

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 396

Artikel: Maskieren
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976708>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

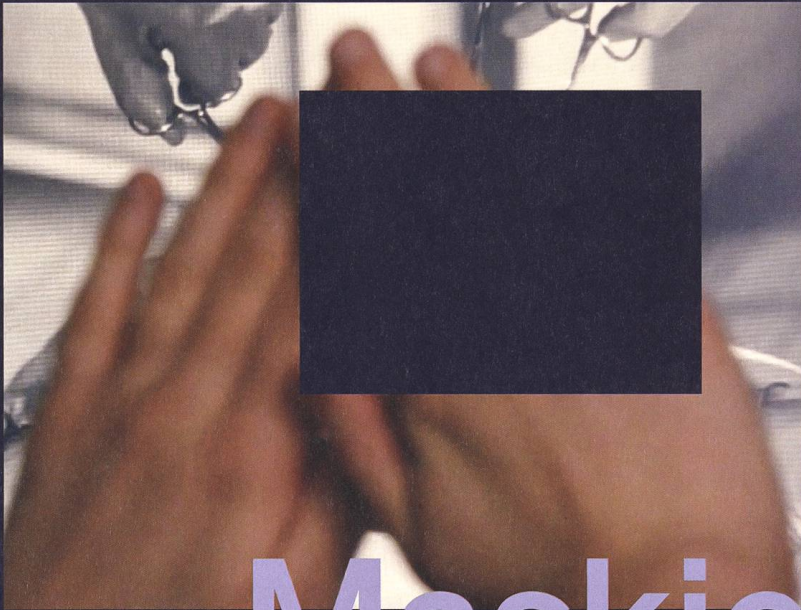
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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



Maskieren



TEXT Johannes Binotto

Bilder kommen zu uns auch durch Masken, die das Format begrenzen. Johannes Binotto über den Ausschnitt im Kino und danach.

Ich erinnere mich noch genau an jene Kinovorführung von Amos Kolleks Film Sue und an die Szene, in der die Protagonistin ein quälendes Gespräch mit ihrem neuen Freund führt, während dem die ganze Zeit der Tonarm mit dem Mikrofon ins Bild hängt. Ich erinnere mich deswegen so gut daran, weil für mich dieser Bruch mit der filmischen Illusion die Emotionalität der Szene nicht etwa vermindert, sondern auf paradoxe Weise sogar noch gesteigert hat. Dass es sich bei dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, um einen Film handelt, wissen wir im Kino ja ohnehin die ganze Zeit. Dass Kollek sich nicht mal mehr bemühte, diese Tatsache zu verbergen, schien mir dabei nur konsequent und lenkte stattdessen noch stärker meinen Blick darauf, wie in dieser Szene trotz aller ausgestellten Inszenierung die Gefühle ganz roh aus den Körpern der beiden Darstellenden hervorzubrechen scheinen. Nur weil eine Kamera, nur weil ein Mikrofon anwesend ist und nur weil die Personen schauspielern, müssen deswegen die von ihnen gezeigten Gefühle nicht zwangsläufig gefälscht sein. Im Gegenteil, so wurde mir im Kinosaal klar: Gerade die Illusion des Kinos eröffnet einen Raum, in dem sich jene Affekte ausagieren lassen, die wir in der sogenannten Realität nicht zu zeigen wagten.

Doch als ich Jahre später diesen Moment auf der DVD des Films wieder betrachten wollte, war er nicht mehr zu finden. Was mich damals im Kino so berührt hatte als verblüffender Verfremdungseffekt, so musste ich nun einsehen, war eigentlich nur ein Fehler bei der Filmvorführung gewesen: Der Operateur oder die Operatrice hatte vergessen, eine Bildmaske in den Projektor zu schieben, die das Filmbild so beschnitten hätte, dass auf der Leinwand jener Bildbereich, in den das Mikrofon hängt, gar nicht zu sehen gewesen wäre.

