Schrift im Film

Florian Krautkrämer

Medien ʻ Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur
herausgegeben von Rolf F. Nohr
Band 21
Lit Verlag Münster / Hamburg / Berlin / London

LIT

Florian Krautkrämer

SCHRIFT IM FILM

LIT

Bucheinbandgestaltung: Jörg Petri
Abbildung Umschlag Rückseite aus dem Film *Tabu* (F. W. Murnau, USA 1931)
Buchgestaltung: Jörg und Nina Petri
http://www.jop.net
Satz: Lisa Hoefer und Jörg Petri
Schriften: Foundry Form Sans, Foundry Form Serif, Gotham Ultra
Lektorat: Eyke Isensee

© Lit Verlag Münster 2013
Grevener Straße / Fresnostraße 2 D-48159 Münster
Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de
Chausseestr. 128 / 129 D-10115 Berlin
Tel. 030-280 40 880 Fax 030-280 40 882
e-Mail: berlin@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de/berlin/

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.
ISBN 978-3-643-12013-7
Printed in Germany

Gedruckt mit Mitteln des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

VG WORT

Gestaltung des Bandes bezuschusst von der HBK Braunschweig

Braunschweig School of Art
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung: Eine Ortsbestimmung **7**

1. Kapitel: Auf der Suche nach dem Filmalphabet **30**

2. Kapitel: Zwischentitel 66
2.1 Exkurs zum Paratext 68
2.2 Zwischentitel im Stummfilm 108
2.3 Emanzipation der Schrift 140
2.4 Exkurs zum Vorspann 192

3. Kapitel: Schriftfilme **228**
3.1 Experimentelle Schriftfilme 231
3.1.1 Schrift als »Text« im Film 239
3.1.2 Schrift als »Ornament« im Film 246
3.1.3 Zwischen Wirklichkeit und Zeichen: Expanded Cinema 256
3.2 Schrift in den Filmen von Jean-Luc Godard 272

Schluss: Schriftfilme – Kalligramme in der Zeit **321**

Anhang
Literatur 349
Filmindex 378
Abbildungsverzeichnis 382

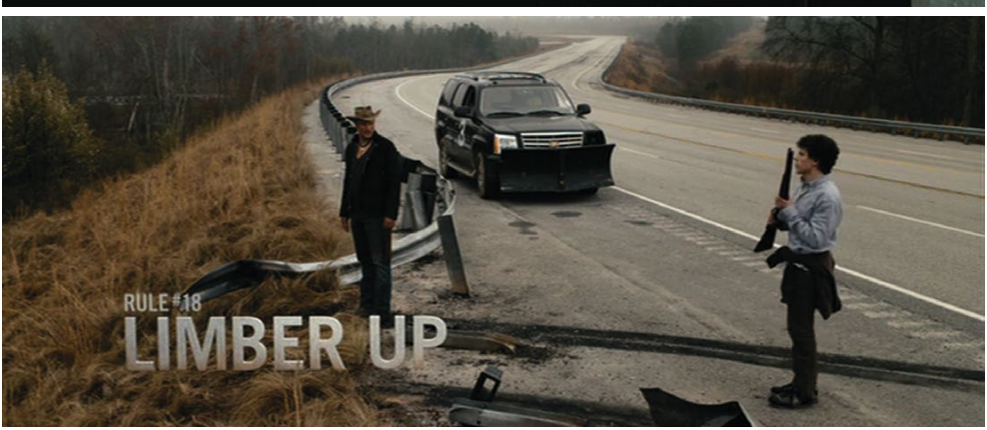
EINLEITUNG

Eine Ortsbestimmung

Kurz vor Ende der Stummfilmära, im Jahr 1926, schrieb der russische Literatur- und Filmtheoretiker Boris Ejchenbaum, dass der Kunst der Zwischentitel eine große Zukunft vorherbestimmt sei, sofern sich diese in den Stil des Films einfügten und den Rezipienten auf die richtige Weise beeinflussten (cf Ejchenbaum 2005 [1926]: 191f.). Doch nur wenig später wurde mit dem Tonfilm jener Kunst ein rasches Ende bereitet, und für die Schrift im Film gab es kaum noch eine Notwendigkeit. Sie wurde an die Ränder des Films abgedrängt, an die räumlichen als Untertitel am Bildrand oder die zeitlichen als Vor- und Abspann. Erst in den letzten Jahren ist wieder vermehrt ein Auftauchen der Schrift an anderen Stellen im Film zu beobachten. Wörter und Sätze erscheinen in der Szenerie, ergänzen das Bild oder kommentieren es; sie werden in die Tiefe integriert, nehmen über Materialität, Farbigkeit und Belichtung räumliche Komponenten der Bildgestaltung auf oder bewegen sich wie Gegenstände durch die Räume. So z. B. in der Zombie-Komödie *Zombieland* (Ruben Fleischer, USA 2009), in der sich der Protagonist auf einer von Untoten verseuchten Erde das Überleben sichert, indem er sich

RULE #4
SEATBELTS

RULE #3
BEWARE OF
BATHROOMS


RULE #18
LIMBER UP

nach einem strengen von ihm aufgestellten Verhaltenskodex richtet. Diese Regeln werden zu Beginn des Films aufgezählt und dabei auch im Bild eingeblendet – zur Erinnerung sowohl für den Protagonisten als auch die Zuschauer: Wenn Columbus (Jesse Eisenberg) zögert, die Tür zur Toilette zu öffnen, erscheint neben dem Griff die dritte Regel: »Beware of bathrooms«. Gerade zu Beginn des Films entsteht der spezielle Humor durch diese Schrifteinblendungen und das der jeweiligen Szene angepasste Timing. So auch, als ein Autofahrerin vor einer Horde Zombiekinder flieht: Wegen eines Unfalls wird sie dabei in absurd hohem Bogen durch die Windschutzscheibe geschleudert, und die Erklärung, wie dieser Tod hätte vermieden werden können, wird erst etwas später nachgeliefert: »Rule #4: Fasten your seatbelts«

