

Annette Urban (Bochum)

## Diesseits und jenseits der (Lein-)Wand – das Eigenleben projizierter Filminschriften in der Kunst<sup>1</sup>

I.

### 1. Inschriftlichkeit und Neue Medien

Inschriften sind im allgemeinen Verständnis eng mit einem materiell-dinghaften Träger wie einer Stele, einer Säule oder auch Hauswänden verbunden. Sie sind stärker noch Teil der architektonisch-räumlichen Lebenswelt als eines Universums der Bücher und haben als solche eine unmittelbar öffentlichkeitsbildende Funktion. Vor diesem Hintergrund allerdings können sie auch als ein bloßer Vorläufer von jener Form von Schriftlichkeit erscheinen, die im Zuge der technischen Innovationen durch den Buchdruck und nachfolgende neue Medien übernommen worden ist.<sup>2</sup> Diese führen schließlich die offizielle, bindende und gemeinschaftsbildende Funktion von Inschriften fort, stellen sie aber nicht mehr durch Sichtbarkeit und Dauerhaftigkeit im geteilten öffentlichen Raum, sondern durch den virtuellen Verbund zirkulierender, vorwiegend einzeln rezipierter Medien sicher. Inwiefern bleibt das Konzept der Inscriptio also aktuell, in den letzten fünfhundert Jahren seit Erfindung des Buchdrucks bis hin zu den audiovisuellen und elektronischen Massenmedien heute? Generell ist so unterschiedlichen Theoretikern wie Theodor Adorno, Jacques Derrida und Siegfried Kracauer zufolge das Schrifthafte an den Massenmedien Film/Kino und Fernsehen von besonderem Interesse; und speziell die Inskription erlaubt mit Adorno die materiell-indexikalische Fundierung und Unmittelbarkeit mit einer für Inschriften ebenso charakteristischen Chiffrierung zusammenzudenken, die im Fall des Films in dessen photographischer Abbildhaftigkeit einerseits und schrifthafter Sequenzialität andererseits wurzeln.<sup>3</sup>

Dass in diesem Feld von Inschriften und Massenmedien aufschlussreiche Wechselbezüge bestehen, auch trotz des Verlusts der Ortsgebundenheit und des rezeptionsbestimmenden räumlichen Kontexts durch die mediale Zirkulation, mögen eingangs zwei Beispiele andeuten, die speziell auf den Wandbezug als Wesensmerkmal von Inschriften fokussieren: So sucht sich die moderne Kommunikationsform der Werbung nach wie vor u.a. die öffentliche Wand, wenn die Typographie in diversen Plakatformaten druckgraphisch flexibilisiert

1 Ich danke Sarah Lorbeer für ihre Unterstützung bei der Recherche zu diesem Beitrag.

2 Vgl. Thomas Blank: „Inschrift“, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 10, Darmstadt 2011, Sp. 379-388, hier Sp. 379 und 388.

3 Vgl. Miriam Hansen: „Massenkultur als Hieroglyphenschrift: Adorno, Derrida, Kracauer“, in: Christoph Menke, Martin Seel (Hg.): *Zur Verteidigung der Vernunft gegen ihre Liebhaber und Verächter*, Frankfurt 1993, S. 333-367, hier S. 333.

und variabel dem Stadtraum appliziert wird. Und das typographische Prinzip reproduzierbarer, permutativer Lettern ist umgekehrt kein Privileg der Gutenberg-Galaxis, sondern schon in der Herstellungsweise steinerner Inschriften vorgeprägt.<sup>4</sup> Eine ähnliche wandbezogene Konstellation wie die Außenwerbung zeigt überraschenderweise das Kino: Dort wird die Leinwand zwar gemeinhin zugunsten der bildmächtigen ortlosen Illusion einer Filmwirklichkeit negiert,<sup>5</sup> aber im Zuge der Projektion mitunter doch als Trägermedium, sprich als Wand bewusst und als Ort von Einschreibungen kenntlich. Interessant erscheint im Anschluss daran, inwiefern dieser filmtheoretische Topos von der kinematographischen Ein-Schreibung mit einer wandbezogenen Form von In-Schriftlichkeit korrespondiert und eine Rückkopplung an einen wenn auch instabilen Träger respektive Ort und eine ebensolche Materialität leistet.<sup>6</sup> Dabei kann sich die Hypothese einer kinematographischen In-Schriftlichkeit drittens darauf stützen, dass in der Filmtheorie explizit von Inschriften die Rede ist, um den besonderen Status derjenigen Schriftformen zu umreißen, die dieses maßgeblich audiovisuelle Medium gleichwohl im Innern bevölkern bzw. als Rahmung wesentlich mitbestimmen: Sie tauchen schließlich sowohl als Schrift im Bild wie als Schrift zwischen den Bildern auf, d.h. konkret etwa als Schriftstück in den Händen der Protagonisten bzw. als Zwischentitel oder im Vor- und Abspann, die sich schon jenseits der dargestellten Filmwelt bewegen. Während die filmische Inskription also den hybriden Zeichenstatus des Films anzeigt, d.h. dessen immer schon medienimmanente Bild- und Schrifthaftigkeit, bei der sich die photographisch begründete ikonische Ähnlichkeit mit der schrifthaften Montage austariert, sind in diesem dritten Fall ganz konkret Schriften im Bild bzw. zwischen den Bildern gemeint.

Aus dieser Perspektive gelten insbesondere die Zwischentitel des Stummfilms nicht länger als Behelfsmittel einer unausgereiften Frühform des Mediums, sondern legen im offenkundigen Alternieren von Schriftzeichen und Bild und der Antithese der Materialien<sup>7</sup> den genuin kompositen Charakter des Filmischen offen. Darüber kommt der gerade für die Frühzeit des Mediums geläufige Gedanke des Films als Hieroglyphenschrift ins Spiel: Deren Bedeutungsspektrum reicht von visueller Selbstoffenbarung natürlicher Zeichen über die massenkulturelle Hieroglyphik im Sinne von Adorno/Horkheimer, bei der verdinglichte Bilder eine falsche Identität vorspiegelnd zur ideologisch-normierenden Vor-Schrift werden, bis hin zur Derridaschen Aktualisierung der hieroglyphischen Analogie, die auf die „irreduzible[] Unbestimmtheit von

4 Vgl. Herbert E. Breckle: „Das typographische Prinzip. Versuch einer Begriffserklärung“, in: Walter Koch, Christine Steininger (Hg.): *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift*, München 1999, S. 207-212.

5 Vgl. Dennis Göttel: *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, München 2016.

6 Miriam Hansen betont, dass die indexikalische als materiell fundierte Inskription zu verstehen ist. Vgl. Miriam Hansen: „Massenkultur als Hieroglyphenschrift: Adorno, Derrida, Kracauer“, S. 333 und 334.

7 Hansen rekurriert auf diese Charakterisierung des alten Films in Adorno/Horkheimers *Schema der Massenkultur* (GS 3, S. 333). Vgl. ebd., S. 343.

Bedeutung“ im „organisierten Nebeneinander von figurativen, symbolischen, abstrakten und phonetischen Elementen in ein und demselben graphischen Code“<sup>8</sup> abzielt. Miriam Hansen hat bei ihrem Vergleich dieser hieroglyphischen Konzepte auf die oft vernachlässigte Öffentlichkeitsdimension hingewiesen, sofern (In-)Schriften einen Austragungsort der „kryptographischen Manöver“<sup>9</sup> der Mächtigen im Widerstreit mit einem dechiffrierenden Öffentlichmachen darstellen, was bis in die Kinorezeption als erhoffte Kollektiverfahrung weiterzudenken sei. Hieran schließen die folgenden Überlegungen insofern an, als die Raum erschließende und im weiteren Sinne öffentlichkeitsbildende Funktion projizierter und dadurch wandbezogener Inschriftlichkeit im Fokus stehen wird. Die skizzierten Zusammenhänge sollen dabei nicht primär medientheoretisch für Typographie und Kinematographie beleuchtet werden, sondern am Beispiel künstlerischer Arbeiten, die ihrerseits das Verhältnis von neuen Medien und Inschriften untersuchen und neu modellieren.

