

Das gefilmte Wort: Zwischen Bestimmungskraft, Mehrdeutigkeit und Bildmodus

Dass das Kinematografische weitgehend als Sprache verstanden wird, liegt weniger an seinen Erfindern als an jenen AktivistInnen, die das Bewegtbild immer wieder aufs Neue mit der Darstellungsweise des Schriftlichen oder des Phonetischen zu kombinieren suchen. Einem Pionier des Erzählfilms wie David Wark Griffith ging es dabei durchaus um die eigenständige visuelle Form des Kinos. Denn auch wenn er zur Optimierung seiner Inszenierungen ausdrücklich an der Einbeziehung verbaler Zwischentitel festhielt, waren es doch vor allem spezifische kamera- und schnitttechnische Mittel, denen sein künstlerisches Interesse galt: dem Wechsel von mal aus der Nähe, mal aus Entfernung aufgenommenen Spielszenen oder der Parallelmontage von auseinanderlaufenden Handlungssträngen. Andererseits teilte der ursprünglich als Schriftsteller ambitionierte Griffith das Anliegen einer sich in den 1910er-Jahren etablierenden Kinoindustrie, die Filmvorführung aus den volkstümlichen Milieus der Varietés und der Jahrmarkte heraus in die Sphären eines kulturbürgerlichen Lichtspieltheaters zu tragen. Unerlässlich erschien dem Regisseur dafür die Orientierung an der Dramaturgie klassischer Prosaliteratur, wobei klar war, dass der Handlungsumfang eines Romans kameratechnisch kaum vollständig in Szene gesetzt werden konnte und dass der Erzählfilm deswegen einen Teil solcher Handlung pragmatischerweise mittels schriftlicher Titel anzudeuten hatte: „Statt zu zeigen, wie ein Mann den ganzen Weg nach Hause läuft, denken wir, die Aktion beschleunigen und die Geschichte kompakter machen zu können, indem wir einfach sagen: Der Mann ging nach Hause.“¹ Eine solche Ökonomie des Erzählens sollte laut Griffith nicht nur die Erlesenheit und Kostbarkeit des szenisch Gezeigten bewahren, sondern auch für das nötige Tempo der filmischen Erzählung sorgen.

Kaum weniger Wertschätzung gegenüber dem Rückgriff auf das Schriftliche bekundeten die avantgardistischen FilmkünstlerInnen der 1920er-Jahre. Obgleich sie sich vehement gegen einen literarischen Duktus des Filmemachens wandten, schloss dies die Einbeziehung von Wörtern und Sätzen keineswegs aus. Der Surrealist, Filmkritiker und Darsteller Robert Desnos sah den Buchstaben als ebenso geeignet zur filmischen Projektion an wie das menschliche Gesicht². Und für den Regisseur Jean Epstein war es „absolut deprimierend“³, einen Film ohne (Zwischen-)Titel anzuschauen. Diese waren für ihn gewissermaßen so etwas wie die Satzzeichen in Bezug auf die Wahrnehmung. Die zeitgenössische

Forderung nach einem Film ohne Schrifttafeln hielt Epstein für ebenso abwegig wie die Lektüre eines Mallarmé-Gedichts ohne Interpunktions. Im Unterschied zur Griffith'schen Praxis, wonach die Zwischentitel der ökonomischen Unterstützung eines einheitlich erzählerischen Universums (Diegese) zu dienen hatten, insertierten Künstler wie Marcel Duchamp, Man Ray oder Fernand Léger eigensinnige Konstatierungen zwischen den Fluss der schauspielerischen oder figurlichen Szenen. Dabei wird das Geschriebene seinerseits zum Bewegtbild, wenn es als leuchtende Laufschrift im Rahmen einer Pariser Nachtszene über die Leinwand zieht wie in Man Rays *Emak Bakia* (1926) oder wenn poetisch verrätselte Wortspiele, spiralförmig gesetzt, vor der Kamera rotieren wie in *Anémic Cinéma* (1924/26) von Marcel Duchamp. Hier unterwandert sowohl die optische Anordnung wie auch die rätselhaft karikierende Semantik der Schriften eine durch abstrakt grafische Rotoreiefs adressierte Imagination. Gleichwohl unterscheiden die Filme mit ihrem abwechselnden Gebrauch von Schrift und Bewegungsgrafik deren jeweilige spezifische Funktionen des Sagens respektive Zeigens. Die kreisförmig bewegten Wortspiele wie „L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre-chaude“ (Der nuckelnde Säugling ist ein Souffleur des heißen Fleisches und verschmäht Blumenkohl aus dem Treibhaus) adressieren eine deutlich andere – dechiffrierende – Betrachtungsweise als die den Modus der Anschauungfordernden Rotoreiefs.

