

Roger Odin

Das Zeitalter der Filmsprache ist angebrochen

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18991>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Odin, Roger: Das Zeitalter der Filmsprache ist angebrochen. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Serienästhetik, Jg. 27 (2018), Nr. 2, S. 115–128. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18991>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2018_27_2_MontageAV/montage_AV_27_2_2018_115-128_Odin-Das_Zeitalter_der_Filmsprache.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Das Zeitalter der Filmsprache ist angebrochen*

Roger Odin

In den gegenwärtigen Debatten um Film und Kino, ob sie nun unter Filmwissenschaftlern oder innerhalb der Branche geführt werden, nimmt die Digitalisierung breiten Raum ein. Sie steht im Mittelpunkt aller Diskussionen in der Filmindustrie: Wie verändert die Digitalisierung die Art und Weise, wie Filme produziert und inszeniert werden? Welche neuen Möglichkeiten bietet sie den Filmemachern? Welche neuen Geschäftsmodelle ergeben sich aus dem digitalen Roll-out in den Kinos? Wird der 3D-Film zur Norm? Zugleich dominiert die Digitalisierung auch die theoretischen Debatten: Bewirkt die Digitaltechnik eine radikale Veränderung der Identität des Kinos, oder erreicht mit ihr eine bereits in den Anfängen des Mediums angelegte Logik ihre Grenzen?¹ Verändert sie die ontologische Beziehung des Films zur Welt und zum Menschen (vgl. z.B. Andrew 2007)? Führt sie zum Verlust der Indexikalität des Filmbilds?² Was sind die Folgen für die Gestaltung und das Verständnis von Filmen? Ist die Filmtheorie in

* [Anm.d.Hg.:] Ursprünglich in italienischer Übersetzung erschienen unter dem Titel «E giunta l'era del linguaggio cinematografico» in *Bianco e Nero*, 568, 2011, «Il cinema nell'epoca del videofonino» (Hg. v. Roger Odin), S. 7–17. Die vorliegende Übersetzung basiert auf dem französischen Originalmanuskript, mit freundlicher Genehmigung des Autors.

1 Diese These vertritt Sean Cubitt (2014, Kap. «The Cut»).

2 Die Antworten auf diese Frage variieren. Für Lev Manovich (1995) ist der digitale Film eine Variante des Animationsfilms, andere Positionen sind nuancierter: «[...] if I am correct that the indexical force of digitally captured images has become diminished in comparison with photography this does not mean that faith in such images as «historical documents» has been lost or that we necessarily approach them with increased scepticism, although, frankly, we probably should» (Rodowick 2007, 145). Dagegen ist die Indexikalität des Bildes Laurent Jullier (2007) zufolge in erster Linie abhängig vom jeweiligen Verwendungskontext.

ihrer heutigen Form in der Lage, diese Prozesse zu fassen, oder muss sie in einer Medientheorie aufgehen? Selbst der alte Topos vom Tod des Kinos taucht wieder auf.³

Was mich in all diesen Diskussionen erstaunt ist, dass sie, wenn überhaupt, nur wenig Platz einräumen für ein Phänomen, das meines Erachtens wegen der Folgen, die es mit sich bringt, von großer Bedeutung ist: die Möglichkeit, mit dem Smartphone zu filmen.⁴ Das ist auch der Anlass für diesen Beitrag.

Ich habe in einem Aufsatz (Odin 2006) bereits die Vermutung geäußert, dass eine neue Art von Film im Entstehen begriffen ist, die ich mit dem Ausdruck «S-Film» (auf dem Smartphone gedrehte Filme) bezeichnet habe.* Dies im Unterschied zu einerseits dem, was wir im Allgemeinen mit dem Wort «Kino» bezeichnen – «*cinema uno*» bei Francesco Casetti (2005): Filme, die für ein Publikum auf eine Leinwand projiziert werden –, und andererseits dem, was ich «*cinema uno bis*» genannt habe, also Filme, die auf einem Smartphone aufgenommen werden, aber als «Kino» gesehen werden wollen, z.B. im Rahmen von Festivals für solche Produktionen (Odin 2006).⁵ An diese Überlegungen möchte ich hier unter einem anderen Blickwinkel anknüpfen.

Welche Spezifik?

Mit dem Ausdruck «S-Filme» stellt sich die Frage nach deren Spezifik. Eine erste Annäherung an diese Frage bestünde darin zu beschreiben, welche Merkmale die S-Filme von herkömmlichen Filmproduktionen unterscheiden, ihnen also eigen sind. Dann wäre festzustellen, dass es im Grunde keinerlei Merkmale gibt, durch die sich mit dem Smartphone aufgenommene Filme von mit einer Kamera gedrehten Filmen radikal unterscheiden. Allenfalls wäre dies der *vertikale Kader*, also die

3 Vgl. z.B. schon Zielinski 1989.

4 «Es handelt sich um ein völlig unerforschtes Gebiet [...]», heißt es bei Elena Marcheschi in der Einleitung zu einer der seltenen Veröffentlichungen zu diesem Thema (Ambrosini/Maina/Marcheschi 2009, 29). Bezeichnenderweise enthält der Sammelband *Le Cinéma et après?* (Scheinfeigl 2010) keinen einzigen Beitrag zum Smartphone und nur wenige Verweise auf dieses Phänomen.

