

Hans-Edwin Friedrich, Hans J. Wulff (Hg.)

Scriptura cinematographica

Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien

Uli Jung (Hg.)

Filmgeschichte International

Schriftenreihe der Cinémathèque
de la Ville de Luxembourg

Band 21



Hans-Edwin Friedrich, Hans J. Wulff (Hg.)

Scriptura cinematographica

**Texttheorie der Schrift
in audiovisuellen Medien**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

Friedrich, Hans-Edwin; Wulff, Hans J. (Hg.):

Scriptura cinematographica. Texttheorie der Schrift in
audiovisuellen Medien / Hans-Edwin Friedrich, Hans J. Wulff (Hg.). -

Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013

(Filmgeschichte International; 21)

ISBN 978-3-86821-437-6

Gedruckt mit Unterstützung der
Fritz Thyssen-Stiftung Köln.

Umschlagabbildung: Fotolia

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013

ISBN 978-3-86821-437-6

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Postfach 4005, 54230 Trier

Bergstraße 27, 54295 Trier

Tel. (0651) 41503, Fax 41504

Internet: <http://www.wvttrier.de>

E-Mail: wvt@wvttrier.de

Vorwort

Wer glaubt, sich in die Peripherie der Filmtheorie und -geschichte zu begeben, wenn man über Schrift im Film, deren Arten und Gebrauch nachdenkt, der wird Überraschungen erleben können. Es lassen sich mindest vier theorierelevante Felder abstecken, in denen sich die Untersuchung der Filmschriften mitten hinein in die Theoriefragen der Filmwissenschaft bewegt:

(1) eine Instanzenlehre als pragmatische Rahmentheorie des Films, die den Film als Element einer umgreifenden filmischen Kommunikationskonstellation begreift;

(2) die Theorie- und Rezeptionsgeschichte, wo es oft heftige Debatten darüber gegeben hat, in welchem Sinne der Film als eine „Schrift“ des Realen (vergleichbar dem Verhältnis der Schrift zur gesprochenen Sprache) gesehen werden könnte;

(3) eine Texttheorie des Films im engeren Sinne, die die Funktionskreise auszuloten sucht, in denen Schriften im Film verwendet werden und die dabei auf verschiedene Konstitutionselemente des filmischen Textes hinweisen;

(4) die Dramaturgie der filmischen Erzählung und des filmischen Mitteilens in einem weiteren Sinne, die zum einen die Kollision der beiden semiotischen Systeme Schrift und Bild als Mittel der Verfremdung, der Störung der Illusion und der Etablierung einer spezifischen ästhetischen Distanz untersucht, zum anderen die dramatischen Funktionen von Schriften in der Erzählung aufzulisten sucht.

Auch wenn Vor- und Abspanne die privilegierten Orte des Einsatzes von Schriften zu sein scheinen, so verdienen sie doch nicht allein als Grenzmarkierungen des Films Aufmerksamkeit. An kaum einer Stelle tritt die Frage des „Who’s writing?“ – die Frage also nach den textuellen Instanzen, die die Intentionalität der Texte ebenso begründen wie die Bedingungen ihrer Sinnhaftigkeit, ihrer Kohäsivität und der dramaturgisch so wichtigen Strategien der Informationsvergabe – so deutlich auf wie hier. Es liegt nahe, dass es in der initialen und terminalen Modulierung der Text-Zuschauer-Beziehung noch nicht um die Illusionierung der eigentlichen Rezeption und deren Instrumentierung geht, sondern dass zunächst die Aufgabe im Zentrum steht, die Tätigkeit des Illusionierens überhaupt zu initialisieren, die Anwesenheit des kommunikativen Gegenübers greifbar zu machen und den „Mood“ der folgenden Erzählung zu setzen. Vorspanne haben eine eigene Zeit, die das Real-Jetzt mit dem diegetischen Jetzt vermittelt, weshalb auch Vortitel-Sequenzen eine formale Spannung aufbauen und die zur Verortung des Zuschauers so wichtige eigentliche Titelsequenz nur aufschieben. Es sind rhetorisch beschreibbare Funktionen wie die *captatio benevolentiae*, die der Titel zu erfüllen hat. So sind es neben textbezogenen Leistungen auch Aufgaben der Aufmerksamkeitsgewinnung und -steuerung, weshalb oft mit Strategien der Störung gearbeitet wird, die den Zuschauer zunächst irritieren und ihn gerade darum

an den Text (resp. die Rezeption) binden. Ein eigener Funktionskreis, in dem es um Rahmungsinformationen wie die Authentifizierung von Geschichten und die Anzeige der kommunikativen Konstelliertheit filmischer respektive im Kino stattfindender Kommunikation geht, der die Sonderrolle der Schriften umfasst. Gerade in den Schriften wird des Öfteren eine explizit reflexive und manchmal sogar metakommunikative Position eingenommen, was nicht mehr in Kategorien reiner Auktorialität zu fassen ist.