Hingegen wird eine solche eindeutige Unterscheidung von Wahrnehmungsmodi von den FilmerInnen der Nachkriegs-Avantgarden zunehmend zur Disposition gestellt; insbesondere von solchen, die neben ihrer kinematografischen Arbeit gleichfalls dem Handwerk wortsprachlicher Poesie verbunden sind. Der belgische Künstler, Dichter und Filmemacher Marcel Broodthaers kombiniert in *Le corbeau et le renard* (1967/1972) die Bedeutung und Objekthaftigkeit der Worte so vielseitig, dass deren Lesbarkeit und Sichtbarkeit subtil ineinander greifen. Als handschriftliche Kennzeichnung oder als abgefilmtes Druckwerk erscheint das Geschriebene mal scharf fokussiert, ein andermal sichtlich defokussiert oder fragmentiert. Zwischentitel, auf denen lediglich der französische Artikel „Le“ geschrieben steht, verweisen – grammatisch unpassend – auf die jeweils danach gezeigten Objekte: auf einen Stiefel, frz.: *la botte*, sowie auf eine Flasche, frz.: *la bouteille*. Passenderweise, wiewohl

virtuell verweist das „Le“ hingegen auf die im Film nicht sichtbaren Titelfiguren des Raben (*le corbeau*) respektive des Fuchses (*le renard*). Beschriebene Papierrollen, Sprechblasen oder Flaschenetiketten zeigen die Worte, indem diese jene gleichzeitig konstituieren. Umgekehrt finden sich die Worte von Gegenständen wie Gläsern, Blumen oder einem Hammer verdeckt, verzerrt oder kontextualisiert. Metaphorische Beziehungen – „Worte wie Blumen“ (Hölderlin) – klingen von Ferne ebenso an wie etwa die metonymische Funktion zwischen dem Wortsprachlichen und einem Telefonapparat. Gemeinsam sind den Wörtern wie den Dingen jeweils der Status ihres Präsentiert-Seins, ihrer gegenseitigen Positionierung und ihrer Entwendung aus einem konventionellen Gebrauch.

Hollis Framptons Zorns Lemma

Eine Nähe zu wortsprachlicher und konzeptueller Poesie weist ebenfalls das filmische Werk des US-amerikanischen Künstlers Hollis Frampton auf. Beeinflusst von Studien- und Künstlerkollegen wie dem Bildhauer Carl André und dem Maler und Objektkünstler Frank Stella sowie von der schillernden Persönlichkeit des Dichters Ezra Pound, arbeitet Frampton als Autor, Fotograf wie auch als Filmer. Immer wieder sucht er danach, die Motive seiner Umgebung in neue Ordnungszusammenhänge zu stellen. Spannung erwächst vor allem, indem er die Reflexion filmischer oder medialer Apparativität mit persönlichen Erfahrungen aus Begegnungen oder Ortsbezogenheiten kombiniert. Markantes Beispiel ist der 1970 erschienene Film *Zorns Lemma*.