Formal handelt es sich dabei um eine zeitgenössische Version der klassischen Zwischentitel, die auch im Stummfilm schon die Gedanken der Protagonisten ausschrieben und bei Komödien, ähnlich wie bei Bilderwitzen, Komik aus der Konfrontation von Bild und geschriebenem Text beziehen konnten. Die Wörter können dabei auf ein Detail hinweisen, eine Erwartungshaltung wecken, die vom Bild unterlaufen wird, oder sich einfach über das Bild selbst lustig machen. Neu bei Beispielen wie *Zombieland* ist, dass durch die Gestaltung der Schrift diese in Raumtiefe des Bildes eingefügt wird und sie zusätzlich noch animiert ist. Auf immer wieder unterschiedliche Art und Weise werden die nüchtern formulierten Regeln ins Bild gesetzt und dabei mitunter von Personen und Gegenständen angestoßen oder gar umgerannt. Die Credits im Vorspann werden zudem beschossen, verbrannt, zerdrückt oder zerschlagen. Das hat weniger mit einem Kampf von Bild und Schrift um die Wahrnehmung des Rezipienten zu tun, sondern ist Ausdruck einer neuen Bildlichkeit der Schrift im Film, die nun auch zu einem räumlichen Objekt werden kann. Diese Art der Schrifteinblendungen findet sich nicht nur in Kinofilmen wie *Stranger Than Fiction* (Marc Forster, USA 2006) oder *Scott Pilgrim vs. the World* (Edgar Wright, USA 2010), sondern auch im Fernsehen, wo Schrift üblicherweise dem Senderlogo oder dem Börsenticker vorbehalten ist. In der inzwischen sechsteiligen Fernsehserie *Sherlock* (BBC 2010-2012) taucht Schrift immer wieder auf, um die Zuschauer über Inhalte auf Telefondisplays zu informieren, ohne dafür diese in einer

◢ In Filmen wie *Stranger Than Fiction* oder *Sherlock* werden die Schrifteinblendungen meist mit dem Bild verbunden, indem sie in Gestaltung, Platzierung und Erscheinen auf Gegenstände und Geschehnisse reagieren. In *Stranger Than Fiction* wird die Schrift mit dem Protagonisten *getrackt*, das heißt, sie bewegt sich häufig mit ihm mit. In *Sherlock* taucht die Schrift oft auf, wenn es ums Lesen geht, beispielsweise von SMS. Der Schrifteinsatz wirkt dadurch natürlicher und weniger unvermittelt.

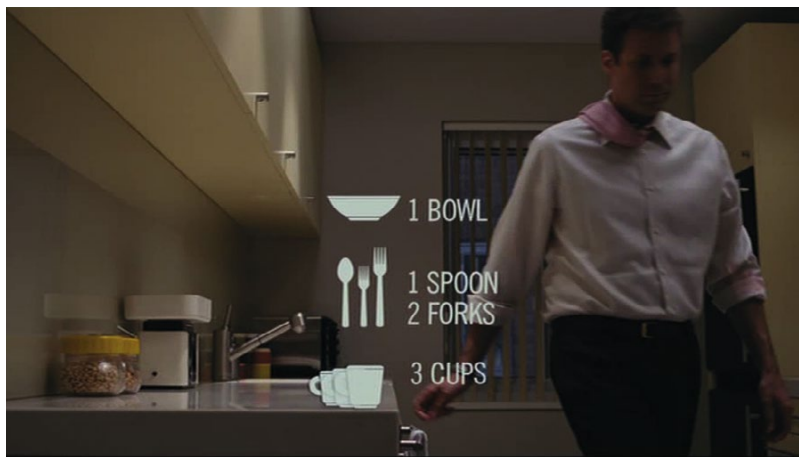
Großaufnahme ins Bild setzen zu müssen. Und die Gedanken des modernen Sherlock Holmes werden teilweise durch Wörter im Bild visualisiert, mitunter an genau jenen Gegenständen, auf die sie sich beziehen. Auch das – Information oder Gedanken in schriftlicher Form zu vermitteln – ist dem klassischen Zwischentitel verwandt und scheint im aktuellen Format eine zeitgenössische und vor allem akzeptierte Form gefunden zu haben. Die Gründe dafür hängen mit den digitalen Möglichkeiten zusammen. Zum einen ist es bedeutend einfacher geworden, Schrift auf unterschiedliche Weise ins Bild zu integrieren. Zum andern imitieren diese Schrifteinblendungen genau jene Schrift, der wir am Bildschirm tagtäglich in unterschiedlichen Zusammenhängen begegnen. Sie sind damit auch eine Möglichkeit, die Filme dem gewohnten Umfeld ein Stück weit visuell anzupassen. ◤

Die Beziehungen von Schrift im Film zu außerfilmischen Orten der Schriftfiguration, die Parallelen von auf den ersten Blick unterschiedlichen Visualisierungsstrategien, die Unterschiede und Neuerungen sowie die Auseinandersetzungen, die in diesen Zusammenhängen geführt wurden, sind Gegenstand des vorliegenden Bandes, der sich damit als Beitrag zur Geschichte des Filmstils versteht. Im Zentrum steht deswegen nicht allein die Schrift im Film, sondern auch der Ort, an dem sie erscheint. Die Schrift ist ein Teil der Filme, ihre Untersuchung daher ein Teil der Filmwissenschaft und das Isolieren und Klassifizieren von Fonts und typografischen Entwicklungen nicht primäres Ziel dieses Buches. Strategien der Schriftvermeidung sind ebenso wichtig wie ungewöhnliche Beispiele für Schrift im Film.

Bevor es also darum gehen wird, Fragen nach den historischen Veränderungen des Gebrauchs und der Darstellung von Schrift im Film zu stellen, muss der Ort, an dem diese Schrift auftaucht, thematisiert werden, denn im Folgenden wird der Film fokussiert, der Schrift zeigt, nicht allein die Schrift, die im Film auftaucht. Meist erscheint diese Schrift an Orten, an denen sie eine konkrete Aufgabe zu bewältigen hat, sie ist stark konventionalisiert und rahmt den Film durch ihre randständige Position. Dieser Ort

der Schrift ist schnell bestimmt, die Schrift hat hier oft den Status eines Hilfsmittels, sie unterstützt das Bild. Die anderen Orte der Schrift im Film sind schwieriger zu fassen. Weil die Zwischentitel sich zwischen den Bildern befanden, wurde ihnen ihr Platz im Film zugunsten eines Abgrenzungs- und Reinheitsdiskurses, der das neue Medium frei halten wollte von sogenannten wesensfremden Elementen, häufig streitig gemacht. Die Titel waren im Stummfilm Teil ästhetischer Auseinandersetzungen, und vielen Regisseuren

Schrifteinblendungen in *Stranger Than Fiction* und *Sherlock*



war es ein Anliegen, im visuellen Part möglichst auf Vermischungen von bildlicher und sprachlicher Information zu verzichten.

Zudem sind die Orte schriftlicher Figuration im Film keine beständigen: Untertitel lassen sich durch Synchronisation vermeiden, die heute üblichen, langen Rolltitel des Abspanns ersetzten nach und nach das einfache Ende-Signet, mit dem die meisten Filme noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufhörten, und von den ausführlichen Vorspannsequenzen ist inzwischen bei vielen Filmen nur noch der Titelschriftzug geblieben. In einer Arbeit über die Schrift im Film genügt es daher nicht, die Schrift zu lokalisieren und zu analysieren, sondern es müssen auch die Orte, an denen Schrift auftaucht, in ihren Veränderungen dargestellt werden.

