

FILM SCHRIFT

Medien'Welten

LIT

Florian Krautkrämer

Schrift im Film
Florian Krautkrämer

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

Florian Krautkrämer

SCHRIFT IM FILM

INHALTSVERZEICHNIS

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

Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der 1. Auflage der
Druckversion. Die Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedin-
gungen 3.0 Unported Lizenz
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de>



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

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



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

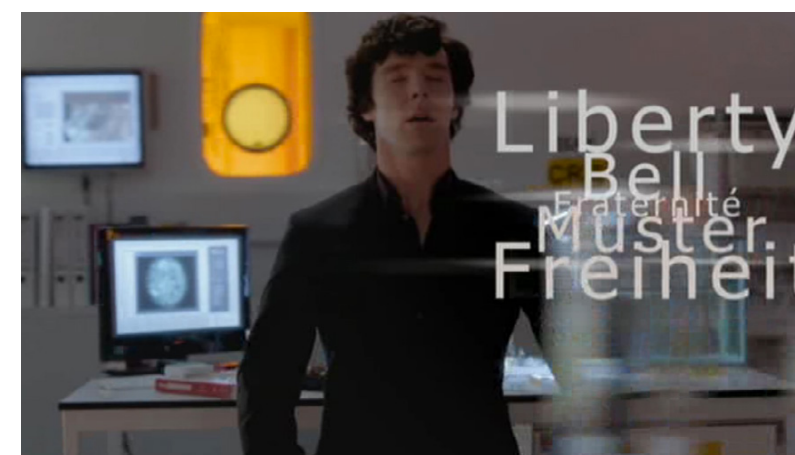
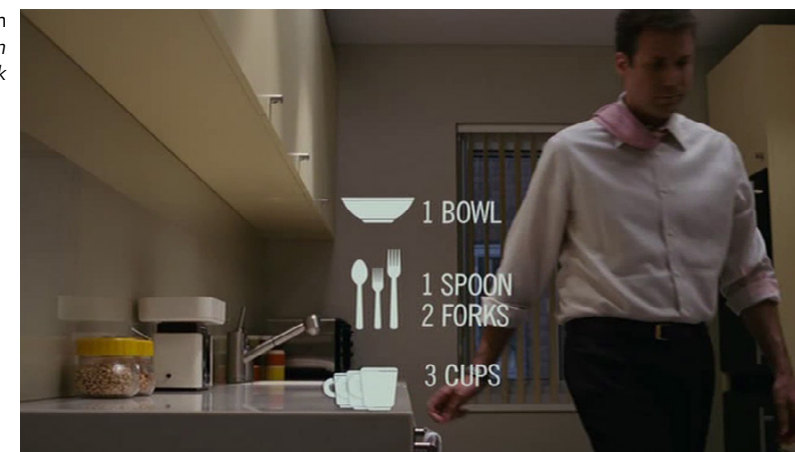
auch eine Möglichkeit, die Filme dem gewohnten Umfeld ein Stück weit visuell anzupassen. ▽

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 ersetzen 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, die zunächst 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, Räumlichkeit –, hat Sybille Krämer unter dem Aspekt der »Schriftbildlichkeit« zusammengefasst und dabei 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 werden, 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 umfassender 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

► Als »[T]he most critically under-represented of film codes« bezeichnet Sean Cubitt die Schrift im Film in einer der drei Aufsätze dieses Sammelbandes (CUBITT 1999: 60).

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. Deziert 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 Foreignness of Film* von Atom Egoyan und Ian Belfour (2004) versammelt unterschiedliche Aufsätze zum Untertitel, sowohl aus kulturwissenschaftlicher, anwendungsbezogener und übersetzungswissenschaftlicher Perspektive.

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 Spannweite 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 Beachtung 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 all-gemeine 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:

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.

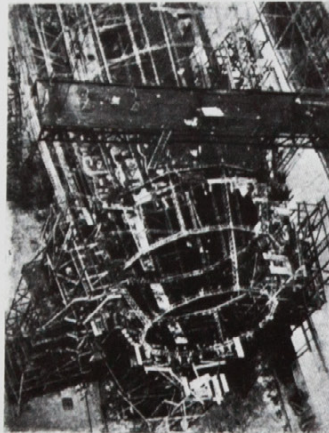
- »Was ist Typofoto? Typografie ist in Druck gestaltete Mitteilung. Fotografie ist visuelle Darstellung des optisch Fassbaren. Das Typofoto ist die visuell exakteste dargestellte Mitteilung« (MOHOLY-NAGY, 1978 [1927]:37).

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

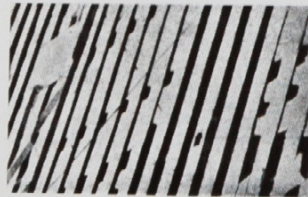
**L. MOHOLY-NAGY:
DYNAMIK DER GROSS-STADT**

**SKIZZE ZU EINEM
FILMMANUSKRIPT**
Geschrieben
im Jahre 1921/22



Entstehen einer Metallkonstruktion

Kran bei Hausbau
in Bewegung
Aufnahmen:
von unten
von oben

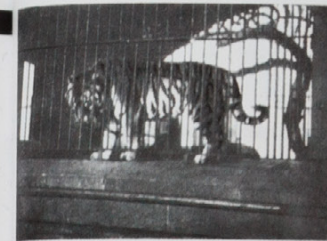


Ziegelaufzug
Wieder Kran: in Kreisbewegung

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

Ersttrickischaufnahme von sich bewegenden Punkten, Linien, welche in ihrer Gesamtheit in einen Zepplinflinbau (Naturaufnahme) übergehen.

roßaufnahme.
Bewegung setzt sich in einem Auto fort, das nach links... Man sieht ein und dasselbe Haus dem Auto gegenüber in der Bildmitte (das Haus wird immer von rechts in die Mitte zurückgezogen; dies ergibt eine starre, ruckartige Bewegung). Ein anderes Auto erscheint. Dieses fährt gleichzeitig gegengesetzt, nach rechts.



Tiger kreist wütend in seinem Käfig

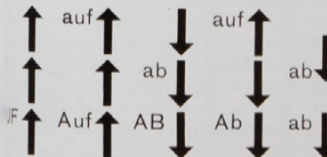
TEMPO TEMPO TEMPO

inz klar — oben hoch — Bahnhöfen:

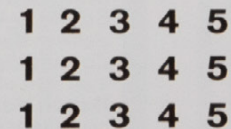


roßaufnahme.)

automatisch, au-to-ma-tisch in Bewegung



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.



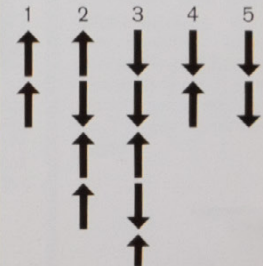
Rangierbahnhof.
Ausweichstellen.

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

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

**TEMPO
TEMPO
TEMPO
TEMPO**

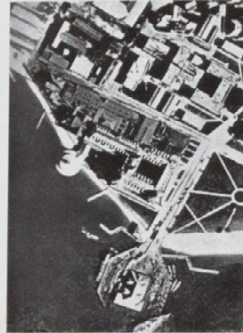
Der Tiger:
Kontrast des offenen, unbehinderten Rennens zur Bedrängung, Beengtheit. Um das Publikum schon anfangs an Überraschungen und Alogik zu gewöhnen.



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.)



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

TEMPO

Untergrundbahn. Kabel. Kanäle.

TEMPO-o-o



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

YMOHOLYMOH

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.).

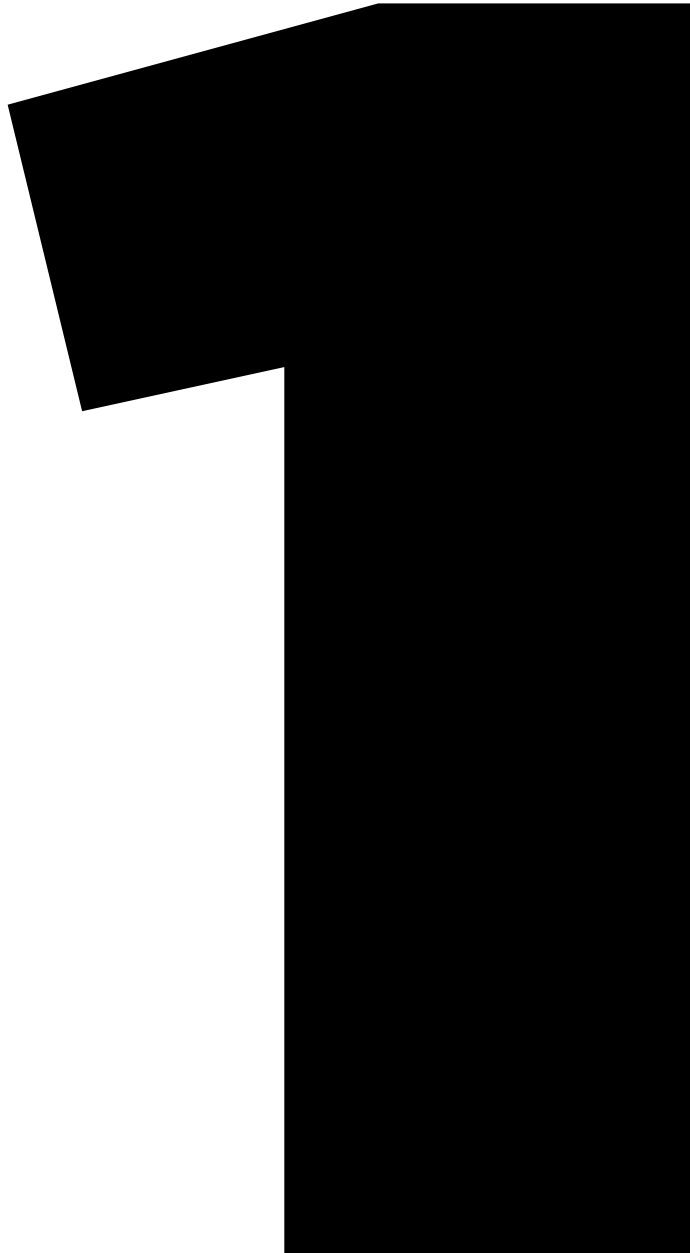
Der Aussage, dass das Typofoto *Dynamik der Großstadt* bereits ein »Film auf dem Papier« sei (GWOZDZ 2002, oP), muss man dabei nicht folgen, auch wenn Moholy-Nagy das selbst vorgeschlagen hat: er beschreibt das Typofoto als »in Text umbrochene[n] filmlose[n] Film« (CLAUDIA MÜLLER 1994: 82). Denn zum 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.).



Auf der Suche nach dem Filmalphabet¹

► Ein Jahr später veröffentlichte Canudo »Le Manifeste des 7 arts«, in dem er den Film in der heute noch gültigen Zählweise den bisher bestehenden Künsten Architektur, Malerei, Skulptur, Poesie, Musik und Tanz hinzugefügt hat. Im Gegensatz zu dem ein Jahr zuvor geschriebenen Aufsatz hat er noch den Tanz als sechste Kunst hinzugefügt.

Die Ablehnung von Schrift und Sprache im Stummfilm hängt, wie bereits erwähnt, mit dem Versuch der Etablierung dieses neuen Mediums zusammen, indem man es von den anderen Künsten abzugrenzen versuchte. Insbesondere von den erzählenden Künsten wie Theater und Literatur sollte sich der Film unterscheiden und seine eigenen Qualitäten zum Ausdruck bringen. Canudos »Naissance d'une sixième art« von 1911 ◀, eines der Gründungsmanifeste des künstlerischen Films, sieht die Modernität des neuen Mediums im Bild und durch das Bild begründet, womit der Szenenwechsel gemeint ist. Der Film, so Canudo, wird zur Malerei und Bildhauerei in der Zeit (cf CANUDO 1993: 59ff.).

