

GÖTTEL

DIE LEINWAND

Diese Publikation ist im Rahmen des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar entstanden und wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert.

Schriften des
Internationalen Kollegs für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie

Band 27

Eine Liste der bisher erschienenen Bände findet sich unter
www.ikkm-weimar.de/schriften

FILM DENKEN

herausgegeben von

LORENZ ENGELL
OLIVER FAHLE
VINZENZ HEDIGER
CHRISTIANE VOSS

DENNIS GÖTTEL

DIE LEINWAND

EINE EPISTEMOLOGIE DES KINOS

WILHELM FINK

Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es
nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Satz: Lena Haubner, Weimar
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5981-7

Für meine Eltern,
weil sie mich immer
haben machen lassen.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Leinwände	13
<i>Stoff – Der allerdümmste Gegenstand – Was die Leinwand weiß – Im Verschwinden begriffen – Darstellung</i>	

KINO: ABBILDUNG

Kinemathek.	32
<i>Lichtspiel (Bern) und Section Cinéma (Marcel Broodthaers) Schokoladenfabrik – Lagerkeller – Schiffahrtsmuseum (Tacita Dean) – Materielle Kulturen</i>	

Fotografie.	42
<i>Theaters (Hiroshi Sugimoto) und film.stills (Thomas Kutschker) Lichtspiele – Serialität – Fotografiertes Film – Illusionen – Fotografische Sammlungen</i>	

Weltausstellung, Bierhalle, Laden.	48
Transluente Leinwände im Frühen Kino	
<i>Orte der Filme, Bilder der Orte – Cinématographe géant, Fotografie – Wirtschaftslocal, Tuschezeichnung – Schmales Handtuch, Grundrisszeichnung – Historische Transluzenz</i>	

Magazin.	58
Dinamic Square (<i>Close Up</i>) und Cinemascope (<i>Cahiers du Cinéma</i>)	
<i>Vertikale und Horizontale – Ausrufezeichen – Fenster und Augenpaar – Hefte und Beine – Lesen und Schauen</i>	

Resümee.	71
Kino: Abbildung	

Fenster, Spiegel, Rahmen, Fleisch, Augenhöhle, mit dem Gehirn fernverbundene und nach außen gestülpte Netzhaut, Hymen, Mutterbrust, Beileidsbrief, Leichentuch, Samariterhemd, weißer Strand, Schweißstuch der Veronika, Mallarmés leere Seite, Athenes blanker Schild, gläserner Boden einer Teflon-Pfanne, ins Quellwasser geworfene japanische Papierblume (usw. usf.) <i>Omnipräsenz der Tropen – Verballhornung: Bazin und Daney – Verwurzelung: Baudry und Metz – Erfahrung: Sobchack – Schauplatz der Analogien</i>	74
Schutzschirm, Barriere, Gussform (Stanley Cavell) <i>Raupe und Schmetterling: Kinematografische Metamorphosen – Absenz – Abschirmen – Fußnote – Textuelles Abschirmen</i>	87
Paradiesmauer (Siegfried Kracauer) <i>Analogie (Affen, Zweige, Bäume) – Trugbilder und Sprachbilder – Zwischen letzten und vorletzten Dingen – Blumenbergs Metapher als Nicht-Begriff und das Geschichtliche der Technik</i>	97
Gehirn (Gilles Deleuze) <i>Die Parole – Zerebrales Kino – Das alte und das neue Gehirn – Resnais' Kokon – Zeitung, Armaturenbrett, Informationstafel, Monitor – Helix und Oberfläche</i>	109
Tafel, Wachs, Leinwand, Monitor (Thierry Kuntzel) <i>Schichten – Derridas feste Metapher – Film-Analyse – Video: verwerfen und anspülen – Modell und Praxis</i>	121
Resümee. Theorie: Analogie	134

FILM: AUFFÜHRUNG

- Sekundäre Leinwand 138
(Christian Metz)
Der andere Ort – Metakinematografisch – Projektion und Produktion
- Monochrome Leinwand. 145
Zen for Film (Nam June Paik) und *BLUE* (Derek Jarman)
*Tabelle und Karte – Monochrome – Kataloge und Fotografien –
Beschreibungen und Zeitangaben – Filmstreifen und Vorführungen –
Ton und Musikinstrumente – H₂O und Wasser – Gemälde und
Konfetti – Fernsehen und Hörfunk – Kino und Film – Rechtecke und Grund*
- Leere Leinwand. 159
A Movie Will Be Shown Without the Picture (Louise Lawler)
und *THE MISFITS* (Marilyn Monroe)
Plakat – Skript – Garderobe – Pin-up – Double – Enteignung
- Zerrissene Leinwand. 173
BRONENOSEC POTEMKIN (Bolschoi-Theater)
*Schere – Ekstase – Vorhänge – Unsichtbare Matrosen –
Skalierungen des Schiffs – Cruising*
- Zensierte Leinwand. 186
Zapruder-Film (1963–1991)
*Pasolinis Präsenz – Kaderausbelichtung – Gerichtsprotokoll –
Evidenz – Zeigestock, Blow-up, Freezeframe, Loop –
Wesen des Films und Unwesen der Filmanalyse*
- Verborgene Leinwand. 199
KING KONG (1933) und *KING KONG* (2005)
*Making-of und Remake – Screenshot, Puppe, Kamera –
Splitscreen, Rückprojektion, Bluescreen –
Handarbeit und Körpersprache –
Flamingo, Löwe, Tiger – Monströses Darstellen*
- Resümee. 212
Film: Aufführung

SCHLUSS

Eskamotage 215
Verswinden und Erscheinen

BIBLIOGRAFIE 217
FILMOGRAFIE 235

DANK 237

EINLEITUNG: LEINWÄNDE

»[T]he screen has to accomplish its effects without suggesting the slightest idea of its own existence. The life of the screen is certainly a modest one, as the role assigned to it could hardly be kept by an ambitious actor, for while the screen must be humble, it must not be obscure!«
M. H. Schoenbaum, »Screens«¹