## 2. Zu Texten und Inschriften in der Kunst seit 1960

Den Hintergrund dafür bildet das verstärkte Interesse für Sprache, das in der Kunst seit den 1960er Jahren bemerkbar ist. Sprache tritt dabei in Performances und Film-/Videoarbeiten auch in mündlicher Form, häufig aber als Schrift auf, die sich in unterschiedlicher Weise mit Bildern paart oder gar ganz für sich steht. Diese Wiederkehr muss man angesichts des Modernismus und seines Gebots einer auf Farbe und Fläche beschränkten Malerei als regelrechtes Eindringen verstehen, das die Integrität des Bildes verletzt. Und nicht zu vergessen hatte vor dem abstrakten auch schon das mimetische Bild-Konzept vom Fenster zur Welt das zuvor noch mittels Schriftbänderolen zum Sprechen gebrachte Bildpersonal verstummen lassen und nurmehr Inschriften geduldet, die durch der Bildwirklichkeit zugehörige Dinge legitimiert waren. Wesentlich befördert wurden die seit den 1960er Jahren wiederkehrenden künstlerischen Schriftarbeiten durch die Konzeptkunst mit ihrem oft visualitätskritischen und stattdessen sprachanalytischen Ansatz. Die sprachgebundene Formulierung von Konzepten emanzipierte sich oft sogar ganz von deren Realisierung und orientierte sich an diversen Gebrauchstexten mit Anleitungscharakter. Zu den typischen Ausprägungen der konzeptuellen Kunst zählen neben Foto-Text-Kombinationen daher Drucksachen aller Art. Daneben finden sich zahlreiche künstlerische Arbeiten, die sich auf das Kino beziehen und dessen charakteristischen, besonders illusionsbildenden Verbund von Bild und Sprache bewusst zerlegen. Auch in solchen Arbeiten taucht vielfach Schrift, und zwar zuerst einmal als Substitut für gesprochene Sprache auf.

Für die naheliegende Verschränkung von Drucksachen und Wandarbeiten, die erste der oben skizzierten Optionen einer Verbindung von Neuen Medien und

8 Ebd., S. 347. Hansen zitiert hier aus Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1974, S. 144.

9 Ebd., S. 348 und vgl. für das Folgende S. 349 und 358.

Inschriftlichkeit, lassen sich kurz die Textarbeiten der amerikanischen Künstlerin Barbara Kruger als prägnantes Beispiel anführen. Denn in ihrem Werk hat sich eine künstlerische Praxis architekturbezogener Inschriften parallel entwickelt und sogar hergeleitet aus dem grundlegenden Interesse für Schrift und Typographie als Kernelemente von drucktechnisch vervielfältigten Werbemedien.<sup>10</sup> In frühen Arbeiten bereits verdichtet Kruger die Zusammenstellung von Foto und Textzeile derart auf kontrastierende Botschaften, dass sie sich Plakaten mit deren typischen Bildsymbolen und Slogans annähern und den Schritt ins große Format nahelegen. Auf Großplakaten wiederum erweist sich die Schrift immer schon als wandbezogen, weswegen Kruger in der Folge reine Wandarbeiten nur mit Schrift bevorzugt im öffentlichen Raum, aber auch installativ umgesetzt hat. Zugleich bleibt die medientechnisch reproduzierte Schrift der Werbe-/Kunst-Botschaften höchst flexibel, was ihr Format, ihr Trägermedium, ihren Maßstab sowie die teils temporäre Anbringung im Stadtraum, auf Bussen, T-Shirts, Kaffeetassen oder eben Plakaten betrifft. Dies wirkt auch auf die vermeintlich ortsfesten Inschriften zurück, die für einen architektonischen Rahmen konzipiert sind, wie Krugers 2010 für die Schirn Kunsthalle in Frankfurt realisierte Arbeit zeigt (Abb. 1):



Abb. 1 Barbara Kruger, *Circus*, 2010

Im Innern der Rotunde, die einen Übergang vom Außenraum zum eigentlichen Entrée bildet, waren Schriftzüge – ähnlich wie Inschriften, denen bestimmte Zonen innerhalb des Bauschmucks vorbehalten sind – eng bezogen auf die architektonische Gliederung der Pfeilerstellung und Fensterprofile angebracht. Nur wurde ein Grundprinzip von Inschriften, die sich ihrem begrenzten Platz

<sup>10</sup> Vgl. Dunja Schneider: *Worträume. Studien zur Funktion von Typografie in installativen Werken von der Conceptual Art bis heute*, Berlin 2011.

etwa durch Kürzel anpassen, invertiert und die variable Größe bis zum Allover aufgeblasen. Anders gesagt war die Inschrift so monumental geraten, dass kaum etwas vom Träger sichtbar blieb. Sie schien ihren materiellen Grund, die Architektur, beinahe zu negieren.

Während sich über die Werbetypographie also ein Wandbezug etabliert, ist dieser zugleich besonders flexibler und annähernd virtueller Natur mit Tendenz zur Immaterialisierung. Eine ähnliche Dialektik kennzeichnet auch den zweiten oben benannten Strang der kinematographischen Ein-Schreibung durch Licht, der im Folgenden im Mittelpunkt stehen soll. Hierbei wird medialen Bildern, die als Reproduktionen frei flottieren, durch Projektion ein Wandbezug inkorporiert, der aufgrund des Mediums Licht zugleich ein instabiler bleibt. Wie Projektion und Einschreibung ganz basal zusammenhängen, veranschaulichen am besten Werke, die als inszenierte Fotografie, Diainstallation und Schriftbild das kinematographische Dispositiv bewusst nur in Rudimenten aufrufen:



Abb. 2 Ana Torfs, *Toast*, 2003

So arrangiert die belgische Künstlerin Ana Torfs in der Fotoarbeit *Toast* (Abb. 2) einen schräg positionierten Diaprojektor, der im hellen Lichtfeld nichts als den dunklen Schriftzug „Vérité“ an die Wand wirft, welchem ein Mann rechts auf einem Stuhl dem Titel gemäß zuproestet. Das Wahrheitsversprechen der fotografischen Bilder, die man von einer Diashow erwartet, wird so ausgerechnet durch deren Entzug und den Transfer in das Medium Schrift bekräftigt. Und die situationsstiftende wandbezogene Projektion unterstreicht als aktualisierender enunziatorischer Akt diesen behauptenden Charakter, dem der akklamierende Gestus des Ein-Mann-Publikums als Schrumpfform versammelter Öffentlichkeit antwortet. Durch das nicht plane, sondern perspektivisch leicht verzerrte Lichtfeld changiert die Wahrheitsbehauptung zwischen gravitatisch der Wand eingeschriebener Inschrift und flüchtigem Ausruf auf einer flexibel von

der Wand abgehobenen Trägerschicht. In einer zweiten Arbeit von Ana Torfs, der Diaprojektor-Installation *Après Coup* (Abb. 3), ersetzt zwar – ohne diese bildhafte Rahmung – die vorhandene Wand für die weiße Schrift auf lichtundurchlässigem Schwarz vollends den Bildgrund und macht die Lichtschrift zur Inschrift. Dafür aber wird diese vermeintlich fixe Schrift im Takt des Diakarussells immer wieder mit Wörtern überschrieben, die wie „Images à vendre“ und „Collage“ den unsicheren Status auf die Ebene der (abwesenden) Bilder transponieren. In dieser protokinematographischen Mobilisierung der Bilder oder besser der schriftlichen Bildsubstitute klingt die Analogie von Schrift und filmischem Bilderfluss an, die sich beide als „ein unterm Auge sich Bewegendes und zugleich in ihren einzelnen Zeichen Stillgestelltes“<sup>11</sup> darbieten.

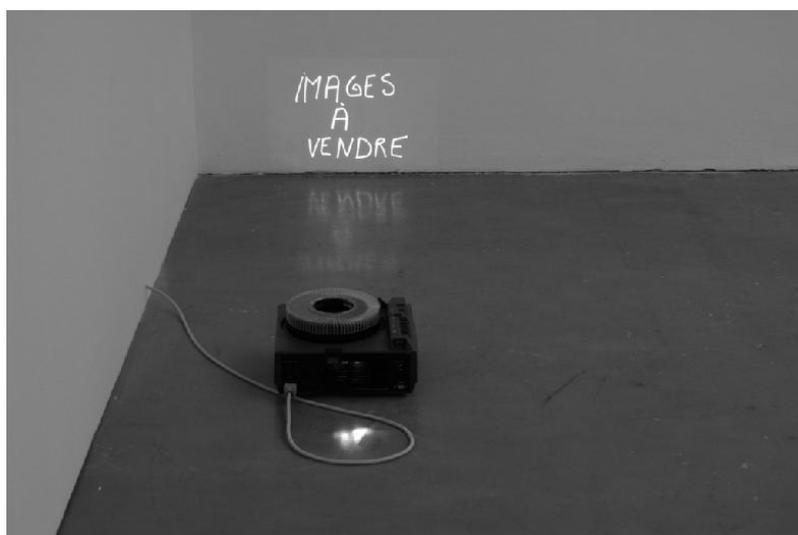


Abb. 3 Ana Torfs, *Après Coup*, 2003

Mit Schrift als Gegenstand dieser Licht-Projektionen ist der Gedanke einer kinematographischen Ein-Schreibung natürlich unmittelbar plausibel. Doch auch die Projektion von fotografischen und bewegten Bildern wird als ein solcher Prozess verstanden, der in gewisser Weise denjenigen ihrer Entstehung wiederholt: Auf eine primäre Einschreibung, nämlich diejenige ins fotofilmische Negativ, folgt demnach eine zweite, bei der Fotopapier, Leinwand oder Wand als Projektionsfläche bzw. Grund für die Ausbelichtung dienen. Während Adorno an diesem ersten Prozess die fotomechanische Abbildhaftigkeit hervorhebt, die durch schrifthafte Montage kompensiert werden muss, verknüpft Joachim Paech in der jüngeren Filmtheorie genau diese doppelte Einschreibung mit seiner Idee filmischer In-Schriftlichkeit: „Auf der Leinwand(, dem Kino-Kopf), wiederholt sich der Vorgang der Einschreibung der Spur als Licht-Schrift.“<sup>12</sup> Inwiefern wird nun aber – so möchte ich weiter fragen – infolge einer derart potenzierten

11 Theodor Adorno: „Filmtransparente“, in: GS 10, S. 355, zitiert nach Miriam Hansen: „Massenkultur als Hieroglyphenschrift: Adorno, Derrida, Kracauer“, S. 357.