«Soft matte» – «weiche Maske» – nennt man diese Praxis, bei der erst während der Projektion die Bilder so begrenzt werden, wie sie von den Filmschaffenden intendiert waren. Denn die Bildkader auf dem Negativ eines 35mm-Films haben eigentlich ein fast quadratisches Seitenverhältnis von 4:3, und tatsächlich wurden die frühen Filme bis in die Fünfzigerjahre auch in diesem Format gezeigt. Will man hingegen Filme in Breitbild zeigen, ist eine der Methoden, dass bei der Projektion Teile am oberen und unteren Bildrand verdeckt werden. Kameraleute mussten also bereits beim Dreh darauf achten, welche Bereiche zwar mit aufgenommen, später bei der Kinovorführung dann aber gar nicht zu sehen sein würden.

Bekanntlich stieg das Kino auf Breitbild um, als in den Fünfzigerjahren das Fernsehen aufkam. Da die Fernseher ebenfalls das alte Filmformat von 4:3 aufwiesen, versuchte sich das amerikanische Kino vom Konkurrenzmedium abzuheben, indem es mit immer breiteren Bildern experimentierte. In der Übergangszeit jedoch stellten Filmstudios wie etwa Columbia es den Kinos je nach deren Ausrüstung noch frei, in welchem Format ein Film gezeigt würde, ob ohne Maske («open matte») im alten 4:3-Format oder maskiert auf Breitbild 1.66:1 oder sogar noch stärker maskiert auf 1.85:1. Die Kameraleute der Filme jener Zeit mussten diese also so gestalten, dass sie in allen diesen Formaten funktionierten, und entsprechend uneinig ist man sich unter Cinephilen zuweilen heute, welches denn nun das korrekte Format eines Films aus den Fünfzigerjahren ist. Nur vereinzelt hat man den Luxus, dass Filme wie etwa Elia Kazans On the Waterfront oder Orson Welles' Touch of Evil auf Blu-ray in allen ihren verschiedenen Bildformaten zugleich zugänglich gemacht werden. Meist präsentieren DVDs und Streams die alten Filme stattdessen nur in einem, angeblich von den Filmschaffenden intendierten Format (wobei auch diese Intention nicht immer eindeutig zu eruieren ist) und unterschlagen, dass das zeitgenössische Publikum diese Filme durchaus auch in anderer Form zu sehen bekam.

Das ist deswegen interessant, weil die Kinoformate somit ein Feld darstellen, in dem die Digitalisierung dem Publikum für einmal nicht mehr, sondern weniger Handlungsspielraum gebracht hat. Glückliche Unfälle wie jenen, dass ich Sue unmaskiert sehen durfte, werde ich mit DVDs und Blu-rays, mit Streams und DCPs nie mehr erleben. Ich kenne eine Operatrice in Bern, die beispielsweise Alfred Hitchcocks Rear Window mit Vorliebe nicht im Breitbildformat 1.66:1 vorführt, sondern im Vollbild 1.37:1, und uns damit entdecken lässt, wie sehr dieser Film zugleich auch für dieses andere Format komponiert wurde.

Solche Unterschiede der Vorführvarianten mögen irritierend sein für jene Positivist*innen, die Filme gerne als ein eindeutiges Ding zu fassen bekommen möchten. Tatsächlich aber zeigen solche



Abweichungen nur, dass Filme ja auch sonst immer wieder anders sind, wenn man nur genau hinschaut, von Vorführung zu Vorführung und von Kopie zu Kopie verschieden. Während digitale Files uns vorgaukeln wollen, Filme seien stabile Artefakte, gibt uns die Vorführpraxis der soft matte die Filme als weiches, formbares Material. Auf der Blu-ray des Klassikers steht «Definitive Edition» drauf, die wechselnden Bildmasken des Kinos hingegen machen aus den Filmen Lebewesen mit buchstäblich undefinierten Rändern.

