Joachim Paech

Das Loch in der Leinwand

(gedruckt in: Kati Röttger, Alexander Jackob (Hg.) Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld (transcript) 2009, S.143-159)

Die ‚Löcher in der Leinwand', von denen im Folgenden die Rede sein soll, befinden sich im Kino in der Kinoleinwand, genauer, es sind projizierte Filme, die derartige Löcher ‚scheinbar' in der Kinoleinwand verursachen, während die tatsächliche Unversehrtheit der Projektionsfläche vorausgesetzt wird. Ich werde zu zeigen versuchen, dass derartige Löcher in der Leinwand den spezifischen medien-reflexiven Effekt haben können, den im projizierten Film auf der Leinwand des Kinos dargestellten (Illusions-)Raum mit einer Art Bühnenraum eines Theaters zu verbinden, auf den die Löcher vor und hinter der Leinwand verweisen. Jedes Kino ist als ein ‚Lichtspieltheater' in seiner dispositiven Struktur und Anordnung von Projektionsfläche und Zuschauerraum immer ein ‚Theater' geblieben, aus dem es hervorgegangen ist, das sich jedoch als Theater mit seiner wirklichen Unwirklichkeit des auf der ‚Bühne der Leinwand' Dargestellten immer wieder zugunsten des Realitätseffektes des filmischen Bewegungsbildes unsichtbar macht. Die Projektion des Bewegungsbildes lässt die Kinoleinwand transparent werden zu einem vermeintlichen Fensterblick auf eine unwirkliche, imaginäre Wirklichkeit (Christian Metz spricht vom imaginären Signifikanten des Cinema[1]), deren auf der Leinwand sichtbarer Ausschnitt zugleich auf eine unmittelbar anschließende unsichtbare Welt verweist, die dennoch mit jeder Kamerabewegung von der Einbildung (off-screen) zum fotografischen Bild ihrer lebendigen, visuellen Präsenz (on-screen) werden kann. Es sind nun die sehr unterschiedlich im Film motivierten ‚Löcher in der Leinwand', die dieses performative System von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wortwörtlich ‚durchlöchern' und den Blick auf eine Szene lenken, die wie im Theater Sichtbares und Unsichtbares auf einer Bühne mit Vordergrund und Hintergrund verteilt. Der Zuschauer, der es beim filmischen Bewegungsbild üblicherweise mit einem multiperspektivischen dynamischen Wahrnehmungsraum (Panofsky[2]) zu tun hat, ist plötzlich in der Situation dessen, der durch ein Loch im Zaun auf eine andere Szene blickt, nur dass im Kino der Zaun die Leinwand ist, die eine Szene der Beobachtung davor von der beobachteten Szene dahinter trennt. Meine These wird sein, dass die strukturelle Verbindung zwischen dem Bewegungsbild des projizierten Films und dem Theater im Dispositiv des Kinos durch ‚Löcher in der

[1] Christian Metz: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, Paris 1977 (dt. Münster 2000)
[2] „Die spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als Dynamisierung des Raumes und entsprechend als Verräumlichung der Zeit." Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film. In: Ders. Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/M. 1999, S.25

Kinoleinwand' hergestellt werden kann. Sie sind zugleich medienreflexive Orte der Intermedialität des Theaters und des Kino/Films bzw. des Films im Kino. Denn vorausgesetzt ist das analoge Dispositiv, das Theater und Kino gemeinsam haben und das allein die räumliche Ordnung der Leinwandprojektion zur Gleichzeitigkeit eines durch die Leinwand getrennten szenischen Davor und Dahinter machen kann. Die Monitorbilder des Fernsehens, Videos oder des Computers haben ganz andere Verfahren, Lücken im Bild für medienreflexive Strategien zu nutzen; auf einen szenischen Raum hinter dem Monitor können sie nicht mehr verweisen.

Um der Frage nachzugehen, um welche Art von ‚Löchern in der Leinwand' es sich denn überhaupt handeln kann, möchte ich allerdings nicht mit filmischen Bewegungsbildern auf einer Kinoleinwand, sondern in einem beliebigen Museum mit einem der ‚CONCETTI SPAZIALE' von Lucio Fontana beginnen.

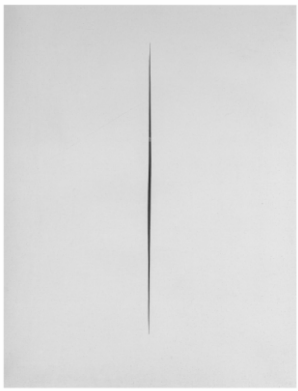

Abb. 1: **Lucio Fontana: Concetti spaziale**

Eine monochrom gefärbte Leinwand hängt dort in einem Rahmen an der Wand. In der Mitte ist die Leinwand von oben nach unten aufgeschlitzt. Für den Betrachter an seinem Platz, den das Bild ihm -sich gegenüber- einräumt, gibt es womöglich zwei Tendenzen, auf dieses Bild zu reagieren: Ein Werk klassischer Malerei würde die täuschend echte Darstellung der geschlitzten Oberfläche zum ‚trompe l'oeil' werden lassen. Der Versuch, die Probe aufs Exempel zu machen und den Schnitt im Bild zu berühren, würde vom Museumswärter vereitelt werden. Und weil der distanzierte Blick durch den Schlitz das, was sich tatsächlich hinter dem Bild befinden könnte, nämlich diese bestimmte Wand, an der es hängt, nicht erkennen läßt, so enthält dieses Bild schließlich nichts anderes, als was auf seiner Oberfläche dargestellt ist, nämlich die täuschende Illusion einer geschlitzten Leinwand.