Der Wandel des Schrifteinsatzes im Verlauf der Filmgeschichte wird im zweiten Kapitel dargestellt. Im Zentrum steht dabei der Zwischentitel, womit hier vor allem jener Schrifteinsatz bezeichnet wird, der Informationen vermittelt, die zum Verständnis der erzählten Geschichte nötig sind. Befand sich diese Schrift im Stummfilm meist auf gesonderten Texttafeln, diezunächst zwischen zwei Szenen, später auch zwischen zwei Einstellungen oder gar innerhalb einer Einstellung eingeschnitten wurden, drängte die Etablierung des Tonfilms diesen Schrifteinsatz an den zeitlichen Rand der Filme: Erklärende Zwischentitel erschienen meist nur noch zu Beginn des Filmes, um Ort, Protagonisten und Handlung vorzustellen. Inzwischen sind die schriftlichen Informationen über die Bilder gewandert: Hinweise zu Ort und Zeit werden, wenn sie erscheinen, zu Beginn einer Szene mit den ersten Bildern zusammen eingeblendet.

Insgesamt jedoch taucht die Schrift im Film nach Ende des Stummfilms seltener auf. Die Schrift soll im Film nicht stören und die Zuschauer nicht daran erinnern, dass sie mangels bildlicher Alternativen zum Einsatz gelangt. Üblich ist nach wie vor die Schrift im Vor- und Abspann sowie bei den Untertiteln, zwei Themen, die das Kapitel zum Zwischentitel rahmen, da sich am Vorspann und am Untertitel theoretische Diskurse verfolgen lassen, die das Verhältnis von Schrift und Bild im Film thematisieren. Sowohl die randständige Platzierung als auch die erkennbar hohe Normierung dieser Schrifteinblendungen verführt dazu, die Schrift aus dem Film auszuschließen. Vor allem die Konzepte des Paratextes und der Diegese stehen dabei

in der Diskussion, die sich zwar dazu eignen, bestimmte Elemente in der Analyse zu fokussieren, gleichzeitig aber auch immer wieder dazu genutzt werden, eine Trennung innerhalb des Films etablieren, die häufig anhand der Schrift verläuft: Der Vorspann ist ein Paratext, Untertitel sind extradiegetisch, beides nicht wirklich Teil des Films. Ziel der Arbeit ist jedoch nicht, neue Trennungen aufzufinden und bestehende zu verstärken, sondern einen umfassenderen Blick auf die Schrift im Spielfilm zu richten. Neben der Darstellung und Analyse ästhetischer Veränderungen geht es auch um die Diskurse, die eben jene Konventionen konstituieren oder hinterfragen. Im Sinne einer Geschichte des Filmstils werden so auch Veränderungen und Einflüsse sichtbar, die sich konkret an der Schrift im Film (oder ihrer Vermeidung) aufzeigen lassen. Deshalb wurde auch darauf verzichtet, andere nicht minder interessante Gebiete ausführlicher zu behandeln, bei denen Schrift und Bewegtbild aufeinandertreffen, wie im Dokumentarfilm, in der Werbung oder im Fernsehen, da dort andere Diskussionen, Konventionen und Praxen vorherrschen als im Spielfilm.

Erst ab den 60er Jahren kann eine verstärkte Beschäftigung mit der Schrift im Film festgestellt werden. Filmkünstler und Autorenfilmer machten teilweise reichlich Gebrauch von Zwischentiteln, um auf die Transparenzillusion des filmischen Bildes hinzuweisen. In den experimentelleren Arbeiten der 60er und 70er Jahre wurden die Titel auch als Erweiterung des filmischen Materials gesehen. Zudem ist die Schrift im Film ein Thema, das sowohl Praxis als auch Theorie beschäftigt hat. Hatte die frühe Filmtheorie und -kritik ausführlich die Wortdebatte und dem so genannten Reinheitsdiskurs geführt, gibt es seit den 50er Jahren eine Öffnung gegenüber heterogeneren Filmformen und -konzepten. Zu nennen wäre hier vor allem André Bazin, der sich der Frage nach der Kunsthaftigkeit des Films nicht mehr im Sinne der medialen Reinheit widmete, um bestimmte Elemente kategorisch aus dem Film auszuschließen, sondern sich stattdessen um eine kritische Diskussion angewandter Mittel kümmerte. In den 60er Jahren beschrieb Christian Metz den Film als ein Zusammenspiel verschiedener Elemente wie Bild, Ton, Sprache und Schrift (cf Metz 1973: 188). Parallel entstehen Werke, bei denen die Schrift ein eigenes stilistisches Merkmal einiger Regisseurinnen und Regisseure ist. Diese Filme stehen im Zentrum des dritten Kapitels

und werden Schriftfilme genannt. Schriftfilme kennzeichnet dabei nicht, dass die Schrift besonders häufig oder außergewöhnlich gestaltet zum Einsatz kommt, sondern dass ihr Auftauchen mit einem bestimmten Konzept in Beziehung steht, das es hier aufzuzeigen gilt. Ein gesonderter Blick auf das Konzeptuelle von Schriftfilmen nimmt auch solche Filme in den Fokus, die sich einer deutlichen gestalterischen Ausarbeitung der Schrift verwehren.

Diesem neuen Umgang mit der Schrift im Film steht eine ebenfalls neue theoretische Auseinandersetzung mit der Schrift im Bereich der Philosophie, Semiotik, Linguistik und Literaturwissenschaft gegenüber. Zu nennen wäre dabei vor allem Jacques Derridas Kritik am Phonozentrismus, der dem gesprochenen Wort eine kulturelle Vormachtstellung gegenüber dem geschriebenen einräumte (cf Derrida 1974). Vermehrt weisen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Positionen auf die eigenständige Visualität schriftlicher Aufzeichnungen hin und sehen die Schrift nicht mehr allein in der Tradition eines sekundären Speichermediums der Sprache. Abgrenzungsdiskurse und Kritik, wie sie bei Derrida noch wichtig waren, der sich vor allem mit de Saussures *Cours de linguistique générale* auseinandersetzte, verlieren an Bedeutung und im Zuge der Debatte um die Unterschiede von Oralität und Literalität werden Aspekte wie Visualität, Materialität und Medialität zunehmend wichtiger. McLuhan betonte, dass Lesen vor allem eine visuelle Tätigkeit sei (cf McLuhan 2001 [1964]: 91ff.). Die *Gutenberg-Galaxis* konnte sich nur aufgrund der Separation von Auge und Ohr und der in der Folge an der Schrift verfestigten visuellen Fähigkeiten entwickeln. Jack Goody und Ian Watt machten Ende der 60er Jahre darauf aufmerksam, dass sich die Funktion der Schrift mit der Sprachspeicherung nicht erschöpft. Die Möglichkeit zur Aufzeichnung ließ sich nicht bloß darauf reduzieren, Wissen über größere Entfernungen und Zeiten zu transportieren, sondern sorgte darüber hinaus für einen »unveränderlichen und unpersönlichen Modus des Denkens«: die Idee der Logik (Goody/Watt 1997: 88). Florian Coulmas arbeitete heraus, dass durch die visuelle Ausbreitung der Sprache die Schrift zu einem der Hauptwerkzeuge für die Sprachanalyse werde. Nur die Fixierung der Lautfolgen durch die Schrift kann eine eingehendere Untersuchung derselben ermöglichen. Wie wichtig die visuelle Organisation der sprachlichen Speicherung ist, zeigt Walter Ong.