* [Anm.d.Ü.:] Im französischen Original heißt es «*p cinéma*», was für «*le cinéma fait sur portable*» steht.

5 Ich bin nicht sicher, ob der Begriff gut gewählt ist, weil er mit der in Frankreich gängigen Bezeichnung «*cinéma bis*» verwechselt werden kann. [Anm.d.Ü.: Unter «*cinéma bis*» versteht man in Frankreich die ganze Bandbreite billig produzierter Genrefilme, von historischen Sandalen- oder Mantel-und-Degen-Filmen zu Thrillern, Western sowie Horror- und Softsexstreifen.]

Verwendung eines Hoch- statt eines Breitformats. Selbst Eisenstein (1988, 157–176), der 1930 ein Plädoyer für das «dynamische Quadrat» hielt, hat seine Forderungen nicht in die Praxis umgesetzt. Dagegen findet man vertikale Bildschirme in Videoproduktionen und Installationen. Vor allem in der Fotografie ist das vertikale, so genannte Porträt-Format weit verbreitet. Alessandro Amaducci (2009, 146 f.) betont in seiner Erörterung dieses Punkts, dass das Smartphone dem Benutzer dieselbe Wahlmöglichkeit zwischen vertikaler und horizontaler Kadrierung bietet wie ein Fotoapparat. Doch interessanterweise kommt in den S-Filmen dieses offenbar einzige spezifische Merkmal nur selten zum Einsatz. Dieser Weg, die Spezifik der S-Filme zu fassen, erweist sich also als wenig produktiv ...

Interessanter ist es zu fragen, welche Merkmale in S-Filmen *besonders häufig* in Erscheinung treten. Merkmale also, die man auch in anderen kinematografischen Produktionen finden kann, in den S-Filmen jedoch in einem solchen Maße, dass sie als spezifisch gelten können. Schon Christian Metz (1973, 243) erklärte in ähnlicher Absicht: «Die Einmaligkeit ist nicht die einzige Form der Spezifität [...]», und «ein Code kann also für mehrere Sprachen spezifisch sein [...]» (was er mit dem Begriff der «multiplen Spezifität» bezeichnete). Versuchen wir uns an einer Liste solcher Merkmale: Was die Inhalte angeht, wären da das Sich-selbst-Filmen und ganz allgemein der Fokus auf den Alltag, in ästhetischer Hinsicht die Sequenz-Einstellung und die Großaufnahme sowie eine Art des Filmens, die eher «der Hand» folgt als dem Auge (ähnlich wie bei der Videokamera «Paluche»^{*}). Doch selbst wenn diese Herangehensweise zu mehr Einsichten führt, scheint sie mir nicht geeignet, die Spezifik der Smartphone-Filme ans Licht zu bringen. Dafür muss man einen anderen Ansatz wählen und nicht die Form oder den Inhalt der Filme betrachten, sondern das Smartphone selbst.

Als *Dispositiv* unterscheidet sich das Smartphone grundlegend vom Kino; es ist zugleich ein Aufnahme-, ein Empfangs- und ein Sendegerät. Es lässt den Traum von der direkten Kommunikation durch bewegte Bilder Wirklichkeit werden, der historisch der Erfindung von Film und Fernsehen vorausging. Schon 1882 beschrieb Albert Robida in *Le Vingtième Siècle* mit dem *Telephonoskop* eine Technik, die es erlaube, sich Bühnendarstellungen von weither ins Wohnzimmer zu holen und die «Abwesenheit zu überwinden», indem es die Kommunikation von

* [Anm.d.Ü.:] Die «Paluche» war eine Videokamera, die in ihrem Aussehen einem Mikrofon ähnelte und dadurch dem Filmenden große Bewegungsfreiheit bot, unter anderem die Möglichkeit, sich selbst zu filmen.

Angesicht zu Angesicht in Echtzeit möglich mache.⁶ Diesen Traum teilten auch einige Filmemacher wie z.B. Dziga Vertov, der die Arbeit der Kinoki «als einen Weg vom «Kinoglaz» zum «Radioglaz», das heißt zu einem hörbaren und mit Radio übertragbaren «Kinoglaz»» betrachtete (1973 [1929], 80; Herv.i.O.). Schon das Fernsehen hat diese Träume verwirklicht, doch das Smartphone geht darüber hinaus, weil mit ihm die Kommunikation nicht mehr ortsgebunden ist. Heute ist es möglich, mit einem Klick einen Film an Einzelpersonen, an eine Gruppe oder an eine ganze Community zu versenden, egal wo man ist.

