

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 65 (2023)  
**Heft:** 408

**Artikel:** Rütteln  
**Autor:** Binotto, Johannes  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1055199>

### **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**

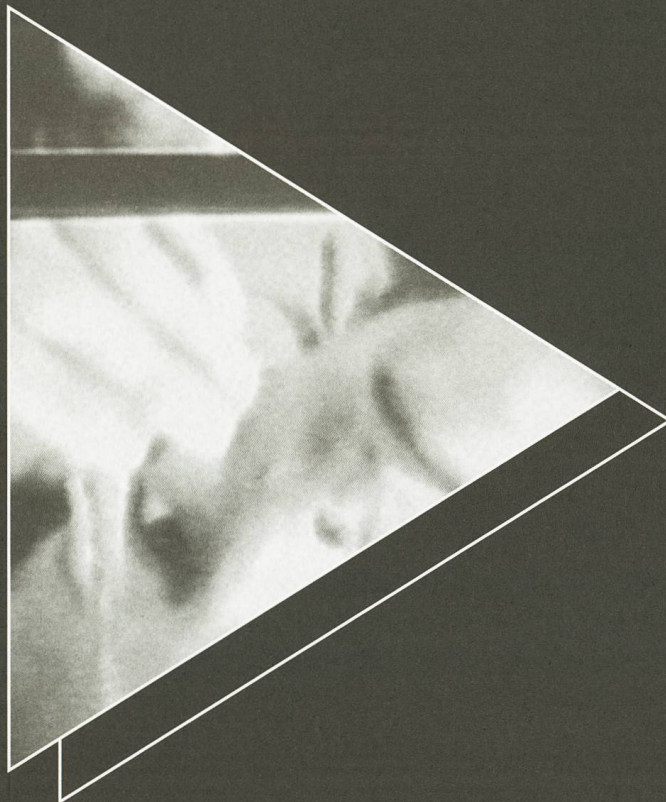
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

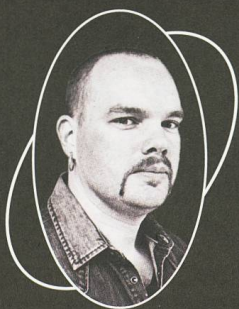
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 16.01.2026

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

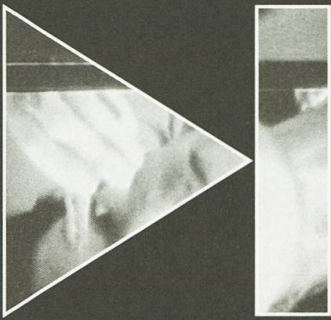


# Rütteln



Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler und lehrt an der Hochschule Luzern Design+Kunst. In dieser Kolumne denkt er darüber nach, was passiert, wenn der Film nicht mehr nur im Kino stattfindet, und entdeckt neue Sehgewohnheiten für alte Filme.