In vielen Texten der Stummfilmzeit, die versuchen, die Kunsthaftigkeit des Films zu behaupten, werden Analogien zu nicht wortbasierten Kunst-

► Zum Vergleich des Films mit anderen Künsten bemerkt Noel Carroll: »Ironically, often a cinema based on musicalist analogies is urged over literary cinema in the name of purism. (...) Obviously, the real question in such cases is not one of the theoretical differentiation of the arts across the board, but a question of dividing up a turf, generally between two arts movements that perceive themselves as competing for the same audience« (CARROLL 1985: 146).

formen gezogen.◀ Die häufige Ablehnung der Zwischen-titel im Film, begründet sich dabei weniger auf einer Aversion gegen die Schrift selbst, als vielmehr gegen das an diesen Stellen manifest werdende Wort an sich, auf eine nicht zulässige Vermischung von Wort und Bild. Zentral für die Autorinnen und Autoren war meist das Streben nach einer Reinheit der neuen Kunst, die sich ganz auf ihre eigenen Mittel beziehen sollte. Welche das dann aber waren, unterschied sich zum Teil je nach Autor/in deutlich.

Ähnlich wie zuvor bei der Fotografie wurde auch der Film früh schon als eine universell verständliche Sprache bezeichnet. Die Zunahme dieses Vergleiches um 1910 vor allem in den USA fällt mit dem Wandel des Films zu einem Fiktionen erzählenden Medium zusammen (cf HANSEN 1996: 79). In den USA stieg die Produktion narrativer Filmformen von 1907 bis 1908 von 16% auf 68% an (cf HANSEN 1985: 322), in Deutschland betrug sie 1908 bereits 97% (cf MÜLLER 1998: 55). In diesen Zeitraum fallen auch die formalen Anfänge des klassischen Erzählsystems; die Kamera rückt näher an das abzufilmende Geschehen, womit in der Folge die Filme auch schneller geschnitten werden, da die Szenerie komplexer aufgelöst werden muss. Die Universal-Language-Metapher bezieht sich dabei aber nicht auf die Kombination verschiedener Einstellungsgrößen oder standardisierter Szenenübergänge, sondern auf die zunehmende Präzisierung innerhalb des Bildes.

Die Entwicklung des Films bis 1906 fasst Tom Gunning unter dem Begriff des »Cinema of Attractions« zusammen (cf GUNNING 1997). Er beschreibt damit eine Reihe von Filmen, die sich im Gegensatz zu den Filmen der narrativen Integration darauf beschränkten, bestimmte Abläufe zu zeigen, anstatt sie mittels Montage und Auflösung zu erzählen. Wenn-gleich die meisten Stilmittel des klassischen Kinos bereits bis 1910 entwickelt waren, so kann laut Thomas Elsaesser für die frühe Phase des Kinos doch festgehalten werden, dass es dabei primär um die Darstellung von Gescheh-nissen und Handlungen ging und das Erzählen selbst mittels Filmerklärern und/ oder der Reihung und Zusammenfassung einzelner Filme in Programmen nach Außen verlagert wurde, also nicht in einem durch den Regisseur

oder Produzenten kontrollierbaren Bereich lagen. Auf der Leinwand äußerte sich dies in langen, tableauartigen Einstellungen, wohingegen das »narrator-system« des klassischen Kinos dem Publikum seine Bilder vorzu-lesen schien, indem es ihm diese in einer festgelegten Abfolge und in unterschiedlichen Einstellungsgrößen präsentierte (cf GAUDERAULT 1997: 279).

Miriam Hansen hat in ihrer Studie über das Publikum des Frühen Kinos gezeigt, dass dieses Kino als ein gemeinschaftliches Erlebnis angesehen werden muss. Das Interesse richtete sich dabei nicht nur auf die projizierten Darstellungen, sondern gerade in den Anfangsjahren auch auf das Sensationelle der Technik, denn der Vorführapparat stand meist sicht- und hörbar im Raum.

Der Beginn der industriellen Kontrolle des Publikumsgeschmacks sowie der damit einhergehenden langsamen Standardisierung der Ausdrucksmittel im Film kann in den USA auf 1905 mit der Nickelodeon-Period datiert werden. Der Einzug der Filmprogramme aus den wechselnden Vorführorten der Jahrmärkte in feste Abspielorte gab den Betreibern jener Theater die Gelegenheit, die Reaktionen eines speziell zu diesem Ort kommenden Publikums zu beobachten und in der Folge von den Produzenten der Filme genau jene Ware zu fordern, die bei ihrem Publikum auf besonderen Erfolg stieß. Auch in Deutschland zog das Kino 1905 – zuerst in Berlin und Hamburg, ab 1906/07 dann auch in weiteren Städten – in feste Theater ein (cf MÜLLER 1994: 29f.). Durch die publikumsorientiertere Produktion setzte in Deutschland eine Nationalisierung des Kinos ein, die eher den neu eingerichteten Kinos geschuldet war denn nationalen Interessen, da man versuchte, dieselben Zuschauer nun Woche für Woche ins Kino zu bekommen, man also mit kurzen und direkten Produktions- und Distributionswegen am besten auf die Bedürfnisse und Anforderungen des Publikums reagieren konnte (cf ELSAESSER 2002b: 28).

In Amerika setzte sich die nationale Filmproduktion erst ab 1908 stärker durch, bis dahin wurde der Markt überwiegend von ausländischen und vor allem französischen Produktionen dominiert (cf HANSEN 1996: 78f.). Mit der Herauslösung des Films aus dem Variété-Programm waren die Kinobetreiber genötigt, das Interesse der Zuschauer vom Apparat weg hin zum Geschehen auf der Leinwand zu lenken und den Apparat sowie alles, was auf die Künstlichkeit des Produktes hinweisen könnte, möglichst zu vermeiden (HANSEN 1985: 335).

Der Apparat wurde zugunsten der Illusion versteckt. Gleichzeitig begann man auch nicht mehr nur von einem Publikum, sondern von dem Zuschauer zu sprechen:

The invention of spectatorship thus marks a point in which the representational process of cinema converges with the social and cultural developments discussed earlier, in particular the absorption and transformation of working-class, immigrant audiences. In terms of ideological effect, the creation of a spectator through classical strategies of narration was essential to the industry's efforts to build an ostensibly classless mass audience, to integrate the cinema with an emerging consumer culture. The ritual of identification rehearsed in the reception of each individual film, and from film to film, helped standardize the consumption of films; it also made the cinema a most powerful matrix of consumerist subjectivity – a symbolic form binding vision and desire with myths of social mobility and homogeneity (HANSEN 1996: 85).

Dieser Umschwung schlug sich auch in der Ästhetik der Filme nieder: Im Zuge der zunehmenden Produktion wurde der Arbeitsprozess in den Produktionen kleinteiliger und spezialisierter. Durch die serielle Arbeitsweise entstanden zunehmend Standardisierungen, weswegen die Jahre 1907 bis 1909 den Umbruch markieren von einem frühen, zeigenden zu einem klassischen, erzählenden Kino. Die Gründe hierfür sind vielfältig, und der Wandel kann keinesfalls bloß auf einen Faktor zurückgeführt werden. Er vollzog sich auch nicht punktuell, sondern ist lediglich um diese Zeit herum zu datieren. Die Unterscheidung von Frühem und Klassischem Kino verweist dabei auch auf sich verschiebende Interessen, die hinter der Produktion und dem Konsum von Filmen standen, die sich aber nicht unbedingt sichtbar und deutlich in die Ästhetik der Filme einschrieben. Als ein entscheidender Grund für die Änderungen wurde immer wieder die Ökonomie genannt. Eine inhaltliche und äußerliche Aufwertung des Kinoereignisses stand hauptsächlich im Zeichen der Gewinnung neuer Publikumsschichten. Die langsame Verdrängung externer Vermittlungsangebote wie der Filmerzähler war dem Interesse der Filmindustrie geschuldet, das Produkt auch im Moment der Aufführung besser kontrollieren zu können. Um 1910 hatte die



Vorspann und Vergrößerung des Copyright-Vermerks aus *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, USA 1903).

- Die Internationalität des Stummfilms stützt den Mythos der *universal language*: In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gab es keinen national dominierten Filmmarkt. Im Bezug auf die angestrebte Amerikanisierung des Filmmarktes in den USA bekommt der Mythos der *universal language* auch zwei Konnotationen: Vor dem Ersten Weltkrieg, als der amerikanische Markt immer noch einen hohen Bedarf an europäischen Produktionen hatte, wurde die Metapher dadurch belegt, dass ausländische Filme problemlos auch im eigenen Land verstanden werden konnten, und nach dem Ersten Weltkrieg, als – auch bedingt durch den Krieg – amerikanische Filme einen großen Marktanteil in europäischen Kinos erobert hatten, wurde sie dadurch bewiesen, dass amerikanische Filme überall verstanden werden konnten (cf HANSEN 1996: 78f.).

Industrie unter anderem mit dem Problem der Produktpiraterie zu kämpfen. Zwar wurden in den USA ab 1903 die Filmtitel durch einen Copyright-Eintrag geschützt (cf MUSSEY 1994: 331f.), aber durch ein einfaches Austauschen der Vorspanne konnte das Problem leicht umgangen werden: man versah die Filme mit einem neuen Titel so als die einer anderen Firma und vertrieb sie. Vor allem ausländische Firmen, die sich keine *Dépendance* in den USA leisten konnten, wurden auf diese Weise betrogen (cf ebd: 365). Je loser die Filme ihre Aufnahmen präsentierten, desto einfacher konnten sie auch auseinandergenommen und neu montiert werden. So beschreibt Elsaesser die Kontinuitätsmontage auch als Steuerungs- und Kontrollinstrument der textuellen Form des Konsums und der Möglichkeiten des Verstehens eines Films (cf ELSAESSER 2002: 89).

Auch wenn der Vergleich des Films mit einer universell verständlichen Sprache im Zuge dieser Entwicklung zunimmt, bezieht er sich dabei jedoch weniger auf die Entwicklung der sich der Erzählung unterordnenden Montage und damit auf eine Art Pseudo-Film-Grammatik, sondern zielt auf die rasche Verständlichkeit des einzelnen Bildes. Der Mythos eines visuellen Esperanto speist sich aus der Abgrenzung des Kinos mit zwei anderen Medien: es sei – im Gegensatz zum Theater – ohne einer Übersetzung zu bedürfen über die Landesgrenzen hinaus verständlich ◀ und vermöge zudem – im Gegensatz zur Schrift – auch denjenigen zu berichten, die des Lesens nicht mächtig sind. Der Universal-Language-Mythos ist aber auch Teil eines neuen Selbstverständnisses des Kinos sowie einer neuen Vermarktungsstrategie. Die Sensation des Technischen ist zum Alltagsmedium geworden, sie wird in der Folge ins Bild verlegt: »people forgot the film, forgot the screen, and forgot themselves.«²

Miriam Hansen hat in ihrer Untersuchung des Universal-Language-Mythos (cf HANSEN 1985; HANSEN 1996: 73ff.) gezeigt, dass die Analogie zwischen Kino und universell verstehbarer Sprache dicht mit dem Monopolisierungsbestreben der Industrie verknüpft war – nicht ohne Grund benannte Carl Laemmle seine Independent Moving Picture Company in die Universal Film Manufacturing Company um: jeder konnte die Filme verstehen, weltweit sollten sie projiziert werden:

*The motion picture brings its note of sympathy alike to the cultured and to the uncultured; to the children of opportunity and to the sons of toil. It is literature for the illiterate, for the man of limited opportunity, or of alien tongue. It knows no boundary lines of race or nation. The same stories are being flashed upon the screen to-night from Moscow to the Golden Gate.*³

Nicht zu vergessen ist auch der aufklärerische Aspekt; mittels des Kinos sollte der Bürger mit geschickt im Unterhaltungsprogramm eingestreuten Lehrfilmen erzogen werden:

*Especially should cities where there are large alien populations, have the advantage of such dramatic instruction on the lantern screen as needs no interpreter. A picture is a sort of a graphic esperanto⁴, a universal language; and social and domestic and personal hygiene may well be taught through its aid.*⁵

Film war nach diesem Verständnis eine Sprache, weil das Medium abbildete und zeigte, nicht aber, wie eine Wortsprache oder (auch Bilder-)Schrift kodiert ist. Der Vergleich bezog sich nicht auf formale Aspekte außerhalb des Filmbildes, auf Montage und Kadrierung beispielsweise. Der Film wurde als das letzte und vollkommenste Kommunikationsmedium betrachtet, das klassen- und länderübergreifend verstanden werden konnte (cf HANSEN 1985: 323f.).