Für die Wahrnehmung des Betrachters würde sich zunächst nichts ändern, wenn, **was tatsächlich der Fall ist**, die Oberfläche der Leinwand wirklich durchschnitten ist. Nur die Bedeutung des Dargestellten hätte sich geändert im Wechsel von der im Bild dargestellten

Gewalt zur manifesten Spur der Gewalt in einer bildlichen Darstellung, die von nun an diese Spur ihrer Verletzung unauslöschlich trägt, während die malerische Darstellung des Schnitts durch die Leinwand als Form ihr Medium gleichgültig lässt, so dass eine neuerliche Übermalung den Riß (und damit allerdings auch die Identität dieses Werkes) zum Verschwinden bringen würde. In diesem Sinne ist der tatsächliche Schnitt durch die Leinwand das, was dieses Bild zum Ausdruck der Singularität eines originalen Werkes seines Urhebers Lucio Fontana werden lässt, der Schnitt trägt also nicht zur Zerstörung, sondern überhaupt erst zur Konstitution des Kunstwerkes bei, denn als authentische Formulierung der medialen Bedingungen der Malerei auf einer Leinwand ist er nicht reproduzierbar (obwohl es eine ganze Reihe ‚originärer' Wiederholungen der ‚CONCETTI SPAZIALE' gibt. Die Reproduktion des Bildes an dieser Stelle macht es unweigerlich wieder zum fotografischen ‚trompe l'oeil' der Illusionsdarstellung einer Zerstörung im nach wie vor intakten Bild ihrer fotografischen Wiedergabe auf dieser Buchseite).

Das Bild von Lucio Fontana gibt also für mein Thema folgendes zu bedenken. Loch, Riß oder Schnitt durch eine ‚Leinwand als Medium ästhetischer Repräsentation' sind zunächst zweiseitige Formen, die auf der einen Seite sich selbst als Medium (die Leinwand) und auf der anderen das Medium als Form (in diesem Fall sind das Loch, Riß oder Schnitt) enthalten. In diesem Sinne sind sie mediale Formen der Zerstörung, nicht etwa Formen des zerstörten Mediums. Erst die neuerliche Wiederholung des Mediums auf der Formseite lässt die malerische von der gewaltsamen ‚Darstellung' unterscheiden, letztere macht das Bild der Zerstörung zu ihrer im Bild unauslöschlichen Spur, die sämtliche Paradoxien ihrer ikonoklastischen Konnotationen transportiert.[3]

Während Fontanas geschlitzte Bilder der ‚CONCETTI SPAZIALE' beide Möglichkeiten der medialen Form malerisch dargestellter Gewalt und des gewaltsamen Verfahrens ihrer Darstellung als Form am Medium selbst realisieren, sind Löcher in der Kinoleinwand zunächst nicht anders denn als Formen denkbar, die mit der Projektion eines Films auf der Leinwand zwar erscheinen, um dort ‚medial' formuliert zu werden, die jedoch, um diesen Zweck erfüllen zu können, das Medium selbst nicht in Mitleidenschaft ziehen dürfen.

[3] vgl. Martin Warnke (Hg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Frankfurt/M. 1977; Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.) Iconoclash, Karlsruhe (ZKM) Cambridge (MIT) 2002

Hubert Damisch, der in seinem Aufsatz ‚Trouer l'écran'[4] jene ‚Löcher' untersucht, die der projizierte Film (scheinbar) *auf* (nicht *in*) der Leinwand macht, hat ebenfalls die ‚CONCETTI SPAZIALI' von Lucio Fontana an den Anfang gestellt. Damisch geht davon aus, dass jede künstlerische Praxis Spuren der Gewalt an ihrem Medium, dem Stein der Lithographie oder dem Blatt Papier, das der Stift ritzt oder sogar durchstößt, hinterlässt. Auch Fontanas Schlitze oder Löcher in der Leinwand ihres Bildes sind derartige Spuren, die vor allem die Frage aufwerfen, „was sich hinter der Leinwand befindet, während die Mauer durch den Schlitz oder das Loch im Dunkeln unsichtbar bleibt." Aber was ist dann, fragt Damisch, eine solche Linie [ein Schlitz] oder ein Punkt [oder Stich] im Cinema, vorausgesetzt, (…), dass die Leinwand davon keine Spur zurückbehält?" (S.323) Die Kino-Leinwand behält keine Erinnerung dessen, was auf ihr in der Projektion sichtbar wurde. Anders als die Malerei, die eine festere Kopplung mit ihrem Trägermedium der Leinwand eingeht, bleibt die Kinoleinwand nach jeder Vorstellung auch schlimmster Katastrophen mit Strömen von Blut am Ende blütenweiss und unschuldig zurück, bereit für die nächsten Verletzungen, die ihrer Oberfläche dennoch nichts anhaben werden. Das Messer Fontanas erreicht diese (Kino-)Leinwand nicht, deshalb sind die Schlitze und Löcher, die auf der Leinwand sichtbar werden, keine Eingriffe in das vorausgesetzte Medium, sondern Formen der Projektion auf der Leinwand, an deren Formulierung die Leinwand im Kino dennoch beteiligt ist.

Ein Loch auf dieser Leinwand ist aus der Handlung in der dargestellten Szene des projizierten Films motiviert, für den die Leinwand das Trägermedium seiner Sichtbarkeit abgibt. Tatsächlich geben diese Löcher und Schlitze den Blick frei auf eine ‚andere' Szene, die hinter der sichtbaren unsichtbar geblieben war. In der klassischen Regel ist es das ‚hors champ' (der ‚off space'), wenn zum Beispiel in einem Raum durch den Spalt einer nur wenig geöffneten Tür der angrenzende Raum sichtbar wird. Damischs These ist, dass durch Löcher, Spalte oder Risse in der Leinwand Interventionen des ‚hors champ' ermöglicht werden. Damit einher geht die Öffnung zum angrenzenden Nebenan, aber auch der Einbruch des gefährlichen, ängstigenden, unheimlichen oder fantastischen ‚Außen', das noch unsichtbar, sich gewaltsam Zugang zur Szene der Sichtbarkeit verschafft und in die Handlung eingreift. Man denke einfach an das Badezimmer im Overlook-Hotel in Stanley Kubricks Film ‚SHINING', in das sich Wendy mit ihrem Sohn Danny geflüchtet hat, beide starren voller Angst auf die Tür, durch die nach einigen Axthieben die Fratze von Jack Torrance sichtbar wird, der beiden nach dem Leben trachtet.

