

Claudia Jaworski

Zwischen Erbarmen und Entsetzen. Invektive Sprache in: *Three Billboards outside Ebbing, Missouri* (2017)¹

Wie so häufig bringt die abgelegene amerikanische Kleinstadt die besten Geschichten hervor. Obwohl der Film Three Billboards outside Ebbing, Missouri (2017) das Klischee der hinterwäldlerischen Kleinstadt aufruft, die gewaltig Dreck am Stecken hat, tut er dies nur, um feste Gewissheiten, stereotype Rollenverteilungen und antiquierte Gegenüberstellungen von Gut und Böse nachhaltig zu erschüttern. Dabei greift die derbe Tragikomödie auf das Potenzial der invektiven Sprache zurück, die in ihrer Dichte an schlagfertiger Rhetorik, bitterbösen Beschimpfungen und plakativen Diskriminierungen seinesgleichen sucht. Die Initialzündung der grenzenlosen Gewaltspirale verursacht die Neutapezierung der drei sogenannten Billboards, deren Botschaft eine Welle der Entrüstung in Gang setzt. An eben jenes brachiale Moment des Umschlagens von Sprache in Gewalt will sich die folgende Untersuchung herantasten und folgenden Fragen nachgehen: Was passiert, wenn der Zeichenträger, die Leinwand, mit der Ereignishaftigkeit invektiver Sprache in Berührung kommt? Wie lässt sich die sonderbare Verschränkung zwischen Filmbild und invektiver Sprache hierarchisch bestimmen und welche Rolle nimmt der Film in diesem invektiven Geschehen ein? Verharrt er tatsächlich im Modus eines unparteiischen Zuschauers oder ist er als bedingende Erzählinstanz schon längst Teilnehmer dieses invektiven Geschehens? Das Moment der Gewaltbarkeit, wie die Analyse herausstellen wird, lässt sich schon unterhalb der Ebene der herabsetzenden Figurenrede ansiedeln.

Die Ausdruckskraft der Billboards als Wechsel vom Zeit- zum Bewegtbild

Noch ganz unbelastet, irgendwo am Stadtrand von Ebbing an einer kaum befahrenen Straße, erheben sich in der Eingangssequenz aus der Landschaft drei heruntergekommene, vom Nebel verschleierte und von elegischer Musik getragene ‚Leinwände‘, drei ungenutzte Reklametafeln. Atmosphärisch kündigen die sinnentleerten Billboards, einstige Träger

¹ Martin McDonagh: *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, USA 2017, 116 Min.

von Zeichen, bereits die Seelenlandschaft der vorbeifahrenden Protagonistin Mildred Hayes (gespielt von Frances Mc Dormand) an, deren Tochter vor neun Monaten grausam vergewaltigt und ermordet wurde. Es verwundert also kaum, dass das Einzige, was in das Blickfeld ihrer leeren und traurigen Augen rückt, nur verwahrloste Werbetafeln sind. Schließlich bleiben auch diese, ähnlich wie der ungeklärte Fall ihrer Tochter, unterhalb der Wahrnehmungsschwelle. Denn statt die Spurensuche nach dem Vergewaltiger und Mörder ihrer Tochter fortzusetzen, verschwendet die Polizei ihre Zeit damit, Farbige und kleine Kinder auf Skateboards zu drangsaliieren.

Doch bereits die Unlesbarkeit der Billboards, die nur noch alte abgerissene Fragmente erkennen lassen, ist aussagekräftig, da sie nicht nur von der seelischen Leere Mildreds kündigt, sondern gleichzeitig auch von den fehlenden Informationen über den gesuchten Täter. Und so gilt gleich den eruptiven Kräften im Dampfkessel: Je länger die Emotionen unterdrückt werden und eine Spurensuche ausbleibt, desto gewaltiger wird das Ungesagte an die Oberfläche gespült. In ihrem resignativen Blick auf die Tafeln reift Mildreds Entschluss, dem tatenlosen Warten endlich ein Ende zu setzen.

Mithilfe der Billboards bringt sie das üble Schicksal ihrer Tochter in den öffentlichen Diskurs zurück und klagt den einzigen kompetenten Polizisten, Mr. Willoughby (gespielt von Woody Harrelson), der Untätigkeit an. Die gesamte Stadt Ebbing darf sich fortan tagtäglich mit der schwer im Magen liegenden Botschaft auseinandersetzen: „Raped while dying“, „And still no arrests“, „How comes Mr. Willoughby?“².