In Deutschland gestaltete sich die Argumentationslinie, mit der der Vergleich vorgebracht wurde, etwas anders, zielte aber auf das gleiche Ergebnis. Die Debatte drehte sich hier um den Vor- und Nachteil des im Film fehlenden gesprochenen Wortes (Dialog-Zwischentitel nahmen erst im Laufe der 10er Jahre zu). In den frühen 10er Jahren war in Deutschland immer noch eine heftige Auseinandersetzung zwischen Kinoenthusiasten und -gegnern über den Stellenwert dieses neuen Mediums im Gange. Die

Absenz des Wortes im Film wurde dabei sowohl positiv als auch negativ beurteilt: »Man wird sich zu entscheiden haben, ob man diejenigen noch als Dichter gelten lassen darf, die bei der Reproduktion ihrer Dichtungen auf das Wort verzichten zu können glaubten.«⁶ Und: »[A]lles dies könnte der glänzendste Dialog nur abschwächen im Ausdruck, nicht erhöhen; das Mimenspiel des Gepeinigten, der krampfhaft erschütterte Körper sagen mehr, und der Zuschauer fühlt mit, er weiß, was hinter jeder Stirn vorgeht, ohne dass ein Laut sein Ohr schlägt« (RENNERT 1913: 113). Der Streit um das Wort im Film wurde angeheizt durch den Versuch der Industrie, mit dem »Autorenfilm« eine anspruchsvollere Publikumsschicht zu erschließen, die bisher dem Kino eher kritisch gegenüber gestanden hatte.⁷ Dies versprach man sich nicht nur durch die Verfilmung von Klassikern der Literaturgeschichte, sondern auch, indem man an zeitgenössische Autoren herantrat und sie bat, speziell für den Film zu schreiben. Bekannte Autoren und gefeierte Theater-schauspieler/innen waren Attribute, die dem bestehenden System Film hinzugefügt wurden; das Drehbuch oder die Vorlage wurde zu einer weiteren Werbemöglichkeit für den Film. Sowohl Literaten, die dem neuen Medium kritisch gegenüberstanden, als auch Autoren, die für den Film arbeiteten, war daran gelegen, zu betonen, dass das Kino nichts mit dem Buch oder der Bühne gemein hatte. Erstere bestanden auf dem Unterschied, um die Überlegenheit ihres Berufsstandes herauszustellen, letztere, um darzustellen, dass es sich beim Film um eine Ergänzung, nicht aber um einen Ersatz ihrer bisherigen Ausübung handelte. Überlegungen zur Universalität des Mediums standen dabei weniger im Vordergrund, vielmehr einigte man sich auf das, was das Kino im Unterschied zu Literatur und Theater auszuzeichnen schien: die Geste und die Pantomime. ▶

Die von Helmut Diederichs aufgearbeitete frühe deutsche Filmkritik verdeutlicht, dass bei der Wesensbestimmung des Films auch in Deutschland die Montage nicht in die Überlegungen der Theoretiker mit einbezogen wurde. Die sogenannte universelle Verständigung des Films sah man in seiner präzisen Darstellung von Gesten und Mimik, die im Gegensatz zum Theater besser erkennbar und somit ausdrucksvoller ist. Trotz der etablierten formalen Ausdrucksmittel des Films seit Beginn der 10er Jahre hatte man es auf Rezipientenseite noch nicht geschafft, andere Bewertungskri-

◀ »Da sich das Kinematographenschauspiel frech in die Sphäre des Dramas drängt, so muss man es mit diesem auseinander setzen. [...] Der Hall, der aus dem Munde fährt, ist Träger der Botschaft von Seele zu Seele. [...] Das Kinoschauspiel aber, gerade wenn es sich dem Wortdrama nähert, wird um so sinnloser. [...] [D]as Filmschauspiel [würde] nur dann eine echte Existenz gewinnen, wenn es sich vom Worte so weit wie möglich entfernte; es müsste zur Pantomime werden und seine Handlung dürfte nie an die Wirklichkeit rühren, sondern sich bis zur Abstraktion, bis zum Symbol verflüchtigen. [...] Wer aber für das in allen Gassen sich einnistende Kinotheater von heute Erfindungen macht, wer gar durch das Wort erlöste menschliche Geschehnisse wieder preisgibt und in die Hölle der blöden, maulaufsperrenden Tatsächlichkeit zurückstößt, der versündigt sich, so ahnungslos er es auch tue, gegen die Kunst, — ja gegen die Humanität selbst« (HEIMANN 1978 [1913]: 78f.).

terien an den Film anzulegen als die der Schauspielerei und Abbildbarkeit, Merkmale also, die das Frühe Kino dominiert hatten. Die starke Fixierung auf das Wort bei der Diskussion um den Film, sei es im Vergleich mit Sprache oder der Betonung seiner angeblichen Abwesenheit im Film, bezog sich dabei auf die scheinbare Ähnlichkeit zwischen Theater und Kino. Denn erst im Vergleich mit dem Theater, das – im Gegensatz zur Pantomime beispielsweise – auf das Wort angewiesen ist und wo Gesten oft unterstützenden Charakter haben, fällt auf, dass der Film ohne das Wort auskommen kann. Der Eindruck, das Kino sei ohne Worte universell verständlich, gründet sich vor allem auf die dem Theater gegenüber bessere gestische und mimische Darstellbarkeit im Film, die, je näher die Kamera den Schauspielern im Lauf der Zeit rückte, auch für jeden Zuschauer im Saal unabhängig der Platzwahl gleich gut zu sehen war.

Der Autorenfilm von 1913 stellt aber auch den Versuch dar, mittels neuer und komplexerer Geschichten das Kino vom Zwang des Plakativen und des Affekts zu befreien, den ihm die Gegner vorwarfen und die Befürworter zugutehielten. Durch den ersten Weltkrieg wurde diese Entwicklung jedoch abgebrochen, so dass Carlo Mierendorff in seinem Aufsatz »Hätte ich das Kino« erst 1920 das Argument des einfach verständlichen Films weiter führen konnte, dem dann durch die inzwischen vollzogene Wendung zum Klassischen Kino auch das Moment der Universalität eingeschrieben ist.⁸

Die starke Fixierung auf die Möglichkeit des Films, sich ohne Worte auszudrücken, ▼ bringt Kaes mit der Sprachkrise in Verbindung. Von Hofmannsthal schrieb 1911 einen Essay über die Pantomime als wahrhafte Sprache der Seele (cf KAES 1978:20) und 1921 den Essay über das Kino »Der Ersatz für die Träume«, in dem er auf die Frage, warum das Kino eine so starke Faszination auf die Massen ausübe, feststellt, dass die »Sprache der Gebil-

▶ »Der Kino bemüht sich durchaus das Theater nachzuahmen. Und erkennt dabei nicht, dass er im Grunde nichts mit dem Theater zu tun hat. Die Mittel, die Möglichkeiten des Kinos sind andere als die des Theaters; der Kino stellt nur Handlung dar, Effekte, Sichtbares; das Theater dagegen strebt zur Differenzierung zur Psychologie; wichtiger als das Sichtbare ist auf der Schaubühne das Wort. Der Kino muss auf das Wort verzichten und somit auf alles, was das Wort offenbart« (Pinthus 1992 [1913]: 366).

deten und Halbgebildeten, ob gesprochen oder geschrieben« für sie etwas Fremdes sei (VON HOFMANNSTHAL 1978 [1921]:150). Es muss jedoch betont werden, dass die kritische Auseinandersetzung mit der Sprache sich nicht im Stummfilm selbst manifestierte, sondern im Diskurs zu diesem. Das Kino folgte nicht der philosophischen Auseinandersetzung und ist auch nicht Effekt davon, sondern die Texte zur Sprachkrise verfolgten ihre Gedanken nun an einem neuen Gegenstand. Das Kino hat sich diesen Diskurs so wenig ausgesucht, wie er am Kino sich erst entzündete, er wurde auf diesem Feld weitergeführt.⁹ Eine Parallele der Wortdebatte im Stummfilm mit der Sprachkrise um 1900 verdeutlicht aber auch, dass die Ablehnung der Schrift im Film nicht allein auf die Schrift selbst

zu beziehen ist, sondern auf das Wort generell. Dass der Film im gleichen Atemzug wiederum als Sprache bezeichnet wurde, ist nicht als Paradox zu verstehen. Denn in den 10er Jahren bezog sich die Sprachmetapher nicht auf eine wie auch immer geartete semantische Form des Films, sondern auf die Möglichkeit, allein durch das bloße Zeigen von Bildern Geschichten zu erzählen. In diesem Sinne ist die Vormachtstellung des Bildes im Kino durchaus die Sprache, die von Hofmannsthal in seinem berühmten »Brief des Lord Chandos« beschrieb, einem der zentralen Belege für die Sprachskepsis der Jahrhundertwende: »[E]ine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen« (VON HOFMANNSTHAL 2000 [1901]:138). Mehrere Beiträge der Wortdebatte eigneten sich diese Argumente an. Besonders interessant ist dabei der Artikel »Prolog vor dem Film« von Egon Friedell aus dem Jahr 1913, der davon ausgeht, dass man die Sprache einfach weniger nötig habe:

Das Wort verliert allmählich ein wenig an Kredit. Es vollzieht sich so etwas wie eine Art Rückbildung der Lautsprache. In dem Maße, als die Menschheit zunehmend denkfähiger und vergeistigter wird, wird alles immer mehr ins Innere verlegt. Wir reden weniger, aber nicht, weil wir die Fähigkeit, gut zu reden eingebüßt haben, sondern weil wir weniger Reden nötig haben. Wir leben geräuschloser (FRIEDEL 1992: 205).

Auch deswegen ist für Friedell das Kino »ein sehr prägnanter und charakteristischer Ausdruck unserer Zeit« (ebd.:203). Neben dem Argument, dass die Gebärde mehr auszudrücken vermag als die menschliche Sprache (ebd.:206), führte Friedell eine Wendung in den Diskurs ein: der Film stimuliert die Phantasie des Zuschauers. Der präzise abbildende Film mochte vielleicht eine universell verständliche Sprache sein, als Kunst wurde die rein wiedergebende Fotografie jedoch nicht angesehen. Für viele von Friedells Zeitgenossen lähmte ihre Deutlichkeit die Phantasie¹⁰ oder tötete sie gar ab (cf PFEMFERT, 1992 [1911]: 168). Für Friedell aber wird der Zuschauer durch das Fehlen des Wortes zu einer Teilnahme am Objekt gefordert, die die Auseinandersetzung mit Kunst kennzeichnet:

Dadurch, dass den Sinnen weniger gegeben wird, wird der Einbildungskraft mehr gegeben. Die Phantasien des nüchternsten beschränktesten Zuschauers sind immer noch hundertmal packender und geheimnisvoller als sämtliche gedruckten Bücher der Welt. Der echte Dichter lässt auch der Phantasie den größten Spielraum. Die bedeutendsten Dichtungen der Weltliteratur sind auch die vieldeutigsten. [...] der wahre Dichter jedes Kunstwerks kann immer nur das Publikum sein (FRIEDEL 1992: 206f.).