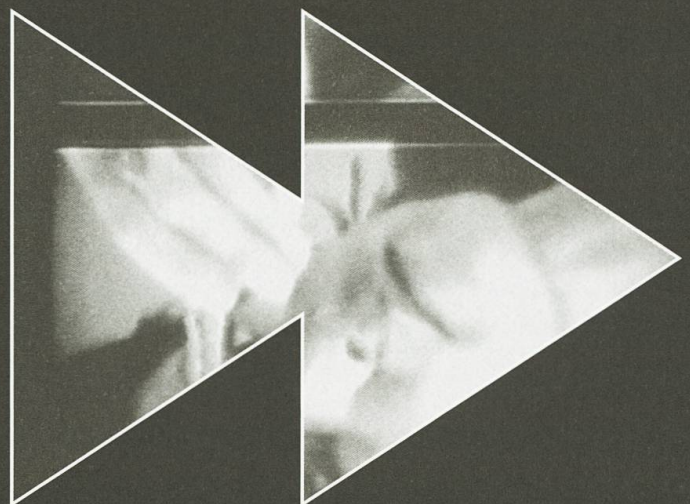
In Hellzapoppin' von 1941, auf die Minute genau in der Mitte des Films, bricht auch das filmische Medium entzwei: Vor unseren Augen tut sich in dieser Szene nämlich jene Lücke auf, die eigentlich immer schon zwischen den Filmbildern klaffte, dabei aber normalerweise unsichtbar bleibt. Was ist geschehen? Die Freundin des Filmvorführers, der angeblich eben jenen Film, den wir jetzt gerade sehen, für uns projiziert, ist verärgert über seine mangelnde Aufmerksamkeit und herablassenden Bemerkungen und beginnt, in der Vorführrkabine zu randalieren. Dabei wirft sie nicht nur die noch vorzuführenden Filmrollen durcheinander, sondern zerrt auch am Filmprojektor, was dazu führt, dass den Figuren im Film ob dem schwankenden Bild schlecht wird. Ein besonders heftiger Schlag auf den Vorführapparat hat schliesslich gar den Effekt, dass der ganze Filmstreifen aus dem Takt gerät und nun plötzlich der Balken zwischen den Bildkaden sichtbar wird. Dieser Abstand zwischen den Filmbildern, der bei korrekt laufender Projektormechanik normalerweise immer unsichtbar bleibt, ist nun selber zum Bildzentrum geworden. Auf der Leinwand sieht es darum so aus, als sei die eine Figur im oberen Bildkader gefangen und die beiden anderen im unteren. «How did you get up there?», fragen die unten. «How did you get down there?», fragt der oben. Ja, wo sind wir hier hingeraten, fragen auch wir uns. Dieser ohnehin schon irre Film ist offenbar endgültig verrückt geworden – wortwörtlich.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass es in der Projektionskabine von Hellzapoppin' eben gerade nicht der beim Film angestellte Vorführer, sondern eine Besucherin ist, deren Verrecken des Filmprojektors das Kino aus dem Gleichgewicht bringt. So sehr auch die Frau davor und danach zum Opfer misogynen Witze gemacht wird, so behält sie doch – für einen kostbaren Moment zumindest – buchstäblich die Oberhand bei der Bedienung der Filmapparatur und macht dabei

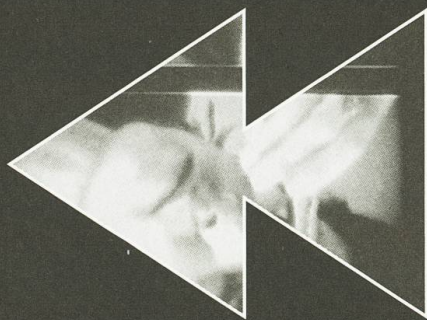
etwas, was von den technischen Verantwortlichen nicht vorgesehen war, sich dabei aber als maximal erkenntnisreich erweist in Bezug auf das, was Film eigentlich ist. Tatsächlich rückt nämlich mit dem schwarzen Balken zwischen den einzelnen Filmkaden auch eine ganze Technikgeschichte ins Bewusstsein, die zugleich auch eine Philosophiegeschichte ist und die sich um die Frage dreht, inwiefern Erscheinungen immer auf ihr Anderes angewiesen sind, um überhaupt sichtbar zu werden.

Tatsächlich sind nämlich Filmbilder nur dann als solche erkennbar, wenn sie mit dem Dunklen und Nichtsichtbaren kombiniert werden: Damit auf der Leinwand kontinuierliche Bewegungen sichtbar werden, muss paradoxerweise der im Kino projizierte Film diskontinuierlich durch den Projektor bewegt werden. Zuständig dafür sind Projektormechaniken wie die des Malterskreuzes, welches konstante Bewegungen in ruckartige übersetzt. Auch darf der Transport des Filmstreifens von einem Einzelbild zum nächsten nicht auf der Leinwand sichtbar sein; stattdessen muss die ruckweise Bewegung des Filmstreifens von einem Bild zum nächsten durch eine im Projektor verbaute Blende kaschiert werden, damit auf der Leinwand die Illusion einer Bewegung erscheint. Jeder Wechsel von einem Bild zum nächsten wird von dieser Blende und dem schwarzen Balken zwischen den Bildkaden skandiert, und so zeigt uns ein Film also nicht nur 24 Bilder pro Sekunde, sondern in der gleichen Zeit auch 24-mal eine schwarze Leinwand.

Der Filmemacher Chris Marker hat darauf basierend das schöne Gedankenexperiment angestellt, dass wir bei einem zweistündigen Film eigentlich eine ganze Stunde im Dunklen sitzen, und sich gefragt, inwiefern wir doch gerade auf diese Dunkelheit angewiesen sind, damit die Bilder sich entfalten können. Diese Idee einer







konstitutiven Dunkelheit, auf die die Erscheinungen angewiesen sind, um sich entfalten zu können, verfolgt auch die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen, wenn sie in ihrem Buch über die Kulturgeschichte der Nacht auf all die Schwarzbilder in Billy Wilders Film Noir Sunset Blvd. kommt. Ihnen attestiert sie, dass sie uns zeigen, wie «die ästhetisch gebildete Nacht an ihrem Anfang und ihrem Fluchtpunkt eine unfassbare Dunkelheit setzt, gegen die, aber auch mit der das andere Denken der Imagination in Erscheinung tritt.»