Schriftlich rekurriert Frampton darin hintergründig auf die Ordnung des Alphabets. Zunächst bei dunkler Leinwand, wenn im Off eine Frauenstimme im Duktus des Schulunterrichts jene Verse des *Alphabet Poem* vorträgt, die englischen und amerikanischen Kindern im 18. und frühen 19. Jahrhundert helfen sollten, die Wortsprache zu lernen. Jeder der Verse hebt einen bestimmten Buchstaben hervor: der erste, „In Adam's Fall we sinned all“ (Adams Sündenfall betrifft uns alle) das A; der nächste, „Thy life to mend, God's Book attend“ (Dein Leben zu meistern, hilft das Buch Gottes) das B etc. Nach dem Vortrag des Gedichts folgen als Hauptkapitel von *Zorns Lemma* ca. 90 Sequenzen mit jeweils 24 alphabetisch geordneten Bildeinstellungen. Die Zahl von 24 ergibt sich aus dem Umstand, dass von den üblicherweise 26 Buchstaben das I und

das J wie auch das U und das V zusammengefasst sind beziehungsweise eine gemeinsame Position ausmachen. Nach Ansicht des Filmkritikers Scott MacDonald verweist diese auf 24 Buchstaben verkürzte Ordnung auf die standardisierte Film-Transportgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde, womit insofern eine erste Kopplung zweier unterschiedlicher materialer Ordnungen auszumachen wäre. Indes schließt Zorns Lemma weitere materiale Ordnungen daran an. Denn wo es zu Anfang noch die schlichten Buchstabenkörper A, B, C... sind, die in festen Einstellungen und leicht ruckhaft aufeinanderfolgend sichtbar werden, geht der Film bald dazu über, Wörter zu zeigen – Wörter, wie sie auf den Straßen Manhattans an Häusern, auf Reklameschildern, über Geschäften, in Schaufernsternen zu finden und aus verschiedenen Perspektiven gefilmt sind – Wörter wechselnder Buchstabentypografien, in unterschiedlichen Farben und grafischen Ausführungen, jeweils etwa eine Sekunde lang; ihre Anfangsbuchstaben markieren jeweils erneut die Abfolge des Alphabets. Nach mehreren dieser Wortbild-Sequenzen verändert der Film erneut seine Systematik, wenn erst an einer und bald – in unregelmäßiger Reihenfolge – an immer mehr Positionen anstelle des hier zuvor gezeigten Buchstabens (z. B. für X) jeweils die Szene eines spezifischen Ereignisses oder einer spezifischen Handlung erscheint. An die Stelle von X tritt dann jedes Mal die Szene eines Feuers, an die Stelle von F ein Baum... bis schließlich in den letzten Sequenzen alle Buchstaben durch je spezifische, doch narrativ nicht verbundene Szenen ersetzt sind, sei es durch das Bewegtbild einer elementaren Naturerscheinung oder durch szenische Aktionen wie einen Reifenwechsel oder den Maleranstrich eines Zimmers.

Auch Frampton stellt somit, ähnlich wie Brodthaers, einer wortsprachlich, genauer gesagt alphabetisch strukturierten Lektüre den Modus des Beobachtens gegenüber. Betont ist die Reihenförmigkeit sowohl des schriftlich wie auch des visuell Dargestellten. Die BetrachterInnen / LeserInnen sind in ihrer Aktivität des Zählens und des Identifizierens gefordert. Die dabei kombinierten Tätigkeiten des Lesens, Abzählens, Beobachtens und Prüfens oder des Lesens, Zählens und Hörens oder des Beobachtens, Hörens und Suchens verweisen auf den Status gesellschaftlicher Subjekte, d. h. auf den Status von AkteurInnen, die sich durch die Fähigkeit einer mehrdimensionalen Wahrnehmung und Ausdrucksfähigkeit auszeichnen – mehrdimensional im Sinne des Räumlichen,

des Zeitlichen wie auch des Sozialen. Diese mehrdimensionale Wahrnehmung – Erfahrung, Erinnerung und gegenseitiges Handeln – generiert Wissen, Wissen über die Welt sowie Wissen um ein Selbst in dieser Welt.