Doch Friedells Nachdruck auf die kreative Tätigkeit des Zuschauers verhalten zunächst weitgehend ungehört, und die meisten Auseinandersetzungen mit der Kunst Film bezogen sich überwiegend auf die präzisen Darstellungsmöglichkeiten. Nur vereinzelt tauchten Stimmen auf, die das Filmbild alleine als unvollständig ansahen und es weiter kontextualisiert sehen wollten. Besonders für dokumentarische Filme forderte man um 1913 noch einen Filmerzähler,¹¹ der aus den Bildern durch gute Recherche, Vorbereitung und Vortragskunst das Herausheben sollte, was in der reinen Anschauung verborgen blieb (cf WINDBURG 1913). In diesem Sinne argumentierte auch der Erdkundelehrer und erklärte Naturfilmliebhaber Häfker für die heterogene Filmvorführung. In seinem Buch *Kino und Kunst* aus dem Jahr 1913 thematisiert er die angemessene Kontextualisierung des Filmbildes. Häfker hatte selbst Programme mit Landschaftsfilmen und Naturdokumentationen zusammengestellt und präsentiert, und aus dieser Arbeit hatte sich die Beschäftigung mit dem Problem der angemessenen Aufführung dieser Doku-

mentarfilme ergeben. Am wichtigsten sei es dabei, so Häfker, dass die Bilder ausreichend erklärt würden. Allerdings dürfe das nicht parallel zum Film geschehen, sondern die Informationen müssten vorher gegeben werden, als Vortrag oder auf Programmzetteln: »Alles, was man an Erläuterung braucht, sollte vor dem Film gesagt werden. Begleitmusik und Geräusche sind nur am Anfang eines Filmes zulässig, um den Zuschauer in den Film zu holen

oder wenn eine Aufnahme länger andauert und keine Dramaturgie zeigt« (HÄFKER 1913b: 57). ◀ Nicht minder wichtig als der Regisseur des Films ist für die gelungene Filmvorführung (das »Gesamtkunstwerk«, in dem der Film aufgeht (ebd.: 50)), der Regisseur der Veranstaltung. Ihm obliegt es, durch den richtigen Einsatz von Mitteln und Informationen eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich die Wirkung des Films erst entfalten kann. ◀ Häfker forderte, dass die Regisseure beim Dreh der Szene die Film-aufführung berücksichtigen und dafür genau schriftlich protokollieren sollten, was sich vor der Kamera abspielte, damit der Fachmann im filmischen Genuss der dokumentarischen Aufnahmen nicht durch Fehlinformationen der »Regisseure der Vorstellung« gestört werde (ebd.: 21). Allerdings zielte sein Bestreben, »den Beschauern im weitest möglichen Maße das Fehlende zu ersetzen« (ebd.: 52), darauf ab, den Film so direkt als möglich wirken zu lassen. Häfker ging nicht davon aus, dass der Film die Primärerfahrung ersetzen könne was er aber wollte, war, den Reiz möglichst ungebrochen zu vermitteln. Fehler

störten dabei genauso wie parallel gesprochene oder im Film geschriebene Wörter, Musik und Nachahmungen von Naturgeräuschen. Diese Hilfsmittel sollten nur äußerst dezent und selten eingesetzt werden, beispielsweise wenn die Szene eines Films ungewöhnlich lange dauert oder am Anfang eines Films, »um den Zuschauer in den Film zu holen« (ebd.: 57). Häfkers Buch ist ein Zeugnis der Übergangsphase vom Frühen zum Klassischen Kino: er fordert die Transparenz des Klassischen Kinos mit den Mitteln der autonom dirigierten Kinovorstellung. In Heide Schlüpmanns Untersuchung

- ▶ Konrad Lange plädierte noch 1920 für das Programmheft anstelle von Zwischentiteln (cf LANGE 1920: 115).
- ▶ »Soviel ist klar, daß das bloße Abrollen nach einer guten Naturaufnahme noch kein Kino-Schauspiel ist, oder doch in den seltensten Fällen. Der Vorführer oder Regisseur der Vorstellung muß in der Lage sein, einen Unterschied des Kinobildes von der Wirklichkeit auszugleichen: die Plötzlichkeit und Unvorbereitetheit, mit der es sich abrollt und die Undeutlichkeit mancher Einzelheiten. Mit anderen Worten: ein kinematographisches Bild muß psychologisch vorbereitet und erläutert sowie szenisch ergänzt werden können (Vortrag, Lichtbilder, Naturgeräusche usw.)« (HÄFKER 1913b: 19).

zum frühen Kino ist Häfker Anzeichen für »die Funktionalisierung der Automatik des Mediums zur Unterdrückung der Autonomie des Publikums«, weil er eine Interaktion während der Projektion selbst ablehnt (SCHLÜPMANN 1990: 266). Allerdings geht Häfker immer noch davon aus, dass die Qualität der Filme nur durch die angemessene Aufbereitung und Unterstützung im Kino geschehen kann, eine Vorstellung, die durch das Kontrollbestreben der Filmproduktion im Zuge des Klassischen Kinos nach und nach abgeschafft wurde (siehe auch S. 81ff.).

Wie auch in anderen Abhandlungen über die Kunst des Kinos, die noch folgen sollten, so begründete auch Häfker eingangs, warum es sich beim Film um Kunst handelt und kommt in Abgrenzung zum Theater zu dem Schluss, dass das Wesen der Kinematografie darin liege, »daß sie – innerhalb der gesteckten Grenzen – *das Schwarzweiß-Bild wirklicher Vorgänge* (nicht nur Augenblickszustände) *mit dokumentarischer Treue festhält, vervielfältigt und wieder sichtbar macht*« (HÄFKER 1913b: 13; Hervh. i. O.). Häfker kümmerte sich nicht um Sprach- und Schriftanalogien und ging interessanterweise nicht davon aus, dass das fotografische Bewegtbild die Natur vor der Linse so abbildet, wie man sie sieht. Durch das Material, die Kadrierung und die Unfähigkeit zum Schwenk wird das Bild stark komprimiert (cf ebd: 16f.). Da für Häfker aber die Aufführung selbst zentral ist, verfolgte er nicht die Idee eines Bild-Zeichens, sondern widmete sich der Überlegung, wie man das der Aufnahme Entgangene bei der Aufführung für die ursprüngliche *Wirkung* des Bildes wieder hinzufügen könne. Gerade bei den dokumentarischen Landschaftsaufnahmen erkannte er den Mangel der Fotografie, dass diese zwar exakt zeigen, aber eben nicht benennen konnte.

Häfkens Überlegungen zur Präsentation des Films bleibt im Diskurs um die Kunsthaftigkeit des Films und in der Wortdebatte der 10er Jahre die Ausnahme. Mit zunehmender Industrialisierung und Durchsetzung des narrativen, abendfüllenden Films beschränkte sich die Argumentation auf das Material allein. Beispielhaft hierfür ist ein nur kurz nach Häfker in den USA erschienenen Filmbuch, Vachel Lindsays *The Art of the Moving Picture*. Der Dichter Vachel Lindsay verfasste es als Hilfestellung für das Publikum zur Ein- und Beurteilung zeitgenössischer Filme (cf LINDSAY 1916: 1).¹² Lindsay betrieb die Etablierung des Films als eigenständige Kunstform durch die Abgrenzung

von narrativen Formen wie Theater und Literatur und durch die Vergleiche mit verschiedenen Disziplinen der bildenden Künste. Diese »Beweisführung« bringt Lindsay auf die Bildlichkeit des Mediums, dessen Präzision für ein schnelles Verstehen des Films verantwortlich sei. In dem Kapitel »Thirty Differences between the Photoplay and the Stage« kommt Lindsay zu einer Sprachanalogie, die sich zunächst auf die Montage des Films bezieht und mit der er gleichzeitig das Wort im Film, die größte Parallele zum Theater, ablehnen kann: »By alternating scenes rapidly, flash after flash: cottage, field, mountain-top, field, mountain-top, cottage, we have a conversation between three places rather than three persons. [...] Moving objects, not moving lips, make the words of the photoplay« (LINDSAY 1916: 161). Die Szenenabfolge vergleicht Lindsay mit einem Dialog, die einzelne Einstellung funktioniert dabei aber bereits als Satz oder geschlossene Aussage. Das hervorstechendste Merkmal des Films ist für Lindsay die Präzision des Filmbildes, in dem mittels einer sorgfältigen Darstellung ein Sachverhalt oder ein Zustand auf einen Blick verdeutlicht werden kann. So bezeichnet er einige Kapitel zuvor den Schauspieler als Hieroglyphe (cf LINDSAY 1916: 133), was aber nichts anderes bedeutet, als dass durch eine genaue Kostümierung desselben dem Zuschauer unmittelbar klar werden kann, welche Rolle und in welcher Epoche dieser spielt. In seinem Hieroglyphen-Kapitel schlägt Lindsay nun vor, sich einen Bestand aus 800 Hieroglyphen zuzulegen (sie auszuschneiden und ihre Bedeutung zu notieren), um sie bei der Konzeption eines Drehbuchs und anschließenden Films einzusetzen. Dieses Hilfsmittel würde dazu dienen, in Bildern anstatt in Worten denken zu können, um das »moving picture alphabet«

(ebd: 174) zu schreiben. Abgesehen davon, dass Lindsay in diesem Kapitel wie auch im gesamten Buch immer wieder schwankt zwischen ästhetischer Analyse und praktischem Drehbuchratgeber ◀, beruht sein Hieroglyphen-Konzept nicht auf einer Idee der Kombination dieser Symbole untereinander, wie es Eisensteins gut zehn Jahre später entstehendes Hieroglyphen-Konzept vorschlägt. Lindsay versucht, figurative Muster zu etablieren: »Here is a duck: [...] In the motion pictures this bird, [...], suggests the finalty of Arcadian peace. It is the last and fittest ornament

► »Several complex methods of making visible scenarios are listed in this work. Here is one that is mechanically simple« (LINDSAY 1916: 172). Lindsay verteidigte sich später gegen den Vorwurf, bloß einen Drehbuchratgeber geschrieben zu haben, und beschrieb sein Buch als einen Angriff auf das Streben nach Gewinnmaximierung der Hollywood-Bosse (cf LOUNSBURY 1995: 89).

of the mill-pond. Nothing very terrible can happen with a duck in the foreground« (ebd). Auf ähnliche Art und Weise verfährt Lindsay exemplarisch mit 13 Hieroglyphen. Nicht der Film, sondern das Filmbild stellt für Lindsay die Schrift dar. In seinem 1925 geschriebenen aber erst posthum veröffentlichten zweiten Filmbuch führt Lindsay die Hieroglyphen-Idee noch einmal weiter aus. Bei einer Hieroglyphe handelt es sich um ein Objekt im Filmbild, das durch die Aufnahme, Inszenierung und Einbettung in die Narration einen metaphorischen Wert erhält: »It is the setting in motion of things which we have assumed were forever motionless« (LINDSAY 1995: 178). Lindsay hebt auch solche Stellen im Film hervor, wo diese hieroglyphische Eigenschaft so gut funktioniert, dass man sogar auf Zwischentitel verzichten könne (cf ebd: 180).

Seine Ausführungen sind exemplarisch für die Übergangszeit vom Frühen zum Klassischen Kino: zwar gab es ein Bewusstsein für den Einfluss, den die Reihenfolge singulärer Aufnahmen hat, im Grunde aber ging man immer noch davon aus, dass das Wesentliche eines Films innerhalb einer Einstellung erzählt wird. Nicht »schnell alternierende Szenen« lassen das Wort überflüssig werden, sondern die klare und metaphorische Bildgestaltung. Die Hieroglyphe wird bei Lindsay zu einer Metapher für die von der Massenkultur eingeführte und benötigte Standardisierung.¹³ Deutlicher noch wird das im zweiten, dogmatischeren Teil des Buches, in dem Lindsay

seine Vision formuliert, dass das »motion picture« künftig alle anderen Schrifterzeugnisse ablösen werde. So sollten in Universitäten Forschungsarbeiten, von denen nie wieder jemand außerhalb der Universität etwas hört, als Filme verfasst werden:

The relentless fire of criticism which the heads of the departments would pour on the production before they allowed it to pass would result in a standardization of the sense of scientific fact over the land. Suppose the film has the coat of arms of the University of Chicago along with the name of the young graduate whose thesis it is. He would have a chance to reflect credit on the university even as much as a football player (LINDSAY 1916: 233f.). ▽

► Lindsay verwendet diesen Begriff in Abgrenzung zum künstlerischen »photoplay«: »the motion picture [is] a recording instrument« (LINDSAY 1916: 226f.).

▴ Die Vision vom Schrifterzeugnisse ersetzenden Film war zu dieser Zeit keine Seltenheit. Griffith (cf HANSEN 1985: 324) aber auch Theoretiker brachten diese Vision vor: so plädiert Hugo Münsterberg in seinem Buch *The photoplay: A psychological study* für die Wissensvermittlung durch den Film in Schulen, Kirchen, Universitäten und Bibliotheken, aber auch für die Kombination von Lehrfilmen und populären Filmen, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen (und zu erziehen) (cf MÜNSTERBERG 1996 [1916]: 99).