12 Joachim Paech: „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, in: Gustav Ernst (Hg.): *Sprache im Film*, Wien 1994, S. 23-40, hier S. 33.

Einschreibung im Medium Fotografie und Film und gewissermaßen vervielfältigter Trägermedien das Inschriften-Konzept letztlich weniger außer Kraft gesetzt denn sogar erweitert?

### 3. Paratextuelle Filminschriften: Start-, End-, Zwischen- und Untertitel

Um dieser Art Inschriftlichkeit mit multiplen, mitunter immateriellen und zugleich wandbezogenen Trägern nachzugehen, konzentrieren sich meine Werkanalysen im Hauptteil auf solche Beispiele, bei denen über die foto-/filmtheoretische Gedankenfigur der Einschreibung und Inskription hinaus der dritte Aspekt, derjenige konkreter Schrift im Bild bzw. zwischen den Bildern in Form von Zwischen-, Unter-, Start- und Endtiteln hinzukommt. Diese In-Schriften, von denen die Filmtheorie zuerst einmal in einfacher Abgrenzung von den Vor- und Nach-Schriften des Films wie z.B. Drehbuch und Rezension spricht,<sup>13</sup> sind für unsere Hypothese aufgrund ihres paratextuellen Charakters<sup>14</sup> und ihres grundsätzlich ambivalenten Status besonders relevant, insofern sie an den Rändern des Werks diesem nur bedingt zugehören und zugleich nach Außen zur Rezeption hin vermitteln. Denn auch wenn man dem Filmischen eine schrifthafte Verfasstheit unterstellen kann, muss Schrift innerhalb des in erster Linie visuellen und seit dem Tonfilm audiovisuellen Mediums und erst recht unter der Maßgabe eines filmischen Realismus zunächst einmal wesensfremd erscheinen: Sie erweist sich der wirklichkeitsgetreuen filmischen Repräsentation von Welt als auch mitunter der erzählten Filmwelt als unzugehörig, wenn der Titel dem Filmbild einfach überblendet wird, Zwischentitel den Fluss der Filmbilder unterbrechen oder Start- und Endtitel sogar externe Informationen zum Film als Produkt transportieren. Kurz gesagt, lassen sie eine Welt der Darstellung und eine Wirklichkeit jenseits davon in ein spannungsvolles Wechselspiel treten, was strukturell dem beschriebenen Effekt einer selbst-reflexiven Projektion verwandt erscheint.

Die besondere Ambivalenz dieser zugleich dazugehörigen und nicht dazugehörigen Inschriften drückt sich nicht zuletzt in räumlichen Beziehungen aus, die für Paratexte generell signifikant sind und zur Binnendifferenzierung in räumlich verbundene Peritexte und virtuelle Epitexte wie Interviews, Tagebücher oder Briefwechsel geführt haben.<sup>15</sup> Dabei bleibt selbst die räumliche Nähe durchaus mehrdeutig. Schließlich sind auch Start-, End-, Unter- und Zwischentitel, die dem Filmbild eng verbunden sind und für die der Paechsche Begriff der In-Schriften schnell einleuchtet, gleichwohl externe, aufgepfropfte

13 Vgl. ebd., S. 33.

14 Vgl. Alexander Boehnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld 2007.

15 Vgl. Regine Leitenstern: „Start- und Endtitel, Zwischentitel, Untertitel. Figurationen nicht-diegetischer Schrift im Film“, in: Annette Simonis u.a. (Hg.): *Medien, Bilder, Schriftkultur. Mediale Transformationen und kulturelle Kontexte*, Würzburg 2012, S. 183-198, hier S. 189 mit Bezug auf Alexander Boehnke: *Paratexte des Films*, S. 8.

Elemente. Dies lohnt es sich noch einmal anhand des Kriteriums der Diegese klarzumachen, das zusätzlich die Differenz zwischen Start- und Endtiteln sowie Zwischen- und Untertiteln zu präzisieren erlaubt. So ordnet Regine Leitenstern erstere als paratextuelle nicht-diegetische Schriften ein, die auch nicht-diegetische Informationen<sup>16</sup> wie „die vertraglich geregelten Credits der Schauspieler und des Produktionsteams“<sup>17</sup> kommunizieren. Zwischen- und Untertitel hingegen seien als paratextuelle nicht-diegetische filmische In-Schriften zu verstehen, die nichtsdestotrotz diegetische Informationen vermitteln: Sie sorgen somit „auf der narrativen Ebene für Kohärenz und Kontinuität der Filmhandlung, auf semiotischer Ebene jedoch für einen Bruch mit dem filmischen Bewegtbild und damit einhergehend auch mit der diegetischen Illusion“<sup>18</sup>. Wichtig erscheint nun, dass Leitenstern wie auch Paech für beide Gruppen das Bestreben konstatiert, die nicht-diegetischen Schriften zu diegetisieren, um die generell als unfilmisch geltende Schrift im Bild abzumildern.<sup>19</sup> Denn diese Tendenz zur Diegetisierung wird in unserem Zusammenhang als ein Umspielen der Kluft zwischen Darstellung und Wirklichkeit bedeutsam.

## II.

Auf solches Textbeiwerk und insbesondere auf Unter-, Zwischentitel oder Start- und Endtitel nun nehmen künstlerische Arbeiten bevorzugt Bezug – Thomas Ballhausen hat Kunst und Medienkunst sogar ausdrücklich als die neuen Kontexte benannt, in denen die seit Stummfilmzeiten keineswegs ganz verschwundenen Zwischentitel eine Fortführung finden.<sup>20</sup> Ich möchte also im Analyseteil zwei Werkbeispiele zur Diskussion stellen, die Paratexte gewissermaßen vom Rand ins Zentrum holen.

### 1. Maurice Lemaître

Am Anfang soll das Beispiel des in Frankreich um 1950 aufkommenden Lettrismus stehen. Denn diese Gruppe um Isidore Isou hat nicht weniger als eine eigene hypergrafische Schrift erfunden, die per se schon pikto(- und ideo-) grammatische Elemente integriert. Verstanden als eine Art Universalmedium wurde diese Schrift noch dazu gattungsübergreifend auf alle möglichen Träger gebracht – angefangen von den Utensilien des Bohèmelebens wie Flaschen, collagiert u.a. von Guy Debord, und zerrissener Kleidung bis hin zu fotografischen Selbstporträts und Fernsehgeräten. Sie liefert damit ein

16 Vgl. Regine Leitenstern: „Start- und Endtitel, Zwischentitel, Untertitel. Figurationen nicht-diegetischer Schrift im Film“, S. 194.

17 Ebd., S. 191.

18 Ebd., S. 194.

19 Vgl. ebd., S. 193-195 und Joachim Paech: „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 28-32.

20 Vgl. Thomas Ballhausen: „Projizierte Buchstäblichkeit. Notizen zum (un-)konventionellen Einsatz von Zwischentiteln“, in: Bernd Scheffer (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe, Bielefeld 2009, S. 79-81, hier S. 80.

Paradebeispiel für exzessive Inskriptionen und Beschriftungen, die alle Dinge des Alltags erfassen und zu subversiven Botschaftern machen. Vor allem aber wurden diese Schriftexperimente integriert in den Film, der seinerseits – wie eingangs umrissen – den Status eines schrifthaften Universalmediums beansprucht und sich für die Lettristen so ergiebig erwies, dass daraus ein eigenes lettristisches Kino hervorging. Der hierfür geprägte Begriff des *film ciselant*<sup>21</sup> verrät schon eine Nähe zu gemeißelten Inschriften, und tatsächlich machen diese Filme oft von der Möglichkeit Gebrauch, per Ritzung oder Übermalung direkt ins Filmmaterial einzugreifen. In Isidor Isous Initialwerk *Le traité de bave et d'éternité* (1951) haben viele dieser Markierungen den Charakter von Spuren, aber nicht zwingend den von Schrift. Neben dem Fingerabdruck als *Index par excellence* operieren die im Bewegtbild nervös zuckenden, wie von unsichtbarer Hand scheinbar gerade gezeichneten Strichbündel oftmals als Streichungen, die wichtige Teile des Bildes unkenntlich machen oder dessen Komposition umdeuten, aber auch wie ein Faden, der zugleich den Weg des Protagonisten wie den Fluss der Bilder zu symbolisieren vermag.

