

Rezension: Florian Krautkrämer »Schrift im Film«

Sammelrezension Film und Schrift

von Axel Roderich Werner

(in: Medienwissenschaft: Rezensionen-Reviews (2/2015).)

Hans-Edwin Friedrich, Hans J. Wulff (Hg.): Scriptura cinematographica: Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien Trier: WVT 2013 (Filmgeschichte international, Bd.21), 270 S., ISBN 978-3-86821-437-6, EUR 32,50

Florian Krautkrämer: Schrift im Film Münster: LIT 2013 (Medien'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, Bd.21), 384 S., ISBN 978-3-643-12013-7, EUR 49,90 (Zugl. Dissertation an Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2011)

Der Themenkomplex ‚Film und Schrift / Schrift im Film / Film als Schrift‘ mag sicherlich als Keimzelle der Debatten um Medialität und Intermedialität sowie um ‚Spezifität‘ und Mischformen der Medien betrachtet werden. Zugleich ist er offenbar derart bedeutend, dass diese Debatten nun schon über ein volles Jahrhundert andauern. Diese Faszinationsgeschichte einer filmcharakteristischen „Kollision der beiden Ausdruckssysteme Schrift und Bild“ beziehungsweise der „beiden Rezeptionsmodalitäten Lesen und Zuschauen“ (Friedrich/Wulff, S.VI) oder auch der „Interferenz der Medien Bild und Schrift“ (ebd., S.244) fortführend ist nun in Form der zwei vorliegenden Publikationen erschienen. Mit dem doppelsinnigen Titel Scriptura cinematographica ist eine Beitragssammlung einer gleichnamigen Tagung in Kiel 2008 überschrieben, die dabei in ihrem Untertitel eine „Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien“ ankündigt. Um andere Medien als den Film geht es tatsächlich kaum, und selbst für diesen bleibt der Band die versprochene Theorie schuldig – sofern damit eine umfassende, strukturierte und einheitliche Modellierung und Darstellung der „Funktionskreise“ gemeint ist, „in denen Schriften im Film verwendet werden und die dabei auf verschiedene Konstitutions-ebenen des filmischen Textes hinweisen“ (S.V). Sicher geschieht dies nicht zuletzt deshalb, wie Hans-Edwin Friedrich in seinem Beitrag sehr zutreffend anmerkt, weil sich abseits eines strikt konventionalisierten „realistischen Inszenierungsstil(s)“ filmische „Schriftverwendungen kaum mehr regelgeleitet systematisieren und ableiten lassen“ (S.118). Dennoch folgen die Beiträge den als gefestigt anzunehmenden Genera der Schrift im Film: Nach einer einführenden semiotisch orientierten Parzellierung des Themenfeldes nach Kategorien der Textualität, Kommunikativität und Ludizität (Hans J. Wulff) wird der Vorspann etwa bei Hitchcock (Rembert Häuser) oder Fincher (Eckhard Pabst) behandelt; ebenso der Zwischentitel als filmanalytisch-taxonomisches Problem (Sabine Lenk), als ‚vergessenes‘ Stilmittel (Marcus Stiglegger), als Agentur der „Schriftperformanz“ (Ursula von Keitz) oder als „Illusionsstörung“ in Kluges Abschied von Gestern(1966) (Christoph Rauen); der Untertitel im Film wird auf seine politische Dimension in Mel Gibsons „The Passion of Christ“ (2004) hin untersucht (Christian Vittrup), ebenso werden die innerdiegetische Verwendung von Schrift in Form von Briefen (Elena Dagrada, Frank Kessler) oder des mittlerweile ikonischen Polizeiabsperrbandes (Ludger Kaczmarek) beleuchtet. Überdies finden sich weitere werk- oder autorenbezogene Beiträge:

Norbert M. Schmitz beschreibt Pasolinis „Filmanthropologie“, Wolfgang Beilenhoff befasst sich mit Michael Snows Schriftfilm „So is this“ (1982), Ulrich Lehrer beleuchtet Don DeLillos literarische Anverwandlung der Filme Godards, und Hans-Edwin Friedrich interessiert sich für die Parodien und Travestien der Monty-Python-Filme, in denen mehr oder weniger sämtliche Arten der Verwendung von Schrift im Film ins Groteske übersteigert, ad absurdum geführt und damit schließlich besser oder jedenfalls sinnfälliger und unterhaltsamer reflektiert werden.