Auch wenn Pier Paolo Pasolini den Film explizit als „lingua scritta della realtà“ bezeichnet hatte, ist die ästhetische Umsetzung, die er in seinen eigenen Filmen versuchte, nur eine Ausdeutung dieser Metapher. Die These einer „Schriftlichkeit“ des Films hängt eng mit der historischen Auseinandersetzung der Spätsechziger und einem Bemühen zusammen, die Realität selbst in einem radikal-ästhetischen Verständnis im Kino zum Sprechen zu bewegen. Schon die Diskussion zu Pasolinis Filmen zeigte, dass die Metapher noch eine zweite Interpretation verdient – nämlich die Konstruktion eines intersemiotischen formalen Systems, das zwischen den verschiedenen Ausdrucksmitteln des Menschen steht und das eine „Übersetzung“ zwischen verschiedenen Gattungen und Medien gestattet. Die Untersuchung eines solchen semiotischen Apparates bleibt bis heute Projekt einer kulturbezogenen kognitivistischen Theorie des Films.

In vielen Theorien des Stummfilms ist der Zwischentitel als eine nicht-organische Unterbrechung des Bildflusses oder des Visuellen überhaupt angesehen worden. Seine Untersuchung gilt darum seiner – erzählerischen und semiotischen – Position im Verhältnis zur Szene; zudem gilt es, seine Rolle im Rhythmus eines Films zu bedenken; und auch linguistisch haben sich Titel-Dialoge als eine eigene Form der Kondensation von Dialogen herausgebildet. Zwischentitel bilden für die texteditorische Arbeit heute ein eigenes archivalisches Problem, weil oft zwar die Filme erhalten, die Titel aber manchmal nur noch aus Zensurkarten rekonstruiert werden können. Schriften nutzen von Beginn an intertextuelle Rückbezüge, tragen durch „schrift- und buchhistorische Anspielung“ zur Bedeutung der Filme bei, entfalten möglicherweise sogar (wie in *MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL*, 1974) einen eigenen, nur schriftlich repräsentierten diskursiven Raum.

Die Kollision der beiden Ausdruckssysteme Schrift und Bild (oder genauer: Schrift und filmisch-bildlich-szenische Darstellung) macht es möglich, Schrifttafeln (und gelegentlich auch Übersprechungen) als Mittel der Verfremdung einzusetzen. Man kann Schriften als Mittel der Distanzierung einsetzen, so dass die beiden Rezeptionsmodalitäten Lesen und Zuschauen in Differenz zueinander geraten, so dass eine ganz eigene ästhetische Distanz entsteht. Derartige Strategien kamen gehäuft in den Filmen der 1960er Neuen Wellen vor; hier ging es darum, Film und Aufklärung zu vereinen, sich dabei um einen reflexiven Modus bemühend, der den Zuschauer immer wieder aus der Dichte der Illusionierung herausstieß. So entsteht jener diesen Filmen so spezifische komödiantische Gestus, der die Figuren/Akteure gegen die Realität der Geschichte abschirmte. Eine allerdings anders ausgerichtete Reflexivität steht auch in manchen Spielformen des Experimentalfilms im Zentrum. Ein ausschließlich aus

Schrifttafeln bestehender Film wie Michael Snows *SO IS THIS* (1982) treibt Selbstbezüglichkeit bis zur *suppositio materialis* – das „This“ des Titels referiert immer wieder auf den Film (also auf das Zuschauen), kann aber auch deiktisch das Wort „this“ selbst meinen –, eröffnet so ein semiotisches Spiel mit dem Zuschauer, in dem er in verschiedenen Varianten immer wieder neu zum Geschriebenen und zum Film gleichzeitig positioniert wird.