Schreiben hat das menschliche Bewusstsein nicht nur aufgrund seiner Fixierung auf das Visuelle verändert, sondern auch, weil die Anordnung von komplexen Gedanken in der schriftlichen Form vollkommen anders vollzogen werden kann als in der mündlichen (cf Ong 2005 [1982]: 77). Das beste Beispiel für die radikale Änderung schriftlicher Wissensordnung ist für Ong die alphabetische Indexikalisierung. Begriffe werden nicht mehr nach Bedeutungen, sondern zunächst nach ihrem Anfangslaut sortiert, eine Fähigkeit, die die Visualisierung des Alphabets voraussetzt.[1]

Diese Aspekte, die den Wert der Schrift jenseits ihrer lautsprachlichen Fixierung herausarbeiten – Visualität, Materialität, Räumlichekit –, hat Sybille Krämer unter dem Aspekt der »Schiftbildlichkeit« zusammengefasst und debei auch auf den Wandel im Übergang der Schrift in den Computer hingewiesen. Durch die Arbeit am Computer kann die Schrift auch auf eine neue Art und Weise untersucht werden: Denn dass sie als »Form sich auskristallisieren lässt, kraft derer sie dann als ein Einzelmedium überhaupt erst hervortreten kann«, wird für Sybille Krämer durch das Auftauchen im Computer möglich (cf Krämer 2003: 168). Der Schriftdiskurs vollzog mit dem zunehmenden Einfluss des Digitalen eine weitere Wendung, denn nun mussten Konzepte von Schrift gefunden wurden, die nichts mehr mit herkömmlichen Schriftsystemen zu tun hatten, sondern aus Codes bestanden: Programmiersprachen. Zudem erweitert der Computer den »Operationsraum der Schrift« (Krämer 2005: 46), indem mit der Schrift interagiert werden kann, der Text beispielsweise in Form von Links beweglich wird (cf ebd.).

Und natürlich ändert sich durch die Möglichkeiten, die mit dem Computer in der Postproduktion von Filmen gegeben sind, auch der Einsatz von Schrift in Film. Die Schrift kann nun sehr viel einfacher und besser in die Bilder eingefügt werden und beispielsweise hinter Gegenständen verschwinden. Die Filmwissenschaft hat sich erst in den letzten zwanzig Jahren umfasender mit dem Phänomen der Schrift im Film auseinandergesetzt. In Bänden wie *Words & Moving Images. Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television* (Wees, 1984), *Sprache im Film* (Ernst, 1994) und *Text und Ton im Film* (Goetsch, 1997) werden allerdings all jene Stellen des Films behandelt, bei denen nicht allein mittels des Bildes Inhalte kommuniziert werden, also auch der Dialog, die Tongestaltung oder eben

die Schrift im Film. In diesen Bänden ist die Schrift im Film nur einer kleiner, oft vernachlässigter Teil. Selbst im Sammelband *Writing and Cinema* (Bignell, 1999) macht »Writing in Cinema« das kleinste Kapitel aus ◂, die anderen behandeln, was Paech in einem der oben angeführten Sammelbände die Vor- und Nach-Schriften nannte (cf Paech 1994b): Drehbücher und Filmkritiken. Dezidiert der Schrift im Film widmet sich dagegen der von Friedrich und Jung herausgegebene Sammelband *Schrift und Bild im Film* (2002), in dem sich Aufsätze zu den unterschiedlichen Figurationen von Schrift wie Vor- und Abspann, Zwischen- und Untertitel und zur Schrift im Experimentalfilm finden, eine Verbindung dieser Felder gibt es aber nicht. Zu den einzelnen Orten von Schrift im Film sind in den letzten Jahren zudem einige Monografien und Sammelbände erschienen, die den Gegenstand mit interessanten Impulsen anreichern, so z.B auch zum Untertitel: *Subtitles. On the Foreigness of Film* von Atom Egoyan und Ian Belfour (2004) versammelt unterschiedliche Aufsätze zum Untertitel, sowohl aus kulturwissenschaftlicher, anwendungsbezogener und übersetzungswissenschaftlicher Perspektive.

▸ Als »[T]he most critically underrepresented of film codes« bezeichnet Sean Cubitt die Schrift im Film in eine der drei Aufsätze dieses Sammelbandes (Cubitt 1999: 60).

Neben dem Zwischentitel, dem bereits in filmhistorischen Veröffentlichungen Aufmerksamkeit zuteil wird,[2] stellt der Titelvorspann wahrscheinlich denjenigen Teil von Schrift im Film dar, zu dem die meisten Publikationen erschienen sind. Der Vorspann ist nicht nur ein Interessensgebiet für Filmwissenschaftler, sondern auch für Designer. Im Unterschied zu den anderen Schriftfigurationen wird der Titelvorspann in den meisten Fällen von Grafik-Designern hergestellt und ist nicht selten Ausweis ihres Könnens. Die Spannbreite befindet sich hier zwischen designorientierten Publikationen, die Designer vorstellen und Beispiele analysieren (beispielsweise *Uncredited* (Solana/Boneu 2007)) und filmtheoretischen Untersuchungen unterschiedlicher Perspektivierung, die den Vorspann häufig mit historischem und narrationstheoretischen Interesse analysieren (beispielsweise *The Title is a Shot* (Böhnke/Hüser/Stanitzek 2006)).