Doch vor allem als *Gegenstand* ist das Smartphone bemerkenswert. Seine Spezifik besteht darin, dass es bisweilen die Bedingungen dafür schafft, die das Filmen überhaupt erst *ermöglicht*: Das Smartphone als Gegenstand erlaubt es, Filme zu drehen, die mit einer Kamera nie zustande gekommen wären. Die Beispiele, die ich hier behandle, bilden hinsichtlich ihrer Spezifik eine ansteigende Folge.

Während des Festivals Pocket Film 2009 erklärte der Bildhauer Richard Texier, sein Freund, der Maler Zao Wou-Ki habe es strikt abgelehnt, sich von ihm filmen zu lassen, bis er ihm eines Tages vorschlug, das Smartphone zu verwenden (daraus resultierte der Film ROUGE TRÈS TRÈS FORT). Das Beispiel mag anekdotisch sein, was es über das Smartphone aussagt, ist es aber keinesfalls. Das Smartphone ähnelt weder einer Filmkamera noch einem Fotoapparat: Es ist eine andere Art von Gegenstand, weshalb es eine andere, gewissermaßen «entdramatisierte» Beziehung zu der gefilmten Person herstellt als eine Kamera, was alle, die diese Erfahrung gemacht haben, bezeugen können.

Ein weiteres Beispiel: Es gibt Umstände, in denen es unmöglich ist, mit einer Kamera zu filmen, wohl aber mit einem Smartphone, vor allem wenn dies im Verborgenen geschehen muss: in Gefängnissen, während Demonstrationen in Ländern wie dem Iran, China, Birma – die Reihe ließe sich fortsetzen.

Noch spezifischer: Es gibt Filme, die nur deshalb existieren, weil jemand ein Smartphone in der Tasche hatte und das Geschehen aufnehmen konnte. Gewiss gibt es auch Beispiele wie den Zapruder-Film von der Ermordung John F Kennedys, der mit einer Bell & Howell-Kamera im Normal-8-Format aufgenommen wurde, doch bedarf es heute kaum noch des Zufalls (im Sinne von *serendipity* oder besser noch *happstance*:

6 Vgl. dazu auch die *Dossiers de l'audiovisuel*, Nr. 112 zum Thema «Un siècle de télévision. Anticipation, utopie, prospective», hg. v. Gilles Delavaud, insbesondere die Abteilung «Anticipation d'un média» mit Beiträgen von Delavaud und William Uricchio.

zum rechten Moment am rechten Ort sein), dass solche Bilder entstehen, denn es ist normal, sogar banal, dass ein Geschehen von irgendjemandem gefilmt wird. Der sprunghafte Anstieg von Amateuraufnahmen im Fernsehen bei außergewöhnlichen Ereignissen wie Naturkatastrophen, Unfällen, unverhofften Begegnungen, Staatsakten bezeugt dies (bei wie vielen Politikern wurde nicht ungebührliches Benehmen festgehalten ...). Der Reflex ist allgegenwärtig: Man zieht das Smartphone aus der Tasche und filmt. Zu betonen ist, dass es nicht nur darum geht, dass das Gerät mobil ist, sondern vor allem darum, *dass es allzeit zur Verfügung steht*. Es gibt keinen anderen Apparat, mit dem man filmen kann, den man ständig mit sich trägt, nicht einmal die kleinen Fotoapparate oder Videokameras, die inzwischen entwickelt wurden – diese verwendet man nur, wenn man ohnehin zu fotografieren oder zu filmen beabsichtigt. Das Smartphone dagegen hat man immer zur Hand.

Und schließlich: Zahllose Filme wären nie entstanden, weil diejenigen, die sie aufgenommen haben, keinen Zugang zu einer Kamera gehabt hätten, sei es aus ökonomischen Gründen (Kinder und Jugendliche), aus soziokulturellen Gründen (Frauen in manchen Gesellschaften) oder aber weil eine Filmkamera völlig außerhalb ihrer Interessenssphäre läge (die Landbevölkerung in Afrika oder Indien zum Beispiel). Doch aus Gründen, die nichts mit dem Filmen an sich zu tun haben, besitzen viele dieser Menschen ein Smartphone, und wenn die Gelegenheit sich ergibt, wenn es ihnen nützlich erscheint oder aus welchem Anlass auch immer (oft spielerischer Natur), verwenden sie es, um zu filmen. Heute können praktisch alle, die ein Smartphone besitzen, potenziell zu Filmenden werden. «In einem gewissen Sinn schlägt die Quantität in Qualität um», schreibt der italienische Philosoph Maurizio Ferraris (2006, 107) in einem Buch, das dem Mobiltelefon gewidmet ist.