Steht hier wieder die „Störung“ der Illusion im Zentrum, können Schriften aber auch als eigene dramaturgische Mittel eingesetzt werden, dem Fortgang der Erzählung selbst untergeordnet sein. Es gibt kaum eine diegetische Realität, in deren Alltagswelten es keine Schriften gibt – sie tauchen im Straßenbild auf, es gibt Bücher, Zeitungen und Briefe, es wird Tagebuch geschrieben, Kassiber wechseln den Besitzer, Akten werden angelegt, manchmal bleibt nur Geschriebenes als Spur in die Vergangenheit. Gelegentlich geht es sogar um das Kino selbst oder gar den Film, der gerade läuft: Wenn Figuren in einem Film in einen Film gehen, der – der Kino-Aushang zeigt es – just den Titel des Films trägt, den wir gerade sehen, bleibt ein paradox-reflexiver Effekt, erzwingt ein lachendes Heraustreten aus der Illusion; gehen die Figuren in einen anderen Film, mag er mit der Geschichte zusammenhängen, die ihr Film erzählt (wenn man denn diesen Bezug herstellen kann); oft aber gehen sie einfach ins Kino, dann zeigt die Schrift über dem Eingang einfach nur an: Dies ist ein Kino. Innerdiegetische Schriften können also über ihre rein funktionale Verwendung in der erzählten Welt hinausgehen, in metadiegetische und -dramaturgische Distanz zum Dargestellten treten.

Gleichwohl lohnt es, den dramaturgischen und diegetischen Funktionen der abgebildeten Schriften und den Akten ihrer Verwendung nachzuspüren. Wenn man an das gelbe Absperrband denkt, mit dem in amerikanischen Krimis die sogenannte *crime scene* abgesteckt wird, wird mit ihr eine Insel aus dem Zusammenhang des normalen Lebens herausgebrochen; es entsteht ein eigener Raum mit eigener normativer Ordnung, den zu betreten oder zu verlassen eine auf jeden Fall dramatisch interessante Handlung ist. Diese Beobachtungen sind für eine Theorie des Szenischen als einer der elementaren Gliederungseinheiten des Films ebenso interessant wie für eine Theorie der Topologien der Handlung – sie zeigen, dass die Szene respektive der szenische Raum keine rein artifiziiellen Größen sind, sondern eng mit Gliederungsprinzipien des sozialen Lebens zusammengehen. Und das Beispiel zeigt auch, dass Lesen und Zuschauen nicht immer in Opposition zueinander stehen, sondern eine höchst dichte Einheit des (nicht nur szenischen) Verstehens bilden.

Die Untersuchung der Schriften grenzt in allen diesen Fällen an eine Textsemiotik des filmischen Werks unmittelbar an, ist eine der Erscheinungsformen der Vielschichtigkeit der filmischen Signifikativität. Es sind mindest drei verschiedene globale Funktions- und Bindungshorizonte, in die Schriften im Film einbezogen sind:

(1) die Diegetizität des Films – Schriften sind im Raum der erzählten Welt angesiedelt –,

(2) seine Textualität – Schriften stehen in Beziehung zu den Konstitutionsebenen des Textes –,

(3) seine Kommunikativität als grundsätzliche Öffnung des Films zu den Akten der Rezeption hin – gemeint sind die Beziehungen zwischen Schrift und den instanziellen respektive institutionellen Ebenen der Textkonstitution, vor allem seiner Rahmen- und Moduszuschreibungen.

Zu den nur-diegetischen Schriften und Akten des Schreibens treten so eine ganze Reihe von extra- und metadiegetischen Schrifteinsätzen, die auch die Instanzen der Erzählung und sogar die institutionellen Rahmungen des Films mit aller Deutlichkeit anzeigen.

Die Beiträge des folgenden Bandes gehen zum größten Teil auf eine von der Fritz Thyssen-Stiftung geförderte Arbeitstagung zurück, die wir unter dem Titel *Scriptura cinematographica: Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien* am 21. und 22. November 2008 in Kiel veranstaltet haben. Gerade weil die Beiträge auf eine gemeinsame theoretische Fragestellung orientiert waren, ergaben sich Diskussionen von großer Dichte, die die einzelnen Referate schnell in ein gemeinsames Netz von Bezügen einbetteten.

Unser Dank gilt den Helfern Hannah Bierstedt, Nikolas Buck und Olaf Koch. Zu danken haben wir Uli Jung, der das Manuskript für die Schriftenreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg angenommen hat.

