Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 392

Artikel: Spulen
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976610

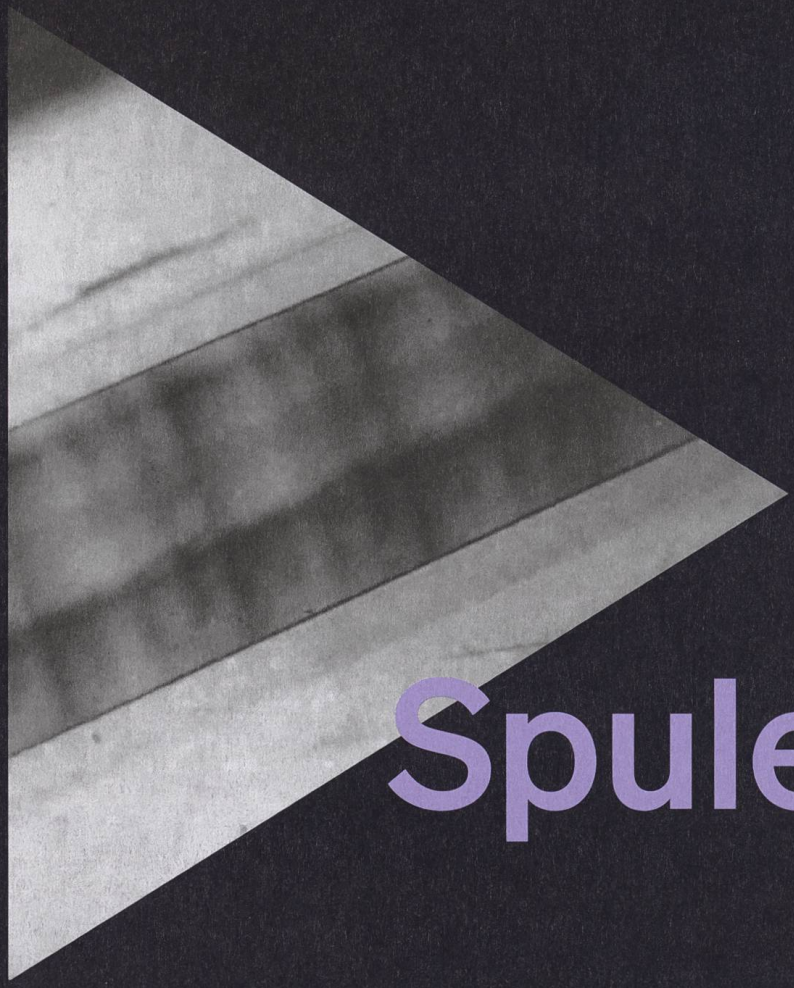
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Spulen

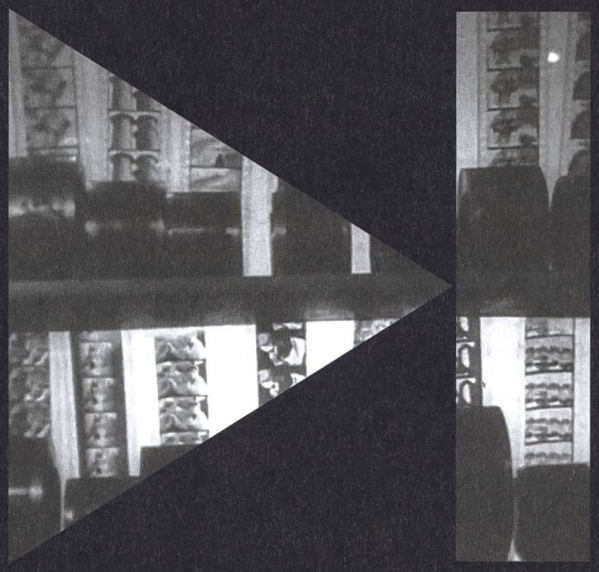
TEXT Johannes Binotto

Filme zu spulen, ist tabu. Doch mit diesem Frevel an der Dramaturgie des Werks entfaltet sich gleichzeitig eine ganz neue Sichtweise, die Welten eröffnet.