---

[4] Hubert Damisch: Trouer l'écran. In : Jacques Aumont (Hg.) Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions. Paris 1996, S.321-336

Abb. 2: Stanley Kubrick: Shining

Jack Torrance hat nicht nur Wendy und Danny gegenüber ein Loch in die Tür geschlagen, sondern auch in die Oberfläche des Bildes auf der Leinwand, wodurch (scheinbar) etwas ‚hinter der Leinwand' hörbar und dann sichtbar wurde, was jetzt in die Szene von Mutter und Sohn eingreift. Der Abschluß des Raumes fällt zusammen mit der Leinwand, die ihn darstellt; die Öffnung des Raumes ist auch die Öffnung der Leinwand, hinter der die Gefahr lauert, die nun gewaltsam in die Szene vor der Leinwand eindringt (Wendy und Danny verlassen die Szene später auf der zur Tür gegenüber liegenden Seite durch ein Fenster, auch dies ein Loch in der Leinwand zum ‚hors champ' hinter der Szene).

Die Leinwand, die von alledem nichts mehr weiß, wenn der Film zu Ende ist und die gegenüber dem Geschehen im Film gleichgültig bleibt, gibt dennoch als Medium seiner Sichtbarkeit die Grenzen für den Bildraum vor, die das Sichtbare vom Unsichtbaren trennen und die dafür sorgen, dass etwas sichtbar werden kann, was zunächst im ‚hors champ' des Bildes (d.i. der Leinwand) unsichtbar geblieben ist. Der Raum der Darstellung (das Rechteck der Leinwand) korrespondiert vorübergehend mit dem dargestellten Raum z.B. eines Zimmers insofern, als die Öffnung zum angrenzenden Raum (dem ‚hors champ') immer auch eine im Bild dargestellte Öffnung in der Leinwand sein muß, bzw. ein Loch dort, wo die Leinwand ist. Dabei spielt kaum eine Rolle, ob in einem filmisch dargestellten Innen/Raum (der Handlung) eine der Seiten oder die Decke durchlöchert wird. In dem Film von Jules Dassin ‚DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES' (1955) brechen Gangster durch die Decke in ein Juweliergeschäft ein. Nachdem sie zuerst ein kleines Loch gebohrt haben, stecken sie einen Schirm durch das Loch, den sie auf der anderen Seite aufspannen, um herabfallenden Schutt aufzufangen. Die Kamera ist bereits ‚auf der anderen Seite' und sieht, wie durch das Loch Licht in den dunklen unteren Raum fällt.

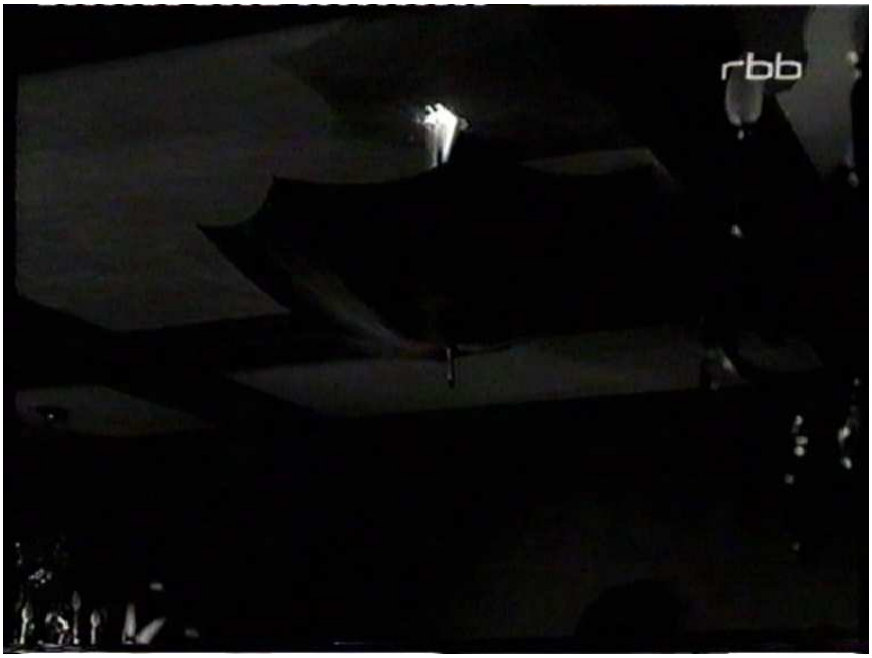

Abb. 3: Jules Dassin: Du rififi chez les hommes

Damisch hat ebenfalls einen sehr schönen Beleg für seine These in dem Film von Fritz Lang ‚MINISTRY OF FEAR' (1944) gefunden. In diesem Anti-Nazi-Spionage-Thriller, der noch während des Zweiten Weltkriegs entstanden ist, hat der Held den Nazispion in einem Hotelzimmer gestellt, wo er sich gerade mit seiner hübschen Schwester und den geraubten Dokumenten aus dem Staube machen wollte. Der Spion kann durch die Tür entkommen, seine bis dahin ahnungslose Schwester und der Held bleiben in dem völlig dunklen Zimmer zurück. Sie hatte eine Pistole, die im Kampf zwischen den beiden Männern zu Boden gefallen war, aufgehoben und schießt durch die Tür hinter dem flüchtigen Bruder und Spion her. Die völlig schwarze Leinwand bekommt ein Loch, durch das Licht von außen in die Schwärze der Szene fällt. Die Tür wird einen Spalt weit geöffnet, Licht von außen dringt ein, man sieht den Körper des Spions durch diesen Lichtspalt am Boden liegen. In der nächsten Einstellung ist die Szene um 180 Grad gedreht, die Kamera steht jetzt auf dem Hotelflur, wo der Spion auf dem Boden liegt und zeigt, wie unser Held und die tapfere Schwester des Spions und künftige Geliebte des patriotischen Helden aus dem dunklen Zimmer (nun also ‚von außen' des Bildes) ins sichtbare Bild treten. Die Leinwand ist zunächst vollkommen ‚schwarz' (wir wissen aus der Handlung, dass es ein dunkler Raum ist), diese Schwärze wird zuerst durch den Schuß ‚durchlöchert' und dann durch einen Lichtspalt aufgerissen, förmlich aufgeschlitzt, so dass durch diesen Spalt das ‚hors champ' eines ‚Außen' sichtbar wird, dessen Licht in das Bild eindringt.