Inhalt

Scriptura <i>cinematographica</i> : Das Feld der Beziehungen zwischen Schrift, Schreiben und Film – eine texttheoretische Etüde	1
<i>Hans J. Wulff</i>	
Stille Post – Der Brief im frühen Film (1908-1914)	25
<i>Elena Dagrada / Frank Kessler</i>	
Zwischentitel – meine schöne Sorge	37
<i>Sabine Lenk</i>	
Zwischen-Titel auf dem Weg zum Museum	55
<i>Rembert Hüser</i>	
Schriftspur der Emotion. Zur Performativität der Zwischentitel in Hans Tintners CYANKALI (1930)	75
<i>Ursula von Keitz</i>	
Illusionsstörung als anti-fatalistische Strategie. Zur Bedeutung und Funktion von Schrift in Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN	97
<i>Christoph Rauen</i>	
„The majestik møøse“ – „the wonder llama“ – „better future for all fish“. Zur Verwendung von Schrift in den Spielfilmen von „Monty Python’s Flying Circus“	111
<i>Hans-Edwin Friedrich</i>	
Der Blutruf, nicht untertitelt, oder: Zum Gebrauch von Untertiteln und der Signifikanz einer prominenten Leerstelle in Mel Gibsons Film THE PASSION OF THE CHRIST (2004)	133
<i>Christian Vittrup</i>	
Schwebende Lettern – Überlegungen zur Verwendung von Schriftzügen in ausgewählten Filmen David Finchers	155
<i>Eckhard Pabst</i>	
„Crime Scene Do Not Cross“: Zur Rolle des Polizeiabsperrbandes zwischen filmischer Schrifteinbindung, diegetischer Fokussierung und emotionaler Aufmerksamkeitslenkung	171
<i>Ludger Kaczmarek</i>	

Binnentexte im Film – Zur Kontinuität eines vergessenen Stilmittels	189
<i>Marcus Stiglegger</i>	
Pasolinis Filmanthropologie – Die Schrift des Lebens	203
<i>Norbert M. Schmitz</i>	
„And then as in a jumpcut ...“. DeLillo schreibt Godard	225
<i>Ulrich Meurer</i>	
Worte: Verfilmt	243
<i>Wolfgang Beilenhoff</i>	
Register	257
Beiträgerinnen und Beiträger	267

Scriptura cinematographica: Das Feld der Beziehungen zwischen Schrift, Schreiben und Film – eine texttheoretische Etüde

Auch wenn ich es mit Schriften in und über Bildern, manchmal sogar reinen Schriften auf monochromem Grund zu tun habe, werde ich im Folgenden immer vom Primat des „Films“ als erster Tatsache der Aneignung von Filmen ausgehen. Mein Zentrum ist filmische Kommunikation und nicht die Morphologie und Typographie der Schrift, und auch die Tätigkeiten des Schreibens oder Lesens sind nicht von erstem Interesse. Auch wenn es einen eigenen Schriftfilm gibt und auch wenn im Fernsehen Segmente des Bildfeldes mit ausschließlich schriftlicher Information angeboten werden (wie die Laufbänder in *n-tv* oder die graphischen Displays in *Blomberg-TV*), so sind dies für den gebotenen Zusammenhang Sonderfälle und extreme Möglichkeiten, die sich aus der Kombination filmischer und schriftlicher Informationen ergeben.¹

Der Normalfall für meine Überlegungen dagegen ist die Kombination oder sogar Integration zweier verschiedener semiotischer Mittel der Kommunikation. Mir wird es darum gehen, wie sich Schrift im Verhältnis zum Film bestimmen lässt.² Dazu werde