Kaum eine andere Praxis ist unter jenen, die Filme lieben, derart verpönt und zugleich so verbreitet. Wer einen Film vorspult, tut dies wider sein cinephiles Gewissen. Das Spulen gilt als Sakrileg, zerstört man dabei doch unweigerlich jene ganz eigene Zeitdramaturgie, die der Film aufwändig kreiert hat. Nicht umsonst setzte das Kino diesen Aspekt rigoroser durch als irgendeinen anderen: Die Dauer einer Szene ist das, was das Kinopublikum auch mit grösster persönlicher Anstrengung nie ändern konnte. Wieviel ich sehe, lässt sich allenfalls noch individuell verändern, etwa wenn ich neue Bildausschnitte kreiere, indem ich mit den Händen Teile meiner Sicht auf die Leinwand abdecke. Die schiere Dauer eines filmischen Moments hingegen blieb immer unverhandelbar – zumindest solange wir die Filme im Kino sahen (und keinen Zugang zur Vorführkabine hatten, um dort die Geschwindigkeit des Projektors zu ändern). Doch so unmöglich das Spulen fürs normale Kinopublikum blieb, so ist es umso allgegenwärtiger geworden, seit wir uns die Filme zuhause anschauen. Die Revolution von VHS und Betamax in den Siebzigern war nicht nur, dass man einen geliebten Film auf Kassette nun jederzeit anschauen konnte, sondern auch, dass man dies häppchenweise tun konnte und durchspulen konnte zu jenen Filmszenen, auf die man gerade Lust hatte. DVDs und Blurays offerieren neben der Spulmöglichkeit zusätzlich noch Kapiteleinteilungen, dank denen wir noch schneller an eine bestimmte Filmstelle springen. Und wenn wir heute streamen, navigieren wir nicht nur per Mausklick schnell durch den ganzen Film, sondern können darüber hinaus das Spulen kurzerhand zur Standardeinstellung machen: Auf Netflix und Youtube lässt sich die Wiedergabegeschwindigkeit auf das Anderthalbfache oder gar Doppelte des ursprünglichen Tempos festlegen. Der Gedanke dabei ist wohl, dass sich so in der selben Zeit doppelt so viel schauen lässt. Die Filmkunst als Zeitkunst droht bei diesem hastigen Konsumieren buchstäblich auf der Strecke zu bleiben.

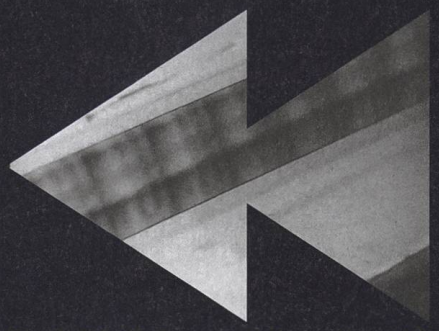
Und doch lohnt es sich, daran zu erinnern, dass gerade die Dauer eines Films zu Beginn gar nicht so eine eindeutige Sache war, wie sie uns heute scheinen mag. Sowohl die ersten Kameras als auch die ersten Projektoren – was ja im Falle des Lumière-Cinematographen ohnehin ein und dieselbe Maschine war – mussten per Handkurbel betätigt werden und waren somit je nach Situation und Kamera- bzw. Vorführperson mehr oder weniger subtilen Temposchwankungen unterworfen. Mithin waren es gerade diese Manipulationen der Laufgeschwindigkeit, mit denen sich experimentieren und aus denen sich erste filmische Spezialeffekte entwickeln liessen. So weiss man, dass in frühen Filmvorführungen die Laufgeschwindigkeiten mitunter je nach Szene und Publikumsgeschmack moduliert wurden. Mit unseren aktuellen Praktiken des Spulens kehrt also zugleich nur etwas zurück, was das Kino seit seiner Geburt immer schon konnte. Das Spulen würde sich so ganz unverhofft als eine zugleich zeitgenössische und überraschend nostalgische Praxis entpuppen, weil es unweigerlich auch an die Zeiten vor der Standardisierung der filmischen Laufgeschwindigkeit erinnert.

Vor allem aber interessant am Spulen ist, dass es eben nicht nur unseren Konsum beschleunigen kann, sondern diesen im Gegenteil gerade zu hinterfragen erlaubt. Ich persönlich spule zwar nahezu nie, wenn ich einen Film zum ersten Mal schaue, dafür aber umso häufiger, wenn ich einen Film zu analysieren beginne. Statt den Film als Ganzes immer wieder zu sehen, beginne ich mich auf einzelne Augenblicke zu konzentrieren, zu denen ich jeweils vor- oder zurückspule. Die Arbeit an meinen Filmanalysen und Videoessays ist zu einem erheblichen Teil auch einfach Spularbeit. Statt die Dinge zu beschleunigen, erlaubt mir das Spulen also gerade das Verweilen und Wiederholen, und statt reibungsloserem Konsum fördert es vielmehr ein Nachdenken über den Film als Medium.