Für Lindsay wie auch andere Theoretiker des Stummfilms lag der größte Vorzug des Films in seiner Einfachheit, die ihn ihrer Meinung nach so kraftvoll und universell verständlich macht. Lindsays Hieroglyphen-Konzept ist die Sichtweise auf ein Medium, das begann, sich an den individualisierten Zuschauer zu richten und dabei Standardisierungen einführte, die es in der folgenden Filmgeschichte immer mehr verhinderten, dass davon abweichend hergestellte Filme von einem größeren Publikum noch akzeptiert wurden. In seiner Untersuchung zur Parallele von Film und Sprache streicht Christian Metz auch die Beschränktheit jener Analogien heraus, da der Vergleich von Wort und Bild in einer primitiven Verwendung von Stereotypen mündete:

Indem es sich auf dieses Terrain begab [das der Sprachanalogie, FK], um seine Überlegenheit zu proklamieren, verdamnte das Kino sich selbst zu einer ewigen Unterlegenheit. Gegenüber einer feinen Sprache (der verbalen Sprache) definierte es sich selbst, ohne es zu wissen, als ein grobes Double. Ihm blieb nichts anderes übrig, als dreist seine niedere Herkunft zu plakativieren (und nichts anderes taten viele Artikel von Marcel d'Herbier) aus Angst vor der höhergeborenen verbalen Sprache (METZ 1972: 77).

Die Idee vom Film als universell verständlicher Sprache oder Schrift gründet sich zu nicht unerheblichen Teilen auf der Stereotypisierung des Films. Diese »Sprache« muss nicht aufwändig gelernt werden, sondern erschließt sich aufgrund von Wiederholungen und etablierten Figuren bereits nach ein paar Kinobesuchen – ein Vorteil, den auch Béla Balázs betont:

Noch einige Jahre guter Filmkunst und die Gelherten werden vielleicht daraufkommen, daß man mit Hilfe des Kinematographen das Lexikon der Gebärden und der Mienen zusammenstellen müßte wie das Lexikon der Worte. Das Publikum wartet aber nicht auf diese neue Grammatik künftiger Akademien, sondern geht ins Kino und lernt von selbst (BALÁZS 2001 [1924]: 19).

Innerhalb dieser Auffassung vom Film hat der Zwischentitel kaum einen Platz, höchstens als Hilfsmittel. Deutlich wird das an dem einflussreichen Essay *Der sichtbare Mensch* von Béla Balázs, der 1924 die verschiedenen vor allem in Deutschland hervorgebrachten Ansichten zur Bildzentrierung, Fixierung auf Pantomime und Gestik und Internationalität der Filmsprache wirkungsvoll bündelt. Helmut Diederichs hat in seiner Analyse der deutschen Filmkritik zeigen können, wie wenig letztendlich an Neuem in Balázs Theorie steckt und dass er aber ausformulierte, was bisher meistens bloß in Aufsatzlänge zirkulierte (cf DIEDERICHS 1986: 170ff.). Auch im Bezug auf die amerikanischen Veröffentlichungen, wie die von Lindsay, ist Balázs anschlussfähig, wenn er die Wichtigkeit der Großaufnahme und die damit einhergehende leichte und schnelle Erkennbarkeit des Bildes beschreibt: »Zweitens muß doch auf dem Film jedes Ding zu erkennen und auch ohne Titel zu identifizieren sein« (BALÁZS 2001: 61). Die Kraft des Stereotyps ist bei ihm ebenso ein Argument, hier verbunden mit dem der Internationalität (cf ebd: 22), und auch der Einfluss der Sprachskepsis ist bei ihm zu finden: »Es ist die schmerzliche Sehnsucht des Menschen einer verintellektualisierten und abstrakt gewordenen Kultur nach dem Erleben konkreter, unmittelbarer Wirklichkeit, die nicht erst durch das Sieb der Begriffe und Worte filtriert wird« (ebd: 104).¹⁴ Diese Sprachskepsis verbindet sich gleich zu Beginn des Buches mit einer direkten Schriftkritik: »Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht des Menschen unleserlich gemacht. [...] Denn der Mensch war sichtbar an seinem ganzen Leib. Doch in der Kultur der Worte ist die Seele (seitdem sie gut hörbar wurde) fast unsichtbar geworden. Das hat die Buchpresse gemacht« (ebd: 16f.). Balázs' Konzept einer universell verständlichen Filmsprache fußt dabei ebenfalls nicht auf einer Parallelisierung von Grammatik und Filmsyntax, sondern auf der Präzision des Filmbildes und den Möglichkeiten, die die Kombination von Großaufnahme, Gestik und Pantomime bietet: »Andererseits scheint gerade die Filmkunst eine Erlösung von dem babelschen Fluch zu versprechen. Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich die erste internationale Sprache: die der Mienen und Gebärden« (ebd: 22). Doch trotz der teilweise auftauchenden Forderung nach Katalogisierung und Systematik, kann Balázs' Konzept einer

Filmsprache nicht vollständig als Forderung nach Systematik und Disziplinierung des Films verstanden werden.¹⁵ Denn das Interessante an seiner Theorie ist, dass er nicht allein auf der präzisen Arbeitsweise des Films beharrt, sondern gleichzeitig die aktive phantasievolle Mitarbeit des Zuschauers sowie die stimulierende Wirkung des Films forderte (cf ebd: 97f.). Zwar ist auch dieses Argument nicht neu, aber Balázs zeichnet aus, dass er es schafft, diese verschiedenen Ansätze, wenn auch nicht immer ganz widerspruchsfrei, in einem Buch zu vereinen.

Einen Unterschied zu anderen älteren Schriften kann man bei Balázs in seiner Haltung zu den Titeln sowie zum Sprechen im Film erkennen. Die Zwischentitel sind bei ihm ein wichtiger Notbehelf, der nicht zu viel Eigenständigkeit haben darf. Das heißt, die Titel dürfen nicht zu poetisch

sein und auch nicht Mängel am Bild ausgleichen, aber verzichten muss man nicht darauf (cf BALÁZS 2001: 93ff.). Die Gelassenheit den Titeln gegenüber ist für solch eine starke Hervorhebung der Pantomime und Geste ungewöhnlich und zeigt seine Verwurzelung sowohl in Theorien der 10er Jahre als auch der filmischen Praxis der 20er, in der der Einsatz vor allem von Dialogtiteln sich längst durchgesetzt und standardisiert hatte (siehe hierzu Kapitel 2.2). Diesem Umstand ist sicherlich auch seine Befürwortung des stummen Sprechens im Film geschuldet, das viele Kritiker in den 10er Jahren noch ablehnten, als sich die Dialogtitel noch erst entwickelten und bezüglich ihrer Platzierung auch noch experimentiert wurde. Unter anderem von Hofmannsthal ▶ und Pinthus ◀ lehnten den stummen Dialog ab, das sicht- aber nicht hörbare Reden der Charaktere im Film.¹⁶ Balázs hatte sich Mitte der 20er Jahre längst daran gewöhnt, allerdings machte er die Aufnahme des stummen Redens konkret zu einem Vorzug des Films, da man sich dabei auf die Mimik und Pantomime der Sprecher konzentrieren könne, ohne durch die Worte abgelenkt zu werden: »Und das Sprechen gehört zu den stärksten mimischen Ausdrucksmitteln, die

◀ »Das Leben transponieren. Daher der photographierte Dialog so falsch wie in ein Bild eingesetzte Edelsteine« (VON HOFMANNSTHAL in: »Aufzeichnungen aus dem Nachlass«, in: Reden und Aufsätze Bd. III, Gesammelte Werke Bd. 10, Frankfurt/M 1979, S. 400; zit. nach WETZEL 1991: 123, Anm. 13).

▶ »Jede gute Theaterszene: gespitzter Dialog, Enthüllung, Vordeutung, Verwicklung wirken im Kino dargestellt matt, weil eben das Wort fehlt. Ein wirksamer Aktschluss, beispielsweise die Enthüllung einer furchtbaren Tatsache, Mitspieler und Zuhörer erschütternd, wird auf dem Film nur ein lautloses Geklapper der Unterkiefer und einige entsetzte Gesten erzeugen, und selbst das erklärende Täfelchen bleibt wirkungslos.« (PINTHUS 1983 [1913]: 20).

der Film besitzt. [...] Sie [Asta Nielsen in *Die Galgenhochzeit*, FK] spricht lange. Die Worte hätten uns schon langweilen müssen. Die Gebärden werden immer aufregender« (BALÁZS 2001: 35f.). Balázs setzt auch hier auf die Mitarbeit des Zuschauers, allerdings ist der Moment der Gewöhnung an die Dialogtitel nicht zu unterschätzen, denn 1920 war Konrad Lange gerade gegen die stummen sprechenden Mäuler, eben weil sie zu realistisch das Leben nachahmten (cf LANGE 1920: 81). Auf die Mimik der Sprechenden kann man sich eben nur konzentrieren, wenn man sich an die Konvention von Schuss-Gegenschuss, die Mitte der 20er Jahre schon gebräuchlicher war als noch zehn Jahre zuvor, gewöhnt hatte.¹⁷

Doch auch wenn Balázs hier mehr Modernität als andere an den Tag legt, letztendlich steht seine Schrift für eine Filmkritik und -theorie, deren Bezugspunkt im Kino in erster Linie das Bild selbst darstellte und deren Stoßrichtung in der Abgrenzung zu den bestehenden Künsten bestand. Sprach- und Schriftmetaphern bezogen sich dabei ebenfalls auf Präzision und Ausdruck, nicht aber auf Syntax oder Kombination von Bilderfolgen. In diesem System ist der Zwischentitel notwendigerweise ein Fremdkörper, bestenfalls ein Hilfsmittel, um das Bild zu präzisieren oder die »Fabelkontinuität« (ebd: 94) zu gewährleisten. Die verschiedenen titelkritischen Äußerungen zeigen häufig aber auch, dass die Ablehnung nicht zwangsläufig etwas mit der Konkurrenz von Bild und Schrift zu tun haben muss, sondern einem Reinheitsdiskurs geschuldet sind, der nicht unbedingt nur den Film von der Schrift frei halten wollte, sondern die Bilder vom Wort.

Sprachmetapher und avantgardistischer Film

Die Präzision des fotografischen Bildes war für den erzählenden und dokumentarischen Film interessanter als für den avantgardistischen ►, doch auch auf diesem Feld stößt man auf den Vergleich von Sprache bzw. Schrift und Film, der sich allerdings erst später entwickelte. In den 10er Jahren experimentierten in Europa mehrere avantgardistische Künstler mit dem Film als neuem oder erweitertem künstlerischen Medium; hier sahen sie das geeignete Mittel, vor allem die Malerei aus ihrer traditionellen Rolle zu befreien und weiterzuführen. In den abstrakten Filmen stand nicht der Naturalismus des Films oder sein Erzählpotenzial im Zentrum, sondern

die Möglichkeit, Formen und Farben in der Zeit zu animieren und über den Rhythmus in ihrer Wirkung zu beeinflussen. Mitunter können die ersten abstrakten Filme der den Futuristen nahestehenden Malern Arnaldo Gianna und Bruno Corra (siehe hierzu SCHEUGL, SCHMIDT JR. 1974: 320) oder die »Filmtonbuntspiel«-Experimenten von Hans L. Stoltenberg um 1911 ► auch als Fortführung der im 19. Jahrhundert so beliebten Lichtorgelspiele angesehen werden (cf HEIN, HERZOGENRATH 1977: 36ff.).