»Während dieses seines Lebens ist das Ding von Hand zu Hand gegangen, ist mit vielen Menschen in Berührung gekommen, hat verschiedene Umgestaltungen durchgemacht. Man muß es nur dazu bringen, daß es von sich erzählt.«
Sergej Tretjakov, »Die Tasche«²

»Wenn die Leinwand spricht, dann spricht, ach,
schon die Leinwand nicht mehr.«
Werner Hamacher, »Lingua Amissa. Zum Messianismus
der Warensprache«³

Stoff

Vielleicht ist es etwas altmodisch, sich noch mit der Leinwand zu befassen. Bildschirme verschiedener Art sind heutzutage überall, und das Kino hat seine hegemoniale Stellung längst eingebüßt. Dass die Projektionsfläche im Deutschen landläufig Leinwand genannt wird, klingt zudem veraltet; in ihrem Namen harrt die Textilie aus.

1867 gibt es noch kein Kino, weswegen Karl Marx' *Kapital* davon gar nicht handeln kann. Was es aber gibt, ist das textile Halbzeug⁴ Leinwand und die Warenform, mit deren Analyse die Kritik der politischen Ökonomie beginnt: »Die Ware ist zunächst ein äußerer Gegenstand, ein Ding, das durch seine Ei-

- 1 M. H. Schoenbaum (1914), »Screens«, in: *The Motion Picture News*, 2. Mai 1914, S. 21–22; S. 42, hier: S. 42.
- 2 Sergej Tretjakov (1933), »Die Tasche«, in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts* (hg. v. Heiner Boehnke), Hamburg 1972, S. 86–93, hier: S. 87.
- 3 Werner Hamacher (1999), »Lingua Amissa. Zum Messianismus der Warensprache«, in: *Zäsuren-Césures-Incisions*, Nr. 1 (November 2000), S. 71–113, hier: S. 79; unter: <http://gctholen.info/wp-content/uploads/2014/11/eJournal-Zäsuren.pdf> [letzter Aufruf: 19.04.2016]
- 4 Der ökonomische Begriff Halbzeug meint vorgefertigte Güter, die weiterverarbeitet werden.

genschaften menschliche Bedürfnisse befriedigt.«⁵ Trotzdem sind die Waren nicht schlichtweg Dinge, als Gebrauchswerte sind sie hingegen die »stofflichen Träger des – Tauscherts.«⁶ Zu solchen macht sie die Warenökonomie, die kapitalistische Produktions- und Gesellschaftsform. Am Beispiel der Leinwand fasst Marx die wesentlichen Züge der Ware zusammen: »Um Leinwand als bloss dinglichen Ausdruck der in ihrer Produktion verausgabten menschlichen Arbeitskraft festzuhalten, muß man von allem absehn, was sie wirklich zum Ding macht. Gegenständlichkeit menschlicher Arbeit schlechthin, die selbst abstrakt ist, ohne weitre Qualität und Inhalt, ist nothwendig abstrakte Gegenständlichkeit, ein *Gedankending*. So wird das Flachsgewebe zum Hirngespinnst. Ohne Hirn wie sie ist, geht die Leinwandwaare anders zu Werke, um auszudrücken, weiß Schlags die Arbeit, woraus ihr Werth besteht.«⁷ Für den Wert einer Ware spielt die konkrete Arbeit, durch die ein Ding produziert ist, überhaupt keine Rolle; allein die quantitative Arbeit, die Arbeitszeit, also die Abstraktion von Arbeit ist von Belang. Das Vetrackte ist indes die »Erscheinungsform des Wertes«⁸. Denn die einzelne Ware für sich allein gibt ihren Wert nicht preis. Dass hierfür das Geld zuständig ist, ist nicht der Wahrheit letzter Schluss, da jenes selbst eine abstrakte Form ist: Das Geld ist die allgemeine, die Ware die »besondere, [...] verkleidete Existenzweise«⁹ des Werts. Damit der Wert seine Hüllen fallen lässt, entwickelt Marx die Geldform von der einfachen Wertform her. Zu deren Darstellung greift er auf zwei völlig beliebige Waren (in bestimmter Proportion) zurück und setzt diese gleich: »20 Ellen Leinwand = 1 Rock.«¹⁰ Dass es sich dabei um zwei völlig verschiedene Sachen handelt – das eine ein Produkt der Weberei, das andere eines der Schneiderei –, hat für den Wertausdruck keinerlei Bedeutung. Erst in der Gleichung mit dem Rock (die je nach Produktivkraft variiert), erst im Tausch »vergegenständlicht«, »materialisiert«¹¹ sich der Wert der Leinwand; er wird im Körper einer anderen Ware »ausgedrückt«, »dargestellt«.¹² Der Wert also verwirklicht sich in anderen Sachen, er ist durch und durch sachlich. Diese Erscheinungsweise des Werts funktionalisiert

5 Karl Marx (1867/1890), *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1: »Der Produktionsprozeß des Kapitals« [4., v. Friedrich Engels durchgesehene und herausgegebene Auflage], in: ders., Friedrich Engels, *Werke* [MEW], Bd. 23 (hg. v. Rosa-Luxemburg-Stiftung), Berlin 2005, hier: S. 49.

6 Ebd., S. 50.

7 Karl Marx (1867/1872), *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1 [2., von Karl Marx überarbeitete Auflage], in: ders., Friedrich Engels, *Gesamtausgabe* [MEGA], Abt. II, Bd. 6 (hg. v. Institut f. Marxismus-Leninismus b. ZK d. Kommunistischen Partei d. Sowjetunion u. v. Institut f. Marxismus-Leninismus b. ZK d. Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands), Ost-Berlin 1987, hier: S. 12.