Abb. 4: Fritz Lang: Ministry of Fear

Wenn wir uns dieselbe Szene auf einer Theaterbühne vorstellen, dann sieht die Kamera nach der 180 Grad Drehung dorthin, wo sie sich zuvor mit dem Blick auf die Zimmertür befand. Die Tür ist die Achse, auf der die Drehung stattfindet. Zuerst war der dunkle Raum des Zimmers großenteils hinter ihr, dort, wo im Theater und auch im Kino die Zuschauer vor der Bühne bzw. vor der Leinwand sitzen und mit der Kamera auf die Tür sehen. In seiner Beschreibung dieser beiden Seiten des *dargestellten Raumes vor der Kamera* und des *Raumes der Darstellung mit und hinter der Kamera* in derselben Szene hat Marc Vernet[5] das ‚au-delà', das ‚dort', das die Kamera zeigt, vom ‚en-deca', vom ‚hier', von dem aus die Kamera sieht, unterschieden. Jeder Kamerablick trennt die Szene in einen dargestellten und einen Raum der Darstellung, in den sich virtuell der dargestellte Raum erweitert, der in der 180 Grad Drehung seinerseits als Raum der dargestellten Szene sichtbar wird, der jedoch reell mit der Position in dem Raum identisch ist, in dem sich die Kamera und schließlich die Zuschauer befinden, die auf die Szene sehen und womöglich darauf reagieren, als ob sie im selben Handlungsraum anwesend wären.

[5] Marc Vernet: L'en-decà ou le regard de la caméra. In ders. Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma. Paris 1988, S.29-58

Abb. 5: Karikatur

Eine schwarze Leinwand macht die räumliche Tiefe der Szene, die uns der Film auf der unsichtbar gewordenen Leinwand wie einen Blick durch ein Fenster auf eine lebendige Wirklichkeit zeigt, wieder zur intransparenten Fläche, die nur akustisch an die Szene erinnert und in unserer Erinnerung an die Szene noch ‚Raum' bedeutet (eine weiße Fläche wäre von vornherein nur ‚Leinwand'). Das Loch in dieser schwarzen Fläche macht sie zu einer Art Vorhang oder Wand, die etwas dahinter bzw. ein ‚Außen' oder Jenseits (au-delà) verdecken. Die Öffnung positioniert zugleich den Zuschauer als Voyeur, der hoffen muß, dass die Kamera mit ihm in dieses Jenseits vordringen und ihm zeigen wird, was sich ‚dort' abspielt. Das bedeutet, dass das Loch in der Leinwand auch den Zuschauer auf seiner Seite (en-deca) explizit ins Spiel bringt.[6]

Was geschieht, wenn beide Seiten, au-delà und en-deca, in derselben Szene zugleich in Erscheinung treten und kein ‚Vorhang' und keine Wand einer schwarzen Leinwand mehr beide Seiten trennt, bzw. erst die Kameradrehung um 180 Grad eine Seite nach der anderen ins Spiel bringt? Genau davon handelt Woody Allens Film ‚PURPLE ROSE OF CAIRO' (1985), wo zwei ‚Bühnen' direkt aneinanderstoßen, diejenige der Zuschauer auf der einen mit der Leinwandszene auf der anderen Seite, die ihrerseits zum Bühnenraum geworden ist, nachdem der Filmheld Tom Baxter zuerst die Szene auf der Leinwand und dann mit seiner

[6] Die Position des Zuschauers ‚en-deca' unterscheidet sich zunächst vom voyeuristischen Kamerablick (des Zuschauers) und dem fetischistischen Spiel mit dem Rahmen (Kader), von dem Christian Metz gesagt hat, es funktioniere wie ein ‚Striptease': Sichtbar ist nur so viel, dass durch eine Kamerabewegung oder ein Re-framing das Begehren nach Enthüllung und erweiterter Sichtbarkeit im ‚hors champ' bedient wird. In diesem Sinne ist auch ein ‚Loch in der (Lein-)Wand' ein Rahmen innerhalb des (Bild-)Rahmens der Kadrierung, der die andere (auch erotische) Szene zeigt, indem er sie halb eröffnet und halb verdeckt und tendenziell auch aufdeckt. (Vgl. Christian Metz: Fetisch und Kader, In: Ders. Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster 2000, S. 70 (im Orig. S.104-106)

Kinozuschauerin Cecilia auch das Kino verlassen hat. Die Traversale zwischen beiden Seiten verläuft über eine Rampe, die keine unüberwindliche Grenze mehr darstellt und auch nicht durchlöchert oder zerstört werden muß, um wie die ‚Alice' von Lewis Carroll hinter den Spiegel auf die jeweils ‚andere Seite' gelangen zu können. Wir sind wieder im Theater, dessen dispositive Struktur noch in jedem Kino als Lichtspiel'theater' überdauert hat.

Von den Löchern in der Leinwand, die im projizierten Film die Intervention des ‚hors champ', das hinter der Leinwand (au-delà) wie hinter einem schwarzen Vorhang verborgen ist, in die sichtbare Szene ermöglichen, behält, wie gesagt, die Leinwand ebenso wenig eine Erinnerung wie von dem Film, der die Löcher produziert hat. Nach jeder Vorstellung erstrahlt die Leinwand in unschuldigem Weiss, vor dem sich bisweilen noch wie im Theater ein Vorhang schließt.