Ein weiterer Themenkomplex, zu dem sich Veröffentlichungen finden, ist der experimentelle Schriftfilm.[3] Mit dem strukturellen Film, dem Fluxus sowie der Videokunst entstanden immer häufiger Filme, in denen Schrift

konzeptuell in die Gestaltung mit einbezogen wurde. Dieser Wandel hängt unter anderem damit zusammen, dass man nicht mehr nur darum bemüht war, sich von den etablierten narrativen Medien wie Literatur und Theater abzugrenzen, sondern eben auch gegen die dominanten Filmformen, für die Hollywood als Synonym stand. Mit der Thematisierung des filmischen Materials als opaker Oberfläche und der Auseinandersetzung mit dem einzelnen Filmkader suchte man die Nähe zur Musik und zur bildenden Kunst und erkannte, dass auch die Schrift eines der Elemente ist, die im Spielfilm außer in konventionellen Zusammenhängen kaum eingesetzt wurden. Damit nahm man auch die Entwicklung der in den 60er Jahren entstehenden Konzeptkunst auf, die sich weg vom Ikonischen hin zum Semantischen wandte. In Bildern von Sol LeWitt, On Kawara und Bruce Nauman findet sich Schrift, die zum einen den Titel aufnimmt und gleichzeitig den Schriftzug als zentrales Bezugssystem im Bild belässt.

Ein Filmemacher, der selbst experimentell mit Schrift arbeitet und sich gleichzeitig auch theoretisch dem Thema genähert hat, ist Yann Beauvais. 1988 organisierte er eine Ausstellung zum Thema mit dem Titel *mot: dites, image*. Im dazugehörigen Katalog schlägt er drei Kategorien für die Schrift im Film vor: die erste stellt die Zwischentitel dar, die die Narration unterstützen, die zweite ist konzeptuell, das heißt, es handelt sich hier um Schrift, die reflexiv das Medium befragt, durchaus lesbare und verständliche Sätze schreibt, deren Ziel aber nicht die Ergänzung der Bilder im Hinblick auf die Narration darstellt. Die dritte Kategorie betrifft jene Schrift, die ornamental funktioniert, bei der die grafischen Aspekte überwiegen und die Wörter nicht mehr zwangsläufig gelesen werden müssen (Beauvais 1988: 12). Der Vorteil dieser Unterscheidung ist, dass sie nicht pauschal Spiel- vom Experimentalfilm trennt, indem eine Unterscheidung bloß zwischen den Genres gezogen wird. Narrationsstützende Schrift findet sich sowohl im Spiel- als auch im Experimentalfilm, der konzeptuelle Ansatz ist bei Letzterem allerdings deutlich häufiger anzutreffen. Schrift im Film findet auch in der vorliegenden Arbeit im Spannungsfeld von narrationsstützender und ornamentaler Schriftgestaltung statt, da diese Perspektive sich sowohl in einer historischen Entwicklung abbildet (hier im zweiten Kapitel dargestellt) als auch Experimental- mit Spielfilm verbindet. Zudem markiert sie

auch eine der deutlichsten Unterscheidungen innerhalb der Schriftgestaltung, in der man von dienender und inszenierter Typografie spricht. Erstere findet sich beispielsweise in Form von Lesetypografie in Büchern, Letztere vor allem in der Werbung auf Plakaten und der Logogestaltung.

Beim Vergleich unterschiedlicher Figurationskontexte muss mit Bedacht vorgegangen werden. Die Gestaltung und der Einsatz von Zwischentiteln im Stummfilm kann nicht in jeder Hinsicht mit den Schriftexperimenten in digitalen Filmen verglichen werden. Nicht die Veränderung technischer Produktionsweisen wäre hierbei ein Hinderungsgrund, sondern die konventionelle sowie konzeptionelle Herangehensweise, die sich in den unterschiedlichen Produktionszusammenhängen verändert. Zwischentitel im Stummfilm waren oft die einzige Möglichkeit, Text außerhalb des fotografischen Bildes zu kommunizieren. Die Lesbarkeit musste daher eher garantiert werden, als wenn Informationen ebenfalls auf der Tonspur vermitteln werden können.

Der ästhetische Aspekt der Schrift im Film ist in der vorliegenden Arbeit nur einer unter mehreren, die Schrift ist hier auch nicht die Hauptdarstellerin, sondern ihr Erscheinen im Film ist der Untersuchungsgegenstand. Mindestens so wichtig wie die Analyse der Gestaltung der Schrift ist die des Rahmens, der ihr Auftauchen ermöglicht. Dazu gehören die technischen Voraussetzungen ebenso wie die Darstellung des Diskurses, der das ästhetische Programm des Films verhandelt, in dessen Zusammenhang dann die Schrift auftauchen darf oder auch nicht. Diese Auseinandersetzungen, die im ersten Kapitel ausführlich dargestellt werden, wurden vor allem zur Zeit des Stummfilms geführt, als man darüber diskutierte, ob die Zwischentitel unfilmisch und von daher zu vermeiden seien oder ihr Status als Hilfsmittel gerechtfertigt erschien. Sie sind eng verknüpft mit der Diskussion über den Kunststatus des Films, der bestimmte, was das neue Medium dürfe und was seine Aufgaben sei, um sich von den etablierten Künsten abzugrenzen. Mit dem Tonfilm wurde die Debatte um die Titel nicht mehr so zentral wie zuvor geführt, aber der Kunstdiskurs um den Film blieb bestehen – und damit auch Annahmen und Vorgaben über filmische Möglichkeiten. Das Verfolgen dieses Diskurses geht einher mit einem anderen Strang, der in der Geschichte des Films immer wieder

auftaucht: dem Vergleich von Film mit Sprache oder Schrift. Oft hängt dieser Vergleich eng mit dem Kunstdiskurs zusammen, geht es doch dabei um die Behauptung einer eigenständigen Möglichkeit zur Kommunikation nicht verbalisierbarer Inhalte. Dies war auch der Grund für die Ablehnung sowohl von Schrift im Film als auch der verbalen Sprache im frühen Tonfilm, beides wurde als Eingeständnis des Scheiterns angesehen, mit den dem Medium eigenen Mitteln etwas auszudrücken. Die Konzeption des Films als Sprache oder Schrift sagt viel aus über die Erwartungen, die sich an das Medium richten, und damit auch über die Akzeptanz, Ablehnung und Verwendung von Schrift im Film.

Dieser Vergleich von Film und Sprache oder Schrift zieht sich durch die gesamte Filmgeschichte, bezeichnet dabei allerdings teilweise völlig unterschiedliche Qualitäten. Im Stummfilm wurde er zur Betonung der präzisen kommunikativen Fähigkeiten des neuen Mediums verwandt, die Metapher der *caméra stylo*, die Alexandre Astruc Ende der 40er Jahre hingegen einführte, verwies auf die große Freiheit, die Filmschaffende nun hätten. Und so, wie sich der Bezugspunkt immer wieder änderte, ändern sich auch die Medien, die mit Schrift und Sprache verglichen werden. Für Lev Manovich beispielsweise ist die Filmsprache nicht mehr allein im Medium des Films zu finden, sondern in der Software und den Interfaces, die inzwischen zur Erstellung genutzt werden (cf Manovich 2001: 333).