8 Marx (1867/1890), *Das Kapital*, Bd. 1, S. 62.

9 Ebd., S. 168.

10 Ebd., S. 63.

11 Ebd., S. 53.

12 Ebd., S. 77; S. 63.

einen anderen Gebrauchswert, der so zum Träger des Tauscherts wird. Die qualitative Dinglichkeit ist dabei einerlei, Jacke wie Hose.

Von der einfachen Wertform ausgehend, kann Marx die 20 Ellen Leinwand alsbald als totale Wertform fassen, in der »[j]der andere Warenkörper [...] zum Spiegel des Leinwandwerts«¹³ wird. Weshalb dann schließlich auf einer dritten Stufe – bei der allgemeinen Wertform – 20 Ellen Leinwand den Wert aller Waren darstellen können. Der Gebrauchswert der Leinwand zählt in dieser ihr zugeschriebenen Rolle nichts: »Ihre eigene Naturalform ist die gemeinsame Wertgestalt dieser Welt, die Leinwand daher mit allen andren Waren unmittelbar austauschbar. Ihre Körperform gilt als die sichtbare Inkarnation, die allgemeine gesellschaftliche Verpuppung aller menschlichen Arbeit.«¹⁴ In der ersten Fassung des *Kapitals* greift Marx auf eine zoologische Analogie zurück, um die allgemeine Wertform begreiflich zu machen: »Es ist als ob neben und außer Löwen, Tigern, Hasen und allen andern wirklichen Thieren [...] auch noch *das Thier* existirte, die individuelle Incarnation des ganzen Thierreichs.«¹⁵ Ideologisch wirkmächtig ist die allgemeine Wertform – von der es nur noch ein kleiner, analytischer Sprung zur Geldform ist – deswegen, weil sich in der Warenökonomie nie »die Singularität der Arbeiten, sondern allein ihre abstrakte Funktion aussprechen kann.«¹⁶

Marx' *Kapital* ist keine Warenkunde über Herstellung und Funktion der Leinwand; sie dient ihm lediglich als beliebiges Beispiel. Wo sie schon nicht als konkretes Material behandelt wird, ist Marx' Leinwand erst recht keine Kinoleinwand. Leinwand wird erst Jahre später zum Stoff, auf den Filme projiziert werden. Gleichwohl erweckt das Charakteristikum, das die Leinwand im *Kapital* ereilt – dass nämlich ihr Körper dienstbar gemacht wird –, in der Re-Lektüre des *Kapitals* den oberflächlichen Anschein, die Kinoleinwand würde durch den Text hindurch blinzeln. Doch ist eine Analogie zwischen Marx' Leinwand und der des Kinos recht, oder ist sie nicht eher billig?

Seit es die Kinoleinwand tatsächlich gibt, ist sie – unter völlig anderen erkenntnistheoretischen Vorzeichen als denen der Kritik der politischen Ökonomie – immer wieder zum Inbegriff einer entschieden ungefähren Dinglichkeit geworden. Als wollte sich im Gebrauchswert der Kinoleinwand pervers bewahren, was im *Kapital* ganz anders – als Verschleierung konkreter Arbeit – gemeint war.

13 Marx (1867/1890), *Das Kapital*, Bd. I, S. 77.

14 Ebd., S. 81.

15 Karl Marx (1867), *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. I [1. Auflage], in: ders., Engels, *Gesamtausgabe* [MEGA], Abt. II, Bd. 5, Ost-Berlin 1983, hier: S. 37.

16 Hamacher, »Lingua Amissa«, S. 80.

Der allerdümmste Gegenstand

»Es gibt zwar eine Menge dummer Gegenstände um uns herum, aber Schirme gehören zu den dümmsten«,¹⁷ heißt es in Vilém Flussers schmalen Text »Schirm und Zelt«, der eine eigenwillige Genealogie von Stoffen und Flächen aufmacht, in der neben Zeltwänden, Teppichen, Fernsehbildschirmen und Computermotoren auch die Kinoleinwand ihren Platz hat. Für Flusser spielen handfeste, medientechnische Spezifika der Stoffe und Schirme weiters keine Rolle, gewollt wird zwischen Metaphern und Medien changiert. Die Leinwand nimmt eine Scharnierfunktion zwischen handgewebten Stoffen und massenmedialen Bildflächen ein: Mag es bei der Lektüre des *Kapitals* zur Verwechslung führen, ist das Homonym Leinwand hier historisch eingeholt. Zielt Flussers lakonische Eröffnung zur Dummheit auf die vermeintliche Passivität jener Flächen ab, kehrt sich dieses Vorurteil alsbald um, wenn attestiert wird, die Flächen seien sehr wohl als materielle Dinge in Vorgänge involviert, da sie schier un wahrnehmbar, aber doch etwas tun. Der Stoff der Leinwand etwa soll »eine Textilie [sein], die für Erfahrungen offen steht (sich dem Wind, dem Geist öffnet) und diese Erfahrung speichert.«¹⁸ Dass dieses Speichern ein ephemeres sein muss, konterkariert im Übrigen noch den Begriff der Speicherung. Dieser Umstand trägt bei Flusser aber nur dazu bei, dass ihre zunächst angenommene Dummheit poetisch geradewegs zur Qualität der Bildflächen und Leinwände verkehrt wird, die ganz woanders als im Eigensinnigen oder gar Widerständigen liegt.