Gleiches gilt für diejenigen ‚Löcher im Licht'[7] die durch Interventionen auf der Seite der Zuschauer (en-deca) auf der Leinwand entstehen können: Wenn sich Zuschauer während der Projektion eines Films durch den Lichtstrahl bewegen, projizieren sie ihren Schatten als deutliches ‚Loch im Licht' auf die Leinwand, wo sie gleichzeitig ein Loch in der dargestellten räumlichen Szene des Films verursachen, wo an dieser Stelle der zweidimensionale Schatten in der dreidimensionalen räumlichen Darstellung die flache Leinwand sichtbar werden läßt. Diese Intervention des Zuschauers, der sich vom Zuschauerraum des Kinos aus ‚ins Spiel' bringt, vollbringt ein Werk der Zerstörung gegenüber der ästhetischen Kohärenz des Dargestellten, einen Iconoclash[8], der die Illusion räumlicher Tiefe einer dargestellten Wirklichkeitsillusion und ihren ‚effet de réalité' radikal unterminiert. Die ikonoklastische Intervention des Kinozuschauers kann, wie das bei allen Ikonoklasmen der Fall ist, neue Bilder hervorbringen, durch die das Werk der Zerstörung ästhetisiert wird (ähnlich Fontanas gewaltsamem Bildverfahren). Die Schatten der Zuschauer und ihre Löcher im Licht der Filmprojektion, die sie verursachen, können wiederum thematisiert werden, und wenn mit ihnen gespielt wird, dann wird der Film notwendig reflexiv, indem er die Leinwand selbst zum Ort der Handlung macht und das Kino als Dispositiv seiner Sichtbarkeit reflexiv ins Spiel bringt. In diesem Moment wird das Kino ebenso zum Theater wie in Woody Allens PURPLE ROSE OF CAIRO, nur eben mehr noch zum Lichtspiel-Theater zwischen Leinwand und Zuschauerraum. In H.C.Potters ‚HELLZAPOPPIN' (IN DER HÖLLE IST DER TEUFEL LOS) von 1941 wird von vornherein die Szene als Theaterbühne hergestellt, wenn der Film (scheinbar)

[7] Michael Baxandall: Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung. München 1998
[8] Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.): Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art. Karlsruhe, Cambridge, Mass., London 2002

unterbrochen und der Dialog mit dem Zuschauerraum aufgenommen wird. Ein Liebespaar dekoriert gerade eine Bühne für einen Film, der im Film gedreht werden soll, als ein Schild eingeblendet wird mit der Aufforderung, dass ein gewisser Stinky Miller unter den Zuschauern nach Hause gehen soll. Die Figuren des Films auf der Bühne unterbrechen ihre Handlung und wenden sich ebenfalls an diesen Stinky Miller vor ihnen im Zuschauerraum des Kinos, der sich schließlich aus seinem Sitz erhebt und durch das Projektionslicht den Saal verlässt, was an seinem Schatten auf der Leinwand deutlich zu sehen ist[9]. ‚Was für ein braver Junge' sagen die Figuren auf der ‚Theater-Bühne', bevor sie ihren ‚Film' fortsetzen.

Abb. 6: H.C.Potter: Hellzapoppin

Damischs These von der Intervention des ‚hors champ' in die sichtbare Szene durch die ‚Löcher in der Leinwand' habe ich erweitert auf die momentane Rekonstruktion einer komplexen Bühnensituation analog zum Theater, wo die Leinwand als durchlöcherte Wand bzw. Vorhang eine zweiseitige Szene ins Spiel bringt, indem der Blick von der einen zur teilweise verdeckten anderen Szene inszeniert wird, so, als ob der Zuschauer (en deca) als Voyeur durch ein Schlüsselloch auf ‚die andere Szene' (au delà) sieht. Wird diese Bühnenanordnung im ‚Lichtspiel-Theater' diegetisch thematisiert, dann haben wir das medienreferenzielle Spiel einer Handlung im Kino, die den Ort der Leinwand als zweiseitige Bühne, die von der Leinwand selbst unterteilt wird, vor dem Zuschauerraum mit einem Publikum zu ihrer Szene macht.

In solchen Fällen unterscheiden sich die Handlungen des projizierten Films auf der Leinwand und die Aktionen vor oder hinter ihr auf der Bühne des Kinos, wobei die beiden

[9] Derartige Schattenspiele sind außerdem als komische medienreflexive Figuren in Animationsfilmen und Cartoons sehr beliebt, vgl. div. Tex Avery Cartoons, Schaak, Hahn, List: WERNER BEINHART, Brizzi: ASTERIX u.a., s. dazu Anne und Joachim Paech: Gente en el cine, Madrid 2002, S.300-304

unterschiedlichen Handlungen Bezug aufeinander nehmen können, indem sie symbolisch aufeinander verweisen oder sich in analogen Aktionen einander annähern bis zur scheinbaren und verwirrenden Übereinstimmung beider Seiten.[10] Weil die Leinwand und ihre Filmprojektion in der Regel die andere Handlung der anderen Szene verdecken oder verbergen sollen, gibt es auch keine Durchlässigkeit, also auch keine Löcher, durch die das Publikum der Filmfiktion auf die ‚andere Szene' blicken könnte. Das aktuelle Publikum des Films, der uns beide Seiten auf und hinter der Leinwand zeigt, überblickt das Dispositiv der gesamten szenischen Anordnung, für uns wird transparent, was sich gleichzeitig auf der Bühne diesseits und jenseits und auf der Leinwand des Kinos (der Fiktion) abspielt. Der Film ist medienreferenziell in der Theaterstruktur des Kinos angekommen, das kinematographische Bewegungsbild erzählt von sich selbst als Teil der Bühne eines komplexen Dispositivs Theater. Der Film, der uns diese Erzählung zeigt, bleibt allerdings weitgehend unabhängig von der Referenz auf diese mediale Disposition des Kinos. Denselben Film kann man im Kino oder z.B. auf dem Fernsehmonitor sehen; der medienreferenzielle Effekt wird sich allerdings nur dort einstellen, wo sich auch der Zuschauer als Teil eines Publikums auf der Leinwand verdoppelt sieht, also im Kino. In Jim McBrides ‚BREATHLESS' von 1982, einem Remake von Jean Luc Godards ‚A BOUT DE SOUFFLE' (1959), kann sich das vor der Polizei flüchtende Liebespaar auf der Bühne des Kinos hinter der hermetischen Leinwand verbergen, auf der beziehungsreich der Film ‚GUN CRAZY', eine Bonny and Clyde-Geschichte von Joseph Lewis (1949) zu sehen ist.