Was zuvor noch spurlos an den Autofahrern vorbeiging, versetzt nun ganz Ebbing in Aufruhr. Zeichnet der Filmanfang in aller Gemächlichkeit noch ein Deleuze'sches Zeitbild von Spuren der Vergänglichkeit, sicherem Stillstand und nichtsahnender Ruhe, bildet die Neutapezierung der Billboards den Auftakt der Handlung, die sich im Modus des Bewegtbildes unaufhaltsam hin zu einer Gewaltspirale entwickelt.

Betrachtet man die Reklametafeln als Zeichenträger hinsichtlich ihrer Wirkmächtigkeit mit hohem Affektpotenzial, die Mildred gezielt für sich einzusetzen weiß, wird die reflexive Geste auf das Filmbild deutlich. Denn dass die Eskalation sich gerade an diesen Billboards entzündet, welche die Kamera gleich zu Beginn ins Auge fasst, hat auch eine drama-

² Vgl. McDonagh: *Three Billboards* (wie Anm. 1), TC 08:10:00.

turgische Funktion. Im Zuge dieses ‚Tapetenwechsels‘, von inhaltsleeren Billboards hin zu ausdrucksstarker und bewegender Neubeschriftung, die sich förmlich in den Köpfen der Dorfbewohner einschreibt, vollziehen die Zeichenträger stellvertretend für den Film nicht nur autoperformativ einen Wechsel vom Zeit- zum Bewegtbild, sondern schaffen darüber hinaus ein sensibles Stimmungsbild, das widerstreitende Gefühle wie Trauer und Wut, sinnentleerte Statik und emotionalen Tatendrang, Handlungsohnmacht und gewaltige Wirkungsmächtigkeit miteinander verschränkt.

Der Wechsel vom Zeit- zum Bewegtbild lässt nicht nur scheinbar divergente Affekte zusammenrücken, sondern deutet über den Stimmungswechsel hinaus eine epistemologische Kehrtwende an. Während die abgenutzten Werbetafeln nur noch Pate für alte Illusionen stehen, kann die Neutapezierung als der Eintritt in eine neues, sprachlich konstituiertes Ordnungssystem verstanden werden, dessen Wirkkraft offensichtlich ist.

Zentrifugale Kraft von Filmbild und invektiver Sprache als ein Aus-dem-Rahmen-Fallen

Wie die Kadrierung des Filmbilds, die den Bildinhalt umgrenzt, aber zugleich auf die grenzüberschreitende Sphäre des ‚offs‘ verweist, kommt dem Rahmen der Billboards eine bedeutungstragende Rolle zu. Spielt sich der verbale Affront Mildreds einerseits – bildlich gesprochen – noch ‚im Rahmen‘ des Sagbaren ab – schließlich vergewissert sich Mildred, wenn auch in vorgetäuschter ‚political correctness‘, was man sagen darf und was nicht –, balanciert er indessen schon auf der Grenze, wie die Folgen zeigen. Denn spätestens die Szenen, in denen der hasserfüllte Sheriff Dixon (gespielt von Sam Rockwell) den Vermieter der Werbetafeln aus dem Fenster wirft und Mildred als Vergeltungsschlag die Polizeistation anzündet, fallen sichtlich aus dem Rahmen. Die Grenze selbst wird auf diese Weise zum operativen Ort der Handlung und zum Gegenstand der Diskussion.

Nimmt *Three Billboards* noch mit brillant zynischer Rhetorik seinen zaghaften Anfang, macht er allerdings bei rein verbalen Entgleisungen nicht Halt. Im Gegenteil: Der Film gewinnt erst da an Fahrt, wo er Invektivität nicht ins zensierende ‚off‘ auslagert, sondern explizit als tra-

genden Gegenstand der Handlung buchstäblich ins Bild bringt. Die selbstreflexive Indienstnahme der Billboards gibt sich dabei als ein doppelter Zeigegestus zu erkennen: Während das Kameraauge die invektive Sprache quasi auf die Leinwand bannt und ihr so eine Bühne gibt, lenkt es zugleich den Blick in der Gestalt einer ‚mise en abyme‘ auf die eigenen Produktions- und Rahmenbedingungen. Als mehr als nur ein Rahmenhalter, der der invektiven Sprache eine Projektionsfläche gibt, exponiert sich insbesondere das geschnittene Bild – gleichsam dem Öffnen einer Tür – als Scharnier, dessen Mechanik eine Verschränkung zwischen dem Filmbild als Zeichenträger und der Sprache als der umschlossene Inhalt garantiert.