Interessanter noch ist für unseren Zusammenhang das bald darauf entstandene Werk von Maurice Lemaître mit dem Titel *Le film est déjà commencé?* von 1951. Denn darin paaren sich ganz ähnliche händische Übermalungen und Ritzungen mit paratextuellen Filminschriften klassischen Typs. Zwischen den von allerlei Strichen, Punktierungen, Zahlen und Buchstaben durchsetzten Filmbildern, bei denen schwer zwischen selbstgedrehtem Material und unspektakulärem, eher privatem oder reportagehaftem Found Footage beispielsweise von Hochzeiten, Eselskarren etc. zu unterscheiden ist, werden zahlreiche Texttafeln eingeblendet, die eigentlich als Start-, End- oder Zwischentitel figurieren (Abb. 4). Angefangen beim Namen des Films, der für sich schon mit der selbstbezüglichen Frage „Le film est déjà commencé?“ die Grundidee des Werks auf den Punkt bringt und erst recht durch seine mehrfache Wiederkehr für gehörige Irritation hinsichtlich des Anfangs bzw. des Vor und Nach dem Film sorgt, gerät insgesamt jede linear-chronologische, zwischen Filminhalt und -beiwerk unterscheidende Ordnung durcheinander. So taucht später ein weiterer Filmtitel auf, der in die einzelnen Silben „In“ „to“ „lé“ „ran“ „ciné“ gekappt als Schriftbildrätsel auf David Griffiths *INTOLERANCE* von 1916 verweist. Dieses Monumentalwerk verfügt nicht nur über berühmte Kulissen u.a. des alten Babylons zur Inszenierung der vier historischen Episoden, die das immerwährende Walten von Intoleranz vorführen, sondern speziell über Zwischentitel, deren Design eigens der jeweiligen Epoche angepasst ist – so bilden für die Passionsgeschichte biblische Gesetzestafeln den Grund der Schrifteinblendung, für die Hugenottenvertreibung ein Wappenschild und für den Fall Babylons steinerne Tafeln mit Reliefrand.<sup>22</sup>

21 Dieser von Isou geprägte Begriff hat für dessen wie für Lemaîtres frühe Filme Gültigkeit und ist mit dem Konzept einer *montage discrèpant* verbunden. Vgl. Kaira Marie Cabañas: *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, London/Chicago 2014, S. 8-10, 44-46 und 50.

22 Vgl. Dietrich Scheunemann: „Intolerance – Caligari – Potemkin. Zur ästhetischen Funktion der



Abb. 4 Maurice Lemaître, *Le film est-déjà commencé?*, 1951

Auch Lemaître spielt mitunter mit seinen Schriften, wenn er bei „In – to – lé – ran – ciné“ jede Silbe typographisch variiert oder beim Titeldesign seines eigenen Films u.a. einen collagierten Erpresserbrief nachahmt. Daneben jedoch wecken viele eher sachlich gestaltete und allenfalls behutsam durch Bewegung, Farb- und Leuchtakzente animierte Schrifttafeln den Eindruck gängiger Texteinblendungen. Entsprechend finden sich darauf typische Ankündigungsformeln – „prochainement sur cet écran“ – und Kurzformeln von Kritik – „un navet“ –, die sich mit Werbetexten zum Film abwechseln. Bei aller Imitation der üblichen paratextuellen Filmnschriften schürt natürlich allein schon deren verstreute Platzierung inmitten des Film-„Geschehens“ den Verdacht, dass es sich hier um fingierte Werbung und Kritiken handelt. Vollends bestätigt sich dies in der Schlussequenz, die aus ausführlichen Zitationen aus vermeintlichen Rezensionen besteht und den aporetischen Status eines Werks kreiert, dessen Aufnahme bei der Kritik zu seinem Inhalt wird. Zusätzlich kehren manche Inschriften zeitlich versetzt in der Tonspur wieder, wo in einem vom Bildgeschehen meist dissoziierten Voice-Over gleich passagenweise erfundene Filmkritiken und zuvor schon Beschreibungen der Geschehnisse im Saal verlautbart werden, vermischt mit vermeintlichem O-Ton rumorender Zuschauer und fragender Publikums Kommentare. Im publizierten Szenario tritt daher zu den Spalten für Bild und Audio noch die Rubrik Saal hinzu, womit die eigentliche Rezeption paradoxerweise schon in der Vor-Schrift des Drehbuchs antizipiert und ihrerseits geskriptet wird. All diese Ebenen interferieren in *Le film est déjà commencé?* miteinander, ganz zu schweigen von den tatsächlichen

Reaktionen des Publikums, die bei einer Aufführung hinzukommen.

Insoweit werden bei Lemaître Start- und Endtitel allein aufgrund ihrer Positionierung gewissermaßen zu Zwischentiteln, die ja – um noch einmal mit Leitenstern zu sprechen – als eigentlich „nicht-diegetische filmische In-Schriften [...] [dennoch] diegetische Informationen vermitteln“ durch ihre Erläuterung von Szenenwechseln, Ellipsen etc. Bei Griffith kam ihnen von daher eine entscheidende strukturelle Funktion zur Orientierung innerhalb der gewagten Parallelmontage von vier historisch weit auseinanderliegenden Episoden zu, weswegen sie Dietrich Scheunemann als maßgebliche Erzählinstanz und Basis einer eigenständigen Filmform wertet, bevor die Kamera und die Bildfolge selbst erzählend wurden. Bei Lemaître hingegen erscheinen die Start- alias Zwischentitel primär als Mittel, den Film vollends als ein irgendwie einheitliches Werk zu suspendieren, und etablieren doch das Rückgrat einer eigenen, nicht-narrativen Ordnungsstruktur. Demgegenüber sind die Zuschauer zu einem aktiven Dechiffrieren verrätseltes Schriftbildmontagen wie „In – to – lé – ran – ciné“ eingeladen, die die Lektüre von Schrift und Montage unmittelbar parallelisieren. Darüber hinaus ist stets ein Abgleich mit dem gesprochenen, ebenfalls extradiegetischen Wort zu leisten, das – wie Kaira Marie Cabañas zu Recht betont – nicht selten eine im (Erzähl-)Kino unübliche Gegenrede führt.<sup>23</sup> Vielmehr erinnern manche Zwischentitel bei Lemaître an die alte Praxis des Livekommentars zum Film, so etwa bei den Worten „Vous découvrirez le coupable“, die an anderer Stelle auch mündlich im Voice-Over auftauchen: Sie sprechen die Zuschauer direkt auf einer Metaebene der Belehrung als Komplizen bei der Enttarnung der leicht durchschaubaren Kunstgriffe des Genres an. Hier mag man sich an die massenkulturelle Hieroglyphik im Sinne Adorno/Horkheimers erinnert fühlen, die nurmehr das Bekannte wiederholende Bilder zu lesen gibt, dabei aber ihren Schriftcharakter durch vermeintliche Wirklichkeitsnähe verhehlt.<sup>24</sup> Tatsächlich verfolgte auch Lemaître in seinem Text „Base d’une éducation cinématographique par une critique permanente“ von 1952 das explizit erzieherische Projekt einer Produktionsfirma samt dazugehörigen professionellen Filmzuschauern: Diese sollten Kinovorführungen systematisch unterwandern, indem sie durch Zwischenrufe wie „Vous découvrirez le coupable“ stereotype Plots frühzeitig enttarnen und dadurch den bloßen Bildkonsum der anderen Zuschauer unterbinden.<sup>25</sup>

Folglich dehnt sich Lemaîtres Verständnis des Filmischen weit über das Leinwandgeschehen hinaus auf die gesamte Kinosituation aus, wie sich oben schon in den geskripteten Aktivitäten im Saal als integraler Teil seines Werks angedeutet hat. Dort waren ebenfalls gespielte Zuschauer vorgesehen, die im Projektionsstrahl stehen bleiben, spitze Schreie ausstoßen oder im fortgeschrittenen Stadium des Films mit einem Messer die Leinwand stürmen, wobei

23 Vgl. Kaira Marie Cabañas: *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, S. 50-73.

24 Vgl. Miriam Hansen: „Massenkultur als Hieroglyphenschrift: Adorno, Derrida, Kracauer“, S. 338 mit Bezug auf Adorno/Horkheimers *Schema der Massenkultur*.