Die Leinwand trennt nicht nur die beiden Szenen davor und dahinter, sondern verbindet sie auch symbolisch durch ihre projizierten Bewegungsbilder. Möglich wäre, dass beide Seiten durch die Leinwand hindurch interagieren, daß der ‚Vorhang' zwischen ihnen zerreißt, was in der Regel zum Zusammenbruch der Projektion führt. Allerdings wird nur die im Film dargestellte Filmvorführung abgebrochen, während der Film, der uns die Zerstörung zeigt, davon unbehelligt bleibt. In diesem Fall, wenn das Medium der Sichtbarkeit selbst in Mitleidenschaft gezogen ist, muß eine Beobachtung zweiten Grades in einem intakten Film auf einer intakten Leinwand das Werk der Zerstörung in der dargestellten Szene als Szene der Zerstörung ihrer Darstellung beobachtbar machen.
Das folgende Beispiel aus dem Film ‚MIDNIGHT MATINEE' (BEI VORSTELLUNG MORD) 1989 von Richard Martin macht, denke ich, auf recht komplexe Weise klar, worum es hier geht:

---

[10] Vgl. Z.B. in Bigas Lunas Film ‚IM AUGENBLICK DER ANGST', 1986 oder in ‚TARGETS' 1968 von Peter Bogdanovich. Dazu von Anne und Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar 2000

Während hinter der Leinwand, auf der ein Horrorfilm zu sehen ist, ein Mörder mit seinem Opfer kämpft, wird die Leinwand aufgeschlitzt und das verletzte Opfer fällt durch die Leinwand hindurch auf die Vorderbühne. Derselbe Plot spielt sich gleichzeitig auf der Leinwand ab, beide Male ist es eine Mutter, die die Liebhaber ihrer Tochter ums Leben bringt und im selben Moment, wo die Frau auf der Leinwand auf ihr Opfer einsticht, zerreißt die Leinwand und das andere Opfer einer anderen Frau fällt den Kinozuschauern blutend vor die Füße. In der Tat hat jetzt die Leinwand ihre Unschuld verloren, sie ist unwiderruflich zerstört und der Film angehalten worden. Aber der Film, der uns diese Ereignisse in einem Kino zeigt und die Leinwand, auf die sie projiziert werden, sind nach wie vor intakt, um in jeder Kinovorstellung wiederholt zu werden.

Abb. 7: Richard Martin: Midnight Matinee

‚Löcher in der Leinwand', die wie hier die Leinwand verletzen, ereignen sich auf einer Ebene ihrer Beobachtung, wo die Voraussetzung, dass die Leinwand grundsätzlich die Spuren ihrer Zerstörung und deren Erinnerung nicht bewahrt, nicht mehr gilt (was aber, wie gesagt, nur von einer intakten Leinwand gezeigt werden kann). Die Zerstörung bedeutet dann den ‚Tod der Leinwand', die bisher nur den Tod *auf* der Leinwand gezeigt hat, selbst, den finalen ‚Iconoclash'.

Insbesondere die Avantgarde hat die durchlöcherte oder zerstörte Leinwand als selbstreferenzielle Metapher zum Beispiel für das Ende des Films benutzt. 1924 hat René Clair am Ende seines Films ‚ENTR'ACTE' allerdings das Ende (FIN) dadurch rückgängig gemacht, dass er die letzte im Film verbliebene Figur durch die Leinwand mit der Aufschrift Ende (FIN) springen und sie damit zerstören lässt. Ein Leichenzug war nach viel Tempo zum Stillstand gekommen, die Leiche hat sich in Gestalt eines Magiers aus dem Sarg erhoben und

mit einem Zauberstab das Personal des Films incl. sich selbst verschwinden lassen. Das ist das Ende (der Handlung), dessen schriftliche Ankündigung aber durch den Sprung durch die Leinwand rückgängig gemacht wird. Aber die Leinwand ist zerstört, wie soll der Film fortgesetzt werden? Ein Fußtritt befördert den Magier zurück durch die Leinwand auf die andere Seite, macht das rückgängig gemachte Ende wieder im Rückwärtslauf des Films rückgängig, die Leinwand ist wieder intakt, das Ende (FIN) kann nun zu Ende gehen oder aber der Film kann insgesamt, nachdem er zu Ende ist, auf der wieder hergestellten Leinwand wiederholt werden?[11]

Abb. 8: René Clair: Entr'Acte

Bevor ich am Ende der Kinogeschichte des (kinematographischen) Films noch kurz auf die gänzlich anderen Verfahren der Durchlöcherung, Schlitzung und Penetration elektronischer Bilder mit einem Beispiel eingehen werde, möchte ich noch kurz zwei weitere sehr unterschiedliche Möglichkeiten der ‚Penetration' der guten alten Kino-Leinwand erwähnen.

