

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 65 (2023)
Heft: 405

Artikel: Blinzeln
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1044203>

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

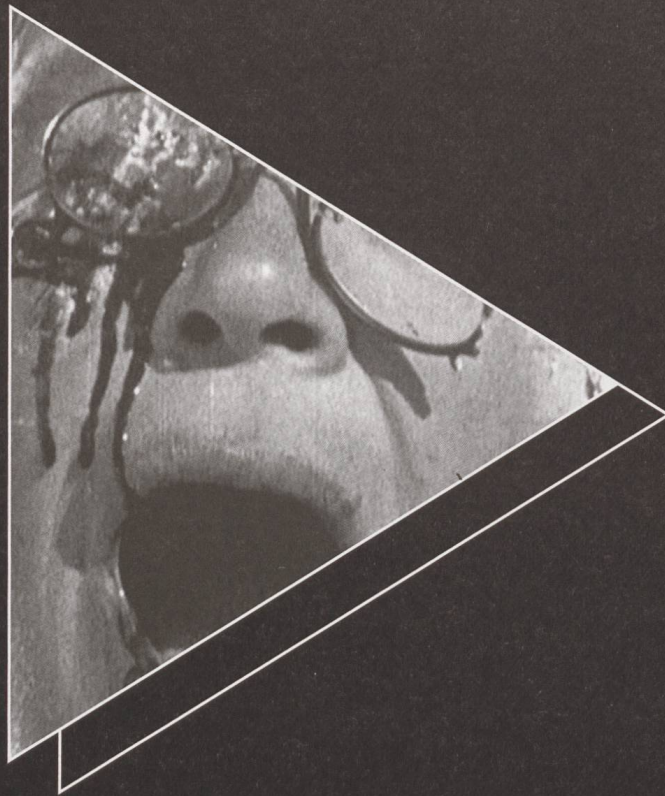
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 24.04.2026

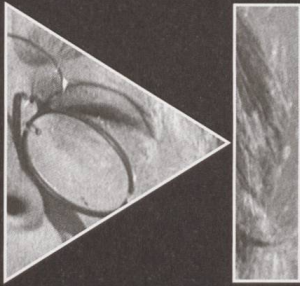
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Blinzeln



Das Kino ist nicht tot, es ist nur woanders: Johannes Binotto denkt darüber nach, was es bedeutet, wenn der Film nicht mehr nur im Kino stattfindet, und entdeckt entlang seines Katalogs moderner Sehgewohnheiten in seiner Kolumne eine alte Filmgeschichte neu.



Wer sehen will, muss blinzeln. Unsere Augen sind Apparate, die so gebaut sind, dass sie sich offenbar laufend selbst unterbrechen müssen, um ihre Funktionstüchtigkeit zu erhalten. Jeder Lidschlag bestreicht meine Netzhaut mit einem Flüssigfilm, um sie so vor dem Austrocknen zu bewahren, und all die Schmutzpartikel, die meine Sicht stören würden, werden vom Augenslid laufend fortgewischt. So wirkt das menschliche Auge wie die Umkehrung einer mechanischen Fotokamera: Damit in der Kamera Bilder entstehen können, öffnet sich der Kameraverschluss immer nur für einen kurzen Moment. Umgekehrt muss sich unser Auge kurz schliessen, wenn es längerfristig seine Sehfähigkeit behalten will. In beiden Fällen aber gilt eine faszinierende Dialektik zwischen Sichtbarkeit und Bildausfall: Das Visuelle besteht nur dann, wenn es mit Dunkelheit begrenzt wird. Dasselbe Prinzip gilt auch für Filme und deren Projektoren. Hier ist das Blinzeln als Mechanik eingebaut, in Form von Blende und Lücke zwischen den Bildern.

Und auch das Auseinanderschneiden und Neu-Zusammenfügen von ganzen Filmszenen lässt sich in Analogie zum Blinzeln beschreiben. Nicht umsonst hat der Cutter Walter Murch seine berühmten Vorlesungen über den Filmschnitt so überschrieben: «In the Blink of an Eye». Das im Titel genannte Blinzeln ist für den Cutter dabei nicht einfach nur eine einprägsame Metapher dafür, wie auch der Filmschnitt funktioniert, sondern überhaupt der eigentliche Ursprung aller Montage. Indem wir blinzeln, unterbrechen wir andauernd den Fluss visueller Information, wir zerhacken die räumliche Kontinuität, und sei es auch nur für den Bruchteil einer Sekunde, indem wir in unsere Wahrnehmung lauter winzige Aussetzer einsetzen. Aus diesen Bedingungen der menschlichen Physiologie, so spekulierte Murch, müsste sich auch die gesamte Praxis der filmischen Montage ableiten lassen: Man brauche bloss auf das Blinzeln der Schauspieler:innen zu achten, um den Rhythmus einer Sequenz zu

entdecken und damit auch den Rhythmus des Filmschnitts. Ein neuer Gedanke, ein subtiler Wechsel der Emotionen, das alles zeige sich ganz unkontrolliert in der Lidbewegung unserer Augen und weise damit auch den Weg dafür, wie ein solcher Moment auf dem Schneidetisch zu behandeln wäre: «Das Blinzeln ist entweder etwas, das eine innere Trennung der Gedanken unterstützt, oder es ist ein unwillkürlicher Reflex, der die ohnehin stattfindende geistige Trennung begleitet [...] Und dieses Blinzeln wird dort auftreten, wo ein Schnitt hätte stattfinden können, wenn das Gespräch gefilmt worden wäre.»