25 Vgl. Kaira Marie Cabañas: *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, S. 64-68.

diese ikonoklastische Intervention innerfilmisch bestens mit dem ziselierten Zelluloid korrespondiert. Auch dies lässt sich als eine Aktivierung multipler Trägerschichten deuten, die die materielle Einschreibung ins Filmbild mit der Ein-Schreibung durch Projektion kurzschließt und den Raum dazwischen bewusst macht. Cabañas beschreibt diese Konvergenz von Inner- und Außerfilmischem in topologischen Kategorien:

With *Le film est déjà commencé?*, film's outside folds into its inside: the space of cinematic reception becomes coterminous with the production of meaning, and the viewer – no longer a passive and idealist term in the functioning of the film apparatus – is placed in the complicated position of trying to comprehend how live performance and speech impinge on the images and speech emanating from the screen.<sup>26</sup>

Und sie hebt hervor, dass die dadurch etablierte Öffentlichkeit primär eine der Rede ist, die sich von den intellektuellen Debatten in den im Frankreich der 1950er Jahre verbreiteten Ciné-Clubs abgrenzt. Lemaître stellt sein Gegenmodell ins Zeichen einer erweiterten „séance de cinéma“ bzw. eines „syncinema“.<sup>27</sup> Diese Séance beginnt schon außerhalb des Saals in bester avantgardistischer Manier mit Traktieren und Hinhalten der Zuschauer, um in erneuter Kongruenz mit dem, was als ‚Film,inhalt‘ folgt, dessen Anfang hier bereits zu verunklären. Eine vor dem Kino platzierte Leinwand sollte schon eine Stunde vor Vorstellungsbeginn Kinoklassiker zeigen, darunter ausdrücklich auch Griffiths *INTOLERANCE*, womit sich eine Brücke zur später innerfilmischen Referenz auf diesen Film anhand des verrästelten Titels ergibt, währenddessen der Kommentator im Voice-Over gerade die Etappen von Lemaîtres Kinoséance erläutert. In die 1995 erschienene Edition seines Films integriert Lemaître diese Idee mithilfe eines auf 1979 datierten Prologs, der Found Footage aus Griffiths Film zusammen mit den dortigen, aber auch eigens hinzugefügten Zwischentiteln – im Stile von „Votre obstination à voir ce film est incompréhensible“ – enthält, woraus abermals eine bewusste Irritation resultiert, ob das Ganze schon Teil von *Le film est déjà commencé?* ist.

Mit gutem Grund hat Lemaître hierfür u.a. Einstellungen aus der Babylon-Episode ausgewählt, deren Zwischentitel Griffith auf steinerne Tafeln mit oberem Reliefabschluss gesetzt hat. Sie sind tatsächlich mit einer Wand assoziiert worden<sup>28</sup> und lassen natürlich an die im Laufbild folgenden Mauern des alten Babylons denken, wie es in Griffiths monumentalen Kulissen so eindrucksvoll aufersteht. Durch dieses Titeldesign, das Lemaître aus *INTOLERANCE* entleiht, verstärkt sich der sonst latente Inschriften-Charakter der Zwischentitel, und die vorab projizierten Kinoklassiker folgen keiner bloßen Verwirrtaktik, sondern sehr genauen historischen Reminiszenzen. Passend dazu

26 Ebd., S. 73.

27 Ebd., S. 59 und die Vorbemerkungen zu *Le film est déjà commencé?* in der Edition von 1995.

28 Vgl. Dietrich Scheunemann: „Intolerance – Caligari – Potemkin. Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film“, S. 18 mit Bezug auf den Kritiker William Everson.

spricht Isou in seinem Vorwort zu Lemaîtres Skript in Bezug auf dessen Film vom „premier film en relief vivant“<sup>29</sup>. Reliefartigen Inschriften ähneln bei Lemaître nur bedingt seine standardisierten Start- und Endtitel mit ihren nahezu für jeden Film einsetzbaren Floskeln, die eine „féerie en technicolor“, den „inoubliable interprète de“ oder allgemein „succès éclatant“ preisen. In einer schlichten, wie nachgezeichnet wirkenden Typographie oder sogar in Schreibschrift gefasst und lediglich durch leichte Zoombewegungen oder flackernde, wechselnde Kolorierungen belebt, halten sie nur unterschwellig die mehrschichtigen Einschreibungen ins Zelluloid wach. Stärker an Inschriften erinnern die in vielen Sequenzen teils einzeln, in großer Geschwindigkeit oder gespiegelt durchs Bild laufenden oder freigestellten Buchstaben, bei denen sich das Reliefartige aus den multiplen Bild-/Schriftschichtungen ergibt. All diese Bearbeitungen der Schrift sorgen zudem für eine Inschriften gemäße Chiffrierung und rufen den Hieroglyphen-Gedanken auf. Für Griffiths INTOLERANCE spielte die amerikanische Wiederbelebung der Hieroglyphik zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Rolle, in der der Film – wie Miriam Hansen in Erinnerung ruft – das für Amerika zu sein beanspruchte, was die Hieroglyphen für die Hochkultur Ägyptens gewesen waren.<sup>30</sup> Lemaître geht es weder um das Stummfilm-Ideal „einer Sprache mystischer Korrespondenzen und visueller Selbstoffenbarung, welche sich in der Universalsprache des Films neu inkarniert“,<sup>31</sup> noch vorrangig um die Eisensteinsche Idee einer filmischen Hieroglyphenschrift aus wortähnlich montierten Bildzeichen. Passender erscheint die Weiterentwicklung durch Derrida, die die „komposite Dimension dieses Schrifttyps“ mitdenkt und „der kompositen Anlage des Films weit eher Rechnung trägt.“<sup>32</sup> Denn in *Le film est déjà commencé?* lassen sich figurative, symbolische, abstrakte und phonetische Elementen erkennen, die in einem dominanten Graphismus zusammenfließen und die durch Reprisen und Wiederholungen strukturiert und verzeitlicht sind. So wird etwa die anfängliche Frage, die sich Maurice Lemaître dem Kommentator im Voice-Over zufolge selbst gestellt habe – warum er diesen Film gemacht hat? –, später in einer Schrifttafel wieder aufgenommen, die dieses Pourquoi seitenverkehrt und von einem anderen Wort durchsetzt verrätselt.

Zu guter Letzt wirkt sich die Idee eines „film en relief vivant“ bei Lemaître bis auf die Leinwand aus. Sie bleibt keine neutrale Fläche, die ihre Medialität negiert. Vielmehr soll sie transformiert werden durch – „vibrant colored cloths placed on certain parts of it, as well as by different objects hanging in front of it. The cloth and objects could be put in motion by scene changers [machinistes]

29 Isidor Isou: „Préface“, in: Maurice Lemaître: *Le film est déjà commencé?*, Paris 1952, S. 26, zitiert nach Kaira Marie Cabañas: *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, S. 59.

30 Vgl. Miriam Hansen: „Massenkultur als Hieroglyphenschrift: Adorno, Derrida, Kracauer“, S. 346 mit Bezug auf die American Renaissance und den Dichter Vachel Lindsay.

31 Ebd.

32 Gertrud Koch: „Das Bild als Schrift der Vergangenheit“, in: Birgit Erdle, Sigrid Weigel (Hg.): *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u.a. 1996, S. 7-23, hier S. 20.

during the film. In the course of projection, heads, hands, and hats will be placed in front of the projection beam in order to cover the images.“<sup>33</sup> Mit anderen Worten gipfelt nach den Prämissen des lettristischen Kinos die innerfilmische Mehrschichtigkeit und Vervielfältigung von Trägerebenen konsequent in einem veränderten Kinodispositiv samt „neue[m] Screen“,<sup>34</sup> das aus der Kinovorführung in Teilen wieder eine theatrale Aufführung macht.

## 2. Allen Ruppersberg

Dies gilt erst recht für mein zweites Werkbeispiel, für die 1973 entstandene Fotoreihe *Between the Scenes* des kalifornischen Künstlers Allen Ruppersberg:



Abb. 5 Allen Ruppersberg, *Between the Scenes*, 1973

Zwar erinnert Lemaître's präparierte Leinwand auch stark an Marcel Broodthaers

33 Maurice Lemaître: *Le film est déjà commencé?*, S. 128, zitiert nach Kaira Marie Cabañas: *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, S. 61 f.