Standish D. Lawder sieht um 1912 generell in Europa eine Tendenz zum abstrakten Film aufkommen. In dieses Jahr fällt unter anderem auch

◀ caméra pinceau

In den 20er Jahren erfährt Balázs' Argument der Stimulation der Phantasie der Zuschauer etwas mehr Unterstützung als gut 10 Jahre zuvor Friedells Vorstoß in der Sache. Victor Harms folgte dem Argument, dass die bloße Reproduktion profilmischer Bilder keine Kunst sei und forderte für den künstlerischen Film »die Wirklichkeitsferne Wiedergabe im Film« (Harms 1970 [1926]: 81). Interessant ist dabei besonders sein Vergleich der Kamera mit dem Pinsel: »Der photographische Aufnahmeapparat [...] [ist] für den Filmoperateur nicht nur ein einfaches Wiedergabemittel, sondern er ist für ihn das, was für den Graphiker die Feder, für den Maler der Pinsel ist. Die Aufgabe des Operateurs besteht darin, mit der Linse seines Apparates zu malen, Tiefen zu unterstreichen, Formen zu betonen, Schärfen zu vertiefen oder zu mildern« (ebd: 53). Der Vergleich der Kamera mit dem Pinsel ist im Gegensatz zur Metapher des Schreibwerkzeuges (zur *caméra stylo* siehe S. 151ff.) eher selten und ist vor allem im digitalen Film wieder ein Argument geworden: Für Lev Manovich kann der Regisseur des digitalen Films gleich einem Maler die Realität im Bild den eigenen Wünschen entsprechend formen, die Aufgabe des Films liegt nicht mehr im Beobachten: »No longer a kino-eye, but a kino-brush« (Manovich 2001: 308). Manovich verweist damit auf die Möglichkeiten der Postproduktion, wo nun auch der Bereich der Filmsprache läge (cf ebd: 333). Die französische Filmwissenschaftlerin Cécile Lagesse hingegen bezieht sich bei

ihrer Verwendung des Vergleichs wie Harms auch auf die Kamera; sie spricht die Pinseleigenschaften der digitalen Kamera aufgrund der Möglichkeit zur Manipulation des Bildes während der Aufnahme zu: »Le travail du réalisateur peut alors s'apparenter à celui du peintre au sens où celui-ci peut désormais retoucher l'image à sa guise et créer une vision absolument personnelle du réel. Ce qui confère au cinéma numérique son caractère réaliste n'est alors plus le lien physique entre l'image et la réalité, mais la qualité de présence du réalisateur au sein de la réalité filmée. Cette présence ne s'exprime pas par la stylisation que permet le travail en postproduction mais par l'immédiate ressemblance – car réelle – du contact avec la réalité. Le réalisme cinématographique n'aurait alors plus pour critère la puissance d'enregistrement de l'image mais plutôt la perception qu'aurait le spectateur de la réalité à travers le lien qu'établirait le réalisateur entre sa caméra et le réel« (LAGESSE 2008: 79). Die Metapher der »*caméra pinceau*« findet sich auch bei Paech (1989: 59). Paech bezieht den Vergleich aber nicht in erster Linie auf die Arbeit mit elektronischen Aufzeichnungsmedien, sondern auf eine spezielle Haltung Godards den Bildern gegenüber, der diese, der eigenen Aussage nach, gerne von hinten filmen würde (cf ebd: 62). Der Kamera-Pinsel wird hier also weitergedacht auf eine flächige Leinwand und flache Bilder, durchaus anschlussfähig an Deleuze' Konzept der flachen Bilder, die sich um sich selbst drehen (cf DELEUZE 1997: 339).

◀ 1911 entwickelte Hans L. Stoltenberg in Deutschland ein Verfahren, um »auf einem bildlosen Filmstreifen die einzelnen auf einander folgenden [sic] Strecken verschieden lang und verschieden bunt zu färben und damit auf der Leinwand einen künstlerischen Wechsel und Wandel jeweils einer Buntfarbe zur Anschauung zu bringen« (Stoltenberg 1937 [1927]: 38). In einem späteren Verfahren ersetzte er den Filmstreifen durch einen bunten, um eine Birne rotierenden Farbfilter.

die Äußerung Picassos, sich dem Film für bestimmte Experimente zuzuwenden (cf LAWDER 1975: 21). Der französische Maler Léopold Survage hat 1912 einen dreiminütigen Film mit dem Titel *Le Rythme coloré* gedreht, der zwar verschollen ist, von dem aber noch einige Serien der gezeichneten Vorlagen existieren, die abstrakte Formen und Linien zeigen (cf ebd.). Für Survage war der Film die gelungene Fortführung der noch unvollkommenen abstrakten Malerei. Die Ziele seiner Untersuchungen fasste er 1914 folgendermaßen zusammen: »A static abstract form is still not expressive enough. [...] Only when set in motion, undergoing change, entering into relations with other forms, is it able to evoke *feeling*«. ¹⁸ Um seine Filmexperimente zu beschreiben, wählte Survage den Vergleich zur Musik:

The fundamental element of my dynamic art is colors visual form, which plays a part analogous to that of sound in music.

This element is determined by three factors:

1. *Visual form, to give it its proper term (abstract);*
2. *Rhythm, that is to say movement and the changes visual form undergoes;*
3. *Color.* ¹⁹

Die Musik-Metapher auch späterer Film-Avantgardisten unterscheidet sich dabei deutlich vom narrativeren Charakter der Sprach-Metapher, betont aber auch den Stellenwert des Rhythmus', der im Spielfilm erst später wichtig wurde. ²⁰

Im Avantgarde-Diskurs findet die Sprachanalogie zunächst wenig Beachtung, da die Künstler nicht an einer im Gegensatz zur Schrift internationalen Ausdrucksmöglichkeit interessiert waren (das war die bildende Kunst sowieso), sondern an einer Alternative zu anderen Künsten. Viele Avantgardisten hatten bei ihren filmischen Experimenten das Ziel, weder gegenständlich noch narrativ zu arbeiten. Nicht selten forderten sie eine klare Abgrenzung des Films vom Theater und der Literatur, stellten ihn aber sogleich wie selbstverständlich in eine Linie mit Malerei und Musik. So befürworteten die Futuristen beispielsweise

ein modernes, »synthetisches« und dem Film zumindest ebenbürtiges Theater (cf MARINETTI et al 1993 [1915]), proklamierten aber, dass der Film als »autonome Kunst [...] vor allem die Entwicklung der Malerei fortführen« müsse. ²¹ Im Vergleich mit dem (narrativen) Kino der Übergangszeit wird somit deutlich, dass das, wofür man den Film benutzen wollte, ausschlaggebend war für die unterschiedlichen Vergleiche, mit denen man ihn in Verbindung brachte. Es ist jedoch zu beobachten, dass sich der abstrakte (oder wie ebenfalls oft bezeichnet: pure) Film zu Beginn der 20er Jahre im Zusammenhang mit der Musik-Metapher um ein ernsthafteres Ansehen unter anderem damit bemühte, dass die ihnen zugrunde liegenden Konzepte mit Partituren verglichen wurden, um den eventuell entstehenden Eindruck von Willkürlichkeit abzuwenden:

Ich weiß, dass einige Gefahr darin besteht, den abstrakten Film mit der Musik zu vergleichen, da dies immer zu Missverständnissen Anlass gibt. Doch es könnte aufklärend sein, den abstrakten Film mit sichtbarer Musik zu vergleichen, denn ungefähr auf die selbe Weise wie bei der Musik entwickelt sich hier im offenen Lichtfeld sichtbar die ganze Komposition. Der Zuschauer sieht die Komposition, die vorher in einer »Partitur« vom Künstler festgelegt wurde, im Lichtfeld entstehen, Bestimmtheit bekommen und wieder verschwinden, wonach wieder eine neue Komposition von einer ganz anderen Einteilung, Proportion und Struktur im Lichtfeld aufgebaut wird (VAN DOESBURG 1977 [1921]:18).

Über die Musik führt die Metapher zur Sprache und über die Partitur zum Alphabet:

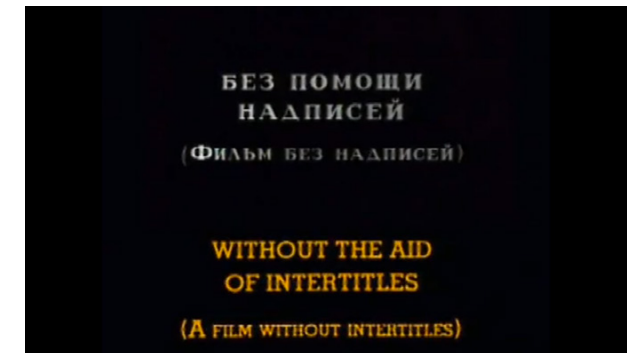
Die abstrakten Formen [der Filme Eggelings und Richters, FK] vermeiden gleich denen der Musik Analogien oder Erinnerungen an Naturobjekte, finden Spannung und Auflösung in sich, und sind, da alle materiellen Vergleiche und Erinnerungen wegfallen, elementar magisch. Die Sprache, die da gesprochen wird, beruht auf einem Alphabet, das aus einem elementaren Prinzip der Anschauung mit der Polarität als Grundgedanken entstanden ist. Polarität als generelles Lebensprinzip, Kompositionsmethode jeder formalen Äußerung. Die ästhetischen Prinzipien dieses Alphabets zeigen den Weg zu einem Gesamtkunstwerk (HILBERSHEIMER 1977 [1921]: 19).

Und Richter selbst fordert 1921 in seinem Aufsatz »Prinzipielles zur Bewegungskunst« mittels des abstrakten Films die Schaffung eines universellen Alphabets (cf WILMESMEIER 1994: 33). Der Mythos des Films als universell verständliche Sprache galt damit zumindest in den 20er Jahren sowohl für szenische Spielfilme als auch für abstrakte Filme. Hier wie dort bezieht sich diese Metapher allerdings allein auf die Bildlichkeit des Films, nicht aber auf die Möglichkeiten der Montage, durch Reihung oder Kontrast einzelner Bildinhalte zu einer Aussagen zu gelangen. Die Argumente der Avantgardisten zielen bei der Diskussion über das Einsatzgebiet des Films weniger dezidiert gegen das Wort, als es die Medienspezifik der Frühen Kinos taten, sondern allgemeiner gegen den Erzählfilm. Sie wählten die Sprachmetapher als Versinnbildlichung allgemein verständlicher Gefühle, nicht als Möglichkeit zur Vermittlung eines Kommunikats. Besonders Germaine Dulac verwendet die Sprach- und Schriftanalogie ab Mitte der 20er Jahre sehr häufig, oft jedoch, ohne näher auf die Bedeutung dabei einzugehen. Film ist Sprache und Schrift, weil er sich verständlich machen kann, ohne diese zu nutzen: »[L]es auteurs de films sont gens voués à l'art muet, vous le savez: ils préfèrent le jeu des images à celui des mots. [...] [D]onner au cinéma la place qu'il mérite. [...] Le mouvement n'est-il pas une nouvelle écriture, une palette, un ciseau, un archet ...« (DULAC 1994 [1924]: 46f.) ◀.²² Sowie: »Le cinéma est un art nouveau, une forme d'expression inédite absolument étrangère aux formes d'expressions anciennes. [...] Il n'est ni un succédané, ni un vulgarisateur, mais une nouvelle écriture (DULAC 1994 [1925]: 51, Hervh. i. O.) ◀.²³ Wie in der französischen Filmtheorie Mitte der 20er Jahre nicht unüblich, zog auch Dulac direkte Vergleiche zwischen dem syntaktischen Satzbau und dem Film: »Les images composées comme les mots d'une phrase sont coupées, opposées, juxtaposées dans un rythme exclusif au cinéma« (DULAC 1994 [1924]: 45).²⁴ Diese Sprach- und Schriftvergleiche entstanden aus der Anschauung heraus; das heißt, weil man eine Szene in Einstellungen zerlegen konnte und Einstellungen mitunter in einem gewissen Bezug zueinander standen wie beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren, fühlte man sich an Grammatik und Satzbau erinnert.