Die Veränderung der Beziehung zwischen Film und Filmsprache

Wie Gilles Lipovetski und Jean Serroy in *L'écran global* anmerken, verändert die Leichtigkeit, mit der alle jederzeit filmen können, unser Verhältnis zum «Kino»:

Je seltener die Leute ins Kino gehen, desto größer ihr Wunsch zu filmen und ihr Ciné-Narzissmus, aber auch die Erwartung, dass die Welt und man selbst sichtbar, ja hypersichtbar wird [...]. Das nun anbrechende Zeitalter ist das einer Ciné-Vision ohne Grenzen, einer demokrati-

sierten Ciné-Manie von allen, für alle. Das angeblich tote Kino gebiert einen Geist, der die Welt antreibt. (Lipovetski/Serroy 2007, 26 f.)

Den Autoren zufolge durchdringt dieser Geist die Welt wie auch unsere Neigungen und unser Alltagsverhalten mit dem Resultat, dass nicht nur das Leben wie ein Film wahrgenommen, sondern sogar wie im Film gelebt wird: Es triumphieren die «spektakuläre Erscheinung», das «film-gemäße Auftreten», das Starsystem. Am 11. Dezember 2007 erschien in *Le Monde* ein Artikel unter der Überschrift «Sarko, l'Hollywoodien», anhand dessen Lipovetski und Serroy aufzeigen, wie die «Seinsweise» des damaligen französischen Präsidenten, der sich mit seiner dem Actor's Studio entlehnten Gestik als Hyperstar und Marathon-Mann gerierte, der eine Politik der Kunststückchen praktizierte und sich wie ein Superheld aufführte, die «Kinematografisierung der Politik» besiegelt hat. Auch die S-Filme sind Teil dieser Entwicklung. Für Praktiken wie das *happy slapping* (den physischen Angriff auf eine Person filmen), das *sharking* (filmen, wie jemandem die Hose oder ein anderes Kleidungsstück hinunter- oder ausgezogen wird), *free hugs* (eine unbekannte Person umarmen und dies filmen), *anti-slapping* (eine zärtliche, liebevolle, freundliche Geste oder Handlung filmen: eine Blume überreichen, jemanden lieblosen oder küssen, jemandem die Hand geben) gilt ebenfalls: «Es zu tun, genügt nicht: Die Handlung muss durch die Kamera authentifiziert werden; nur weil sie gefilmt wurde, existiert sie und findet sie Anerkennung» (Lipovetski/Serroy 2007, 324 f.).

Diese Analyse, die das Smartphone als Teil einer «allgemeinen Ciné-Manie» betrachtet, beleuchtet einen zweifellos problematischen Aspekt, der jedoch andere Apparate in weit stärkerem Maße betrifft (das Buch von Lipovetski und Serroy beschäftigt sich vor allem mit der wachsenden Zahl von Bildschirmen in unserer Umwelt und nur am Rande mit dem Smartphone). Mir scheint vor allem, dass die Wirkungsweise des Smartphones weit über die «spektakuläre Erscheinung» und insbesondere über das «Kino» hinausreicht. Mit dem Smartphone verändert sich die Beziehung zur *Filmsprache*: Heute können (fast) alle vermittels der Filmsprache mehr oder weniger so kommunizieren wie mit der Sprache.

Dieser Prozess wurde bereits durch das Fernsehen in Gang gesetzt, das eine exzellente Lehranstalt für die Filmsprache war: Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Montagefiguren, kurz: all das, was bisweilen (ungerechtfertigterweise) als «Grammatik» des Films bezeichnet wird, ist heutzutage allen, und ganz besonders den Jugendlichen, vertraut. Das eben ist der Punkt: Genau wie jedes Individuum eine

implizite Kompetenz in seiner Muttersprache besitzt, sind wir nun alle bis zu einem gewissen Grad kompetent in der Filmsprache, von der man ebenfalls sagen kann, dass wir mit ihr aufgewachsen sind. Bislang jedoch äußerte sich diese Kompetenz nur in der Rezeption. Selbst wenn man den Familienfilm miteinrechnet, hat allenfalls ein sehr kleiner Teil der Bevölkerung Amateurfilme gedreht. Dank des Smartphones können praktisch alle diese Kompetenz auch zum Herstellen von Filmen einsetzen. Das ist für mich seine wesentliche Errungenschaft: Das Zeitalter der Filmsprache ist angebrochen.

Die Möglichkeit, dies zu verwirklichen, ist neu, die Idee jedoch nicht. Schon Ende der 1940er-Jahre erklärte Alexandre Astruc: «Die Zukunft des Films beruht ganz auf seinen Möglichkeiten, sich zu einer Sprache zu entwickeln» (zit.n. Lherminier 1961, 592 f.). Er dachte dabei an die Perspektiven, die der 16-mm-Film eröffnet hatte. Natürlich verweisen die meisten Arbeiten zum Verhältnis von Film und Smartphone auf Astruc, der in diesem Zusammenhang einen nahezu obligatorischen Bezugspunkt darstellt.⁷ Hierzu muss jedoch zweierlei angemerkt werden. Zum einen denkt Astruc, wenn er Sprache und Filmsprache miteinander vergleicht, an die literarische Verwendung der Sprache: «Das Kino hatte seine Chronisten und Fotografen, heute erwartet es seinen Stendhal, seinen Shakespeare, seinen Pascal, seinen Valéry, seinen Proust» (ibid.). Für Astruc bedeutet die Entwicklung der Filmsprache in erster Linie, dass der Film zu einem Äquivalent der Literatur werden kann. Zum anderen meint er, dass sich das Wesen der Bildsprache verändert; er kommentiert seine Metapher der *caméra-stylo*, der Kamera als Federhalter, wie folgt:

Dieses Bild hat einen genauen Sinn. Es bedeutet, dass der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen, der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und subtil ist wie das der geschriebenen Sprache. (Astruc 1964 [1948], 112)

Er fügt hinzu, dies bedeute: «Kein Gebiet darf ihr verschlossen sein» (ibid.). Insbesondere muss die Filmsprache genau wie die natürlichen Sprachen in der Lage sein, abstrakte Gedanken auszudrücken:

[...] heute würde Descartes sich bereits mit einer 16-mm-Kamera und Film in seinem Zimmer einschließen und den *Discours de la méthode* als

⁷ So z.B. bei Marcheschi (2010) und anderen Beiträgen im selben Band.

Film schreiben, denn sein *Discours* würde heute so ausfallen, dass nur der Film ihn, wie es sich gehörte, ausdrücken könnte. (ibid.)

Im Folgenden zitiert Astruc Jacques Feyder: «Ich kann aus *L'esprit des lois* [Vom Geist der Gesetze, Montesquieu 1748] einen Film machen» (ibid.). Ich bin mir jedoch nicht sicher, ob die Filmsprache es eines Tages erlauben wird, etwas dem *Discours de la méthode* oder *L'esprit des lois* Vergleichbares zu schaffen. Ich denke, es handelt sich hier um eine semiotisch irrige Auffassung der Filmsprache, die natürlich instande ist, Gedanken zu vermitteln oder selbst zu denken (Deleuze), aber nicht so, wie die natürlichen Sprachen. Abstrakte Gedankengänge auszudrücken ist nicht gerade eine ihrer Stärken: Sie verfügt weder über abstrakte Begriffe noch über Junktoren, kann schwerlich ohne Rückgriff auf die natürliche Sprache argumentative Aussagen treffen usw. Mit dem Smartphone verändert sich dagegen der *Status* (und nicht das Wesen) der Filmsprache.

Die Veränderung des Status der Filmsprache

Das Smartphone ermöglicht die Entwicklung des Films auf Gebieten, die ihm zuvor nur wenig oder gar nicht zugänglich waren. Zwar spielte der Film in den verschiedensten Kommunikationsräumen eine Rolle, doch schon allein aus Kostengründen und ganz allgemein wegen der benötigten Apparatur hat er sich letztlich nur in einigen von ihnen wirklich etablieren können. Das waren fast ausschließlich solche, die dem Bereich des «Spektakulären» zuzuordnen sind, wobei Film und Zuschauer getrennten Räumen angehören. In allen anderen Kommunikationsräumen war der Einsatz des Films bislang immer mehr oder weniger problematisch.*

Alle, die noch mit einer Schmalfilmkamera Familienfilme gedreht haben, wissen, was ich meine. Die Kamera, ein ebenso wertvoller wie technisch anspruchsvoller Gegenstand, wurde nicht so einfach anvertraut (in der Praxis war meist das Familienoberhaupt für das Filmen verantwortlich). Das Filmmaterial war teuer, deshalb durfte es keinesfalls «verschwendet» werden. Auch das Filmen selbst war eine anspruchsvolle Angelegenheit: Man bestimmte das Licht mit einem

* [Anm.d. Ü.:] Den Begriff des Kommunikationsraums (*espace de communication*) entwickelt Odin in seinem Buch *Les Espaces de communication. Introduction à la sémiotique pragmatique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble 2011. Eine deutsche Übersetzung (hg. v. Guido Kirsten, Philipp Blum, Laura Katharina Mücke u. Magali Trautmann) erscheint 2019.