In Fritz Heiders *Ding und Medium* nimmt sich die Kinoleinwand – im Vergleich zu Flusser – weit mehr als konkretes Material aus, wird sie hier im Zusammenhang von Lichtwellen behandelt. Doch findet Heiders physikalisch und gestaltpsychologisch ausgerichtetes Unternehmen, das den Unterschied von Ding und Medium zu bestimmen versucht, in der Kinoleinwand etwas Sonderbares vor: »[E]in fester Gegenstand [hat] nicht nur einen, sondern viele farbige Punkte. Ist dies gesamte Geschehen der vielen Punkte auch einheitlich? Nein, es ist ein Vielheitsgeschehen. Ich [...] kann dem Gegenstand durch verschiedene Beleuchtung die verschiedensten Anordnungen aufzwingen. Was wird nicht alles der weißen Wand des Kinos aufgezwungen! Wir sehen aber: da ist die Wand eigentlich Medium. Wir sehen nicht die Wand, wir sehen Anderes. Und das ist wieder nur möglich, weil die einzelnen Geschehen auf der Wand voneinander unabhängig sind. Aber eine so wirre Beleuchtung ist ein Ausnahmefall.«¹⁹ Heiders kurze Einlassung markiert die Kinoleinwand als ein vom Licht in besonders krassem Maß abhängiges Ding – bedingt durch ihre mediale Funktion. Die vielgestaltige und hochfrequentierte Folge projizierter Filmbilder verändert die Erscheinung der Leinwand unablässig. Die Leinwand

17 Vilém Flusser (1990), »Schirm und Zelt«, in: ders., *Vom Stand der Dinge*, Göttingen 1993, S. 44–46, hier: S. 44.

18 Ebd., S. 46.

19 Fritz Heider (1926), *Ding und Medium*, Berlin 2005, hier: S. 74 f.

nimmt immerzu die Gestalt von etwas Anderem an, radikale Alterität ist ihr zu eigen.

Anders als in den Medientheorien von Heider und Flusser kommt die Leinwand bei zwei der wichtigsten Exponent_innen der Epistemologie nicht annähernd als eigentlicher Gegenstand vor. So findet Donna Haraways Verständnis von Objekten, die sie als aktive Kräfte an der Generierung von Wissen beteiligt sieht, in der Leinwand seinen Widerpart: »Situated knowledges require that the object of knowledge be pictured as an actor and agent, not as a screen or a ground or a resource, never finally as slave to the master that closes off the dialectic in his unique agency and his authorship of ›objective‹ knowledge.«²⁰ Wird die dialektische Methode hier zum Pappkameraden für eine Theoriebildung, die nicht länger am Dualismus von Subjekt und Objekt festhält, ähnelt Haraways rhetorische Indienstnahme des »screen« Passagen von Bruno Latours Pamphlet *Wir sind nie modern gewesen*. In polemischer Zuspitzung hält Latour den Sozialwissenschaften eine doppelköpfige Verkenning vor: Einerseits werde den Dingen attestiert, sie würden in Allmacht über die Gesellschaft herrschen – in Form der Verdinglichung gesellschaftlicher Prozesse und der Unverfügbarkeit der Dinge im Rahmen menschlichen Handelns – hier adressiert Latour den Materialismus. Andererseits würden die Dinge völlig konträr perspektiviert; sie erlangten allein durch Signifizierungen und Diskurse ihre Bedeutung – so agiere der Radikalkonstruktivismus, dem zufolge die Gesellschaft die Objekte beliebig forme. Diese Kritik spitzt Latour in einer Metapher zu: Für den Konstruktivismus »zählen die Objekte nicht; sie bilden nur die Leinwand, auf die die Gesellschaft ihren Film projiziert.«²¹ Die Metapher wiederholt sich: »Der Naturpol wird in zwei Komponenten unterteilt: Die erste enthält seine ›weicheren‹ Bestandteile – Leinwände, um die sozialen Kategorien darauf zu projizieren –, die zweite seine ›härteren‹ Bestandteile – Ursachen, die für das Los der menschlichen Kategorien verantwortlich sind, d. h. Wissenschaft und Technik.«²² Latour rekurriert schließlich auf Michel Serres' Begriff des Quasi-Objekts als »sehr viel realer, nicht-menschlicher und objektiver als jene gestaltlosen Projektionsflächen, auf welche die Gesellschaft – aus welchen Gründen auch immer – ›projiziert‹ werden müsste.«²³ Im Konstruktivismus seien die Objekte eben genau so wie Leinwände: bloß reflektierend, unterstützend, dienend.

Bloß dienend wiederum ist die Metapher der Leinwand in Latours und Haraways Argumentationen: Die Leinwand ist nicht eigentlicher Gegenstand des Erkenntnisinteresses, sondern soll angemessen illustrieren, versinnbildlichen.

20 Donna Haraway (1988) »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: dies. (1991), *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, London, S. 183–201, hier: S. 198.

21 Bruno Latour (1991), *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1998, hier: S. 71.

22 Ebd., 72 f.

23 Ebd., S. 75.

Veranschaulichen soll die Metapher der Leinwand eine diskursive Praxis, in der die Dinge lediglich als Flächen für Zuschreibungen verstanden werden.²⁴ Die Leinwand steht für Nichtigkeit ein und evoziert theoretische Konzepte, die einer radikalen Passivität der Dinge das Wort reden. Ausgesprochen und erklärt werden muss das bei Latour und Haraway deswegen nicht, weil ihr metaphorischer Gebrauch der Leinwand ad hoc einleuchtet: Die Metapher ist konventionell. Relevant indes ist die metaphorische Praxis aufgrund des theoretischen Kontexts, wegen Latours und Haraways wissenstheoretischer Projekte, in denen den Dingen ihre eigene Stimme verliehen wird, in denen die Dinge im Verbund von Praktiken und Diskursen als aktiv erkannt und anerkannt werden. Wird die Kinoleinwand nun inmitten dieser prominenten Beiträge zum Eigensinn der Dinge zum pejorativen Sinnbild anti-dinglicher, dem Immateriellen verschriebener Theorien, mag zwar noch keine Aussage über tatsächliche Leinwände getroffen worden sein. Dennoch, vielmehr deswegen ist das Erscheinen der Leinwand als ›bloß‹ beiläufige Metapher epistemologisch aufschlussreich.