Gegenüber dieser Band- und Streuungsbreite gehört Florian Krautkrämers Dissertation Schrift im Film zu denjenigen schätzenswerten Arbeiten, die eine einzige plausible und in einem Satz wohlformulierbare These aufstellen und dann anhand von theoretischen Parallelblicken und konkreten Fallbeispielen auffächern. Die These lautet, dass angesichts einer nicht zuletzt durch die erweiterten Gestaltungspotenziale des digital cinema ermöglichten „neuen Bildlichkeit der Schrift im Film“ (S.9) die bislang leitenden Unterscheidungen von kommunikativ/ornamental, textuell/paratextuell und diegetisch/extradiegetisch, wenngleich sie analytisch auch nicht völlig zu verwerfen seien, jedoch nicht mehr trennscharf angewendet werden können. Es handelt sich also, anders gesagt, um eine Dekonstruktion des diesbezüglichen filmanalytischen Instrumentariums und dessen filmtheoretischer Fundierung angesichts der Unentscheidbarkeit der „Frage, ob man Schrift gesehen oder Bilder gelesen hat“ (S.333). „Dient die Schrift nicht mehr in erster Linie der Sprachcodierung, kann sie somit zu einem visuellen Element werden. [...] Das postklassische Kino und die digitalen Möglichkeiten vollenden, was schon immer Teil der Möglichkeiten von Schrift im Film war: Die Schrift wird zum Bild“ (S.184f.). Entfaltet wird dieser Befund einerseits in einer kritischen Durchmusterung filmtheoretischer Bestände von der „Suche nach dem Filmalphabet“ (S.31) der frühen Filmtheorie über die Filmsemiologie der 1960er Jahre bis hin zur Wiederaufnahme der Astruc'schen Schrift-Metapher durch jüngere Theoretisierungen des digital cinema; dem gegenüber stehen andererseits zahlreiche Kurzanalysen der filmhistorischen Gestaltung und Funktionalisierung von Vorspännern, Zwischen- und Untertiteln, einschlägiger Experimentalfilme und Aktionen des expanded cinema sowie (einmal mehr) eine besondere Würdigung des Œuvres Jean-Luc Godards. Während Leser_innen auf diesem Wege Interessantes, Lehrreiches und immer sehr gut in Krautkrämers Argumentation Eingebautes begegnet, fallen die am Ende gezogene medientheoretische Schlussfolgerung – „Schrift im Film hat also durchaus den Zwittercharakter zwischen Bild und Text, nicht aber, wie sooft [sic] behauptet, aufgrund der ornamentalen Gestaltung, sondern wegen des Dispositivs Film, der ein bilddominiertes, zeitbasiertes Medium ist“ (S.337) – ebenso wie der darauf folgende Ausblick auf die „Monitorschrift“ (S.344) des Computers eher kurz aus. Beides wäre sicherlich noch weiter zu diskutieren, nicht zuletzt auch hinsichtlich der Frage, ob nach Krautkrämers Demonstration des Kollapses oben aufgeführter Unterscheidungen die Trennung zwischen Film und Computer ihrerseits noch problemlos aufrechtzuerhalten ist.

Beide Bände im Vergleich betrachtend ließe sich sagen, dass sowohl Wulff und Friedrich als auch Krautkrämer nach je eigenen Bedingungen einen guten Überblick über ihren gemeinsamen Gegenstand, dessen Problematisierungsgeschichte und den aktuellen Diskussionsstand bieten. Allerdings löst die dabei naturgemäß homogenere Monografie das „texttheoretische“ Programm des Sammelbandes auf ihre Art sogar noch besser ein: Während in Schrift im Film ein gut abgewogenes Argument, wenn auch nicht ganz neu eingeführt, so doch überzeugend solidiert wird, werden in Scriptura cinematographica eher die odds and ends der auch nach

einem Jahrhundert ungelösten Probleme einer zukünftig noch immer ertragreich weiterzuführenden Diskussion aufgezeigt.