Belichtungsmesser und musste die Schärfe einstellen; da das Material oft nicht empfindlich genug war, sah man sich bisweilen gezwungen, auf die Aufnahme zu verzichten. Auch die Vorführung war aufwändig: Man musste die Familie versammeln, den Projektor holen, die Leinwand aufstellen (oder ein Betttuch an die Wand heften), das Zimmer verdunkeln, für ausreichend Stühle sorgen, einen guten Platz für den Projektor finden, damit der Schatten der Zuschauer nicht auf die Leinwand fiel, die Bildschärfe regeln ..., kurzum: eine Reihe von Operationen durchführen, für die man einiges an gutem Willen aufbringen musste – und deshalb blieben die Filme oft im Schrank. Für den Kommunikationsraum der Familie sind die Fotografie und das Fotoalbum sicherlich besser geeignet. Die Videotechnik hat schon vieles vereinfacht, doch erst das Smartphone erlaubt es, dass alle Familienmitglieder filmen. Nicht nur die Frau verfügt nun wie der Mann über einen Apparat, um zu filmen, sondern auch die Kinder. Darüber hinaus kann man sofort das Aufgenommene betrachten (wie bei der Polaroid-Kamera), ohne irgendetwas installieren zu müssen, indem man das Smartphone weiterreicht («Zeig mir den Film!» bedeutet «Gib mir das Smartphone!»⁸) oder den Film gemeinsam auf dem Bildschirm betrachtet. Das Smartphone ist zu einem Fotoalbum geworden, über das man sich in der Familie austauschen kann. Doch im Unterschied zu früher ist es nun möglich, auch die abwesenden Familienmitglieder miteinzubeziehen (schon Robidas *Telephonoskop* sollte helfen, «die Abwesenheit zu überwinden»), wozu es nur eines Klicks bedarf. Mit ebenfalls nur einem Klick, und das ist wichtig, kann man diejenigen Aufnahmen wieder löschen, an denen sich irgendjemand stört. Diese Filme lassen sich im Café, im Flugzeug, im Zug ansehen, so wie man einst die liebevoll in der Briefftasche versammelten Familienfotos betrachtete, nunmehr als lebende Bilder und mit Ton.

Auch andere Kommunikationsräume ließen sich auf diese Weise analysieren, z.B. die technische, praktische, gesellschaftliche, aktivistische Kommunikation usw. Doch die wohl bemerkenswerteste Entwicklung betrifft die Rolle von Filmen in der Alltagskommunikation.

8 In einem Interview während des Pocket Films Festivals 2006 (<http://www.festival-pocketfilms.fr/spip.php?article287>) erzählte der Regisseur Jean-Louis Boissier von einer Diskussion im Vorjahr: «Weil nicht vorgesehen war, Filme auf der Leinwand zu zeigen, sagte ich zum Publikum: «Je vous passe le film». [Anm. d. Ü.: Im Französischen kann dies sowohl «Ich führe Ihnen den Film vor» als auch «Ich reiche Ihnen den Film» bedeuten.] Sowie ich diesen Satz ausgesprochen hatte, dachte ich mir: «Auch so kann man einen Film zeigen.» Das Smartphone wurde im Publikum vom einen zum anderen weitergereicht.»

Erstmals in der Geschichte kann die Filmsprache von allen im Alltag eingesetzt werden. Dabei liegt nicht so sehr der Vergleich mit dem Federhalter nahe, der den Film der Schrift annähert, sondern der mit der mündlichen Kommunikation. Ich habe dies bereits in einem früheren Aufsatz angesprochen (Odin 2006), möchte hier jedoch einige Punkte noch weiter ausführen.

Wie bereits festgestellt, verändert sich die Filmsprache nicht in ihrem Wesen; was sich ändert ist, dass man sich ihrer mit dem Smartphone bedient. Dadurch verschiebt sich ihre unpersönliche Enunziation hin zu einer persönlichen: Das Smartphone, nicht die Filmsprache, sagt «ich».* Das ist übrigens nicht notwendigerweise der Fall: Man kann durchaus mit dem Smartphone einen Spielfilm drehen, dessen enunziative Struktur nichts Persönliches enthält. Doch insgesamt kehrt sich der Prozess im Vergleich zum «Kino» um. Im Falle des «Kinos» steht an erster Stelle die unpersönliche Enunziation, auch wenn es möglich ist, mit der Kamera «ich» zu sagen (man denke z.B. an filmische Tagebücher). Das Smartphone ist dagegen zunächst privat (die Psychoanalyse betrachtet es bisweilen als «Ersatz-Ich») und bewirkt deshalb in erster Linie eine persönliche Enunziation. Allgemeiner gesprochen verleiht das Smartphone den Bildern einen *deiktischen* Wert: Es sagt z.B. «hier» und «jetzt».

Vor allem aber eröffnet sich der Filmsprache durch das Smartphone die Möglichkeit eines gewissen Grads der Interaktivität, die darauf beruht, dass Bilder oder Sprache direkt verschickt werden können. Zwar ist es bislang nicht möglich, gleichzeitig zu telefonieren und Bilder zu versenden, doch wird man Wetten darauf abschließen können, dass auch dafür eine Lösung gefunden wird. Das liegt in der Natur der Sache. Dessen ungeachtet erlaubt das Smartphone schon jetzt eine Interaktion, die weit über das hinausgeht, was Gianfranco Bettetini in seinem Buch *La conversazione audiovisiva* (1984) beschrieb. Die Konversation existiert allerdings nur in der Vorstellung und bleibt textintern (Bettetini spricht auch von «*conversazione testuale*»), eine «*conversazione tra il destinatario e il simulacro dell'enunciatore che il testo rappresenta dentro di sé*» (ibid., 10), also eine Konversation des Zuschauers mit der Vorstellung eines im Text repräsentierten Enunziators. Mit dem Smartphone ist die Konversation mittels bewegter Bilder zwar nicht dasselbe wie ein Gespräch, doch gibt es eine gewisse Ähnlichkeit, denn beide

* [Anm.d.Ü.:] Den Begriff der «unpersönlichen Enunziation» übernimmt Odin von Christian Metz; vgl. Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1993]. Münster: Nodus 1997.