Das Sagen und das Sehen haben

Dabei streiten sich die Routiniers des Wortsprachlichen und jene des Visuell-Bildlichen um die Vorherrschaft der je von ihnen ausgeübten Praxis. Im Hinblick auf die Generierung von (analytischem) Wissen schreiben Theoretiker wie Michel Foucault oder Gilles Deleuze der Bestimmungskraft des (Aus-)Sagbaren einen Primat gegenüber der Bestimmbarkeit des Sichtbaren, des im Licht Erscheinenden zu. Deleuze teilt Foucaults Auffassung, nach der dem Sagbaren ein Modus der aktiven Bestimmung zufalle, hingegen demjenigen des Sichtbaren der Modus von Passivität.⁴ Und obgleich solche schematische Rangfolge, wie sie auch mit Foucaults Titel *Les mots et les choses* zum Ausdruck kommt, laut Verfasser durchaus ironisch zu verstehen sei – wurde sie durch dessen Wunsch, die deutsche Übersetzung desselben Buches mit *Die Ordnung der Dinge* (anstatt mit „Die Wörter und die Dinge“) zu betiteln, durchaus bestätigt –, begründigt diese Veränderung doch die von Foucault weiter ausgeführte Position, dass es die Wörter, genauer gesagt die im Diskurs sich aktualisierenden, ausdifferenzierenden und stets neu sich funktionalisierenden Aussagen sind, welche die (sichtbaren) Dinge ordnen⁵.

Anders als für die Wissenschaft stehen für visuell arbeitende KünstlerInnen und FilmerInnen das Sichtbare und das Zeigbare im Zentrum ihrer Arbeit. Sowohl die Kunst- wie auch die Filmgeschichte handeln zum großen Teil von den sich wandelnden Strategien, die Erscheinungen äußerer Realität zu reflektieren. Angefangen vom mannigfaltigen Schaffensdrang, diesen Erscheinungen eine Form zu geben, über die Methoden, das Unsichtbare sichtbar zu machen, das Sichtbare zu bewahren sowie die Strukturen und Funktionen von Sichtbarkeit aufzuzeigen, bis hin zu solchen Strategien, das Visuelle zu anderen sinnlichen, z. B. sprachlichen, respektive lesbaren Formen in Beziehung zu setzen. Diese Strategienwechsel verleihen der asymmetrischen Gegenüberstellung von „aktiv“ Sagbarem und „passiv“ Sichtbarem stets neue Brisanz, nicht zuletzt im Hinblick auf die traditionell hierarchisch begriffene Aufteilung von aktiven KünstlerInnen, DirektorInnen, RegisseurInnen und AutorInnen einerseits

und gegängelten ZuschauerInnen, LeserInnen und PartizipatorInnen andererseits oder, pointierter formuliert, zwischen denjenigen, die angeblich das Sagen haben und denen, die das (Nach-)Sehen haben.

Kopplungen des Sagens und Zeigens

Aufschlussreich ist diesbezüglich der 1970 erschienene Film *Remedial Reading Comprehension* von George Landow⁶. Darin leuchtet der im Kontext des damaligen Strukturellen Films agierende Künstler die Wahrnehmungsweise des Lesens hinsichtlich einiger besonderer Funktionen des Kinematografischen aus. Nicht nur gewinnt das Schriftliche bei Landow einen ironisch informatorischen und medienreflexiven Charakter, wenn wiederholt auf Selbstporträts des Regisseurs eingeblendete Schriftgrafiken den ZuschauerInnen erklären: „This is a film about you... not about its maker.“ Überdies spornt der Film die ZuschauerInnen zu einer beschleunigten Lektüre an, wenn mit einer stroboskopisch einmontierten Textabbildung deren einzelne Satzteile („relation of teacher“, „to pupil is an emo“, „an emotional one and“, „one and most com-“...) wie in einem Lesefluss von links nach rechts sowie von oben nach unten in schneller Abfolge einzeln aus der Unschärfe in den Fokus rücken. Indem die solchermaßen technoiden Performance eines Schnelllesetests mit jener ironisch aufklärerischen Medienreflexion, mit den Szenen eines aus der Leinwandperspektive gefilmten wartenden Publikums sowie mit dem Porträt einer schlafenden Frau verknüpft sind, liefert *Remedial Reading Comprehension* eine mehrschichtige, teils exzessive, teils laszive Parodie auf das Genre des Lehrfilms – eine Parodie, die jede funktionale Ordnung zwischen den Sinnlichkeiten des Sagens und des Sehens hintertreibt. Flüchtig und fragmentarisch aufscheinend tendieren nicht nur die einzelnen Wörter und Textteile an den Rand ihrer Lesbarkeit – gleichwohl ihre Bedeutungen zu erkennen gebend –, überdies vermag die Beschleunigung der von links nach rechts sowie von oben nach unten geführten Fokussierung den davon angeleiteten Leseblick zu dezentrieren, sei es im Sinne der Zerstreuung oder der Stockung, sei es, um vom Modus der Entzifferung in jenen der Assoziation überzugehen oder um von der verbalen Bedeutungsproduktion zur Betrachtung der filmischen Form zu wechseln.