Trotz der völlig unterschiedlichen theoretischen Zusammenhänge hat die Kinoleinwand bei Flusser, Heider, Haraway und Latour einen besonderen Status, der sich nicht in der Komplexität ihrer Dinglichkeit ausdrückt, sondern in der Eignung als Denkfigur: des Dummen, des Anderen, des Passiven. Auf eben diese Weise scheint die Leinwand als Wissensobjekt prädestiniert. Zunächst ruft die Kinoleinwand eine epistemologische Tradition von Textilien auf, wie sie Michel Serres skizziert: »Tuch, Stoff und textile Gewebe geben ausgezeichnete Modelle für Erkenntnis ab, ausgezeichnete, quasi abstrakte Objekte, sind erste Mannigfaltigkeiten: Die Welt ist ein Haufen Wäsche.«²⁵ Ob die Kinoleinwand dazu in einer direkten Folge steht, ist gleichwohl fraglich. So merkt Werner Hamacher kurz an, dass die Leinwand in Marx' *Kapital* und die Kinoleinwand darin korrespondierten, weil beide »ein gespanntes Verhältnis zu einer der mächtigsten Metaphern der philosophischen Tradition« haben: zur

24 In Vilém Flussers Text »Hintergründe« erscheint die Metapher der Leinwand ebenfalls in einem konstruktivistischen Zusammenhang, anders als bei Latour aber nicht abwertend konnotiert. Die Leinwand steht hier für einen Weltbezug ein, in dem die Idee eines substanzialen Sinns nicht mehr gegeben ist: »Das moderne Weltbild war das eines Rätsels, vor dem wir stehen und das wir zu lösen versuchen. Um zu lösen, mußten wir in die Hintergründe der rätselhaften Erscheinungen vorstoßen. Diese Vorstöße wurden von den Wissenschaften geleistet. [...] Wir stehen nicht mehr vor einem Rätsel, sondern mitten in einem Geheimnis: im Mysterium des Absurden. Und dieses Geheimnis versuchen wir nicht mehr zu entziffern – es ist unlesbar –, sondern wir versuchen, ihm einen Sinn zu verleihen – darauf unsere eigenen Zeichen zu projizieren. In unserem neu emportauchenden Weltbild gibt es keine Hintergründe: Die Welt ist darin eine vordergründige, nichts verbergende Oberfläche. Eine Kinoleinwand, auf welche wir Sinn entwerfen. Allerdings nicht als Projektoren, sondern als im Gewebe der Leinwand enthaltene Knoten.« Vilém Flusser, »Hintergründe«, in: ders., *Medienkultur*, Frankfurt a. M. 1997, S. 223–236, hier: S. 236.

25 Michel Serres (1985), *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M. 1993, hier: S. 106.

»Metapher der Hülle, der Verschleierung, der Mystifikation und des Fetischs.«²⁶ Warum aber ist dieses Verhältnis gespannt? Im Fall von Marx' Leinwand, die den Wert aller anderen Waren zu verkörpern, darzustellen hat, »sind die Sachen selber«, so Hamacher »der Schleier, den die Warensprache über deren Substanz, die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse, breitet, die Objektivität der Objekte ist der Fetisch, die Gegenständlichkeit der Gegenstände, der Vorstellungen und Formen ist die Hülle [...]. Die Leinwand verschleiert die Leinwand.«²⁷ Für die Kinoleinwand wiederum gilt, dass sie als »quasi abstraktes Objekt« im Serres'schen Sinn in einem entscheidenden Aspekt aus der Tradition textiler Denkfiguren ausschert – ja, diese geradezu verkehrt: Denn sie steht kaum im Ruf, irgendetwas zu verhüllen. Die Leinwand verschleiert nicht, sie gibt preis. Die Leinwand borgt sich aus und wird verborgen. Was in Marx' *Kapital* einer Anstrengung der Erkenntnis, einer Anstrengung der Ideologiekritik, einer Anstrengung des Durchschauens bedarf – das besorgt die Kinoleinwand nun phänomenal schlicht, denkbar einfach und leicht ersichtlich.

Was die Leinwand weiß

Eine solche Wissensgeschichte der Leinwand verbirgt etwas anderes: die Kinogeschichte. Bisher war nicht von eigentlichen Leinwänden die Rede, sondern von Reden über die Leinwand. Tatsächlich ist der Gegenstand der Leinwand in der Kino- und Mediengeschichtsschreibung über weite Strecken marginalisiert geblieben.

Ein Grund dafür mag sein, dass die Leinwand kaum als technische Innovation gelten kann, von der das Kino seinen Ausgang genommen hat; gleichwohl die Projektionsfläche für den Übergang des Kinetoskops zur Kinematografie, also von einer Apparatur der individuellen Betrachtung zu einer Schauanordnung für ein größeres Publikum, maßgeblich ist. Eine Neuerung ist die Leinwand dennoch nicht, sie ragt vielmehr aus der Geschichte präkinematografischer Projektionsverfahren – wie der Phantasmagorie – in die Kinogeschichte

26 Hamacher, »Lingua Amissa«, S. 72. Latour wiederum – der offensichtlich eine besondere Vorliebe für die Metapher der Kinoleinwand hat – führt diese im Zusammenhang seiner Kritik am Begriff des Fetischs an: »Was ist ein Fetisch? Etwas, das für sich genommen nichts, sondern bloß die leere Leinwand ist, auf die wir irrigerweise unsere Phantasien, unsere Arbeit, unsere Hoffnungen und Leidenschaften projiziert haben.« Bruno Latour (1999), *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 2002, hier: S. 331. Latour bringt gegen den Fetisch – der im Marxismus und der Psychoanalyse eine komplexere Begriffsgeschichte hat, als dies bei Latour aufscheint – schließlich den Neologismus *Faitiche* ins Spiel, der auf die Vermischung von Fakt und Fetisch, von Fabrikation und vermeintlich »bloßem« Glauben gemünzt ist. Vgl. ebd., S. 374. Zum Konnex von Leinwand und Fetisch aus psychoanalytischer Perspektive vgl. das Unterkapitel »Sekundäre Leinwand« in diesem Buch.