34 Vgl. das Voice-Over von *Le film est déjà commencé?*.

berühmten Schriftfilm *Le corbeau et le renard* von 1967, der die innerfilmisch schon mehrschichtig u.a. auf und hinter Glas befindlichen Schriftbilder mit einer beschrifteten Projektionsfläche kombiniert. Doch tritt bei dem von Broodthaers abgefilmten, an La Fontaine angelehnten Gedicht Schrift eher als literarisch inspirierte Hauptdarstellerin auf, während Ruppertsberg direkt an den Aspekt der paratextuellen Filminschriften anknüpft. Bei *Between the Scenes* handelt es sich um eine Foto-Text-Arbeit von nur neun Tafeln Umfang, die doch eminent filmischen Charakter hat. Die neun inszenierten Farbfotografien, die jeweils den Künstler vor einer Filmprojektion zeigen, werden ergänzt durch Blätter mit maschinengeschriebener Textunterschrift und u.a. als Block von drei mal drei Aufnahmen gehängt.<sup>35</sup> Um einen kinematographischen Eindruck zu erzielen, genügen der Fotosequenz neben der rückwärtigen Projektion als Bild im Bild vor allem filmische Paratexte, genauer gesagt in allen Tafeln weiß im Bild prangende Starttitel. Als Vorspann ist die Spiegelschrift trotz allem unschwer zu erkennen durch ihre zentrierte Platzierung und typische Abfolge: Zuerst werden mit Wallace Reid und Nazimova zwei Namen heute weniger bekannter Stummfilmschauspieler als mutmaßliche Hauptdarsteller angeführt, die mit dem mittig in der Fotografie dem Betrachter zugewandten jungen Mann, gespielt vom Künstler selbst, und dem großformatig direkt auf ihn projizierten Kopf einer Frau, der Darstellerin aus einem Spielfilm, assoziiert werden. Auf der nächsten Tafel folgen mit „in“ und etwas abgesetzt darunter in großen Lettern „This is it“ offensichtlich der Filmtitel, der ähnlich wie bei Lemaître von Beginn an das Ende mitschwingen lässt, bevor in typisch tabellarischer Anordnung weitere Funktionen der Filmcrew mit dazugehörigen Namen aufgelistet werden. Wie für Starttitel üblich, sind diese Textelemente in ein zum Teil filmisches, wenn auch in seinen Schichten nicht leicht zu entschlüsselndes Bild eingebendet, d.h. sie fungieren klar als filmische (Bild-)Inschriften. Die maschinengeschriebenen Bildunterschriften zu den Fotos hingegen lassen sich weniger einer solchen paratextuellen Textsorte als dem Register konzeptueller Foto-Text-Kombinationen mit ihrer am Archiv und an verschiedenen Dokumenttypen geschulten Ästhetik zuordnen, zumal sie mehrheitlich nur selbstbezüglich das Wort „self-explanatory“ wiederholen. Allein bei Tafel 2 und 6 liefern sie, wie gleich zu sehen, einem Zwischentitel vergleichbar wichtige innerdiegetische Information, und bei Tafel 9 schließlich einen eindeutigen

35 Die Zusammenstellung von Fotografie und Textblatt variiert: So erscheint der Text auf einem schmalen weißen Rand unter dem Bild oder ungefähr mittig auf einem eigenen Blatt, das jeweils unterhalb des Fotos platziert ist. Entsprechend werden auch die Maße unterschiedlich angegeben für ein einzelnes Foto auf Textblatt (20 x 25 cm) bevorzugt im Block gehängt oder für die Gesamtmaße eines Frieses aus Fotos und jeweils Schreibmaschinenblatt darunter (55,9 x 245,1 cm). Daneben existiert eine Buchfassung, in der die Bildunterschrift auf der linken Seite zu dem jeweils dazugehörigen Foto rechts gestellt ist. Vgl. Allen Ruppertsberg, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam 1973. Und die Arbeit wurde zu Beginn als Diashow gezeigt (vgl. Judith E. Vida-Spence: „Verwende alles“. Ein Brief an dich, in: Allen Ruppertsberg. *One of many. Origins and Variants*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf u.a., Köln 2006, S. 55-86, hier S. 60), wozu sich allerdings nichts Genaueres in Erfahrung bringen ließ.

Endtitel, den man eigentlich als Schriftvignette im Bild vermutet hätte, nämlich das klassische „The end“.

Nun unterstreicht Ruppertsberg nicht nur den tendenziell kryptographischen Charakter von Inschriften durch die gezielte Chiffrierung der spiegelverkehrten weißen Credits. Noch dazu lässt er diese Credits in der vordersten Bildebene gleichsam schweben über den nach hinten versetzten Szenen, von denen man u.a. aufgrund der wiederkehrenden weiblichen Darstellerin annimmt, sie stammen aus einem gerade laufenden Film. Anders gesagt, beginnen sich die (paratextuellen) Starttitel, die sonst als nicht-diegetische Schriften im Film die Bildfläche betonen und dadurch „die Illusion der räumlichen Tiefe“<sup>36</sup> bedrohen, in *Between the Scenes* von dieser Fläche, d.h. von ihrem eigentlichen Träger, zu lösen. Hierzu splittet Ruppertsberg gleichsam zwei filmische Projektionsebenen, diejenige der Credits und diejenige der Filmbilder, auf und führt geradezu idealtypisch eine Vervielfältigung der Träger vor Augen. Dazwischen vermittelt der auf allen Fotografien zentral im Bild platzierte Künstler, der auf einer Art Bühne auf einem zur Seite gewandten Stuhl sitzt. Er macht sich bald an einem überdimensionierten Paket („oversized box“) ganz rechts im Bild zu schaffen, das – wie die Bildunterschrift zu Foto 2 erläutert – aus Paris eingetroffen ist, während parallel die Credits zum dritten Bild weitere Schauspieler aus der Stummfilm-Ära als Darsteller des Films aufzählen. Aus diesem Paket stammt offenbar eine Tafel, die der Mann zu Beginn der mittigen Zeile des 9er-Blocks zuerst in den Händen hält und dann so an seinen Stuhl lehnt, dass sie in Foto 5 und 6 am unteren Rand der rückwärtigen Filmprojektion und planimetrisch dazu zu einer weiteren Projektionsfläche unter den ohnehin schon erweiterten Trägerebenen wird. Als ein drittes Bildfeld fängt die weiße Tafel wechselnde Szenen in einer Wohnung und mit weiteren Darstellern aus sonst verdeckten oder sogar Offscreen liegenden Teilen des rückwärtigen Projektionsbildes auf. Zugleich trägt sie ihrerseits eine Inschrift, nämlich den gut zu lesenden Schriftzug „I love you“, den die Bildunterschrift am Ende der zweiten Zeile als eine offenbar mitgeschickte „mysterious note written in a very female hand“ erläutert. Derweil werden in den überlagernden Credits die Verantwortlichen für Drehbuch, Buch, Kamera und Farbe genannt.

Ab diesem sechsten Foto und dann in der untersten Bildzeile wird der gewählte Ausschnitt kontinuierlich verengt und der Abstand zum Motiv am Ende so verkleinert ist, dass der bühnenartige Raum und auch die Tafel als drittes Bildfeld wegfallen. Derart wandeln sich in der Nahsicht allein auf Ruppertsberg dessen weißes Hemd samt Körper und schließlich sein Gesicht endgültig zur primären Projektionsfläche für das filmische Bild, das nach Szenen mit einer Gans und Soldaten mit Flagge in Foto 9 mit einem erneuten Close-up auf das Gesicht der Filmdarstellerin den Kreis zum Anfang schließt. Entsprechend finden sich in der Bildlegende das schon erwähnte „The end“ und

36 Regine Leitenstern: „Start- und Endtitel, Zwischentitel, Untertitel. Figurationen nicht-diegetischer Schrift im Film“, S. 194 mit Verweis auf Joachim Paech: „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 23.

in den Credits die Nennung des Regisseurs als Schlusspunkt der vorausgegangenen Liste des zuständigen Art Director, Editor, Toningenieurs, Kostümbildners und Produzenten. Im letzten Bild ist neben dem Kopf des Künstlers in seiner Hand ein Revolver zu erkennen, passend zu dem simultan als Regisseur eingeblendeten Surrealisten Jacques Vaché, von dem vor allem sein Vorschlag überliefert ist, lieber per Doppelselbstmord aus dem Leben zu scheiden, weil alleine sterben so langweilig sei.<sup>37</sup>

Auf diese Weise experimentiert *Between the Scenes* mit vervielfältigten Trägerebenen von Bild und Schrift, die sich in eine dezidiert räumliche Schichtung ausdifferenzieren. Eine solche Schichtung erinnert an ein Basismerkmal von Inschriften, bei denen ein gewisser fühl- oder erkennbarer Höhenunterschied gegenüber der Ebene des Textträgers besteht.<sup>38</sup> Wird diese Differenz wie hier zu einer regelrechten Aufspaltung ausgeweitet, betonen die Filminschriften nicht länger die Bildfläche und stören wie ein Schatten die Illusion des Filmbildes<sup>39</sup>. Vielmehr helfen die Credits in vorderster Bildebene, die disparaten Schichten von Bühnenaktion und Filmprojektion doch zu einer Geschichte zu homogenisieren: Der junge Mann tritt dann zu einem gewissen Maße in die Filmhandlung ein, der er als Projektionsfläche dient, ohne dass die Schatten, die er auf das Projektionsbild wirft, diese Illusion wesentlich beschädigen.