Schrift im Film

Von Hans Helmut Prinzler

(Auf: <http://www.hhprinzler.de/2014/07/schrift-im-film/>)

Der Film, das bewegte Bild, wurde, etwas simpel formuliert, erfunden als eine Gegenwelt zum Wort, zur Schrift, zur Literatur. Das brachte auch eine Öffnung aller sprachlichen Grenzen mit sich und führt zu einer internationalen Bedeutung des Films im Bereich der Ökonomie und der Kunst. Ganz ohne Schrift kamen/kommen allerdings nur wenige Filme aus. Das beginnt mit dem Vorspann/Abspann, also mit der Information über die beteiligten Künstler, Techniker, Darstellerinnen und Darsteller. In der Stummfilmzeit hatten die Filme außerdem schriftliche Zwischentitel, meist grafisch gerahmt. Und die Originalfassungen der Tonfilme werden oft mit Untertiteln gezeigt, um ihre Authentizität zu erhalten. Über all diese Verbindungen zwischen Schrift und Film referiert und reflektiert die Dissertation von Florian Krautkrämer (Hochschule für Bildende Künste Braunschweig). Sie verknüpft die Informationen mit theoretischen Diskursen der Zeit, und man erkennt im Nachhinein, wie intensiv in allen Jahrzehnten über das Verhältnis zwischen Schrift und Film nachgedacht worden ist. Ein eigenes, sehr spannendes Kapitel ist den „Schriftfilmen“ gewidmet, die man dem Experimentalfilm zuordnen kann. Ich nenne als beispielhafte Filmemacher Hollis Frampton, Laura Mulvey und Peter Wollen oder Michael Snow. Schrift als „Ornament“ im Film gibt es zum Beispiel bei Peter Greenaway oder Peter Rose. Im Bereich des „Expanded Cinema“ hat der Belgier Marcel Broodthaers viel mit der Verbindung von Schriften und Bildern experimentiert. Besonders wichtig ist natürlich die Schrift in den Filmen von Jean-Luc Godard, die der Autor am Ende seines Buches würdigt. Zahlreiche Abbildungen, umfangreiche Literaturliste. Mehr zum Buch: [3-643-12013-7](https://www.buchverlag.com/3-643-12013-7)

Münster/Hamburg/Berlin/London: LIT 2013. (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur: 21). ISBN 978-3-643-12013-7. 384 S. Preis: € 49,90.

Von Anke Zechner

(In: rezens.tfm, e-Journal für wissenschaftliche Rezensionen Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, 25.06.2014 (Ausgabe 2014/1))

Florian Krautkrämer hat mit seiner Monographie Schrift im Film einen vernachlässigten aber elementaren Bereich des Films spannend und vielschichtig beleuchtet. Einerseits umfasst diese Monographie unterschiedliche Formen der Schrift im Film und ermöglicht anhand der Darstellung ihrer historischen Veränderungen sowie der zeitgenössischen Diskussionen einen ungewöhnlichen Blick auf die Filmgeschichte. Andererseits wird mit der genauen Analyse von Schriftfilmen und deren Ausweitung auf den Kunstkontext ein scheinbar randständiger Bestandteil des Films zur Grundlage weitreichender Überlegungen zu dessen Heterogenität.

Nimmt man das Buch in die Hand, sticht sofort dessen Form ins Auge. Die unerwartete Vielseitigkeit der von Krautkrämer besprochenen Theorie und Ästhetik spiegelt sich nämlich überzeugend in der für eine wissenschaftliche Monografie ungewöhnlichen Ästhetik des Buches dank der Gestaltung der

Buchkünstler Jörg und Nina Petri. Das Werk selbst ist auch visuell-typografisches Reflexionsmedium und lässt in seiner Form mitunter an das zu Beginn des Bandes dargestellte Konzept des Typofotos von Moholy-Nagy denken – eine Art Mischung von Schrift und Bild, die Text durch Fotografien und Schriftgestaltung so beweglich macht, dass der Leser zwischen Bild und Text hin und her springt. Nicht nur die zahlreichen Illustrationen, die er mal als Reihe in kleiner Form in den Text eingefügt hat oder auch als große Filmstills, machen das Beschriebene nachvollziehbar, sondern auch die in den Text eingewobenen Hinweise, weiterführenden Anmerkungen und kurzzeitig unterbrechenden Exkurse regen zu einer anderen Art des Lesens an, sodass das spannende Wechselverhältnis von Bild und Schrift auch im Medium Buch nachvollziehbar wird.