27 Hamacher, »Lingua Amissa«, S. 79.

hinein.²⁸ Indes lässt sich an der Leinwand eine Standardisierungsgeschichte von Filmprojektion und Kinoarchitektur erzählen. Dies betrifft zum einen ihre Technologie, die (insofern Auflicht- gegenüber Durchlichtleinwänden weiter verbreitet sind) auf eine Optimierung der Reflektionsfähigkeit ausgerichtet ist. Zum anderen ist ihr konventionell rechteckiges Format Ausdruck davon, dass das Kino eine Industrie ist, die für die globale Filmdistribution und -rezeption Standards durchsetzen muss (auch wenn diejenigen von Filmformaten und Projektoren wichtiger sind). Eine Geschichte der Leinwand ist freilich ohne Einbezug von Innovationen wie Breitwand²⁹ und 3D-Kino³⁰ unvollständig; neben solchen kinoindustriellen Neuerungen finden sich Projektionsflächen – ganz abgesehen von naturwissenschaftlich-experimentellen Anordnungen – auch in künstlerischen und experimentellen kinematografischen Dispositiven: Dort, wo Projektionsflächen mitunter andere Formen haben, vervielfältigt sind, ihnen im Verhältnis zu den Zuschauer_innen eine andere Position als im Kino zukommt oder gleich ganz andere Objekte der Projektion dienen.³¹ Diverse kinematografische Dispositive bei Weltausstellungen oder filmavantgardistische Praktiken wie das Expanded Cinema gehören zu jener in sich selbst völlig uneinheitlichen Geschichte verschieden gearteter Projektionsflächen. Deswegen muss man, wie Haidee Wasson es tut, von einem »persistently transforming screen« ausgehen: »[E]ven this one piece of the complex technological puzzle that we call ›cinema‹ has not uniformly marched through history, blandly reflecting a singular or simple cinematic ideal.«³² Die Rede von *einem* Kinodispositiv ist pauschalisierend und idealisierend – und mit ihr die von *der* Leinwand. Nicht zuletzt scheint die Bezeichnung Leinwand verfehlt, auch wenn die Projektionsfläche, gegenüber den Fachtermini Bildwand und Projektionsfläche, gewöhnlich so genannt wird – unabhängig davon, dass sie mittlerweile längst aus anderen

28 Zum Zusammenhang präkinematografischer und kinematografischer Schauanordnungen vgl. Charles Musser (1984), »Towards a History of Screen Practice«, in: *Quarterly Review of Film Studies*, 9, Nr. 1 (Winter 1984), S. 59–69. Zu präkinematografischen, aber auch späteren Projektionspraktiken, die auf eine klassische Projektionsfläche verzichten vgl. Gunnar Schmidt (2011), *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*, Berlin.

29 Zu einer historischen Darstellung des Breitwandkinos vgl. John Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge (Mass.), London 1992.

30 Zum 3D-Kino vgl. z. B. den Themenschwerpunkt in *Film History*, 16, Nr. 3 (2004).

31 Zur Geschichte und Theorie alternativer audiovisueller Dispositive vgl. Oliver Grau (2006), »Kunst als Inspiration medialer Evolution: Überwindungsvisionen der Kinoleinwand vom Stereopticon zur Telepräsenz«, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild*, München, S. 419–448. Zu historischen wie aktuellen audiovisuellen Dispositiven sind in jüngerer Zeit etliche Sammelbände erschienen. Vgl. Daniel Gethmann et al. (Hg.), *Apparaturen bewegter Bilder*, Stuttgart 2005; Janine Marchessault, Susan Lord (Hg.), *Fluid Screens, Expanded Cinema*, Toronto, Buffalo, London 2008; Stan Douglas, Christopher Eamon (Hg.), *Art of Projection*, Ostfildern 2009; Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London 2008; Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothhöller (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012.

32 Haidee Wasson (2012), »Introduction« [zu: »In Focus: Screen Technologies«], in: *Cinema Journal*, 51, Nr. 2 (Winter 2012), S. 141–144, hier: S. 142.

Materialien wie beschichtetem Glasfasergewebe besteht. Anders verhält es sich beim englischen *screen* oder französischen *écran*: sie verweisen nicht nur auf keine Stofflichkeit, sondern subsumieren überdies ein weites Spektrum an Bildschirmen, Monitoren, Bildflächen.³³

Wissenschaftsdisziplinär findet diese semantische Reichweite in den neuen Screen Studies ihren Widerhall. Gegenüber verallgemeinernden, ahistorischen Perspektiven demonstrieren deren Forschungen die Diversität und Spezifika nicht nur kinematografischer, überhaupt audiovisueller Dispositive.³⁴ Wie schon ältere, kinowissenschaftlich ausgerichtete Forschungen lenken auch die Screen Studies die Aufmerksamkeit auf den komplexen Verbund von Räumen, Technologien, Institutionen, von sozialen, ökonomischen und ästhetischen Handlungen; ein Fokus liegt auf verschiedenen Modi der Adressierung und Involvierung von Zuschauer_innen. Abgezielt wird auf die generelle Bedeutung von Schauanordnungen, die nicht als Stätten bloßer Wiedergabe von audiovisuellen Medien verstanden werden: Präsentation, Übertragung, Projektion und Screening ko-konstituieren die Wahrnehmung.

Die Prominenz von *screen* in diesem Forschungsdesign ermöglicht, Film und Kino als Teil einer größeren Geschichte audiovisueller Vorführungs- und Übertragungstechnologien zu bestimmen. *Screen* fungiert so als kleinster gemeinsamer Nenner und deckt von Laterna Magica-Schauen bis zum Tabletcomputer ein weites Feld ab, weil der Begriff technologisch unspezifisch sein darf – »[l]arge or small, made of cloth or liquid crystals«.³⁵ Doch ist *screen* nicht allein Emblem eines wissenschaftsstrategischen Projekts, in dem vor dem Hintergrund der rapide zugenommenen Diversifizierung audiovisueller Medien auch retrospektiv ein heterogenes Bild gezeichnet und nicht zuletzt auf die akademische Prekarisierung der klassischen Filmwissenschaft reagiert wird (»Screen Studies is essentially where the dust settled after the so-called death of cinema«³⁶). *Screen* ist nicht nur Emblem, Screens sollen als konkrete Dinge behandelt werden. Das impliziert nicht das analytische Herauslösen von Leinwänden, Bildschirmen, Monitoren, Interfaces aus Dispositiven; stattdessen

33 Zur Etymologie von *screen*, *écran* und Leinwand vgl. Gunther Kress (2006), »Screen=: Metaphors of Display, Partition, Concealment and Defence, in: *Visual Communication*, 5, Nr. 2, (2006), S. 199–204.