Die Sprachmetapher im russischen Stummfilm der 20er Jahre

In Deutschland und den USA hatte sich der Sprach- und Schriftvergleich überwiegend an den Möglichkeiten der präzisen Benennung über das Bild orientiert, die Montage fand erst mit der Aufführung von Eisensteins *Brodenosets Potjomkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*, UdSSR 1925) größere Beachtung (cf WILMESMEIER 1994: 159²⁵; cf DIEDERICH 1986: 169). In Russland wurde die Analogie von Film und Sprache oder Schrift dagegen bereits Anfang der 20er Jahre aufgrund der materialordnenden und -arrangierenden Möglichkeiten der Montage gezogen. Die postrevolutionäre Filmindustrie hatte dort vor allem zwei Aufgaben zu bewältigen, der sich die ästhetische und inhaltliche Entwicklung anpasste: die Kommunikation sozialistischen Gedankenguts und das Erreichen großer analphabetischer Bevölkerungsgruppen. Die Auffassung vom Film als universell verständlichem Medium war somit aus ideologischen Gründen eine der ersten Arbeitsgrundlagen der in Russland arbeitenden Regisseure. Mittels eines Filmalphabets (cf VERTOV 2003 [1922]: 34) wollte man die Menschen erreichen. Mit *Chelovek s kino-apparatom* (*Der Mann mit der Kamera*, UdSSR) hatte Vertov 1929 nach eigener Aussage das internationale Film-ABC gefunden (cf VERTOV 1973: 69). Dazwischen lagen – wie bei den meisten russischen Regisseuren – zahlreiche Montageexperimente, mittels derer man versuchte, das Kommunikat so aussagekräftig wie möglich zu verbreiten. Präzision und Ordnung hatten höchste Priorität. Die Analogie des filmischen Schreibens diente dabei der Betonung der klaren und unmissverständlichen Darstellungsweise des Films:

Zwischentitel als Hinweis, dass der folgende Film keine Zwischentitel zeigen wird, am Anfang von Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (UdSSR 1929)



► Kuleshov: »If one has an idea-phrase, a fragment of the story, a link in the entire dramatic chain, then this idea is expressed, laid out in shot-signs, like bricks. ¶ A poet places one word after another, in a definite rhythm, as one brick after another. Cemented by him, the word-images produce a complex conception as a result. ¶ So it is that shots, like conventionalized meanings, like the ideograms in Chinese writing, produce images and concepts. The *montage* of shots is the construction of whole phrases. Content is derived from shots. It is better still if the scenarist gives the content by determining the character of the shot-material. The director expresses the conception of the scenarist by *montage* of shot-signs« (KULESHOV 1974 [1929] Herv. i. O.: 91.). Eisenstein bemerkt dazu, nachdem er diesen Abschnitt ironisierend wiedergegeben hat: »Was für ein schädliches Analyseverfahren, bei dem das Erfassen irgendeines Prozesses als ganzem (der Zusammenhang zwischen Einstellung und Montage) lediglich anhand der äußeren Merkmale seines Verlaufs (nämlich ein Abschnitt wird an einen anderen geklebt) zustande kommt« (EISENSTEIN 1988 [1929]: 80).

Montieren heißt, die Filmteilstücke (Bilder) zu einer Filmsache zu organisieren, mit aufgenommenen Einstellungen eine Filmsache zu »schreiben«, und heißt nicht, Teilstücke zu »Szenen« (Theaterabweichung) oder Teilstücke zu Zwischentiteln (Literaturabweichung) zurechtzusuchen (VERTOV 1973 [1929]: 78).

Zugleich geht die Analogie aber auch einen Schritt weiter, indem sie auf die Möglichkeiten der Montage verweist, da Vertov betont, dass Schreiben und Montieren nicht nur bedeutet, das Material visuell logisch anzuordnen, sondern sich Bedeutung mitunter eben erst in der Kombination eines Bildes mit einem anderen ergeben konnte. Neben Vertov hatte vor allem der russische Regisseur und Theoretiker Lev Kuleshov großen Einfluss auf die Montagepraxis und die damit einhergehende Verwendung der Sprach- und Schriftmetapher. Anders als Lindsay beziehen sich Vertov und Kuleshov nicht allein auf die Hieroglyphe als Schrift-Analogie zum Film. Für Lindsay war die Hieroglyphe das geeignete Symbol für den Film, weil man im fotografierten Bild durch eine präzise Inszenierung den dargestellten Sachverhalt auf einen Blick klar werden lassen konnte. Die russische Herangehensweise an den Film bezog sich nicht auf die Bildlichkeit allein, sondern erhob die Montage und damit die Reihung von Zeichen zum Prinzip. Vertov und Kuleshov kommen daher in ihren Vergleichen auch zum Buchstaben, sie beziehen sich auf die Abfolge von Zeichen, die alleine keinen vollständigen Sinn ergäben. So besteht für Kuleshov der Film aus zwei Ordnungsprinzipien, einem horizontalen und einem vertikalen. Zum einen muss jede Einstellung präzise gestaltet werden: »I repeat, each separate shot must act as each

letter in a word – but a complex type of letter, say, a Chinese ideogram. The shot is a complete conception, and it must be read instantly, (KULESHOV 1974 [1929]: 61f.). Und mittels der Montage mussten diese aussagekräftig ar-

rangiert werden: »The film shot is not a still photograph. The shot is a sign, a letter for montage« (ebd: 80).

Für Eisenstein stellte die Montagemethode die »einzig mögliche Sprache des Films« dar (EISENSTEIN 1988 [1924]: 27). Mit seinem im Laufe der zweiten Hälfte der 20er Jahre entwickelten Konzept der intellektuellen Montage distanzierte er sich nicht nur von der europäischen und amerikanischen Filmpraxis, die sich seiner Meinung nach allein auf das Dargestellte und Bildliche konzentrierten (cf EISENSTEIN 1973 [1926], cf EISENSTEIN 1962 [1941/42]:118ff.), sondern auch auf die Montagepraxis seines ehemaligen Lehrers Kuleshov. ◀ Für Eisenstein ist »die Filmkunst in der Hauptsache eine »Kunst der Gegenüberstellung« (EISENSTEIN 1962 [1941/42]:116). Eisensteins Montagekonzept, in dem ein Bild nicht mehr nur Referenz für das ist, was es auf der bildlichen Ebene darstellt, sondern dessen Symbolgehalt je nach Kombination vorangehender und darauf folgender Bildfolgen variiert, wird von ihm ebenfalls mittels des Bildes der Hieroglyphe (gemeint ist allerdings das japanische Kanji, nicht das ägyptische Zeichen) visualisiert:

Es ist nämlich so, dass die Gesamtheit ... sagen wir besser: die Kombination zweier Hieroglyphen einer einfachsten Folge nicht als deren Summe betrachtet wird, sondern als ein Produkt, das heißt als Größe einer anderen Dimension, einer anderen Ordnung; wenn jede einzelne Hieroglyphe dem Gegenstand bzw. Fakt entspricht, so steht deren Aneinanderreihung für einen Begriff. Durch das Kombinieren zweier »darstellbarer« Gegenstände wird etwas graphisch nicht Darstellbares veranschaulicht.

Zum Beispiel bedeutet die Darstellung von Wasser und Auge: »weinen«,

Hund und Mund – »bellen«,

Mund und Kind – »schreien«,

Mund und Vogel – »singen«,

Messer und Herz – »Trauer« usw.

Aber das ist doch Montage!!

[...] Und in seiner kondensierten und reinen Form ist es Ausgangspunkt für den »intellektuellen Film« (EISENSTEIN 1988 [1929]: 73f.; Hervh. i. O.).

Eisenstein bezieht sich dabei auf eine bestimmte Art der japanischen (und chinesischen) Schriftzeichen, bei denen ein Ideogramm durch Hinzufügen eines weiteren Elementes einen anderen Sinn bekommt. Zudem war es Eisenstein auch wichtig, beim Hieroglyphen-Vergleich zu bleiben: »eine Einstellung wird niemals zum Buchstaben, sondern bleibt immer eine vieldeutige Hieroglyphe« (EISENSTEIN 1988 [1929]a: 92). Metz hat allerdings genau dort den Widerspruch in Eisensteins Analogie ausgemacht. Denn im Gegensatz zur Montagefolge im Film wird das aus zwei Elementen zusammengesetzte Ideogramm zu *einem* neuen Zeichen, das *unmittelbar* verweist, wohingegen im »intellektuellen Film« durch zwei getrennte Elemente referenziert wird (cf METZ 1973: 301). Zudem basieren auch die japanischen Kanji auf Standardisierungen, sie sind also weder frei kombinierbar noch können neue, zusätzliche Formen erfunden werden. Im Vergleich zur Buchstabenmetapher geht die Hieroglyphenmetapher stärker auf das Bildliche selbst ein. Der Unterschied beim Lesen dieser beiden Zeichensysteme besteht grundlegend darin, dass beim phonetischen Alphabet die einzelnen Zeichen durch Ausschluss abgeglichen werden, das heißt ein Buchstabe wird als erkannt, weil er nicht wie ein b oder c aussieht (cf GOODMAN 1997: 136). Ideogramme hingegen werden über Ähnlichkeiten gelesen.

Die russische Sprach- und Schriftmetapher stellt insofern eine Besonderheit dar, da sie eine spezielle Art der Filmgestaltung beschrieb. Sie kennzeichnet somit auch ein bestimmtes ästhetisches Programm, wohingegen andere Analogien zu ungenau dafür waren und vielmehr eine generellere Vorstellung vom Film umschrieben.

Mit Durchsetzung des Tonfilms taucht die Sprach- und Schriftmetapher seltener auf. Regisseure wie Eisenstein und in Deutschland auch Hans Richter (cf RICHTER 1981 [1929]: 117), befürchteten, dass »der angewandte Ton die Montagekultur vernichten« werde (EISENSTEIN, PUDOWKIN, ALEXANDROW 1988 [1928]: 155). Man versuchte daher, zumindest in der Theorie, das Konzept des »intellektuellen Films« auf den Tonfilm zu erweitern, indem der Ton nicht synchron oder gar übereinstimmend mit dem Bild zu sein habe. Nur so könne die internationale Verständlichkeit des Films weiterhin gewährleistet werden:

Die kontrapunktische Methode der Schaffung eines Tonfilms wird dem internationalen Charakter des Kinos nicht nur keinen Abbruch tun, sondern sie verleiht ihm eine noch nie dagewesene riesige Bedeutung und macht es zum kulturellen Höhepunkt.

Bei einer solchen Konstruktionsmethode wird der Film nicht auf internationalen Märkten eingesperrt sein, wie das bei einem Theaterstück der Fall ist und bei einem »abgefilmten« Stück der Fall sein wird, sondern er bietet noch stärker als früher die Möglichkeit, die ihm zugrunde liegende Idee über den gesamten Erdball zu verbreiten und dabei ihre Weltrentabilität zu bewahren (ebd.: 156).

Eisensteins Schriftvergleich lässt sich beim Film auch auf nicht bildhafte Teile beziehen, weil die einzelnen Elemente verbalisiert werden müssen, um anschließend in der Reihung zu einem neuen Sinnzusammenhang zu gelangen. Wenn Eisenstein in *Oktyabre (Oktober, UdSSR 1928)* den Kriegsminister Kerenski in einer die Arme verschränkenden Pose mit einer Figur Napoleons, die eine ähnliche Haltung einnimmt, durch die Montage verbindet, funktioniert diese Metapher nur, wenn man die Figur auch als die Napoleons identifiziert und diesen im nächsten Schritt als Symbol für autokratisches Machtstreben interpretiert.²⁶ In *Staroje i novoye (Die Generallinie, SERGEJ EISENSTEIN UdSSR 1929)* funktioniert das Montageprinzip ähnlich. Hier wird eine Prozession von Gläubigen mit blökenden Schafen gegengeschnitten, wobei sich der simple Vergleich nicht auf die Parallele von Gläu-



bigen und Schafen beschränkt, sondern die Montage das Blöken mit dem Beten parallel setzt. Das dafür notwendige Herauslösen der imaginierten Laute aus den stummen Bildern ist eine Aufgabe, von der erst der Tonfilm entbinden könnte, indem auf der Tonspur dann bei der Aufnahme der Prozession statt der Gebete das Blöken zu hören wäre und somit die Aussage auf einen Moment kondensierte, der nicht durch zwei alternierende Bilder hergestellt wird. Vertov hat am Anfang von *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (*Die Donbaß-Sinfonie*, UdSSR 1931) diesen Toneffekt mit dem Prinzip der metaphorischen Montage gedoppelt: Gläubige, die die Füße des gekreuzigten Jesus küssen, alternieren mit öffentlich trinkenden Alkoholikern. *Entuziazm* ist zudem Vertovs erster Tonfilm, und der Montageeffekt wird durch den Ton noch unterstützt. So wird der erste Teil der Sequenz – also sowohl die Betenden als auch die Säufer – mit kirchlichen Gesängen unterlegt und wechselt dann zu Tonaufnahmen Betrunkener aus einer Wirtshausszene, die jeweils beide Einstellungen zusammenhält. Nur durch die Verbalisierung dieser Montage ist der Vergleich im Sinne von Religion als Opium für das Volk (Lenin) zu lesen, ohne die Deutung würde man sonst bloß eine Parallelmontage erkennen.