Wo Landow einen solchen Wahrnehmungswechsel lose in das Flechtwerk von Lehrfilm-Parodie und Medienreflexion einbindet,

verdichtet John Smith die Überantwortung zwischen verbalen Zeichenträgern und visuellen Oberflächen zu einer strengen Form. Dabei baut auch sein Film *Associations* (1975) auf einer Struktur des Didaktischen auf. Eine von Smith selbst vorgetragene Beschreibung des sogenannten „free association game“ leitet den Film ein und bildet dessen kontinuierlichen Soundtrack. Erläutert wird jenes Spiel, bei dem die einzelnen Parteien zu den ihnen zugerufenen Stimulanz-Wörtern spontane Assoziationen zu bilden haben. Interessant wird Smiths Film, wenn nach einer kurzen Dunkelphase immer wieder vereinzelte Bildsequenzen aufleuchten. Dabei besteht für die BetrachterInnen der Reiz einerseits darin, die Regel für solche Einblendungen auszumachen – den Umstand nämlich, dass jedes einmontierte Bild, ob von Personen oder von Objekten, an eine Bezeichnung denken lässt, die dem gleichzeitig zu hörenden Vortragswort (oder einer seiner Silben) ähnlich klingt. Ein anderer Reiz besteht darin, die Art der jeweiligen Regelbefolgung auszumachen, d. h. die im Sinne des gezeigten Bildes mögliche Umdeutung des gleichzeitig zu hörenden Wort- oder Silbenlauts, also z. B. im Wort „category“ angesichts einer gezeigten ‚Katze‘ das Wort „cat“ herauszuhören oder im Wort „association“ das Wort „Asian“ angesichts des diesbezüglich gezeigten Porträts ‚dreier asiatischer Frauen‘. *Associations* nutzt solchermaßen die synästhetische Spannung von sprachlich-phonetischer und gegenständlich-visueller Ausdrucksweise, um die Modi des Lesens und des Sehens eng miteinander zu verschränken. Es wäre verfehlt, das Visuell-Gegenständliche hier als Illustration des Gesagten zu begreifen. Wiederholt als Chiffren für spezifische Lautbilder eingesetzt, gewinnen die abgebildeten Gegenstände und Personen vielmehr den Status einer arbiträren Kodifizierung, wie sie sonst ausschließlich buchstäblichen oder lexikalischen Zeichen zukommt. Überdies bewahrt das Gezeigte fern aller inhaltlichen Analogie zu den gesprochenen Worten ein irreduzibles Potenzial an Assoziationsmöglichkeiten.

Wie Deleuze in Anlehnung an Foucault behauptet, kommt ein solcher irreduzierbarer Deutungsraum allein dem Sichtbaren zu, nicht aber dem Sagbaren. Wo dieses sich, wie oben angesprochen, darin auszeichnet, das Sichtbare bestimmen zu können, komme umgekehrt gerade Letzterem die Eigenschaft zu, grundsätzlich unbestimmt und darum immer wieder von Neuem bestimbar zu bleiben. Mit Stephanie Barbers Re-Edit *Tatum's Ghost* (2011) einer Episode der

US-amerikanischen Krimiserie *Unsolved Mystery* lässt sich hingegen erörtern, inwieweit auch dem Sagbaren im Rahmen eines Films graduelle Unbestimmtheit zukommt. Auch Barber nutzt mit der für ihre Bearbeitung ausgewählten Krimi-Episode über ein gespenstersehendes Ehepaar die synästhetische Spannung von Sehen und Hören, allerdings jedes Mal in Verbindung mit wortsprachlicher Artikulation. Dafür collagierte die Künstlerin über die von ihr gekürzten Bildszenen Kommentare, die interaktive Online-ZuschauerInnen angesichts der Episode gepostet haben. Das so erzeugte Zusammenspiel von als Off-Ton gesprochener Erzählung und nachträglichen ZuschauerInnen-Kommentaren bilden einen dispersiven Bedeutungsraum. Gesprochenes und Geschriebenes laufen – parallel zum Szenenbild – heterogen nebeneinander.