Das **erste** Beispiel verbindet im Sinne der Avantgarde die Theaterform des Happenings mit der Leinwandprojektion, wobei die Durchdringung und Zerstörung der Leinwand als Akt künstlerischer und in der Konsequenz politisch-ideologischer Befreiung verstanden sein will. Während der Hamburger Filmtage 1969 wurde ein Film projiziert, der den Wiener Aktionisten und heutigen Filmhistoriker Gottfried Schlemmer

> „nachdenklich in einem Raum umhergehend zeigt, um sich anschließend an einen Tisch zu setzen und einen Text zu verfassen. Nachdem er das Resultat durchgelesen hat, steht er unvermittelt auf, ergreift ein Messer und geht auf die Kamera zu. Im selben Moment durchschneidet der Künstler von hinten die reale Leinwand und springt in den ZuschauerInnenraum, um eben jenen Text laut vorzutragen. Das Pamphlet ruft die

[11] Ein anderes parodistisches Beispiel für den ‚Sprung durch die Leinwand' findet sich in Marty Feldmans ‚The Last Remake of Beau Geste' (Drei Fremdenlegionäre) 1977

> KinobesucherInnen auf, in gesellschaftliche Prozesse aktiv einzugreifen und die Welt als eine veränderbare zu verstehen.“[12]

Der Titel der Film-Aktion lautet: „THE TIME FOR ACTION HAS COME”. Die Kamera gehörte dem Fernsehen des Südwestfunks, der die Aktion aufzeichnete und wenig später unter dem Slogan ausstrahlte: „Endlich steigt der Filmheld von der Leinwand ins Parkett herab.“ Daran angeschlossen haben sich, wie Gottfried Schlemmer versichert, angeregte Diskussionen mit dem Publikum, das die Ankunft des ‚Filmhelden’ begeistert begrüßt hat. Mit einem symbolischen Akt, durch den die Leinwand als das zwischen Film (Fiktion) und Zuschauern (Realität) Trennende zerstört werden soll, hat sich der Film Zugang zur Wirklichkeit verschafft, die diesmal nicht hinter, sondern vor der Leinwand, dort wo die Zuschauer sind, liegt. Der Film ist in der Wirklichkeit seiner Performanz angekommen – oder doch nur im Fernsehen, durch dessen ‚Live’-Kamera der Durchstoß des Films in die Wirklichkeit in dieser Form erst möglich (und in der Aufzeichnung wiederholbar) wurde?[13] Folgendes ist an dieser Stelle von Bedeutung: Ort der Handlung (des Happenings) ist eine Bühne für Filmprojektionen während eines Filmfestivals. Was auf die Leinwand projiziert wird ist die ‚live’-Übertragung einer Videoaufnahme, die hinter der Leinwand stattfindet. Schlemmer geht mit dem Messer zuerst auf die Kamera zu, was auf der Leinwand zu sehen ist. Dasselbe Messer durchschneidet daraufhin die Leinwand mit dem Bild seiner Aktion. Die Leinwand, die den Künstler von seinem Publikum trennt, wird penetriert, zerstört. Tatsächlich ist sie in demselben Akt, der ihre Zerstörung als Befreiung feiert, überflüssig geworden, weil sie längst in Milliarden kleiner Monitore zersplittert ihre Funktion auf jeden einzelnen Bildschirm umso effektiver überträgt. Das ‚hors champ’ hinter der Leinwand ist nicht mehr verborgen, sondern von vornherein sichtbar auf der Leinwand selbst, doppelt beobachtet von der Fernsehkamera und den Zuschauern im Saal. Der Sprung durch die Leinwand ist nur noch symbolisch das Durchbrechen einer (ästhetischen?) Grenze, ohne etwas aufzuklären, was hinter der Leinwand im ‚hors champ’ geheimnisvoll, dunkel oder verborgen geblieben wäre. Schließlich stellt sich heraus, dass der Ort der (Medien-)Handlung, der zunächst die Bühne für eine Leinwand war, auf der ein Film projiziert wurde, von vornherein die Institution Fernsehen gewesen ist, während der Film längst das Kino verlassen hat.

---

[12] Matthias Michalka (Hg.): X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre. Wien, Köln 2004, S.113

[13] Ich wiederhole an dieser Stelle einen Textausschnitt, der bereits in meinem Aufsatz unter dem Titel „The Time for Action Has Come oder Der avantgardistische Kinozuschauer“ in: W. Asholt, R. Reinecke, E .Schütz, H. Weber (Hg.) Unruhe und Engagement. Blicköffnung für das Andere. Festschrift für Walter Fähnders zum 60.Geburtstag, Bielefeld 2004, S.313-14 erschienen ist.

Und das Kino selbst, wie reagiert es auf die ‚Machtergreifung' der neuen elektronischen Medien und deren Monitore? Was wird aus den szenischen Topographien der Bühne im ‚Monitor-Stadium' des Films? „Das Monitor-Stadium ist horizontlos der geschlossene Kreislauf von Allem mit Allem. In ihm gibt es keinen Vorder-, Mittel- und Hintergrund mehr, sondern mehr oder weniger durchschaubare Schichtungen als Oberfläche."[14] Der Film ‚DIE TRUMAN SHOW' 1998 von Peter Weir zeigt die Welt des Fernsehens als eine globale Illusionswelt, ohne Außen und ohne Ende. In ihr können Menschen aufwachsen und dabei von anderen Menschen beobachtet werden, ohne dass für beide Seiten eine Situation entsteht, die diese Welt als Illusionswelt wiederum beobachtbar macht. Truman, der in dieser Welt als ‚seiner' Welt lebt und seine Zuschauer an den Fernsehmonitoren gehören demselben System an, das sie funktional zusammenschließt. Der Film nun, der diese Welt beobachtet und zeigt, ist ein Kinofilm. Auch im Kino öffnet sich auf der Leinwand ein Fenster zur wirklichen Unwirklichkeit einer Realität als kinematographischem Effekt. Aber das Kino selbst hat einen zweiten Ausgang in die Alltagswelt seiner Besucher, durch den man es immer wieder verlassen (und immer wieder betreten) kann. Als Trumans Medienwelt zunehmend der technischen und schließlich psychischen Erosion anheim fällt, stellt sich (vor allem Truman) die Frage nach dem Ausgang. Das Kino deutet ihm einen Weg an, von dem ihn die hochgehenden Wellen des Fernsehens nicht abhalten können. Mit dem Schiff erreicht er das Ende seiner Welt an einem Screen, der diese Welt umschließt, der aber auch ein Loch oder wie das Kino eine Tür hat, durch die Truman die Leinwand durchqueren und seine Illusionswelt verlassen kann. Was befindet sich auf der anderen Seite oder was kann Truman, der Angst hat, durch die Leinwand zu gehen, auf der anderen Seite finden? Wahrscheinlich ist es das ‚hors champ' derselben Welt, die er verlassen wird, Menschen, die ihn nur erkennen, wenn sie ihn auf dem Monitor sehen, von dem er verschwunden ist. Oder auf die These Hubert Damischs bezogen könnte das bedeuten, dass die Szene mit ihrem ‚hors champ' identisch geworden ist und Trumans Ausgang ins Leere führt. Hinter dieser Leinwand herrscht Dunkelheit, ist ‚nichts' und damit auch nichts, was durch ein Loch in der Leinwand in die Szene der Sichtbarkeit intervenieren könnte, kein Geheimnis oder Abenteuer, das nicht schon in der Szene der Reality-Show aufgedeckt oder bestanden wurde (nur eine verbotene Liebesgeschichte deutet sich an). Und doch, bis die Wirklichkeit insgesamt zu einem Realitäts-Effekt der ‚Matrix' geworden ist, deren Ausgänge, wenn überhaupt durch Telefonleitungen und Breitbandkabel führen, können wir uns im Kino noch einigermaßen behaglich und sicher fühlen, solange der Fluchtweg, der auf die Straße führt, noch offen ist.