Auch der mehrdeutige Titel der Foto-Text-Arbeit hebt ein solches Prinzip der Schichtung hervor. *Between the Scenes* meint zuerst einmal den Zwischenraum der Szenen(-bilder), in den sich beim Stummfilm gewöhnlich die Zwischentitel schieben. Sie sorgen damit sowohl für einen Bruch wie für Verkettung, indem sie den Übergang von einer Einstellung zur nächsten plausibilisieren<sup>40</sup> und daher für die Entwicklung der Montage wichtig waren.<sup>41</sup> In *Between the Scenes* gibt es indes auf der dominanten Ebene der Bühnenaktion mit dem ausgepackten Paket keinen Szenenwechsel, so dass verkettende Zwischentitel überflüssig sind. Insofern konkretisiert sich das Dazwischen vor allem buchstäblich räumlich in den unterschiedlichen Ebenen, in die sich Szenenbilder, Bühne und eingeblendete Texte auseinander dividieren. Und wie sich schon in den inszenierten Fotografien das Projektionsbild in den Realraum der Bühne davor verlängert, so ist auch eine Erweiterung bis hin zum Betrachter impliziert. Dazu tragen neben dem Zoom, der die bühnenhafte Distanz aufhebt, auch die spiegelverkehrten Credits bei: Sie kann man nicht allein als kryptographisches Manöver, sondern als

37 Vgl. zu letzterem den Werktext zu *Between the Scenes* in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, online unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/287577> [letzte Sichtung am 30.7.2018].

38 Vgl. das unpublizierte Papier von Michael R. Ott zum interdisziplinären Workshop „Inscriptio. Inschriften in Literatur, Kultur, Kunst und Medien“ 2016 an der Ruhr-Universität Bochum, der dieser Publikation vorausging.

39 Siehe Anm. 36.

40 Vgl. Joachim Paech: „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 26 f.

41 Vgl. Claire Dupré de la Tour: „Intertitles and Titles“, in: Richard Abel (Hg.): *Encyclopedia of Early Cinema*, New York 2005, S. 326-331, hier S. 326.

Inversion des Raums begreifen, die mögliche Betrachter auf der anderen Seite mitten im Bildraum suggeriert, von wo die Schrift richtig erscheint. Durch diese Inversion aber wird die Grenze zwischen dem, was Film und was die Sphäre der Zuschauer ist, zwischen Repräsentation und Wirklichkeit, nochmals unschärfer. Im übertragenen Sinn bezieht sich das Dazwischen zudem auf die beiden Seiten, die sich in Hollywood gegenüberstehen bzw. zwischen denen Ruppertsberg als konzeptueller Künstler in LA steht: nämlich Film- und Kunstwelt.<sup>42</sup> Nicht umsonst ist den Schauspielgrößen der Stummfilmära, die laut Credits als Darsteller des imaginären Films „This is it“ fungieren, ein Filmteam an die Seite gestellt, das namentlich mit Dadaisten und Surrealisten derselben Zeit besetzt ist: Vor dem weniger bekannten Jacques Vaché als Regisseur rangieren so prominente Namen wie Man Ray als Kameramann, Hans Richter als zuständig für den Schnitt oder Hugo Ball als Set Designer. Auch hier mischt sich Ruppertsberg direkt nach dem Drehbuchautor Tristan Tzara als Verantwortlicher für das Buch in das extradiegetische Personal des Films, das in diesem Fall ebenso fiktiv ist wie dessen Handlung. Über eine solche Historisierung der Wechselbeziehung von Film- und Kunstavantgarde wird eine Kooperationsbereitschaft und gegenseitige künstlerische Inspiration beschworen, die Ruppertsberg in der eigenen, gegenwärtigen Situation offenbar vermisst. Wie schon bei Lemaître verbindet sich sein Interesse für Filminschriften in *Between the Scenes* auch ohne echte Zwischentitel mit einer Reminiscenz an die große Zeit des Kinos vor dem Tonfilm, das noch als wahre Kunstform vor den vulgären Talkies galt. Hier sei mit Gertrud Koch daran erinnert, dass die fotofilmische Einschreibung oder Bildwerdung bei Roland Barthes u.a. als quasi animistische „eingebildete[] Wiederkehr der Toten“ konzeptualisiert worden ist.<sup>43</sup>

Umgekehrt haben wir bei Ruppertsberg die Toten, die gleichsam durch Einschreibung in den Credits zu den produzierenden Agenten hinter den sichtbaren Bildern werden. Und nicht nur das: Während diejenigen Fotolegenden, die nicht mit einem trotzigem „self-explanatory“ die von ihnen erwartete Vereindeutigung unterminieren, eine explikatorische Funktion ähnlich den ersten Zwischentiteln<sup>44</sup> als quasi verschriftlichte „Äußerungen eines extradiegetischen Erzählers“<sup>45</sup> erfüllen, geht die Funktion der Credits weit darüber hinaus. Dabei macht sich Ruppertsberg zunutze, dass den nicht-diegetischen Starttiteln, die anders als Zwischentitel auch keine diegetischen Informationen vermitteln, gleichwohl der erwähnte Hang zur Diegetisierung innewohnt. Diese wird in *Between the Scenes* so weit getrieben, dass die Starttitel die Diegese wesentlich mit bestreiten. Denn die Besetzungsliste und die aufgebotene Filmcrew liefern weit mehr als ein film- und kunsthistorisches Who is who. Sie

42 Vgl. den Werktext zu *Between the Scenes* (wie in Anm. 37).

43 Gertrud Koch: „Das Bild als Schrift der Vergangenheit“, S. 9.

44 Vgl. den Werktext zu *Between the Scenes* (wie in Anm. 37).

45 Regine Leitenstern: „Start- und Endtitel, Zwischentitel, Untertitel. Figurationen nicht-diegetischer Schrift im Film“, S. 194 und vgl. Joachim Paech „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 26 f.

lassen vielmehr für sich schon einen Metafilm imaginieren allein aufgrund der Aura der Namen, möglichem Wissen über die Filmaktivitäten oder -ambitionen der genannten Künstler und deren persönliche Verhältnisse zueinander, aufgrund von Anekdoten um die ehemaligen Filmstars oder – wie im Fall von Vaché – einfach des Rufs, der ihnen voraus- bzw. hinterhereilt. Ein spannungsreicher Plot lässt sich daraus umso mehr imaginieren, als es punktuelle Verschränkungen mit dem performativen Szenenbild, sprich der Story des jungen Manns auf der Bühne alias Ruppertsberg, gibt: So erreicht ihn eine geheimnisvolle Box aus Paris – sprich aus der vergangenen dadaistisch-surrealistischen Kunstwelt –, mit der ihn das künstlerische Erbe quasi direkt adressiert insbesondere über Schriftdokumente, die weniger historisch-archivalischer denn persönlich-affektiver Natur sind. Die zeitliche Distanz wird damit zusätzlich negiert und erscheint ohnehin verdreht, wenn die tote bei der nachfolgenden Generation Regie führt und eine ewige Wiederkehr der in Kino und in Kunst gleichermaßen klischeehaft wahren Geschichten und Schicksale suggeriert. Zu guter Letzt setzt sich der Protagonist analog zu Vaché den Revolver an die Schläfe, der ebenfalls im Paket war, doch ist das dadaistische Pathos auf ein sofort erkennbares Kinderspielzeug geladen mit Süßigkeiten heruntergekürzt. Genau in dieses Schlussbild wird wieder das Close-up der Frau aus dem Spielfilm eingeblendet und damit als Auslöser eine unglückliche Liebe nahegelegt, zu der die übergroße Botschaft „I love you“ geschrieben von „a very female hand“ passt. Dass die dramatische Handlung somit bereits auf ihrem Höhepunkt angelangt ist, während gerade erst der Vorspann endet, bestätigt die schon erwähnte letzte Bildunterschrift mit dem „The end“ und untermauert damit den Gedanken, dass die Credits hier die Diegese und den gesamten Film umfassen.

Da sich die Story derart im Sog einer einzigen Einstellung entfaltet, findet sich bei Ruppertsberg keine parataktische Montage „photographischer Einzelbilder, die [...] aus diesen Hieroglyphen [macht].“<sup>46</sup> Dies trifft weitaus eher für Broodthaers *Le corbeau und le renard* zu, worin etwa Aufnahmen eines schwarzen Gummistiefels und bunter Plastikblumen aufeinander folgen. Hieroglyphisch erscheint in *Between the Scenes* stattdessen der Kompositcharakter der vervielfältigten Bilder und Inschriften, die sich manchmal durchscheinend, mal opak überlagern. Sie stiften wie gesehen ungeahnte Querverbindungen zwischen den verschiedenen Ebenen, sobald man mit der keineswegs schnell, sondern bewusst lesenden, entziffernden Annäherung beginnt.