-
- 1 Explizit hingewiesen sei auf Michael Schaudigs Übersichtsartikel über eine typographisch fundierte Analyse der Filmschriften (Michael Schaudig: „Flying logos in Typosphere“. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: Hans-Edwin Friedrich, Uli Jung (Hg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld 2002, S. 163-183), der insbesondere der Interrelation technischer und ästhetisch-semiotischer Entwicklungen gewidmet ist. Er unterscheidet das (1) *Typogramm* – dann wird der Titel auf den Film als Fläche geblendet –, (2) das *Typokinetogramm* – zweidimensionale Titel in Bewegung wie z.B. Rolltitel –, das (3) *Ikonogramm* – dann wird ein eigener dreidimensionaler Schriftraum etabliert – und (4) das *Ikonokinetogramm* – darunter versteht er dreidimensionale Titel in Bewegung.
 - 2 Auch wenn unstrittig ist, dass das *Schriftdesign* von Filmen Teil des allgemeineren Film-Designs ist, so fällt doch auf, dass es dort kaum je als eigenständige Gruppe von Design-Aufgaben oder -Lösungen erwähnt wird. Umgekehrt ist Typographen die besondere Aufgabe der Filmschriften oft nicht sehr bewusst. Eine andere Bedeutung hat die Gestaltung von Schriften im Fernseh-Design; vgl. dazu z.B. Ralph Ayers: *Graphics for television*. Englewood Cliffs, NJ 1984; und Douglas Merritt: *Television graphics. From pencil to pixel*. London 1990.

Ich werde mich im Folgenden um den Schriftfilm nicht weiter kümmern; vgl. dazu neben dem zuletzt genannten Titel von Merritt: Michael Lentz: Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen. In: Hans-Edwin Friedrich, Uli Jung (Hg.): *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002, S. 113-138; Wolfgang Beilenhoff: Worte – Verfilmt: So Is This, Michael Snow, 1982. In: Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.): *Falsche Fahrten in Film und Fernsehen. Maske und Kothurn* 53 (2007), H.

ich eine Reihe elementarer Differenzen und Differenzierungen ansprechen, die analytische Potentiale haben und die ich auf den Film als kommunikatives Geschehen hin auslesen will. Ich werde in meiner Darstellung drei elementare Funktionskreise zu bestimmen suchen, die für das Verständnis der filmischen Nutzungen der Schrift von Bedeutung sind:

(1) die Tatsache, dass Schrift ein semiotisches System eigener Qualität ist und in den filmischen Verwendungen in ein höchst aufschlussreiches Spannungsverhältnis zur visuell-bildlichen Ebene des Films gerät,

(2) dass Filmschriften nur im Ausnahmefall nicht in den filmischen Text eingebunden und in dieser Bindung funktional determiniert sind, dass sie also eng mit der segmental-morphologischen Gegliedertheit des Films, mit narrativen Strukturen und Subtexten respektive Tiefenideologien, aber auch mit dramaturgischen Strategien verwoben sind,

(3) dass Schriften zur Vereindeutigung der kommunikativen Konstellation filmischer Mitteilung dienen und dadurch die Beziehung zwischen Text und Zuschauer modulieren und regulieren.

1. Semiotizität

1.1 Schrift und Bild

In aller Regel sind Schriften im Film in der Fläche arrangiert (wie sie es auf dem Blatt Papier auch sind). Die Fläche der Schrift und die Tiefe des Bildes treten in Konkurrenz, wenn sie gleichzeitig im Bildfeld auftreten. Ein wenig blumig heißt es bei Paech: „Jede nicht-diegetische Schrift muß notwendig wie ein Schatten auf das Bild fallen und die Illusion der räumlichen Tiefe durch die Fläche, auf der die Schrift erscheint, bedrohen. Jeder Film ist dieser Bedrohung von Anfang an ausgesetzt durch den Titelvorspann“.³ Offenbar bildet die Schrift-Bild-Kombination ein Doppel-Display,

2-3, S. 385-397; zum ästhetischen Programm des *cinéma lettriste* vgl. Frédérique Devaux: *Le cinéma lettriste. 1951-1991. Classiques de l'Avant-Garde 2*. Paris 1992. Ich gehe davon aus, dass Schriftfilme nicht allein die Statik der Schrift dynamisieren, sondern dass sie eigene semiotische Spiele entfalten, die letztlich aus der Tätigkeit des Lesens abgeleitet sind.

Keine Beachtung wird auch der „schriftfreie Film“ finden. Das wohl prominenteste Beispiel ist François Truffauts *FAHRENHEIT 451* (1968), der sogar auf die Titel-Schriften verzichtet; allerdings ist der Film ein Sonderfall, der eine Gesellschaft zu skizzieren sucht, in der Schrift und Buch verboten sind. Vgl. dazu auch Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS* (1962), der den Titel einsprechen lässt.

3 Joachim Paech: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen „Schreiben mit Licht“ oder „L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même“. In: Michael Wetzels, Herta Wolf: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München 1994, S. 213-233, hier S. 224.