Bevor der Film diese Metapher übernahm, wurde die Fotografie mit Sprache und Schrift verglichen, als Alleinstellungsmerkmal dieser neuen Sprache wurde zudem auch ihre Universalität betont. Bereits 1840, also nur kurz nach der Erfindung der Fotografie durch Daguerre und Talbot, lassen sich Zitate finden, die sie als universell verständliches Medium auffassten.[4]

Auch in ihrer Verarbeitung im Buchdruck wurde die Fotografie als allgemeine und nationale Grenzen überschreitende Sprache beschrieben. Anhand der folgenden Ausführungen soll auf das besondere Verhältnis von Schrift-Bild-Mischungen im Film hingewiesen werden, das im Gegensatz zum Buchdruck durch die Ortlosigkeit der Schrift geprägt ist.

Typofoto

Die Illustration von Text mit Fotografien war bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst nur in Zeitungen, Illustrierten und Fachbüchern üblich, wobei Bild und Text gestalterisch klar getrennt blieben. Das Bild wurde in der typografischen Gestaltung erst mit einbezogen, als auch die Trennung zwischen Setzer und Bildredakteur aufgehoben wurde, was in Deutschland bei den akademischen Gestaltern unter anderem des Bauhauses der Fall war. Ihr neuer konzeptioneller Ansatz war es, in der Kombination von Foto und Text zwei visuelle Formen der Kommunikation miteinander in Verbindung zu bringen. ◂ Die Fotografie wurde von der Neuen Typographie des Bauhauses als typografisches Mittel genutzt (cf Tschichold 1987 [1928]: 94). Wichtig war hierfür auch, dass die Verarbeitung von Text und Fotografie von einer Person in einem Arbeitsgang vollzogen werden konnte.[5] ◂ Der Universalitätsanspruch, der mit dieser neuen Buchgestaltung verbunden wurde, bezog sich auf das Überspringen des Buchstabens, da als das Neue in der Foto-Text-Montage der Einbruch der Fotografie in das Textuniversum des Buches gesehen wurde – durchaus mit der Intention, den Text nicht bloß zu ergänzen, sondern zu verdrängen. Diese Entwicklung sollte nicht mit der Möglichkeit der Kombination enden, das neue Buch musste darüber hinaus gehen:

▸ »Gerade auf dem Kontrast zwischen den scheinbar dreidimensionalen Gebilden der Photos und den flächigen Formen der Schrift beruht die starke Wirkung der Typographie der Gegenwart« (Tschichold 1987 [1928]: 94).

▸ »Es handelt sich um eine Maschine, die den Satz auf einen Film bringt, und um eine Druckmaschine, die das Satznegativ auf empfindliches Papier kopiert. So fällt das ungeheure Gewicht des Satzmaterials und der Eimer Farbe weg […]. Das Wichtigste dabei ist, dass die Herstellungsart des Wortes und der Abbildung ein und demselben Prozess unterworfen ist: dem Lichtdruck, der Photographie« (Lissitzky 1971 [1927]: 184).

Die Hieroglyphe ist international. Das heißt: wenn sich ein Russe, Deutscher oder Amerikaner die Zeichen (Bilder) der Begriffe einprägt, kann er chinesisch oder ägyptisch lesen (lautlos), ohne die Sprache zu erlernen, denn Sprache und Schrift sind je ein Gebilde für sich. Das ist ein Vorteil, den das Buchstabenbuch verloren hat. Und so glaube ich, dass die nächste Buchform plastisch-darstellerische sein wird. Wir können sagen, dass

1. das hieroglyphische Buch international ist (mindestens in seiner Potenz)
2. das Buchstaben-Buch national, und

3. das kommende Buch anational sein wird; denn um es zu verstehen, muss man am wenigsten lernen (Lissitzky 1971 [1927]: 184).

Das Anliegen, mit Foto und Text zu einer neuen Buchform zu gelangen, gleichzeitig aber auf eine Marginalisierung des gedruckten Wortes zu zielen, zeigt sich besonders in Moholy-Nagys Projekt *Dynamik der Großstadt*. Eigentlich als Film über das Großstadtleben geplant, entwickelte er zunächst eine 14 Seiten umfassende »Skizze zu einem Film«, die aus der Kombination von Fotografie und Text bestand, wobei die Visualität der Buchseite mit einbezogen wurde, indem er die einzelnen Elemente in Blöcken auf jeweils unterschiedliche Art und Weise anordnete, durch Linien und Rahmen abtrennte und durch einzelne, vergrößerte Wörter Einfluss auf Rhythmus und Tempo des Lesens nahm. Eine festgelegte Leserichtung gibt es nicht. Dieses sehr freie und künstlerische Konzept der Text-Bild-Montage bezeichnete Moholy-Nagy als Typofoto. ◂ Es sollte nicht allein eine avancierte Möglichkeit darstellen, Fotografie im Text zu benutzen, sondern der Begriff bezeichnet auch die Chance, Bücher herzustellen, die der Fotografie einen möglichst großen Stellenwert einräumen und dabei mehr sind als bloß Bildbände.

▸ »Was ist Typofoto? Typografie ist in Druck gestaltete Mitteilung. Fotografie ist visuelle Darstellung des optisch Fassbaren. Das Typofoto ist die visuell exakteste dargestellte Mitteilung« (Moholy-Nagy, 1978 [1927]: 37).

Die typografischen Materialien selbst enthalten starke optische Fassbarkeiten und vermögen dadurch den Inhalt der Mitteilung auch unmittelbar visuell – nicht nur mittelbar intellektuell – darzustellen. Die Fotografie als typografisches Material verwendet, ist von größter Wirksamkeit. Sie kann als Illustration neben und zu den Worten erscheinen, oder als ›**Fototext**‹ *anstelle der Worte als präzise Darstellungsform, die in ihrer Objektivität keine individuelle Deutung zulässt. Aus den optischen und assoziativen Beziehungen baut sich die Gestaltung, die Darstellung auf: zu einer visuell-assoziativ-begrifflich-synthetischen Kontinuität: zu dem Typofoto als eindeutige Darstellung in* optisch *gültiger Gestalt* (Moholy-Nagy 1978: 38; Hervh. i. O.).

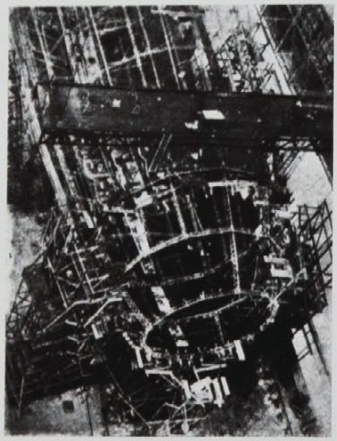
Im Fall von *Dynamik der Großstadt* zielte das Projekt explizit auf eine rein visuelle Form, bei der die Visualität der Buchstaben keinen Platz mehr gehabt hätte. Denn was das Typofoto auszeichnete, nämlich die Kombination

Doppelseiten aus *Dynamik der Groß-Stadt* von Moholy-Nagy, (Abbildungsgröße ca. 78 % vom Original.)