Vereinzelte Korrespondenzen zwischen den Wörtern (z. B. zwischen dem Namen des Filmprotagonisten Tate und des in den Kommentaren genannten Hundes Tatum), zwischen Sprecherpausen und Schriftabsätzen oder zwischen den jeweiligen erzählerischen Perspektiven berühren sich ebenso flüchtig wie die von der Krimifiktion an die BetrachterInnen adressierten Verdachtsmomente einerseits und die innerhalb der Netzcommunity geposteten ZuschauerInnen-Kommentare andererseits. Hinzu kommt, dass die nachträglich eingeblendeten Texte als dichte, großflächige Rolltitel zügig über die ihrerseits bewegten Szenenbilder laufen, was dem Geschriebenen Bildlichkeit verleiht und eine konzentrierte Entzifferung (parallel zum Gesprochenen) schwierig macht. Beide Ebenen lassen sich wechselseitig direkt voneinander affizieren wie auch jede Ebene für sich vom Kräftespiel der Inszenierung. Nicht nur das hiermit Gezeigte bietet sich für die verbale Interpretation an; ebenfalls konterkarieren die ins Bild gesetzten Schriften respektive das Voice-over des Films ihre jeweiligen Bestimmungskräfte zugunsten einer poetischen Indetermination.

So aktivieren RegisseurInnen oder KünstlerInnen das Kinematografische durch die vielseitige Miteinbeziehung des Buchstabens und des gesprochenen oder schriftlichen Wortes. Die zu diesem Zweck entwickelten Techniken und Dramaturgien geben eine Blaupause für die allgemeine Geschichte des Kinos ab: Vom Gebrauch der Vor- und Abspanntitel zur Ankündigung des Films als Einzelwerk oder zur Bekanntmachung von dessen Mitwirkenden, über den Einsatz von Schriftgrafiken zur ökonomischen Erzählung sowie

von Tonfilm für lippensynchronen Dialog, bis hin zur dialektischen Wortintervention in die Kontinuität des Bewegtbildes. Andererseits hat solche kinematografische Ver/wendung zur Aktivierung des Wortsprachlichen seinerseits beigetragen, insofern sie die dem Wort vornehmlich zugestandene Funktion der Bestimmungskraft sichtlich gelockert hat. Indem das Wort im Film als ein Element neben anderen optischen, dynamischen, raum- oder zeitbasierten Ausdrucksmitteln auftritt und insofern sein Doppelcharakter – einerseits Schrift, andererseits Laut zu sein – pointiert zur Geltung zu kommen vermag, präpariert der Film das Sagbare im Hinblick auf seine Möglichkeiten, auch als Unbestimmtes, als Bild oder Ambivalenzraum zu funktionieren.

1 David Wark Griffith, „Commentary“, in: Harry M. Geduld, *Focus on D. W. Griffith*, Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall, 1971, S. 65, Übersetzung durch den Autor.

2 Vgl. P. Adam Sitney, „Image and Title in Avant-Garde Cinema“, in: *October*, 11, Cambridge, MA: MIT Press, 1979, S. 102, Übersetzung durch den Autor.

3 Vgl. Jean Epstein, „Pour une avant-garde nouvelle“, in: *Écrits sur le cinéma*, Band 1, Paris: Seghers, 1974, S. 148, Übersetzung durch den Autor.

4 Gilles Deleuze, „Topologie: ‚Anders denken‘“, in: ders., *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 69–172.

5 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 128ff.

6 George Landow (1944–2011) benannte sich später in Owen Land um, vgl. vorliegende Publikation, S. 17.