Die Lesbarkeit unter der Prämisse von Inschriften lässt sich für Ruppertsberg durch viele weitere Arbeiten mit Formen von Inskription und Beschriftung untermauern – wie etwa die vierteilige Bodenskulptur *What was literature?* (1983–1995) aus gravierten Baumstammstücken oder eine *Solitude* (1970) betitelte Installation aus beschrifteten Pappkartons. Dabei kombiniert er permanent ortsfeste Einschreibungen jeweils mit modularen Trägerobjekten, die

46 Gertrud Koch: „Das Bild als Schrift der Vergangenheit“, S. 19.

auf Buchstaben- oder Wortebene eine permutativ bedeutungsverändernde Modifikation der Verkettung suggerieren und an die Flexibilität von Druck-Typen erinnern. Die Idee des Schriftfilms wiederum führt Ruppertsberg mit Arbeiten wie *Untitled (Text Films)* von 1991 fort (Abb. 6), bei der eine ausgerollte Film- oder Dialeinwand auf einem Stativ den Siebdruck eines Produktionsfirmenlogos mit der Inschrift „McGrawhill Text Films“ und der Unterzeile „presents“ trägt. Das künstlerische Genre des Textfilms ist hier prosaisch auf den Namen einer Produktionsfirma heruntergebrochen, die auf Schulfilme spezialisiert ist.<sup>47</sup> Und statt der Ankündigungsformel „presents“ den eigentlichen Film folgen zu lassen, offeriert dieser Textfilm nichts als das statische Logo, das schon bei Lemaître zur Auflösung des Films als Werk diente. Während die title frames in *Between the Scenes* in der obersten Bildebene schwebten, sind sie nun der sonst wie ein Wunderblock wiederbeschreibbaren Filmleinwand förmlich eingebrannt. So lässt sich diese bedruckte Leinwand als objektgewordene Rematerialisierung und Ineinanderblendung der Träger- und Projektionsebenen deuten, die in den früheren Arbeiten noch aufgefächert waren, um Räume zu erschließen.



Abb. 6 Allen Ruppertsberg, *Untitled (Text Films)*, 1991

### III.

Mit solchen Arbeiten von Ruppertsberg aus den 1990er Jahren ist die Filmschrift wieder weniger zu entzifferndes, denn schnell konsumierbares Bild geworden, kein allzu wirklichkeitsähnliches, dafür aber ohne Umschweife warenförmiges. Statt einen Wandbezug herzustellen, der für medial zirkulierende Bilder eine Verortung in einer Publikumssituation schafft und deren

47 Vgl. Peter Schjeldahl: “Allen Ruppertsberg. Personal Art. Christine Burgin Gallery”, in: Ders.: *Columns & Catalogues*, Great Barrington 1994, S. 59-62, hier S. 61.

Dechiffrierung zu einer geteilten öffentlichen Erfahrung macht, hat sich das Projektionsdispositiv hier in einer wackligen Leinwand für den Hausgebrauch bzw. die Didaktik verdinglicht. Lemaître hingegen hatte gerade mithilfe der textlichen Ränder des Filmischen, darunter besonders die Start- und Endtitel, jede Trennung zwischen dem Innern und Äußeren des Films aufgehoben und dazu das ganze avantgardistisch-aktionistische Repertoire einer Öffnung der Publikumssituation ins Leben aufgeboten. Während die mehrschichtig zisierten Schriftbilder innerfilmisch dem Relief und der Kryptik von Inschriften nahekamen, wurde die Projektionsfläche derart nicht nur zum wandähnlichen Träger, sondern dinglich zugerüstet und geschlitzet ebenfalls zum Relief ausgestaltet. Ruppertsbergs zu Beginn der 1970er Jahre entstandene Arbeit *Between the Scenes* hat diese stark theatrale Dimension ebenso wie die Aufspaltung verschiedener Bild-/Schriftebenen letztlich wieder zurück in die Bildsequenz geholt und an den Künstler zurückgebunden. Denn er holt zwar die Zuschauer durch spiegelverkehrte Credits in die von ihm nacherlebte bittersüße Kino-Lovestory hinein, handelt aber doch auch einen kunstinternen Konflikt zwischen Kunst- und Filmavantgarden aus. Die immaterielle doppelseitige Wand vervielfältigter Projektionsflächen bezieht via Filminschriften das Publikum in eine über das Massenmediale hinausgehende, grundsätzliche Reflexion der (Un-)Unterscheidbarkeit von Darstellung und Wirklichkeit ein.

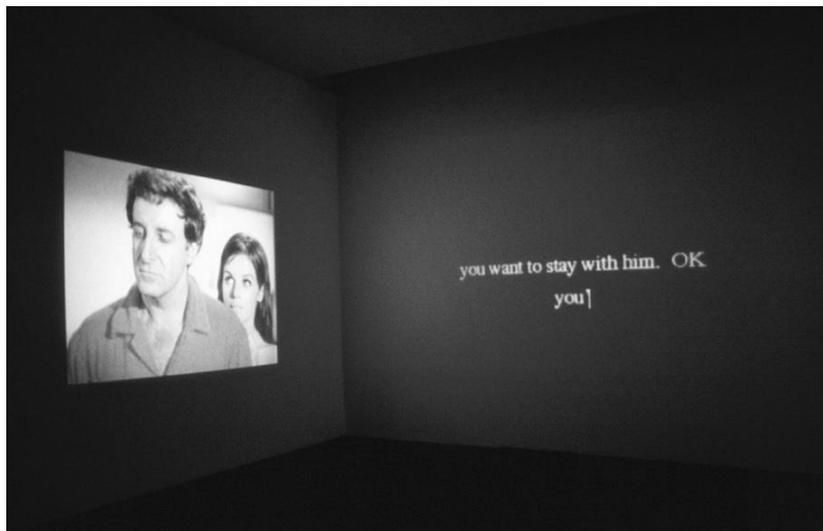


Abb. 7 Pierre Bismuth, *The Party*, 1997

Den Abschluss soll eine Arbeit bilden, die für die Gegenwart noch einen produktiveren Umgang mit Filminschriften anbietet als die *Text Films* von Ruppertsberg: Die Zwei-Kanal-Installation *The Party* (1997) von Pierre Bismuth (Abb. 7) verlegt sich nicht allein auf Beiwerk wie Start-, End- oder Zwischentitel, sondern gibt wieder dem Erzählkino insgesamt, genauer gesagt der US-Filmkomödie *THE PARTY* (1968) mit Peter Sellers, Raum, indem sie die volle Tonspur zu einer von der tonlosen Bildprojektion links losgelösten, projizierten

und mit Tippgeräuschen unterlegten Wand-Inschrift transformiert. Hinzu kommt eine weitere Form der Übersetzung, denn es gibt nicht einfach zu lesen, was sonst zu hören wäre. Vielmehr handelt es sich um eine Transkription, die ein Stenotypist eigens beim bloßen Hören des Films ohne dessen Kenntnis erstellt hat. Indem diese Inschrift in der zweiten Projektion vor den Augen der Zuschauer mit allem Suchen nach Worten, Schreiben, Löschen und Neuschreiben entsteht, verlagern sich vollkommen die Gewichte zwischen Bild und Text, die schon im Original durchaus eigenmächtig und in gewagter Weise collagiert worden sind.<sup>48</sup> Ohne Ansicht der Bilder als rein akustische Mitschrift erstellt, entgeht der Textebene oft der ursprüngliche Sinn, und es entsteht ein anderer, wenig kohärenter und im Vorläufigen verhafteter Sinn, der nun seinerseits das stumme Filmbild dominiert und trotz der großformatigen Projektion zu einer Appendix macht. So verwandelt Bismuth die Tonspur in eine Art Untertitelung, die freigestellt und autonom geworden exemplarisch die Macht filmischer Worte und Inschriften demonstriert.<sup>49</sup>

48 Vgl. Hans Schifferle: „Slapstick mit Spülung. Der Partyschreck“, in: *Beiblatt zur Süddeutsche Cinemathek Box* von 2005, online unter <http://www.gaebler.info/sonstiges/sz-cinemathek.pdf> [letzte Sichtung am 01.08.2018].

49 Trotz intensiver Bemühungen und Nachfragen konnten nicht in allen Fällen die Rechte an den Abbildungen zufriedenstellend geklärt werden. Ich danke den Galerien Greene Naftali (Allen Ruppertsberg) und Jan Mot (Pierre Bismuth) für ihre Unterstützung und das Bereitstellen von weitergehenden, hier nicht publizierten Anschauungsmaterialien.