Der Umstand, dass gerade Invektivität den filmischen Inhalt bestimmt, hat zur Folge, dass, mit André Bazin gesprochen, noch mehr an zentrifugaler Kraft des Filmbilds freigesetzt wird. Der Rezipient ist massiv mit dem synergetischen Effekt konfrontiert, der sich aus der Kombination von invektiver Sprache und dem Film als Aufführungsmedium speist. Denn auch wenn Hassreden, Schmähungen und Drohungen noch rein illokutionärer Natur sind, die allenfalls eine Gewaltsamkeit ankündigen, zeitigt die Sprache ihre materielle und handlungspraktische Dimension spätestens mit der Bewegungsmechanik des Films.

Indem *Three Billboards* mithilfe der Reklametafel invektive Sprechakte inszeniert, macht er auf die performative Ausführung dessen aufmerksam, was sie bezeichnen und reflektiert zugleich die eigenen Ermöglicungsbedingungen. Der Film als Erzählinstanz in *Three Billboards* belässt es jedoch nicht nur bei seiner Funktion, einen Rahmen vorzugeben, sondern macht im ideologischen Sinne vor allem auf die entgrenzende Wirkung von eingefahrenen Ordnungsstrukturen aufmerksam, die ähnlich wie die verblassten Reklametafeln vermutlich nicht mehr der Zeit entsprechen.

Sprache als zweischneidiges Instrument der Macht

Wiewohl Mildred ihre inneren Affekte wie Groll und Frustration erst einmal unabhängig von der Protestwelle ausdrückt, agiert sie mit der Wahl des penetranten Affektmediums Werbung zugleich mit dem Kalkül, eine Bewegung in den Gemütern der Dorfbewohner auszulösen. In der Tat werden mit Mildreds politischen ‚call out‘ noch viel mehr unter-

drückte Animositäten aus der Psychosphäre der Stadt an die Oberfläche gespült, die sich ungeschminkt der Kamera darbieten. Wenngleich die folgenreiche ‚Werbebotschaft‘ nicht als performative Äußerung im engeren Sinne zu verstehen ist, zeigt sich doch in aller Vehemenz, dass der invektiven Sprache eine Handlungsmacht innewohnt, die sich auch oder gerade jenseits von Rationalität und Ordnungsstiftung bewegen kann.

Oder anders gewendet: Die Auffassung dessen, was rational und ordnungsstiftend sei, wird zu ‚einem beweglichen Heer von Metaphern‘. Ganz in der Manier Nietzsches gibt sich der Film zunächst unvernünftig und forciert die Befreiung von Worten aus der idealisierenden Verschleierung von Sprache. Eine derart gewaltsame und aufrüttelnde Neugestaltung mithilfe von Invektivität scheint bei den eingefahrenen Missverhältnissen in *Three Billboards* wohl auch nötig zu sein. Nachdem Wahrheit nicht zeitlos ist und demnach stets neu bestimmt werden muss, scheint der Kampf um sie auch in *Three Billboards* nicht zu Ende zu gehen. In diesem Sinne ist auch Mildreds Unnachgiebigkeit zu verstehen, die erst Ruhe gibt, als die Dinge wieder in die richtige Bahn laufen. Ihre unnachgiebige Härte trägt so zur performativen Wirksamkeit der Billboards bei, die sie, trotz mehrerer Versuche, diese Tafeln zu vernichten, erneut tapezieren lässt.