34 So ist für Charles R. Acland, einem der wichtigsten Vertreter der Screen Studies, der sich insbesondere mit nicht-künstlerischen kinematografischen Schauanordnungen beschäftigt, »materialist historical research [...] an essential component in the study of screen culture.« Charles R. Acland (2009), »Curtains, carts and the mobile screen«, in: *Screen*, 50, Nr. 1 (Frühling 2009), S. 148–166, hier: S. 151.

35 Haidee Wasson (2008), »The Networked Screen: Moving Images, Materiality, and the Aesthetics of Size«, in: Marchessault, Lord, *Fluid Screens*, S. 74–95, hier: S. 74.

36 Charles R. Acland (2012), »The Crack in the Electric Window«, in: *Cinema Journal*, 51, Nr. 2 (Winter 2012), S. 167–171, hier: S. 169.

herrscht der Begriff eines »*networked screen*« vor: »Screens are not autonomous forces but intimate consorts of specific material and institutional networks.«³⁷

Auffällig ist, dass Aufsätze der Screen Studies oftmals mit der Feststellung beginnen, dass es sich bei Leinwänden und Bildschirmen überhaupt um relevante Gegenstände handelt, etwa wenn Charles Acland darauf pocht: »Screens are things: they are the products of industry and labour; they take up space; they are made of solid substance; they change people's bodily orientation; and they send light into our eyes and, with the audio component of most screens, soundwaves into our ears. There is nothing immaterial about any of this.«³⁸ Leinwände und Bildschirme seien nicht nur materiell, mittels historischer Studien könne ihr Agieren erkannt werden: »Through dynamics of size, colour, shape, clarity, and blurred abstraction, screens are not blank frames but active forces.«³⁹ Die Betonung der Aktivität, ja überhaupt schon die der Materialität und Dinglichkeit, drückt die Klage über die bisher marginale Forschung zu Screens aus. Insbesondere am Gegenstand der Kinoleinwand macht sich eine solche Kritik fest.

Doch bereits in einem Text von 1914, einem kleinen Ratgeber über verschiedene Materialien kinematografischer Projektionsflächen, wird nicht nur die mangelhafte Kenntnis von technisch adäquaten Leinwänden durch Kinobetreibende, sondern auch die Missachtung der Fachpublizistik moniert: »All writers on cinematographic subjects describe machines and accessories, not omitting the smallest and least important screw. But they all pass over the subject of screens as the swallow passes over a frozen stream.«⁴⁰ Ebendiese Klage hält ganze 80 Jahre später bei William Paul in ähnlichem Duktus an: »1995 marks the 100th anniversary of the first projection of motion picture film upon a screen, yet what exactly do we know about the motion picture screen itself? Oddly, this most visible piece of filmic illusion is the one thing both film history and theory have most overlooked.«⁴¹ Warum aber konnte dieses gleichwohl *sichtbarste*

37 Wasson, »The Networked Screen«, S. 76. Weiter heißt es: »[N]etworked screens allows us to avoid the vague assertion that images are everywhere and thus everywhere the same.« Ebd., S. 91. Bei Acland heißt es: »[W]e need to leave behind methods that draw artificial barriers around the singularity of a medium in favour of more complete renditions of the relations between media and practices.« Acland, »Curtains, carts and the mobile screen«, S. 165.

38 Ebd., S. 149. Ähnlich heißt es bei William Paul: »I feel I have to emphasize that there is technology here. It's easy enough to think of the screen as little more than a fancy bed sheet hung on a wall, but movie screens are not simply built, they are also engineered.« William Paul (1996), »Screening Space: Architecture, Technology, and the Motion Picture Screen«, in: *Michigan Quarterly Review*, 35, Nr. 1 (Winter 1996), S. 143–173, hier: S. 161.

39 Wasson, »The Networked Screen«, S. 90.

40 Schoenbaum, »Screens«, S. 42.

41 Paul, »Screening Space«, S. 143. Weiter heißt es: »[F]ilm scholars seem to be following in the footsteps of exhibitors, for whom the creation of the image was often a secondary concern. The big picture palaces we tend to regard nostalgically today treated the screen as an afterthought, something that had to be fit into pre-existing designs for theaters that featured live stage performances. And theater owners who sought to maximize their audiences were

Element des kinematografischen Dispositivs übersehen werden? Das Plädoyer für eine wissenschaftliche Beschäftigung ist indes nicht nur mit dem Vorwurf verbunden, dass die Leinwand bisher unberücksichtigt geblieben ist, sondern dass sie nur uneigentlich behandelt worden sei: »As a reflecting surface the screen apparently limits itself to giving back unchanged the images presented to it. It is for this reason that the screen has found its place in film studies primarily as metaphor, its very passivity facilitating its transformation into other things. But in point of fact the motion picture screen has always played an active role, both as an element of architecture and an element of technology.«⁴² Wo die Leinwand aus technik- und raumhistorischer Perspektive nicht mehr länger übersehen wird, soll endlich ihr wahrhaftiger Wert erkannt werden. Der Einsatz der Screen Studies und anderer kinohistorischer Forschungen findet so offensichtlich vor dem Hintergrund filmtheoretischer Metaphern der Leinwand⁴³ sowie jener zu Beginn skizzierten Wissensgeschichte statt.