Partner können anwesend sein und über Bluetooth die Bilder *face to face* austauschen. Es wäre interessant zu untersuchen, ob eine solche Konversation den gleichen «Regeln» folgt wie eine mündliche. All die Fragen, die Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990) zur verbalen Interaktion stellt, wären auch hier relevant: Kommunizieren beide abwechselnd miteinander? Wie ist die Interaktion strukturiert? Um welche Art der Interaktion handelt es sich (Dialog, Unterredung, Debatte usw.)? Was wird mit der Interaktion beabsichtigt?

Sicher ist, dass inzwischen völlig neuartige Interaktionsweisen vermittelt der Filmsprache entstanden sind. Etwa die *kollaborativen Filme*, die darin bestehen, Filmfragmente (ob selbstgedreht oder nicht), zu denen die Teilnehmenden ihren eigenen Beitrag hinzufügen, via Smartphones zirkulieren zu lassen. So entstehen Szenenfolgen, die manchmal an das surrealistische Spiel des *Cadavre exquis* erinnern; es können sich aber auch kohärente Erzählungen ergeben, wohl auch weil das Wissen um narrative Schemata nahezu überall geteilt wird.

Ich spreche die ganze Zeit von der Filmsprache [*langage du cinéma*]. Da ist es unvermeidlich, dass ich auch auf eine immer wieder gestellte Frage eingehe: Ist das Film, ist das Kino? Eine Antwort auf diese Frage würde voraussetzen, dass man übereinstimmt in der Definition dessen, was genau Film oder Kino ist. Nun gibt es aber fast genauso viele Definitionen wie es Theorien gibt, und wenn man vom Publikum ausgeht, wird die Sache nicht einfacher. Je nach Gesellschaftsschicht, Individuum, Situation, Kommunikationsraum können «Film» und «Kino» anders besetzt sein. Dennoch gibt es eine Art gesellschaftlich geteilte implizite Vorstellung, die mit diesen Begriffen die Projektion eines Films auf eine Leinwand verbindet, eine Projektion für ein Publikum in einem verdunkelten Raum, der zu eben diesem Zweck eingerichtet wurde.

Unter den mit dem Smartphone gedrehten Produktionen gibt es einerseits solche, die man dem so definierten Kino zurechnen kann: In Afrika erlaubt das Smartphone, auch ohne großes Budget Filme zu drehen, und auch sonst wird das Kino immer wieder als Referenz beschworen.⁹ Ganz zu schweigen von den Filmschulen, in denen das Smartphone eingesetzt wird, um die Kreativität der zukünftigen Regisseure anzuregen. Andererseits jedoch orientieren sich viele Produktionen an einer Reihe von Modellen: Internet, Computerspiel, Installationskunst, Praxisratgeber, Familienfilm, Alltagskommunikation usw. Deshalb ist es wichtig, zwischen «Kino» und Filmsprache zu

9 So z.B. beim Pocket Films Festival, das die Beiträge auch auf großer Leinwand zeigt.

unterscheiden und zu akzeptieren, dass Produktionen, die die Filmsprache nutzen, nicht automatisch dem «Kino» zuzurechnen sind. Das galt natürlich auch schon vor dem Aufkommen des Smartphones beispielsweise für naturwissenschaftliche, medizinische, ethnografische oder Industriefilme, die ebenfalls nicht dem «Kino» zugerechnet wurden und das oft auch gar nicht wollten (wie der Familienfilm). Das Smartphone führt schlicht (aber eben das ist bemerkenswert) dazu, *dass sich das Anwendungsgebiet der Filmsprache in bislang nie dagewesener Weise erweitert hat.*

Es stellt sich also die Frage, welche persönlichen und gesellschaftlichen Konsequenzen die Entwicklung der Filmsprache durch das Smartphone hat. Da es keine umfassende Antwort auf diese Frage geben kann, weil man sie für jeden einzelnen Kommunikationsraum betrachten müsste, begnüge ich mich mit einigen Beispielen.

Für den Kommunikationsraum der Familie habe ich bereits einige positive Konsequenzen des Smartphones genannt, doch man könnte auch auf die negativen Seiten hinweisen. So verschwindet z.B. das Ritual, ja das Feiern des gemeinsamen Betrachtens der Familienfilme und die damit verbundenen Bindungskräfte innerhalb der Familie. Zugleich kann der intrafamiliäre Austausch über die Bilder jederzeit gestört werden, denn das Smartphone erlaubt nicht nur zu filmen, sondern eben auch zu telefonieren, zu chatten ...