Die Verbalattacken, die mit den Billboards ihren Ausgang nehmen, scheinen die normsetzende Aufgabe von ‚political correctness‘ außer Kraft zu setzen. Doch der Eindruck, dass der Film sich mit der Schimpfkanonade, die er exerziert, einem sprachlichen Anarchismus hingibt, trügt. Mitnichten handelt es sich um ein Plädoyer für eine uneingeschränkte Äußerungsfreiheit, denn die vermittelte Botschaft des Films ist nicht der propositionelle Gehalt der Verbalattacken, sondern der Sprechakt als solcher, dessen disruptiver Kraft sich der Film bedient. Das Prinzip der Energiezufuhr gilt auch umgekehrt: Es ist nicht nur die Bewegung des Films, die der invektiven Sprache zur Performativität verhilft, sondern das Filmbild schöpft ebenso seine Dynamik aus der Invektivität der Sprache. Kommt zuweilen der Eindruck auf, dass sich *Three Billboards* der Eigendynamik der handlungspraktischen Dimension der Sprache überlässt, scheint er sich jedoch weniger aus der Affäre zu ziehen, als vielmehr darauf hinweisen zu wollen, dass der invektiven Sprache die gewaltige Macht inhärent ist, epistemologische Ordnungen zu erschüttern. Die Denkschablone, der zufolge Sprache der genuine Ort der Ratio sei und Handeln deren irrationale Kehrseite, wird damit kur-

zerhand dekonstruiert.

Anhand folgender szenischer Konstellation führt der Film vor Augen, dass bereits der invektive Sprechakt, dem eine Willkür innewohnt, normativ missbraucht werden kann: Während Mildred sich in rhetorischer Akrobatik vor der bürokratischen Wortklauberei der Polizisten hüten muss, „I assume you can't say nothing defamatory and you can't say „fuck“, „piss“ or „cunt““³, gehören „fuck“ und „nigger“ zum selbstverständlichen Alltagsinventar der vermeintlichen Ordnungshüter. Auch um sich im Tagesgeschäft unmissverständlich über die Geschehnisse der Kleinstadt zu informieren, hantieren die Polizisten untereinander mit karikierenden Attributen wie „the fat dentist“, „dwarf“ „the girl with the funny eye“⁴ ect. Schnell entpuppen sich die Direktive der ‚political correctness‘ als eine willkürliche Orientierungsschablone, deren moralische Messlatte, in den richtigen Händen, beliebig justierbar ist.

Das Potenzial der Sprache kommt auf zweifache Weise zur Geltung: einerseits als vorherrschendes Machtdispositiv, das zur bestimmten Zeit diskursive Normen vorgibt, und andererseits als subversives Element, das gesellschaftliche Verhältnisse wieder neu ordnet. Ein Beispiel ist Mildreds rabiater Versuch, die verschrobene Verhältnisse der Stadt zu erschüttern. Entsprechend lässt sich auch die verbale Anklage Mildreds als souveräner Selbstermächtigungsakt deuten, der die fragwürdige Rechtmäßigkeit der herrschenden Ordnung qua eigener Grenzüberschreitung außer Kraft setzt.

Gefühlsschau zwischen Tuchfühlung und Holzhammer – perennierende Identifikation

Indem der Film jedem einzelnen Gemütshaushalt freien Lauf lässt und insbesondere negativen Affekten eine Projektionsfläche gibt, wie zum Beispiel dem grenzenlosen Zorn Mildreds und den homophoben und rassistischen Ressentiments des Polizisten Dixon, sabotieren die Figuren sich selbst. Mag es zunächst/einerseits/auf den ersten Blick fragwürdig wirken, jeden einzelnen Gefühlshaushalt großzügig auszuleuchten oder auch den impulsiv und einfältig daherkommenden Rassisten Dixon der

³ McDonagh: *Three Billboards* (wie Anm. 1), TC 00:04:41.

⁴ Ebd., TC 00:24:00.

verbitterten Protagonistin gegenüberzustellen, deren Zorn zumindest in einer begründeten ‚backstory wound‘ wurzelt, scheint diese Vorgehensweise ein konkretes Ziel zu verfolgen.

Das Zur-Schau-Stellen aller fragwürdigen Figuren in ihren überbordenden Emotionalitäten hat nämlich zur Konsequenz, dass das Machtgerangel im Gemenge aller Entäußerungen letztlich das Einzelschicksal relativiert. Ebenso wenig bleibt die identifikatorische Parteinahme ausschließlich an einer Figur haften, was dadurch verstärkt wird, dass die Figuren komplexer sind, als sie zunächst wirken. Mildred hat nicht nur Haare auf den Zähnen, sondern lässt als trauernde Mutter und verlassene Ehefrau vor allem auch ihren weichen Kern durchscheinen. Und auch hinter Mr. Willoughbys steckt nicht nur ein harter und ehrfurchtgebietender Cop, sondern auch ein gefühlvoller Ehemann und liebevoller Vater zweier Mädchen. Selbst hinter dem vorurteilsbehafteten, etwas eindimensionalen Sheriff Dixon verbirgt sich, wie einige Szenen suggerieren, vermutlich eine unterdrückte Homosexualität und eine infantile Mutterliebe. Die Identifikationsbereitschaft mit der Protagonistin jedoch schwankt. Solidarisiert man sich noch zu Beginn mit dem Leid der Protagonistin und lässt sich von ihrem Ordnungsruf noch Komplizenhaft mitreißen, verliert der Zuschauer immer mehr die Einsicht für ihre Selbstjustiz.