Diese elegante Formulierung rückt im Denkbild der schwarzen Leinwand nicht nur visuelles Erleben und philosophische Überlegung zusammen, sondern ist ganz nebenbei auch noch technisch akkurat: Auch der Film als optisches Medium funktioniert erst mit und gegen jene Dunkelheit, die ihn andauernd skandiert. Und doch ist diese konstitutive Dunkelheit normalerweise nicht zu sehen. Sie bildet gleichsam das Verdrängte des Films. Damit sie uns bewusst wird, braucht es vielmehr eine verrückende Geste, eine wie die der Frau in Hellzapoppin', welche die Apparatur des Films zum Wackeln bringt, um dabei hervorzuschütteln, was in und zwischen den Filmbildern an Verdrängtem alles steckt.

Exakt diesem Rütteln an der Filmapparatur als zugleich ästhetischer und analytischer Geste begegnen wir 30 Jahre nach Hellzapoppin' auch in der legendären Videoarbeit Vertical Roll der amerikanischen Performancekünstlerin Joan Jonas von 1972. Darin nimmt sich die Künstlerin selbst mit einer Videokamera auf, deren Bilder umgehend auf einem Monitor übertragen werden. Jedoch ist am Monitor der sogenannte vertikale Bildfang falsch eingestellt, sodass die Frequenz des Videosignals nicht mit der Zeilenfrequenz der Kathodenstrahlröhre im Monitor übereinstimmt. Statt stabil erscheint deswegen das Bild, als würde es andauernd nach unten fallen oder eben rollen (daher auch der Titel von Jonas' Arbeit). Und zusammen mit diesem Nach-unten-Fallen des Bildes erscheint auf dem Monitor auch die Austastlücke – jene Pause, in welcher der Elektronenstrahl der Bildröhre,

nachdem er die letzte Bildzeile erreicht hat, dunkel geschaltet und wieder an den Ausgangspunkt der ersten Bildzeile zurückgeführt wird. Diese Austastlücke, die bei korrekter Monitoreinstellung genau nicht zu sehen sein sollte, erscheint im Falle eines Vertical Roll als schwarzer Balken mitten im Fernsehbild. Die Austastlücke ist damit das elektrotechnische Pendant zum schwarzen Balken auf dem analogen Filmstreifen – jene Dunkelheit, «gegen die, aber auch mit der» die bewegten Bilder operieren.

Wie in Hellzapoppin' rückt so in dem zum Wackeln gebrachten Bewegtbild das ins Zentrum, was hätte ausserhalb bleiben sollen. Im Falle von Joan Jonas sind diese Verrückungen am Videomonitor dabei auch explizit als feministische Intervention gedacht: Denn während die Künstlerin sich von der Videokamera unter anderem dabei aufnehmen lässt, wie sie einen erotischen Bauchtanz vollführt, stört das ins Wackeln gebrachte Videobild jeglichen voyeuristischen Genuss. Statt die Sicht freizugeben auf den weiblichen Körper als fetischisierbares Objekt, skandiert der falsch eingestellte Bildfang des Monitors unseren Blick und macht uns stattdessen darauf aufmerksam, wie sehr unser begehrender Blick immerzu durch medientechnische Voraussetzungen formiert ist. Oder anders gesagt: Voyeurismus entpuppt sich nicht nur als eine subjektive Einstellung der Betrachtenden zum Betrachteten, sondern eben auch als eine Einstellung an den technischen Geräten, die wir dabei verwenden.

Wenn wir uns heute für ein diverseres, für ein feministischeres Kino einsetzen, dann könnte sich das nicht nur darauf beschränken, welche neuen Filme gemacht werden, sondern auch umfassen, wie wir alte Filme anders schauen. Eine feministische Geste könnte sein, dass wir auch unsere eigenen Vorführapparate und Sehgewohnheiten nicht einfach fraglos hinnehmen, sondern diese rütteln und verrücken, um so im angeblich ganz unkritischen Kino von einst all die subversiven Dunkelheiten hervorzuschütteln, die eigentlich immer schon in ihm drin steckten.