Im Raum der Bildung der Persönlichkeit ermöglicht das Smartphone auf bemerkenswerte Weise die Öffnung hin zu Anderen und unterstützt damit die Entwicklung des Subjekts («Ich filme, also bin ich»), doch zugleich kann dies zu übertriebenem Narzissmus mit allen zerstörerischen Konsequenzen führen.

Zur Bedeutung des Smartphones im Raum der gesellschaftlichen und politischen Kommunikation kann ich mich kurz fassen. Doch auch hier gilt es zu unterstreichen, dass es nicht immer ein Werkzeug im Dienst der Demokratie sein muss, sondern auch sehr effizient als Überwachungsinstrument eingesetzt werden kann, sowohl privat (elterliche Kontrolle), als auch in der Öffentlichkeit (unser Aufenthaltsort kann jederzeit bestimmt werden).

Ein letztes Beispiel: Im Raum der ästhetischen Kommunikation erlaubte es das Smartphone mit seinen Möglichkeiten wie auch seinen Beschränkungen einer Vielzahl von Individuen (etablierte Filmmacher, Studierende, Amateure jeden Alters), *kreativ* zu werden. Die Produktionen umfassen die ganze Bandbreite der Formate, von langen Spielfilmen bis zu ultrakurzen Clips. Manche haben den Ehrgeiz, künstlerisch tätig zu sein, andere wiederum sehen dies eher als

eine spielerische Aktivität (bisweilen auch als Wettbewerb, der oder die Beste zu sein in einer bestimmten Kategorie: Parodien bekannter Filme in einer Minute, Imitationen von Dogma-Filmen usw. – auch dafür gibt es bereits Festivals). Doch auch diese an sich sehr positive Entwicklung hat ihre Kehrseite: Smartphone-Filme sind oft weder Kunst noch Anti-Kunst (produktive Provokationen) noch kreative Spielerei, sondern sie sind Teil eines Wildwuchses an Bildern, der zu einem Sinnverlust führt. Für Lipovetski und Serroy (2007, 162 f.) besteht das Risiko, dass damit «das Banale, das Lächerliche, das Belanglose in den Mittelpunkt rückt».

Wie man sieht, bietet sich ein kontrastreiches Bild mit positiven wie negativen Aspekten. So überrascht es nicht, dass die Reaktionen auf diese Entwicklungen von Euphorie bis zu heftiger Ablehnung reichen, mit allen Zwischenstufen von Perplexität und Angst. Man könnte auch eine eher neutrale Haltung einnehmen: Diese Janusköpfigkeit ist völlig normal – eine Sprache ist weder gut noch schlecht, es kommt darauf an, wie sie verwendet wird.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

- Amaducci, Alessandro (2009) L'occhio nella mano. In: Ambrosini/Maina/Marcheschi 2009, S. 143–155.
- Ambrosini, Maurizio / Maina, Giovanna / Marcheschi, Elena (Hg.) (2009) *Il film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*. Ghezzano: Felici Editore.
- Andrew, Dudley (2007) A Film Aesthetic to Discover. In: *Cinemas* 17,2–3, S. 47–72.
- Astruc, Alexandre (1964) Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter. [frz. 1948] In: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. Hg. v. Theodor Kotulla. München: Piper, S. 111–115.
- Bettetini, Gianfranco (1984) *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Mailand: Bompiani.
- Casetti, Francesco (2005) *L'occhio del novecento*. Mailand: Bompiani.
- Cubitt, Sean (2014) *The Cinema Effect*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Eisenstein, Sergej M. (1988) *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakova & Dietmar Hochhuth. Leipzig: Reclam.
- Ferraris, Maurizio (2006) *T'es où? Ontologie du téléphone mobile*. Paris: Albin Michel.
- Jullier, Laurent (2007) Théories du cinéma et sens commun. La question mimétique. In: *Cinemas* 17,2–3, S. 109–116.

- Lipovetski, Gilles / Serroy, Jean (2007) *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris: Seuil.
- Lherminier, Pierre (1961) *L'art du cinéma*. Paris: Seghers.
- Manovich, Lev (1995) What Is Digital Cinema? [<http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema> (Zugriff am 05.12.2018)].
- Marcheschi, Elena (2010) Videophone. A New Camera-Style? In: *Dall'inizio alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*. Hg. v. Francesco Casetti, Jane Gaines & Valentia Re. Udine: Forum, S. 389-394.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film* [frz. 1971]. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Odin, Roger (2006) Questions posées à la théorie du cinéma par les films tournés sur téléphone portable. In: *Dall'inizio alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*. Hg. v. Francesco Casetti, Jane Gaines & Valentia Re. Udine: Forum, S. 363-372.
- Robida, Albert (1882) *Le Vingtième Siècle*. Paris: Georges Décaux [Reprint 1993, Paris: Tallandier].
- Rodowick, David N. (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Scheiffegele, Maxime (Hg.) (2010) *Le Cinéma et après?* Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Vertov, Dziga (1973) *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser.
- Zielinski, Siegfried (1989) *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.