Denn unbeirrt davon, dass sich die Dorfgemeinschaft von ihren Racheefeldzügen belästigt fühlt und auch ihr Sohn Robbie Opfer eines Schul-Mobbings wird, macht sie weiter wie bisher und schürt so noch mehr Hass. Auch im Wissen um den bevorstehenden Tod des angeprangerten Polizeichefs, der ihr als einziger mit Milde und Verständnis gegenübergetreten ist, lässt die unerbittliche Mildred keine Gnade walten. Auf seinen Hinweis, dass er sich im letzten Stadium seines Krebsleidens befindet, entgegnet sie nur unerbittlich: „well they [die Billboards] wouldn’t be as effective, after you croak. Right?“⁵.

Selbst die läuternden Briefe, die er vor seinem Suizid Mildred und Dixon widmet, kommen gegen den rauschhaften Zustand der beiden Aufständischen nicht an und erreichen sie erst, wenn der Höhepunkt der Gewaltausschreitung schon im Gange ist. Dixon, der zuvor Red Welby aus dem Fenster geworfen hat, wird nun selbst Opfer eines Vergeltungsschlags von Mildred, die nicht wissend, dass sich dort noch jemand auf-

⁵ McDonagh: *Three Billboards* (wie Anm. 1), TC 00:16:10.

hält, die Polizeistation in Flammen setzt. Erst später stößt Willoughbys bewegende Botschaft der Solidarität bei Mildred und Dixon noch auf fruchtbaren Boden. Dass *Three Billboards* seine sprachlich induzierte ‚Tour de Force‘ derart perpetuiert, erweist sich letztlich als notwendiger Umweg, um die wutentbrannten Akteure zur Ruhe zu bringen, indem sie sich an ihrer eigenen rauschhaften Wut verausgaben.

Wider alle Gewissheiten, fixe Identitäten und Vorurteile

Im performativen Modus führt der Film jede überbordende Gefühlsschau als größenwahnsinnige Geste vor, die ohne Rücksicht auf Verluste jeden Widerstand aus dem Weg räumen will. Mit dieser Lesart wird es auch verständlich, warum die Vergewaltigung als die Wurzel allen sich ausbreitenden Übels nicht dargestellt wird. Statt den Täter gegen Ende zu überführen, zieht *Three Billboards* es vor, den Zuschauer ins Leere laufen zu lassen. Denn nachdem Dixon zufällig aus einem mitgehörten Gespräch des gleichen Tathergangs meint, den Täter entlarvt zu haben, und sich von ihm verprügeln lässt, um an seine DNA zu gelangen, erweist sich wider aller Gewissheit diese DNA letztlich als nicht übereinstimmend. Im für den Zuschauer entscheidenden Moment, als er nun endlich wissen möchte, wer der Täter und ‚Stifter‘ dieses innerlich aufwühlenden Spektakels ist, endet der Film mit einem ungewissen Ausgang. Mit einer energiegeladenen Ausdauer kristallisiert sich schlussendlich die Pointe des Films heraus, dass unbändiger Hass und Zorn zu keinem Ergebnis führen.

So wie beim Zuschauer noch der Drang nach einer finalen Überführung des Täters nachwirkt, sitzen auch Sheriff Dixon und seine einstige Widersacherin Mildred im Auto, um die inzwischen von Verdacht befreite Zielperson zur Strecke zu bringen. Doch obgleich beide zum ersten Mal auf derselben Seite stehen, macht sich in ihrer bislang unzählbaren Rachsucht der Unmut breit, ihrem gemeinsam gefassten Entschluss überhaupt noch nachzukommen. Ohne ein festes Ziel anzupeilen, wird auch der Zuschauer in ein offenes Ende entlassen. Und so kehrt der Film zum Ausgangspunkt seiner Handlung zurück und lässt wieder in Deleuze’scher Zeitästhetik die Billboards passieren. Doch die Wiederaufnahme des Zeitbilds findet dieses Mal unter einem anderen Vorzeichen statt: Es steht im Zeichen der Vergebung und gleichzeitig einer

Neuordnung der Verhältnisse, was am deutlichsten mit dem neuen farbigen Polizeichef anschaulich gemacht wird, der den Posten des verstorbenen Mr. Willoughby übernimmt.