In Zeiten der analogen Filmprojektion mussten Operateure und Operatrices sogar nicht selten die Bildmasken in ihren Projektoren selber zuschneiden und zurechtfeilen, damit sie genau auf die Gegebenheiten ihrer Apparate und des Kinosaals passten. Eine solche Do-it-yourself- und Hacker-Mentalität würde ich mir auch für unseren heutigen Filmkonsum wünschen: dass wir, statt die fest codierte Bildbemessung in den digitalen Files einfach als unveränderlich hinzunehmen, anfangen würden, uns unsere eigenen Masken zuzuschneiden und mit ihnen zu spielen.



Das scheinbar trockene Thema der Bildformatetechnik wäre zu entdecken, nicht als eine Frage von zu erfüllenden Standards, sondern als Experimentierfeld. Wir selber sollten anfangen, die Filmbilder zu beschneiden, um dabei herauszufinden, was sich Neues in ihnen entdecken lässt, wenn man Teile von ihnen verdeckt.

Mir gehen zum Beispiel jene Stellen aus Matthias Müllers Avantgardefilm Aus der Ferne – The Memo Book von 1989 nie mehr aus dem Kopf, in denen er Szenen aus alten Hollywood-Musicals von seinem Fernseher abgefilmt hat und dabei seinen eigenen Körper als Bildmaske und Blende verwendet. Über das Bild etwa von den Arm in Arm tan-

zenden Stars Fred Astaire und Gene Kelly aus Ziegfeld Follies schiebt sich ein schwarzer Schatten, der das Bild zerteilt, ein Schatten, der einmal auch als nackter Fuss erkennbar ist. Die beiden Männer im Bild und der Mann, der vor diesem Bild sitzt, die Beine der Tänzer und der Fuss des Künstlers – beides verbindet sich, beginnt miteinander zu tanzen. Das Betrachten der alten Filme wird damit zu einer persönlichen Angelegenheit, in die der eigene Körper als Bildgerät involviert ist. Ich kann diese Stellen nicht vergessen, weil ich darin plötzlich meinen eigenen Traum verwirklicht sah, jene Filme, die ich liebe, nicht länger nur von aussen anzuschauen, sondern mit ihnen zu verschmelzen, sie umzubauen, mit zugleich einfachsten und körperlichsten Mitteln. Und dasselbe sehe ich auch in Chloé Galibert-Lainés Videoessay L'oeil était dans la tombe et regardait Daney von 2017, in dem sie uns die Operationsszene aus Georges Franjus Les yeux sans visage nur so zeigt, dass ihre Hände das grausige Zentrum von Franjus Bildern andauernd verdecken. Ihre Geste soll Schutz sein gegen einen verstörenden, verletzenden Anblick, und zugleich greift sie dadurch in die Bilder hinein und lässt sich umgekehrt von ihnen berühren. Im Ausdruck der Hände, die sich abschirmend über das Filmbild legen, wird nichts verborgen, sondern es entblösst sich die eigene Intimität.

In ihren Überlegungen zum Zusammenhang von Weiblichkeit und Maskerade haben feministische Denkerinnen wie Joan Rivière und Judith Butler aufgezeigt, dass das Spiel mit Masken dazu führen kann, ganz grundlegend unsere allzu einfachen, binären und immer auf Eindeutigkeit ausgerichteten Vorstellungen von Identität über den Haufen zu werfen. Hinter der Maske, so zeigen die Theoretikerinnen, verbirgt sich nicht eine einzige Wahrheit, sondern vielmehr gilt es, in den verschiedenen Masken immer wieder neue Facetten eines nie zum Abschluss kommenden multiplen Ichs zu erkennen. Und dasselbe könnte uns auch beim Hantieren mit den Bildmasken des Films geschehen. Um zu sehen, nicht nur, was ein Film ist, sondern auch, was er alles auch noch sein könnte. Oder, wie sich Mary Ann Doane fragt: «Was es bedeuten könnte, sich als Publikum zu maskieren? Eine Maske anzuziehen, nur, um auf andere Weise sehen zu können.»