Auslöser der Frage Krautkrämers nach der Schrift im Film ist seine Beobachtung der Rückkehr der klassischen Zwischentitel in zeitgenössischen Filmen wie *Zombieland* (Ruben Fleischer, US 2009), in denen wie im Stummfilm erklärende Informationen und Gedanken der Protagonisten wiedergegeben werden. Doch sind die Zwischentitel in ihren digitalen Möglichkeiten anders als im Frühen oder Weimarer Kino gestaltet und haben innerhalb der Narration nicht die gleichen Funktionen, weshalb sich Krautkrämer die Aufgabe einer umfassenderen Betrachtung der Schrift im Film stellt, die solche Gemeinsamkeiten und Unterschiede greifbar machen soll.

Als Ausgangspunkt seiner Überlegungen nimmt Krautkrämer einen filmhistorisch bekannten Konflikt zwischen Bild und Schrift, bzw. Film und Sprache im Frühen Kino. Die historische Diskussion des Films als Sprache, die erstmals bereits in den 1910er-Jahren geführt wurde, sieht er im Zusammenhang mit der 'Sprachkrise' und verschiedenen Diskussionen um den 'reinen' Film. Diese Diskussionen kehren filmhistorisch unter anderen Vorzeichen immer wieder – nicht nur mit der Frage nach der Verwendung von Schrift im Film als Zwischentitel sondern vor allem auch mit dem Tonfilm und dem sogenannten Autorenfilm. Neben bekannten Vertretern der filmtheoretischen Debatten wie Béla Balázs, Vachel Lindsay, Sergej Eisenstein oder Rudolf Arnheim kommen auch neu entdeckte – z. B. aus dem Kreis der Reformer – zu Wort, bzw. werden hier diskutiert und ermöglichen andere Sichtweisen des Konflikts. So findet Krautkrämer den mit der Verwendung von Zwischentiteln verbundenen Gegensatz von Film als reinem Bildmedium und Realismus exemplarisch in einer Auseinandersetzung Anfang der 1920er-Jahre repräsentiert und er zeigt, dass die gegensätzlichen Positionen nicht einfachen Stereotypen folgen: So sprach sich zum Beispiel überraschenderweise Victor Pordes, ein Schriftsteller und grundlegender Anhänger des filmischen Realismus, für Zwischentitel aus, während der Kunsthistoriker und Kinoreformer Konrad Lange Zwischentitel als grundsätzlich die Rezeption störendes Gestaltungsmittel auffasste.

Schon im Frühen Kino werden damit Schrift und Realismus nicht als einander ausschließend diskutiert, denn Schrift kann sowohl die Realismusillusion des Apparates aufbrechen, als auch als Realitätszugang dienen. Diese Gegenüberstellung lässt Krautkrämer in seiner Analyse der Schrift in den Filmen Godards politisch zugespitzt wiederkehren. Dabei vertritt der Autor die Position, dass die in den Diskussionen immer wieder behauptete gegenseitige Verdrängung von Schrift und Bild im Film letztlich gar nicht möglich ist, bleibt doch die Schrift im Film immer auch an das Bild gebunden, wodurch der Film eher zu einem Ort des Austausches zweier visueller Formen der Kommunikation wird. Diese Überlegung wird an zahlreichen Beispielen entfaltet.