Der Akt der Vergebung als innere Grenzüberschreitung

Blickt man nun auf den Film unter der Perspektive der Vergebung, die zu guter Letzt gewährt wird, sind Mildreds Feldzüge gegen die Stadt Ebbing als ein nach außen gestülpter innerer Kampf um den Akt der Vergebung zu lesen. Äquivalent zum inneren Widerspruch Mildreds, die letztlich versucht, über ihren Verlust hinwegzukommen, oszilliert auch der Zuschauer zwischen den widerstreitenden Gefühlen von Erbarmen und Entsetzen und wird gegen Ende gleichermaßen mit der Möglichkeit konfrontiert, Mildred und Dixon zu verzeihen. Das invektive Potenzial von Sprache tritt damit als ambivalent in Erscheinung. Ist der invektiven Selbstentäußerung einerseits eine reinigende und befreiende Wirkung zuzuschreiben, die durchaus zu einer Verbesserung von innerlichen wie auch äußerlichen Strukturen führen kann, birgt der affektive Verbalradikalismus gleichzeitig die Gefahr, als Machttechnik instrumentalisiert zu werden und eine unkontrollierte Eigendynamik zu entfalten. Dass ausgerechnet der Polizei als Ordnungsinstanz nicht die Rolle zuteilwird, die Unruhe zu bannen, sondern sie vielmehr selbst noch mehr Unruhe stiftet, kann als Fingerzeig auf die populistische Affektpolitik gelesen werden.

Als eine viel machtvollere Waffe stellt *Three Billboards* dagegen den Akt der Vergebung heraus, da dieser aus der Integration widerstreitender Gefühle erwächst und Selbstbezogenheit und destruktive Überlegenheit überwindet. Es geht also darum, die Grenze zum *Anderen* zu wahren und die Andersartigkeit als Differenz zum eigenen Selbst zu ertragen, statt sie gewaltsam auflösen zu wollen. Der Film nimmt dabei eine bemerkenswerte Position ein. Indem er die Grenze als Verhandlungsort den affektgeleiteten Figuren zur freien Disposition stellt, ohne sanktionierend einzuschreiten, und die Figuren dabei lediglich aus ihren Komfortzonen herausbefördert, nimmt er die Haltung eines Zeugen ein und ermöglicht auf diese Art dem Zuschauer die Vergebung selbst zu vollziehen.

Man kann den Akt der Vergebung als eine Überwindung des eigenen Egos verstehen. Schon auf der Formebene des Films lässt sich beobach-

ten, dass das mediale Zusammenspiel von Filmbild und invektiver Sprache einen blinden Fleck darstellt. Diese These mag zunächst kontraintuitiv anmuten, da das Filmbild das invektive Potenzial der Sprache eher forciert. Aber auch der gegenteilige Eindruck einer komplizierten Dynamik trägt. Indem *Three Billboards* auf gegenseitige Kontrolle zwischen Filmbild und invektiver Sprache verzichtet, lässt er die grenzenlose Eigendynamik gegen Ende in einen blinden Prozess auslaufen. Das Urteil überlässt er dem Zuschauer. So wie ein konstruktiver Dialog bei den Protagonisten erst dann zustande kommt, als sie sich aus ihrer geistigen Tunnelhaltung lösen, können auch Medien ihre ‚Befangenheit‘ der eigenen Medialität gegenüber zum Ausdruck bringen, sofern sie den Blick auf ihre mediale Verfasstheit lenken. Mit dem Stilmittel der ‚mise en abyme‘, welche in Gestalt der Billboards nicht nur die Sprache ins Bild nimmt, sondern auch die eigene Bildhaftigkeit des Films, rückt so die Bedingung der Möglichkeit dessen ins Zentrum, was (re-)präsentiert wird.