So zeigt es bereits einer der frühesten und zugleich interessantesten Spul-Momente der Filmgeschichte: In Dziga Vertovs Der Mann mit der Kamera von 1929 sehen wir in einer Szene die Cutterin und Ko-Autorin des Films, Jelisaweta Swilowa, wie sie am Schneidetisch jenes Mate-

rial bearbeitet, das wir in der Szene zuvor den Kameramann Michail Kaufman haben aufnehmen sehen. Swilowa dreht an der Handkurbel ihres Schneidetischs und spult damit den Film vor, sodass die Aufnahmen in den einzelnen Bildkadern des Filmstreifens zu einem undeutlichen Nebel verschwimmen. Swilowa, und mit ihr auch wir, schauen in diesem Moment den Film in ihren Händen nicht mehr im Hinblick auf das an, was hier fotografisch festgehalten wurde, sondern als ein bloss abstraktes Gewusel aus Licht und Schatten, so lange, bis eine Lücke sich auftut, wo Swilowa dann mit ihrer Schere eingreift. Wer schneiden will, muss spulen. Das Spulen entpuppt sich damit unversehens als ein kritisches Verfahren, weil es mir erlaubt, den Film noch einmal neu und anders zu sehen. So, wie Swilowa nicht mehr auf die einzelnen Personen achtet, die die Kamera fotografisch festgehalten hat, sondern stattdessen auf den abstrakten Gesamteindruck der Filmkader, so wäre zu überlegen, ob nicht auch wir durch Spulen zu Filmschaffenden werden könnten, die durchs Spulen aus einem Film das herauslöschen, was man gemeinhin für die Hauptsache hält, und dabei zugleich etwas Anderes auftauchen lassen. Tatsächlich benutzt Der Mann mit der Kamera die Beschleunigung der Bilder ja im ganzen Film immer wieder in dieser Art, als einen Verfremdungseffekt, der ein nicht-antropomorphes Sehen erlaubt, ein Sehen, bei dem nicht mehr die Menschen bevorzugt werden, sondern bei dem die Umgebung genauso wichtig wird: Maschinen, Wolken, Autos, Pferde, Lichtreflexe und Schattenwürfe.



Und plötzlich muss ich an einen Moment in Jacques Tatis Playtime denken, wo der vom Regisseur gespielte Monsieur Hulot in einem der Bürogebäude zusammen mit dem Portier am Ende eines langen Ganges sitzt und auf einen Geschäftsmann wartet. Als wir den Mann am anderen Ende des Korridors auftauchen sehen, scheint es eine halbe Ewigkeit zu dauern, bis dieser endlich bei Hulot angelangt – ein Eindruck übrigens, den Tati mittels geschickter Verwendung von Perspektive und spezifischen Bewegungsanweisungen an den Darsteller des Geschäftsmanns erzeugte. Was aber würde passieren, wenn man diese Szene von einer Minute Länge zu spulen beginnt und verkürzt auf eine Sekunde, auf eine Hundertstelsekunde, immer wieder und immer schneller? Dann beginnen die Figuren ihre Bewegungen immer rascher auszuführen, sie fangen an zu hüpfen und zu springen, bis sie irgendwann im schieren Taumel der Geschwindigkeit nur noch zittern und sich aufzulösen scheinen. Was dann auftaucht, wenn die Figuren zu verblassen beginnen, ist das, was einer anderen Zeitlichkeit als der menschlichen gehorcht. Statt auf die Figuren beginne ich auf den Raum selbst zu achten, den Korridor, die Stahlsäulen, die Glaswände, das Licht. Es ist, als würde man sich eine Wahrnehmung aneignen, der menschliche Bewegungen nur noch als flüchtige Schatten erscheinen. Vielleicht so, wie jahrtausendealte Steine die Welt sehen würden. So wie auf jener berühmten Fotografie von 1838, die Louis Daguerre von einer belebten Strasse in Paris machte, auf der aber aufgrund der extrem langen Belichtungszeit von den Passant*innen niemand mehr zu sehen ist.

Würde man Playtime nur schnell genug spulen, dann würden seine Bilder immer stärker jenen enigmatischen leeren Bildern von Gängen und Zimmern in den Filmen von Ozu Yasujirō gleichen. In diesen «Pillow shots», wie sie Noël Burch genannt hat, scheinen Ozus Filme innezuhalten, einzuatmen. Die Zeit steht still. Und zugleich frage ich mich, ob es nicht auch hyper-beschleunigte Bilder sein könnten, die man so schnell gespult hat, dass alle menschliche Bewegungen aus ihnen herausgefallen sind. Das bis zum äussersten Extrem gesteigerte Spulen könnte dann zugleich ein Akt absoluter Versenkung sein. Beschleunigung wird Meditation.

Zu dieser Kolumne gibt es auf ↗FILMBULLETIN.CH
ein Videoessay von Johannes Binotto.