Die grundlegenden theoretischen Fragestellungen werden immer wieder eng verflochten mit genauen Ausführungen zu den einzelnen Schriftelementen im Film, z. B. Zwischentitel, Untertitel, Vor- und Abspann. Überzeugend wird dargestellt, wie unterschiedlich zum Beispiel mit Zwischentiteln umgegangen werden kann: Während etwa Eisenstein sie in seinem Ansatz der dialektischen Montage durchaus impliziert, lässt Murnau die Schrift zu einem Teil des Bildes werden, wodurch sie dieses denaturalisiert. Selbst einem so standardisierten Element wie den Untertiteln kann Krautkrämer spannende Seiten abgewinnen und führt durch anschauliche Fallanalysen deren künstlerisches Potential vor. Sie lassen sich widerständig verwenden, wie der Filmtheoretiker Abé Mark Nornes dies einfordert, (der vor allem das Übersetzungsproblem in die Visualisierung integrieren möchte) und wie es

verschiedene Filmemacher, z. B. Eisenstein und Godard exemplifizieren. In Auseinandersetzung mit Alexandre Astruc, André Bazin, Christian Metz und Alexander Kluge diskutiert Krautkrämer nicht nur die Möglichkeiten eines unreinen, d. h. heterogenen Kinos, sondern auch die verfremdende Entemotionalisierung bzw. Entautomatisierung durch Schrift im Film.

Für eine vertiefende semiotische Fragestellung wird ein Exkurs zu Gérard Genettes Begriff des Paratextes unternommen. Zwar lässt sich mit der Schrift im Film die Rezeption organisieren, doch birgt die Öffnung des Schrift-Begriffes auf den Film – wie dies theoretisch z. B. von Joachim Paech durchgespielt worden ist – auch die Gefahr einer Textzentrierung, die das Visuelle des Filmes nicht mehr ausreichend berücksichtigt. Scheint die Frage nach dem Verhältnis von Schrift im Film entlang Genettes Theoriekonzept des Paratextes zunächst vor allem dem akademischen Diskurs geschuldet zu sein, so ist Krautkrämers Schlussfolgerung dennoch präzise: Einerseits ist mit den Ausführungen Genettes zum Paratext eine Annäherung an grundlegende Formen der Schrift im Film möglich, andererseits lassen sich Gestaltung, Materialität und Visualität von Schrift im Film – vor allem aber ihre Eingliederung in das Gesamtgebilde des Films – nicht mit dem Begriff des Paratextes fassen.

Dem besonderen Verhältnis von Schrift und Vorspann widmet Krautkrämer daher einen weiteren Exkurs, welcher zugleich zum Zentrum der Arbeit überleitet. Der Vorspann ist Teil eines komplexen Gefüges, welches einerseits Titel und Credits unterbringen muss, andererseits gerade durch die Ablösung vom Narrativen sehr viel offener als der Rest des Filmes sein kann. Sehr eindrucksvoll zeigt Krautkrämer die große künstlerische Freiheit des Vorspanns am Beispiel von *The Naked Kiss* (Sam Fuller, US 1964). Hier werden gerade in der Verdeckung durch die Schrift Botschaften deutlich visualisiert, die später in der Narration des Films nur angedeutet werden. Die verdeckende Überschreibung macht eine experimentellere Ästhetik möglich, kann mehr Dinge zeigen als der narrative Hauptteil des Films und als *Mise en abyme* wirken. Der Vorspann hat damit einen anderen Charakter als die Exposition, ist zugleich ein Puffer – der nach Roger Odin den Einstieg in die Narration durch vorübergehende Distanz erleichtert – und Bindeglied zwischen Paratext und Text.

Als das eigentliche Herzstück der Monografie aber können die Ausführungen zum 'Genre' des Schriftfilms angesehen werden. 'Schriftfilme', in denen die Schrift als visuelles Instrument eine zentrale Rolle spielt, erzeugen ein ähnlich distanziertes Verhältnis zur Fiktion wie der Vorspann. Waren der 'grafische' und 'poetische' Schriftfilm von Anfang an Formen des Experimentalfilms, spielen diese im Anschluss an die semiotische Diskussion verstärkt mit dem Zeichencharakter des Films.

