halten.

Als Kind habe ich jeweils geglaubt, dieser imposante Mann sei selber jener «J. Arthur Rank», dessen Name nach dem Gongschlag ins Bild geschrieben stand. Ich war mit dieser rührenden Fehlinterpretation wohl kaum allein. Und eigentlich ist der Irrtum ja gar keiner, sondern stellt vielmehr richtig, was in der Industrie überall Sache ist: dass eine Firma zwar nach dem Besitzer benannt ist, aber eigentlich auf den Anstrengungen derer basiert, deren Namen man nie auf der Fassade des Fabrikgebäudes liest. Bei der Rank-Filmproduktion spielt zumindest im Firmenlogo der Arbeiter eine

Hauptrolle. Der Vorspann bringt die sozialen Klassen durcheinander. Ganz unbeabsichtigt.

VI. Der Vorspann ist Netzwerk

Solch eine Vertauschung der Rollen, die namenlose Arbeitende an die Stelle mächtiger Magnaten treten lässt, scheint dem Vorspann umso leichter zu fallen, als bei ihm ja die Vermischung ohnehin Prinzip hat. Als hybrides Gebilde, in dem die unterschiedlichsten Medien – Text, Typografie, Animation, Fotografie und Bewegtbild – ganz selbstverständlich durcheinander gemischt werden, eignet er sich ganz besonders, um jene «Gemenge und Verwicklungen», zu zeigen, «aus denen unsere Welt besteht», wie es bei Bruno Latour heißt.

Wie die sonst sorgsam getrennten Bereiche alle miteinander zusammenhängen und Netzwerke bilden, lässt sich in einem Vorspann wie dem von Karin Fong für die leider nur kurzlebige Fernsehserie Rubicon nachschauen. Passend zum Serienplot um einen Informationsanalysten, der glaubt, einer globalen Verschwörung auf die Spur zu kommen, zieht der Vorspann auch ganz buchstäblich Linien von einem Bereich zum andern: Der Strich eines Gelbstifts macht Kringle um eine Formel, fährt rüber auf die Dollarnote, über Textseiten, deren Zeilen laufend eingeschwärzt werden, weiter zu Kreditkartenchips, Produktetrichcodes, Schachzügen, elektrischen Schaltplänen, Überwachungsbildern, Kreuzworträtseln.

Alles hat mit allem zu tun. Das ist die beängstigende Logik der Paranoia, in der es nichts gibt, was nicht bedeutsam wäre, und zugleich eine recht akkurate Beschreibung unserer vernetzten Existenz. In gerade mal 43 Sekunden instruiert uns der Vorspann von Rubicon nicht nur, wie es in der nachfolgende Serie, sondern auch wie es in der Welt zugeht.

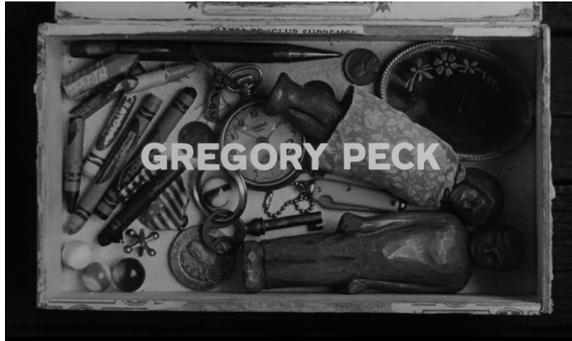
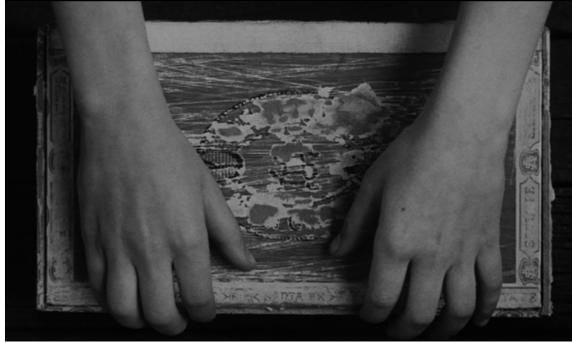
Und wieder ist es kein Zufall, dass es ausgerechnet der Vorspann ist, in dem so exzessiv alle Kanäle aufgemacht werden. Ist man erstmal drin in der filmischen Fiktion, mag das Durcheinander wieder schön sortiert werden nach den vertrauten Storymustern

des Thrillers. Der Vorspann hingegen, dessen Status als Schwellenphänomen und Hybridform ja bereits selbst uneindeutig ist, braucht sich noch nicht festzulegen. Welchen Weg der Lauf des Film nehmen wird, von Anfang bis Schluss, werden wir dann schon sehen. Der Vorspann hingegen zeichnet nur die Netzwerkkarten dessen, was alles noch möglich ist.