L. MOHOLY-NAGY:
DYNAMIK DER GROSS-STADT

SKIZZE ZU EINEM FILMMANUSKRIPT
Geschrieben
im Jahre 1921/22

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Verfilmung und Übersetzung, behalten Autor und Verlag sich vor.



Entstehen einer Metallkonstruktion

Erst Tricktischaufnahme von sich bewegenden Punkten, Linien, welche in ihrer Gesamtheit in einen Zeppelinbau (Naturaufnahme) übergehen.

Kran bei Hausbau
in Bewegung
Aufnahmen:
von unten
von oben

Ziegelaufzug
Wieder Kran: in Kreisbewegung

roßaufnahme.
e Bewegung setzt sich in einem Auto fort, das nach links
ust. Man sieht ein und dasselbe Haus dem Auto gegen-
er in der Bildmitte (das Haus wird immer von rechts in die
itte zurückgezogen; dies ergibt eine starre, ruckartige Bewe-
ng). Ein anderes Auto erscheint. Dieses fährt gleichzeitig
tgegengesetzt, nach rechts.

Diese Stelle als brutale Einführung in das atemlose Rennen, das Tohuwabohu der Stadt.

Der hier harte Rhythmus lockert sich langsam im Laufe des Spiels.

n Tiger kreist wütend in seinem
fig

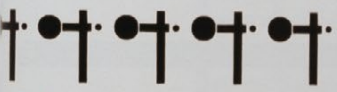
EMPO TEMPO TEMPO

Häuserreihe auf der einen Seite der Straße, durchscheinend, rast rechts durch das erste Haus. Häuserreihe läuft rechts weg und kommt von rechts nach links wieder. Einander gegenüber liegende Häuserreihen, durchscheinend, in entgegengesetzter Richtung rasend, und die Autos immer rascher, so daß bald ein FLIMMERN entsteht.

TEMPO
TEMPO
TEMPO
TEMPO

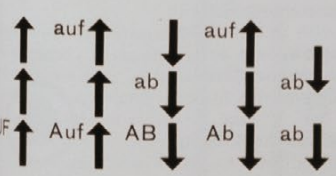
Der Tiger:
Kontrast des offenen, unbehinderten Rennens zur Bedrängung, Beengtheit. Um das Publikum schon anfangs an Überraschungen und Alogik zu gewöhnen.

nz klar — oben hoch — Bahn-
chen:



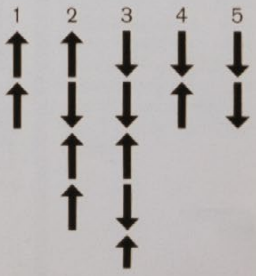
roßaufnahme.)

e automatisch, au-to-ma-tisch in
wegung



1 2 3 4 5
1 2 3 4 5
1 2 3 4 5

Rangierbahnhof.
Ausweichestellen.

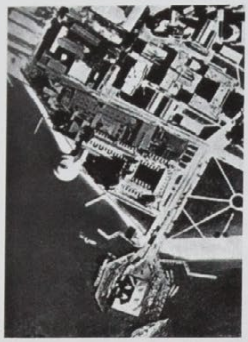


Doppelseiten aus *Dynamik der Groß-Stadt* von Moholy-Nagy, (Abbildungsgröße ca. 78 % vom Original.)

Tiefe Fliegeraufnahme über einem Platz mit

8

Straßenöffnungen.



TEMPO-o-

Die Fahrzeuge: elektrische Straßenbahn, Autos, Lastwagen, Fahrräder, Droschken, Autobus, Cyklonette, Motorräder fahren in raschem Tempo vom Mittelpunkt auswärts, dann plötzlich alle umgekehrt; in der Mitte treffen sie sich. Die Mitte öffnet sich, ALLES sinkt tief, tief, tief —

ein Funkturm.

(Der Apparat wird rasch umgekippt; das Gefühl eines Tiefstürzens entsteht.)

TEMPO

Untergrundbahn. Kabel. Kanäle.

TEMPO-o-O

Unter den Straßenzügen die ausgebauten Kloaken. Lichtglanz auf dem Wasserspiegel.

BOGENLAMPE, Funken spritzen.
Autostraße spiegelglatt.
Lichtpfützen. Von oben und

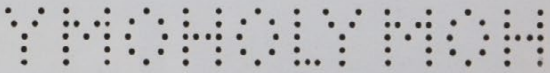
schräg

mit weghuschenden Autos.

Parabelspiegel eines Wagens vergrößert.

5 SEKUNDEN LANG SCHWARZE LEINWAND

Lichtreklame mit verschwindender
und neuerscheinender Lichtschrift



Feuerwerk aus dem Lunapark
MITrasen mit der Achterbahn.

von Text und Bild auf sehr ungewöhnliche Art und Weise, sollte im fertigen Film, der allerdings nie hergestellt wurde, allein in einer Bildsprache aufgehen:

> *Der Film ›Dynamik der Groß-Stadt‹ will weder lehren, noch moralisieren, noch erzählen; er möchte visuell,* **nur** *visuell wirken. Die Elemente des Visuellen stehen hier nicht unbedingt in logischer Bindung miteinander; trotzdem schließen sie sich durch ihre fotografisch-visuellen Relationen zu einem lebendigen Zusammenhang raumzeitlicher Erlebnisse zusammen und schalten den Zuschauer aktiv in die Stadtdynamik ein. […]*
>
> *Ziel des Films: Ausnutzung der Apparatur, eigene optische Aktion, optische Tempogliederung, – statt literarisch, theatralischer Handlung: Dynamik des Optischen. Viel Bewegung, mitunter bis zur Brutalität gesteigert* (Moholy-Nagy 1978: 120f., Herv. i. O.).