Dabei handelt es sich nun nicht mehr um eine Visualisierung der Schrift, sondern um eine Reduktion des Visuellen auf das Zeichenhafte oder Materielle. Ein breites Feld an Experimentalfilmen (darunter bekannte Namen wie Paul Sharits, aber auch Wieder-Entdeckungen wie die Lettristen) wird unter diesem Aspekt diskutiert. Wohl um die neuartige Betrachtung dieser Filme greifbarer zu machen, unterteilt sie Krautkrämer in unterschiedliche Kategorien. Neben Filmen, die Schrift als Text visualisieren – die zum Beispiel abgefilmte Drehbücher als Grundlage nehmen wie Hollis Framptons *Poetic Justice* (US 1972) oder diskursive Zwischentitel bei Peter Wollen/Laura Mulvey in *Riddles of the Sphinx* (GB 1977) – stehen Filme, die Schrift zum Ornament werden lassen wie die unlesbar werdenden Schichtungen bei Joyce Wieland, Peter Greenaway oder Peter Rose. Hinzu kommen Betrachtungen von Filmen, die in der Art des *Expanded Cinema* die dispositive Struktur des Kinos offenlegen. Solche ästhetischen Ansätze macht Krautkrämer überraschenderweise bereits in 1950er-Jahren im Umfeld der Situationisten aus, und zwar bei dem Lettristen Maurice Lemaître am Beispiel von *Le film est déjà commencé?* (F 1952).

In seinen fundierten Detailanalysen ermöglicht Krautkrämer damit neue Perspektiven auf das Werk etablierter Künstler wie Peter Greenaway oder Michael Snow, beschreibt aber auch unbekannt Filmemacher oder entdeckt Objektkünstler, die im Rahmen der bildenden Kunst mit Film arbeiten. Den provokativen Projekten der Lettristen (vor allem der abtragenden und überschreibenden Ziselierung von Lemaître im Rahmen von Aktionskunst) räumt er den notwendigen Raum ein, ebenso dem Objektkünstler Marcel Broodthaers, der mit seinen räumlichen Kalligrammen, die sich nie auf eine einfache Leinwand beschränken, filmische Rebusse erzeugt.

Einen besonderen Höhepunkt des Buches bildet die genaue Analyse der Schrift in den Filmen Godards. Diese sind keine 'Schriftfilme' im engen Sinne sondern Filme welche Schrift nutzen, um die Heterogenität des Films produktiv werden zu lassen. Krautkrämer beobachtet drei unterschiedliche Phasen im Umgang Godards mit Schrift: Stellt dieser in den 1960er-Jahren zum Beispiel in *Les carabiniers* (F/I 1963) mittels Handschrift im Film die Frage nach der Autorschaft, so wird Schrift in den 1970ern, vor allem in den Arbeiten der Gruppe Dziga Vertov, die Krautkrämer eindrücklich beschreibt, zu einem Arbeitsmittel in den Experimenten für ein neues Kino der Arbeiterklasse. Godards gemeinsam mit Anne-Marie Miéville erstellte Miniserie *Six fois deux – Sur et sous la communication* (F 1976) werden diskutiert als Forschungen auf dem Gebiet der Sprache der Minoritären, sonst Sprachlosen, was durch Überschreibungen mithilfe des Telestrators – als einer Konfrontation mit Schrift als 'anderem Element' – deutlich wird. In den *Histoire(s) du cinéma* (F 1998) wird dagegen die Schreibmaschine zu einem Element der Verfahren von Schichtung und Montage.

Florian Krautkrämers Darstellungen und luzide Analysen erreichen zuweilen eine fast 'filmische' Beweglichkeit. Zugleich wird die erstaunliche Vielfalt der Möglichkeiten von Schrift im Film in ihrer historischen und theoretischen Bedeutung detailgenau diskutiert. Das Buch hat nicht nur aufgrund der umfassenden Bandbreite der analysierten Gegenstände, sondern vor allem auch durch die Vielzahl verdeutlichender Detailanalysen das Zeug, zu einer Art Grundlagenwerk zum Thema Schrift im Film zu werden.

Veröffentlicht am 25.06.2014 (Ausgabe 2014/1)