Sind also Filmschnitt und menschliche Wahrnehmung über das Blinzeln miteinander verwandt und verschaltet, wird es umso bedrohlicher da, wo Blinzeln nicht mehr möglich ist. Tatsächlich würde es sich lohnen, all die Kinomomente des Nicht-Blinzeln-Könnens zu sammeln, um zu zeigen, wie sehr in diesen Momenten das Kino sich selbst und uns zerstört. In Dario Argentos *Opera* klebt der Serienkiller seinem Opfer ein Nadelband unter die Augen, sodass sie ihre Augen nicht mehr schliessen kann, und mordet dann vor ihrem zum Blinzeln unfähig gewordenen Blick. Das war laut Argento auch als Rache am Kinopublikum gedacht, das bei seinen blutrünstigen Filmen so oft wegschaut. Freilich ist die Szene, mit der er sich für diese Verweigerung des Publikums rächt, noch unerträglicher anzuschauen als alles, was er je zuvor gezeigt hatte. So wie auch in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*, wenn der pathologische Gewalttäter Alex dadurch umgezogen werden soll, dass man ihm die Augen mit Klammern aufspreizt und er sich eine Gewaltszene nach der anderen anschauen muss, ohne je blinzeln zu können.

Der Horror liegt also nicht in dem, was gesehen wird, sondern in den unnatürlichen Sehbedingungen selber, die keine Unterbrechung





mehr erlauben. «So ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären», hat Heinrich von Kleist über ein Gemälde von Caspar David Friedrich geschrieben und damit die schlimmste aller Seherfahrungen in Worte gefasst. Sehen müssen, ohne blinzeln zu können, ist der schrecklichste aller Anblicke.

Legendär berüchtigt sind die Szenen geworden, wo zu Beginn von Luis Buñuels und Salvador Dalís Un chien andalou ein Rasiermesser ein Auge zerschneidet oder wo am Ende der Treppenszene in Sergei Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin der Soldat der alten Frau ein Auge ausschlägt. Doch bleiben beide Momente, so verstörend sie auch sind, doch noch immer innerhalb des klassischen Wechselspiels zwischen Sehen und Nicht-Sehen, das für alle Filme gilt. Auch wenn die Schockbilder von Buñuel, Dalí und Eisenstein die Grenze dessen markieren, was im Kino gesehen werden kann, haben sie dabei immerhin diesen Vorteil: dass sie eine Grenze haben. Ein zerschnittenes Auge ist immerhin davon erlöst, noch länger zuschauen zu müssen. Wie aber soll ein Auge sich retten, das sich gar nie mehr schliessen kann?

Vielleicht verängstigt mich diese Vorstellung des ewig offenen Auges auch darum, weil es mich an ein Kindheitserlebnis erinnert. Es war mir durch einen Unfall, als ich eine Glasscheibe zerbrach, ein Splitter direkt ins Auge gesprungen und dort stecken geblieben. Aus unerfindlichen Gründen habe ich in Reaktion darauf instinktiv das Richtige gemacht – nicht etwa geblinzelt oder mir gar das Auge gerieben, sondern sogleich mit zwei Fingern die Augenlider aufgehalten – und bin zu meiner Mutter gegangen. Hätte ich in dem Moment geblinzelt, hätte ich mir dabei wohl das Auge unwiederbringlich zerstört. Mit fixierten Augenlidern hingegen konnte der Splitter anschliessend entfernt werden, ohne dass ein Schaden an meiner Netzhaut zurückgeblieben wäre. Hier hat das fehlende Blinzeln mich gerettet. Und doch ist mir die Vorstellung unerträglich, wie es ausgesehen haben muss, mein sich nicht schliessendes Auge.

Und ich denke unweigerlich über all die anderen Glasaugen nach, die uns umgeben und die ebenfalls nicht blinzeln. Die Überwachungskameras etwa, deren Bilderfluss eben nicht geschnitten, nicht blinzeln unterbrochen wird, weder Anfang noch Ende kennt, sondern nur endloses Streamen. Oder ich denke an die TrueDepth-Kamera meines iPhones, die auch dann noch schaut, wenn das Gerät sich schlafend stellt. Die TrueDepth-Kamera hält immerzu Ausschau nach meinem Gesicht, starrt mich andauernd an. Mehr noch: Die Kameras von diesem Typ funktionieren so, dass sie mein Gesicht mit 30 000 Infrarotpunkten beschliessen, aus deren Anordnung das Gerät mich dann als seinen rechtmässigen Besitzer eruiert und sich entsperrt. Solche Sehordnungen haben nicht mehr viel mit jener alten Lidschlag-Ästhetik zu tun, wie sie noch Walter Murch für den Film beschrieb. «Postkinematografisch», das heisst auch: ohne zu blinzeln. Ob wir wirklich sicher sind, dass wir die so entstehenden Bilder auch ertragen? Oder richten sich diese neuen Bildformen nicht eigentlich schon längst an andere Wesen, als wir es sind? An solche, die nicht mehr zu blinzeln brauchen.