Der Aussage, dass das Typofoto *Dynamik der Großstadt* bereits ein »Film auf dem Papier« sei (Gwozdz 2002, oP), muss man dabei nicht folgen, auch wenn Moholy-Nagy das selbst vorgeschlagen hat: er beschreibt das Typofoto als »in Text umbrochene[n] filmlose[n] Film« (Claudia Müller 1994: 82). Denn zum einen steht bei dem Projekt die drucktechnische, künstlerische Innovation des Buches im Vordergrund, die bei einer Bezeichnung als Film ignoriert würde, zum anderen wird der Unterschied der beiden Medien Buch und Film im Bezug auf die Verwendung von Text und Bild damit unterschlagen. Die Verwendung der Fotografie im Buchdruck war eine künstlerische Innovation der Bauhaus-Typografen, da hier offensiv mit der Verwendung von Bildern innerhalb eines Textuniversums gearbeitet wurde. Dabei gilt es, die gegebene und erwartete Dominanz des geschriebenen und gedruckten Textes zu brechen, ohne dass die Fotografien allein als Illustrationen verwendet werden und damit einen Teil ihrer Eigenständigkeit einbüßen. Beim Film hingegen handelt es sich um ein Bilderuniversum. Schrifteinblendungen sind zwar notwendig, nicht aber allgemein akzeptierter Bestandteil dieses Mediums. Dass Moholy-Nagy im fertigen Film nicht von einer Verwendung von Schrift ausging, macht das noch einmal deutlich. Die typografische Innovation bezog sich vor allem auf die Verwendung der Fotografie im Druck, nicht allein auf die Kombination von Schrift und Bild. Diese

gestaltete sich im Film noch einmal anders, da es hier keine topografische Aufteilung von Bild und Schrift geben kann wie im Buch. Was das Typofoto auch auszeichnet, ist das Spiel mit der Anordnung von Bild und Text, die auf keiner Seite gleich ist und durch die strenge Rahmenziehung unterstrichen wird. Moholy-Nagy gestaltete die Seite des Buches, indem er sich einer klaren, wiedererkennbaren Aufteilung widersetzte. Genau diese Aufteilung gibt es im Medium Film aber nicht, da hier immer über das Bild geschrieben wird. Schrift erscheint entweder über den Bildern (als Untertitel unterhalb, aber dennoch überhalb des Bildes) oder dazwischen. Aufgrund der allgemeinen Konzeption des Films als Bildermedium stehen auch Zwischentitel über den Bildern, über dem Platz, der der allgemeinen Ansicht nach eigentlich den Bildern gehören sollte. Schrift und Bild werden nicht aufgeteilt, sondern verdrängen sich. In diesem Sinne wäre die Schrift des Typofotos *Dynamik der Großstadt* im Film *Dynamik der Großstadt* aus dem visuellen Bereich in die Struktur des Films gewandert.

Die sichtbare Schrift im Film hingegen steht aufgrund der nicht vorhandenen räumlichen Trennung immer im Verhältnis zu den Bildern, den vorhergehenden und folgenden oder denen darunter. Im Medium FIlm ist der Ort der Schrift daher auch kein eindeutig zu benennender Platz, sondern ein Ort des Austauschs.

Anmerkungen

1. Das Argument der visuellen Anordnung sprachlicher Zeichen findet sich auch bei Ivan Illichs *Im Weinberg des Textes*. Illich sieht den Umbruch nicht durch eine Medieninnovation wie den Buchdruck herbeigeführt, sondern erkennt in der Analyse verschiedener Schriften eine Wende, die mit der systematischen Trennung der Wörter durch Lücken begann (cf Illich 1991: 91f.). Leer- und Satzzeichen sowie Absätze und die Groß- und Kleinschreibung sind allesamt Elemente, die der Schrift zu eigen sind und nicht in Zusammenhang mit der Lautsprache stehen. Die Ordnung in der Schrift, die allein zur visuellen Orientierung in Büchern eingesetzt wird, beginnt um 1200 und somit vor dem Buchdruck, der sich zunächst an der Handschrift orientierte, also von ihr Wortabstände, Textformatierungen und Kapitelüberschriften übernimmt. Um 1200 lassen sich auch die ersten alphabetischen Register finden. »Vor Hugos Zeit [vor 1100, FK] ist das Buch eine Aufzeichnung dessen, was ein Autor geredet oder diktiert hat. Nach Hugo wird es zunehmend zu einem Repertorium der Gedanken eines Autors, zu einer Bildfläche, auf die er seine noch unausgesprochenen Intentionen projizieren kann« (Illich 1991: 101). Ab dem 13. Jahrhundert entwickelte sich die scholastische Argumentation hin zu einer, die erst verstanden wurde, wenn man sie auch visuell als Text vor Augen hatte (cf ebd: 97).

2. Beispielsweise Birett 1988, Salt 1992, Gauderault 1997, Bordwell/Staiger/Thompson (BST) 2006.

3. Beispielsweise Scheffer 2009, Stenzer 2010.

4. Allan Sekula demonstrierte an einigen ausgewählten Beispielen den Diskurs, der mit der Metapher der universell verständlichen Sprache bezüglich der Fotografie geführt wurde und zeigte, wie sehr dieser mit Expansionsbestrebungen und Kapitalismus zusammenhing. Interessant ist an dieser Stelle der Verweis auf die Hieroglyphen, die gerade 18 Jahre zuvor erst durch Champollion entziffert worden waren, der damit auch die Illusion einer romantisch als universell verständlich verklärten Bildersprache beendet hat, da die Zeichen nicht nur Ideogramme darstellten, sondern eben auch Phonogramme oder als Determinative fungierten. Ein und dasselbe Zeichen konnte je nach Zusammenhang unterschiedliche Funktionen einnehmen. Die Fotografie kam somit gerade recht, um den damit zerstörten Mythos einer »universal language« wieder zu repräsentieren (cf Sekula 1981). Aleida Assmann zeigt, dass das starke Interesse für Hieroglyphen in der Renaissance auch parallel zur Entwicklung des Buchdrucks zu sehen ist: »Die europäischen Kulturen, die sich soeben für Drucktechnik, verbreitete Lesekommunikation und Nationalsprachen entschieden hatten, wandten sich im selben Zuge auch der gegenteiligen Option zu, dem geheimnisvollen Kode einer interkulturellen Bilderschrift. […] Schrift fällt in der Renaissance in zwei Richtungen auseinander, in eine klare, transparente, auf Lesbarkeit und Breitenwirkung zielende, die zum wichtigsten technischen Mittel sozialer Evolution avanciert, und in eine esoterisch-dunkle, auf Geheimnisfülle und meditative Versenkung angelegte Schrift, die Bedürfnissen Rechnung trägt, die vom technischen Fortschritt überholt werden« (Assmann 1994: 138).

5. Die Synthese von Schrift und Bild wurde durch die Fotosatzmaschine erreicht, bei der beides durch ein fotografisches Verfahren auf einen Träger kopiert wurde und sich im Gegensatz zum Druck mit Bleisatz und Klischee nun auch materiell nicht mehr unterschied. Mit dem Fotosatz wurde in den 20er Jahren viel experimentiert, die Zitate sind aber dennoch als visionär einzuordnen, da der Fotosatz erst in den 70er Jahren soweit perfektioniert war, dass er massenwirksam eingesetzt werden konnte (cf Wehde 2000: 389f.).