VII. Der Vorspann ist die Kindheit des Kinos

Springen wir zurück vom Spielraum des Netzwerks zu dem der Kinder und vom Globalzusammenhang in die Zigarrenkiste: Diese zeigt uns der von Stephen Frankfurt gestaltete Vorspann zu To Kill a Mockingbird als erstes Bild. Dann greifen die Hände eines vor sich hin summenden Kindes hinein, klappen den Deckel auf und geben den Blick frei auf den Krimskrams im Innern: Schlüssel, Kreide, Murmeln, Messerchen. Zwei geschnitzte Figuren und eine kaputte Taschenuhr ohne Zeiger. Was man mit solchen Schätzen alles anfangen kann, das haben die Erwachsenen längst verlernt. Dieser Vorspann aber bringt es uns wieder bei. Die Kinderhand malt auf Papier, und der Filmtitel erscheint – jedoch nicht so, dass der Farbstift die Buchstaben malen würde, vielmehr erscheinen diese im Negativ als leere Stellen, an denen der Wachsstift nicht aufträgt. Lauter Widersprüche auch im Folgenden: Statt auf den Linien des Papiers malt der Farbstift einen Strich quer drüber, und bei der Nahaufnahme der kaputten Uhr beginnt es auf der Tonspur zu ticken.

Eine Murmel beginnt zu rollen, und als sie an eine andere stößt, sagt die Kinderstimme «Bing», die Musik von Elmer Bernstein schwillt an, und wir lesen eingeblendet das Wort «Introducing». Damit ist zunächst gemeint, dass die beiden Kinder Mary Badham und Phillip Alford, deren Namen gleich danach eingeblendet werden, in diesem Film ihre ersten Rollen spielen. Doch darüber hinaus scheint dieses «Introducing» auch uns alle zu adressieren. Auch wir werden eingeführt. Nicht nur in diesen Film, sondern in ein Universum. Eine ganze magische Welt tut sich auf in dieser Schachtel, und wir dürfen eintreten. So versetzt uns dieser Vorspann zurück



Vorspann
To Kill a Mockingbird
(1962) Design:
Stephen Frankfurt

in die eigene Kindheit und in die Erinnerung an die eigenen Schatzkisten, in denen noch alles Platz hatte. Zugleich aber versetzt uns dieser Vorspann auch in die Kindheit des Kinos, in einen Zustand, in den auch dem filmischen Medium noch alle Optionen offen zu stehen schienen: Die Sequenz ist dokumentarisch mit seinen unkommentierten Beobachtungen der Kinderhände und fiktional zugleich, wenn wir lernen, dass diese Hände der jungen Protagonistin der folgenden Geschichte gehören.

Wir haben Schrift, Zeichnung, Fotografie, Animation. Als «Stellen, die imstande sein können, alle Register zu ziehen», hat Rembert Hüser den Vorspann bezeichnet, als jenen Ort, wo wir den Basistyp von Film per se vor uns haben: «der dokumentarische Avantgarde-animationsspielfilm». Und wo trifft das offensichtlicher zu als hier.

Restlos alles steckt in diesem Vorspann drin, die Zeitparadoxien des Goldfinger-Vorspanns und die Filmanalyse und Selbstreflexion von Bass und Godard, die Arbeit der Hände und die Farbstiftlinien der Netzwerke. Aber sogar das alles gilt nur vorläufig. Am Ende zerreißt das Kind das Blatt, auf dem es gezeichnet hat, begleitet von einem lustvollen Laut der Stimme. Damit alles wieder von vorne anfangen kann. Und vielleicht bewegt uns deswegen dieser Vorspann so sehr, weil er uns in seinen drei Minuten das Kino noch einmal neu gibt, als für alle Möglichkeiten, Genres und Formate offen. Noch immer nicht erwachsen, sondern gerade erst geboren.

für Rembert

Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.): Das Buch zum Vorspann. Berlin 2006.

Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Frankfurt a. M. 2013.

Nicole de Mourgues: Le générique du film. Paris 1994.

Gemma Solana, Antonio Boneu: Uncredited. Graphic Design and Opening Titles in Movies. Barcelona 2007.