In der Vehemenz, mit der eine materialistische und historische Methode als adäquat propagiert wird, scheint etwas auf: Dass es sich bei Leinwänden um untersuchbare Gegenstände handelt, muss in seiner grundsätzlichen Möglichkeit überhaupt erst betont werden. Ganz so, als müsste sich die materialistische und historische Methode besonders, spezifisch und vor allem an der Kinoleinwand beweisen. In der gewendeten Dichotomie von Passivität zu Aktivität schließlich äußert sich die Kritik an jener anderen Wissensgeschichte »uneigentlicher« Leinwände als Vorwurf einer grundsätzlich verkehrten Methode, die zu einer verkehrten Darstellung der Leinwand führe. Warum aber sind Darstellungen der Leinwand als radikal passives Ding so hartnäckig? Allem Anschein nach wirkt die Leinwand selbst daran mit, um mit Erkki Huhtamo zu sprechen: »[S]creens [...] hide the history of their own becoming, turning into a kind of ever-present nonpresence, an anomalous object.«⁴⁴ Der unausgesprochene Vorwurf der Screen Studies lautet letztlich: den Augen vertraut und auf das Augenscheinliche hereingefallen zu sein. Augenscheinlich – offensichtlich, aber vielleicht auch nur scheinbar – ist, dass es der Leinwand im Kino grundlegend an Wahrnehmbarkeit mangelt.

content to have seating arrangement dictate dimensions and placement of screen, rather than the other way around. Situating the projection booth was often regarded as a more important issue, since the space for the screen – the stage – already existed in conventional theater design.« Ebd., S. 143 f. Zum Verhältnis von Leinwand und Kinoraum, v. a. in den 1910er und 20er Jahren, vgl. auch ders. (1997), »Uncanny Theater. The Twin Inheritances of the Movies«, in: *Paradoxa*, 3, Nr. 3–4 (1997), S. 321–347.

42 Paul, »Screening Space«, S. 144.

43 Zu Metaphern der Leinwand in der Filmtheorie vgl. das zweite Kapitel dieses Buchs.

44 Erkki Huhtamo (2012), »Screen Tests: Why Do We Need an Archaeology of the Screen?«, in: *Cinema Journal*, 51, Nr. 2 (Winter 2012), S. 144–148, hier: S. 145.

Im Verschwinden begriffen

Um diese prekäre Wahrnehmbarkeit geht es auch an einem anderen Schauplatz, wenn Jacques Derrida – nicht aus Versehen,⁴⁵ sondern sehenden Auges – den Leinwandstoff aus Marx' *Kapital* als Kinoleinwand erkennt. Unter dem Eindruck, dass in Marx' Beispiel der Wertform die Eigenschaften der Kinoleinwand quasi präfiguriert sind, lautet Derridas Kurzdefinition: »[E]ine Leinwand ist im Grunde, im Grunde dessen, was sie ist, immer eine Struktur der verschwindenden Erscheinung«.⁴⁶ Diese Bestimmung der Leinwand (sie ist nicht mehr die von Marx, sie ist dem *Kapital* entwendet) zitiert in der Formulierung »im Grunde« das alltäglich gebrauchte Idiom des Eigentlichen ebenso wie die Ontologie. Derrida benennt hier keinen fixen Zustand, er definiert die Leinwand weder als aktiv noch als passiv. Stattdessen ist die Rede von einer Struktur, die einen Vorgang, einen Prozess, einen Modus beschreibt. Und die Leinwand ist nicht eigentlich, sie ist scheinbar verschwunden. Ihre Erscheinung aber ist verschwindend gering: Die Leinwand ist immerzu im Verschwinden begriffen.⁴⁷

Zu dieser Struktur tritt die Projektion nicht hinzu, sondern ist grundlegend: Die Leinwand wird bei Derrida nicht ohne Projektion gedacht, sie ist ohne Projektion undenkbar,⁴⁸ was ex negativo auch für die bare Fläche gilt. Spezifisch erweist sich die Leinwand gegenüber anderen Bildschirmen durch

- 45 Louis Althusser fasst das verwickelte Verhältnis von Sehen und Versehen, von Sichtbarem und Unsichtbarem als wesentliche Dynamik für Marx' eigene Lektüre von Texten der politischen Ökonomie. Vgl. Louis Althusser (1965), »Vom Kapital zur Philosophie von Marx«, in: ders., Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, *Das Kapital lesen* (Hg. v. Frieder Otto Wolf), Münster 2015, S. 19–103, hier: S. 29 ff.
- 46 Jacques Derrida (1993), *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M. 2004, hier: S. 141 f. Derrida greift in seiner Lektüre des *Kapitals* also auf das deutsche Homonym Leinwand zurück, im Französischen verwendet er *écran*: »[U]n écran a toujours, au fond, au fond qu'il est, une structure d'apparition disparaissante.« Jacques Derrida (1993), *Spectres de Marx*, Paris, hier: S. 165.
- 47 Vor dem Hintergrund der Medientheorie von Dieter Mersch würde sich die Kinoleinwand schier als Übererfüllung von Medialität erweisen: »Medien« büßen, indem sie *etwas* zur Erscheinung bringen, ihr *eigenes Erscheinen* ein. Ihre Anwesenheit hat das Format einer Abwesenheit.« Dieter Mersch (2008), »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a. M., S. 304–321, hier: S. 304.
- 48 Das projizierte Filmbild, so fasst es Lorenz Engell, kann konstitutiv nur deswegen Schauplatz werden, weil der Schauplatz der Leinwand verschwindet: »Das Verschwinden ist mithin Bedingung für das Erscheinen.« Lorenz Engell (2009), »Erscheinen/Verschwinden. Eine kinematografische Überlegung«, in: *Die Glücklichen sind neugierig. Zehn Jahre Kolleg Friedrich Nietzsche* (Hg. v. Julia Wagner, Stefan Wilke), Weimar, S. 146–158, hier: S. 152. Zum kinematografisch-filmischen Verhältnis von Erscheinen und Verschwinden vgl. auch Joachim Paech (1991), »Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M., S. 773–790.