---

[14] G.J.Lischka: Über die Mediatisierung: Medien und Re-Medien. Bern 1988, S.40 (Das Monitor-Stadium)

Abb. 9: Peter Weir: The Truman Show

Ob analog oder digital, es sind die völlig anderen Möglichkeiten der Durchlöcherung und Durchdringung einer ‚Leinwand' (letztlich auf dem Monitor), die für die elektronischen Medien bestehen und die sich vor allem der Gleichzeitigkeit des elektronischen Bildes verdanken. Weil die Kamera das, was vor ihr geschieht, auch unmittelbar im Bild wiedergibt, kann die Mischung zweier gleichzeitiger Videoaufnahmen beide Seiten einer realen Leinwand zugleich zeigen. Das ‚hors champ' der einen Kamera ist die Szene der anderen und umgekehrt, eine Traversale würde sich an der Schnittstelle der Leinwand auch in ihrer bildlichen Darstellung selbst ‚ereignen'. Der Körper, der die Leinwand durchdringt, würde auch sich selbst in der Mischung seiner Bilder von beiden Seiten durchdringen. Auf genau diesen Effekt zielt der

> „Videokünstler Peter Campus in (s)einer Videoaktion (FIRST OF THREE TRANSITIONS, 1973). Zwei Videokameras a. vor und b. hinter einem Kartonbogen zeigen in Überblendung, d.h. in demselben Bild, wie Campus a. den Karton einschneidet, was b. wie ein Schnitt in sein eigenes Körper-Bild aussieht. Campus öffnet den so entstandenen Spalt (a.) und steigt in sein eigenes Bild (b.), indem er durch den Karton hindurchsteigt. Auf der anderen Seite (b.) angekommen, schließt er den Spalt, sein Bild (a.) ist wieder unversehrt. Rosalind Krauss[15] hat vom Video als narzistischem Medium der Selbstbeobachtung gesprochen. Die Aktion von Peter Campus ist der Inbegriff dieser medialen Selbstbespiegelung. Die Bilder auf der Leinwand (dem Karton) und der Körper, der sich darauf abbildet, sind dieselben auf der Vor- und Rückseite, ohne Dahinter und Davor, also auch ohne ein Publikum, das erst am Ende des medialen Prozesses, vor dem Monitor, bei dieser Art, durch sich selbst durchzusteigen (…), zuschaut."[16]

[15] Rosalind Krauss: Video: The Aesthetics of Narcissism. In: John G.Hanhardt (Hg.) Video Culture. A Critical Investigation. Rochester 1986, S.179-191

[16] Wiederholung eines Textes wie Anm. 13

Abb. 10: Peter Campus: First of Three Transitions

Der grundsätzliche Unterschied elektronischer bis digitaler Bildverfahren gegenüber denen des Films auf der Kino-Leinwand macht deutlich, wie sehr Hubert Damisch recht hat, wenn er die ‚Löcher in der Leinwand' als Orte der Interventionen in oder auch Verweise auf etwas ‚dahinter', ein Außen der Szene, beschreibt. Das elektronische Bild ist von vornherein ein zusammengesetztes Bild, das beliebig definierte Felder unterschiedlich mit Informationen füllen kann, die dann als Bilder sichtbar werden. So kann ein blaues Feld so definiert werden, dass es mit Bildern aus einem anderen Zusammenhang ‚gefüllt' wird oder sich mit einem anderen Bild ‚durchdringt'. Das ‚hors champ' liegt, wenn man überhaupt noch davon sprechen kann, auf einem anderen Videotape oder einer DVD vor und wird in die definierte Lücke einkopiert. Entsprechend gibt es auch kein Theater mehr, das durch die Löcher in einer Leinwand auf der Bühne aufgerufen wird, ebenso benötigen die Benutzer dieser Bilder kein Dispositiv mehr, das sie zu ihnen auf eine bestimmte Weise anordnet. Die Lücke selbst, das Loch im Screen, ist ‚blind', es gibt nichts zu sehen, was nicht auf der Oberfläche selbst ‚eingefügt' wird, wodurch die Lücke oder das Loch geschlossen werden. Die Intervention des Zuschauers in den Screen ist nur über sein elektronisches bzw. digitales Bild möglich als ein Bild unter anderen, es gibt keinen Ikonoklasmus dieser Bilder, sondern Rauschen, das welche Information oder figurale Sichtbarkeit auch immer ‚unterscheidet' und ist selbst nur ein Unterschied, der einen Unterschied macht. Da Löcher in diesen Bildern immer nur wieder mit Bildern gestopft werden und es unendliche viele Bilder gibt, die nur darauf warten, dass sie entstandene Lücken mit sich füllen können, lohnt es sich kaum noch, über ‚Löcher in der

elektronischen Leinwand’ der Monitore zu sprechen, deren ‚Monitor-Stadium’ der Bilder darin besteht, die Oberfläche ihrer Einbildungen möglichst hermetisch zu verschließen.