Bei dem Prinzip der »intellektuellen Montage« wird besonders das Prinzip der »inneren Rede« deutlich, das der Formalist Boris Ejchenbaum als zentral für das Filmverstehen ansieht: »Für das Studium der Gesetze des Films (vor allem der Montage) ist es sehr wichtig zu erkennen, daß die Wahrnehmung und das Verstehen eines Films unauflöslich verbunden sind mit der



Bildung einer inneren, die einzelnen Einstellungen untereinander verbindenden Rede« (EJCHENBAUM 2005 [1927]: 29). Entscheidend ist, dass der Filmzuschauer die jeweilige Bedeutung »in die Sprache seiner inneren Rede« übersetzt (ebd: 30), deswegen steht die Filmkunst für Ejchenbaum trotzdem »in Opposition zur Kultur des Wortes« und kann »[d]er Filmzuschauer [...] Erholung vom Wort« suchen (ebd: 28). Zwischentitel unterbrechen diesen Fluss der inneren Rede, »denn er zwingt den Zuschauer, sich für einen Augenblick in einen Leser zu verwandeln und sich das einzuprägen, was der »Autor« ihm in Worten mitteilt« (ebd: 30). Für die russischen Formalisten und Filmemacher war das Lesen des Films ein wichtiger Bezugspunkt, Ejchenbaums Charakterisierung der Zwischentitel fußt daher auf zwei unterschiedlichen Leseprozessen, die sich nicht zwangsläufig ergänzten. In der Struktur der Filmmontage, die die innere Rede begleitet, übernehmen bei ihm Großaufnahmen Funktionen wie Subjekt und Prädikat (ebd: 43). Der Vergleich von Film mit Sprache und Schrift wurde in Russland weniger aufgrund von Metaphorik wie in Europa und den USA, sondern wegen struktureller Parallelen gezogen. Die Zwischentitel werden dabei zwar auch als etwas anderes als das Bild erkannt, aber die spezielle Montagetechnik und -konzeption hielt genau deswegen weitere Möglichkeiten für ihren Einsatz bereit, da es sich dabei prinzipiell um die Verbindung zweier nicht auf den ersten Blick zusammenpassender Filme handelt, also die Titel durchaus kontrastierend und nicht bloß ergänzend oder präzisierend verwendet werden konnten, sofern der eine nicht Aufgaben des anderen übernahm. So wie der Ton als gleichberechtigtes Gegenüber des Bildes verstanden wurde, gibt es in der russischen Filmtheorie auch eine Konzeption des Zwischentitels als dem Bild adäquates filmisches Material. Kuleshov bezeichnet den Titel daher auch als Einstellung:

Pure action constitutes the basis of the film scenario. Movement, dynamics – these are the material of the film-spectacle.

That is the reason why people, starting to work in film, when they familiarize themselves with it properly, invariably experience a passion for silent film without subtitles.

The origin of this fascination is obvious: dynamics, pure movement always nourish the cinema film; conversation and, consequently, subtitles, seem foreign, unnatural elements of the scenario.

Though it is wholly comprehensible, this tendency is not correct. Of course, a subtitle, like the transmission of dialogue, like the transmission of anything that does not constitute film material, is unnatural in the silent motion picture.

The shortcomings of film art must not be replaced by surrogates – subtitles. A good subtitle must function just like a shot. A subtitle is the same sort of film material as the exposed pieces of the film, lying before the director in the editing table.

Generally, a film is cut and then subtitles are added – this is incorrect. Subtitles and shots should be edited simultaneously.

Of course it is often necessary to repair a film, to correct, to alter it by subtitles, but repair is another matter; good merchandise should not require repair (KULESHOV 1974 [1929]: 90f.).

Kuleshov benutzt das Aufgehen der Schrift im Material des Bildes als Argument für die gelungene Kombination. Obwohl er festhält, dass die Zwischentitel wie eine Einstellung funktionieren sollen, sagt er aber nicht, worin ihr spezifischer Wert liegt, warum sie nicht durch ein Bild ersetzt werden könnten. Und es ist Eisenstein, der mit *Oktober* zeigt, wie das assoziative Potenzial von Zwischentiteln genutzt werden kann, indem sie beispielsweise das Bild ironisch kommentieren (siehe S. 125ff.). Sein Konzept der intellektuellen Montage setzt ebenfalls explizit auf die aktive Mitarbeit des Zuschauers, wenn auch mit ganz anderen Argumenten als jene, mit denen Balázs beispielsweise die phantasievolle Tätigkeit umschrieb.

Im russischen Beispiel wird deutlich, dass die Sprach- und Schriftmetapher sowie die Auffassung von der Kunsthaftigkeit des Films eng mit der Verwendung von Schrift im Film selbst zusammenhängt. Die Grundlage für den Vergleich beschreibt eine bestimmte Konzeption des Films, die offen für die Verwendung von Schrift ist oder eben nicht. Gleichzeitig sagt sie auch etwas über das Verständnis des Mediums der Schrift aus, schließlich handelt es sich nicht um einen Vergleich von Film und Musik, sondern ganz dezidiert um die Bezugnahme auf Sprache und Schrift.

Im weiteren Verlauf wird auch mittels des Sprach- und Schriftvergleiches zu zeigen sein, dass sich die Auffassung vom Film vor allem in den 60er und 90er Jahren in den filmtheoretischen Schriften einem Wandel unterzog, der flankiert wurde von einem sich verändernden Schrifteinsatz im Film. Schrift im Film ist nicht einfach nur ein notwendiges Übel, sondern, das zeigt eben auch die Anbindung an Stildiskurse des Films, ein filmisches Stilmittel, dessen Einsatz ebenso Moden, Theorien und technischen Entwicklungen unterworfen ist, wie die gesamte Menge der filmischen Ausdrucksmittel. Sowohl die Verwendung des Schriftvergleiches als auch die Ablehnung oder Befürwortung von Schrift im Film muss daher in den einzelnen Fällen eingehender analysiert werden.

Anmerkungen

1. »Wir sind auf der Suche nach dem Filmalphabet« (VERTOV 2003 [1922]:34; Hervh. i. O.).
2. ROLLIN LYNDE HARTT: »The People at Play«, 1909, zit. nach HANSEN 1996: 44.
3. WALTER M. FITCH: »The Motion Picture Story Considered as a New Literary Form« in: *Motion Picture World*, 6, No. 7 (19 February 1910), S. 248; zit. nach HANSEN 1985: 33)..
4. Christian Metz, der sich auch um die Parallele von Film und Sprache gekümmert hat, stellte bezüglich des visuellen Esperanto fest: »Das eigentliche Esperanto wird künstlich hergestellt, es wird nach der Sprache modelliert. Das ›visuelle Esperanto‹ ist zum größten Teil schon gegeben, es liegt vor der Sprache. In dem Begriff des filmischen Esperantos liegt dennoch etwas Wahres: durch die zweite Gliederung unterscheiden sich die Sprachen am radikalsten voneinander, und dadurch verstehen sich die Menschen nicht. Ein Satz ist immer in etwa übersetzbar, wie R. Jakobson feststellt. Und zwar deshalb, weil er einer wirklichen Bewegung der Gedanken entspricht und nicht einer Kode-Einheit. Ein Wort gibt Anlass zu interlinguistischen Äquivalenzen, die sehr unvollkommen, jedoch ausreichend sind, um Wörterbücher zu ermöglichen. Ein Phonem ist vollkommen unübersetzbar, da es erschöpfend definiert ist durch seine Position auf dem phonologischen Raster jeder Sprache. Man kann das Fehlen von Sinn nicht übersetzen. Dadurch kommt man auf die Idee, dass, wenn die repräsentische Rede sich jeder Übersetzung entzieht, sie schon im voraus übersetzt ist, weil sie der zweiten Gliederung entgeht: das Höchstmaß des Übersetzbaren ist das Überall-Gleiche« (METZ 1972: 94). Zu Metz und der Problematik der Film-Sprache-Parallele siehe auch S. 157ff. Dass die Bezeichnung des Films als *universal language* unter linguistischer Perspektive bereits in den 20er Jahren als überholt zu gelten habe, darauf weist Mattias Frey in seiner Analyse der Balázs'schen Analogie hin (FREY 2010: 328).
5. HERBERT JUMP: *The Religious Possibilities of the Motion Picture*, 1911, S. 23; zit. nach HANSEN 1985: 328.
6. KONRAD LANGE: »Bühne und Lichtspiel«, in: *Deutsche Revue* (Berlin), Oktober 1913, S. 123, zit. nach DIEDERICHS 1986: 55. Auch 1920 noch ist die Stummheit der Kinodramen das Hauptmerkmal für Lange, weswegen sie nicht als Kunst anzusehen sind: »Im folgenden Kapitel werde ich nachweisen, worin das Unkünstlerische des Kinodramas besteht. Wir werden sehen, daß es vor allem das Fehlen des Wortes ist, was ihm den rohen und unkünstlerischen Charakter gibt, den wir alle an ihm kennen« (LANGE 1920: 25).
7. Ein Aufruf an die Literaten, die Qualität des Films durch Kinostücke zu verbessern, findet sich bei MÜLLER 1912: S.2f.
8. Wenn im Film Bild ganz das Wort überwand, ist die Verwirrung von Babel überwunden. Er hat nicht Dialekt, er ist nicht Idiom. Er ist Jargon in aller Welt! In allen Sprachen geschrieben, Brücke zu allen. [...] [H]aben es nur einmal im Atelier die Schauspieler in das Objektiv gedolmetscht. Es schwillt über die Zonen, zuckt in die Winkel der Kontinente. Gläserne Kugel, überspanne das Kino den ganzen Erdball. In den Zenith blickend mögen die Pole sich betrachten. Gut und Böse zucke mahnend und eifernd am Himmel. Der letzte Einäugige auf der nördlichen oder südlichen Halbkugel wird mir nicht entgehen Wer das Kino hat, wird die Welt aushebeln« (MIERENDORFF, CARLO: *Hätte ich das Kino!!* Berlin: REISS 1920; zit. in: GREVE/PEHLE/WESTHOFF 1976: 405).
9. Siehe dazu auch WINKLER 2002: 206ff.
10. Siehe beispielsweise Max Bruns in einer Antwort auf die Umfrage zu Kino und Buchhandel, 1913, in: SCHWEINITZ 1992: 272-277, hier: 275.
11. Zum Filmerzähler siehe auch S. 113f.
12. Das Buch erschien 1915 und wurde von ihm 1922 mit einer überarbeiteten und gekürzten Fassung wieder veröffentlicht.
13. Lindsay lobte, was Adorno und Horkheimer knapp dreißig Jahre später an der Massenkultur kritisierten. Obgleich Filmbilder gelesen werden können, bietet für sie der Film nicht den Vorzug einer universell verständlichen Sprache oder Schrift, sondern den Fluch der Wiederholung, »deren Immergleichheit identischen Sinn ausdrückt« (ADORNO, HORKHEIMER 1997 [1947]: 332). In der Massenkultur, die in ihrer Ökonomisierung darauf aus ist, kontemplative Betrachtung zu vermeiden und den Blick vom Was auf das Wie zu verschieben (ebd: 333), wird dem Zuschauer bloß noch die Aufgabe zuteil, »immerzu die Bilder in Schrift zu übersetzen« (ebd.). »Optisch selbst näheren die aufblitzenden, vorübergleitenden Bilderim Kino sich der Schrift an. Sie werden aufgefasst, nicht betrachtet. Der Filmstreifen zieht das Auge mit wie die Zeile und im sanften Ruck des Szenenwechsels blättert sich die Seite um« (ebd: 332).
14. Jörg Schweinitz hat darauf hingewiesen, dass die Einfühlungsästhetik der Zeit ein weiterer Punkt ist, der Einfluss auf Balázs' Theorie gehabt hat (SCHWEINITZ 2006: 139). Siehe hierzu auch den in den 20er Jahren in Deutschland populären Ausdruckstanz als Gesellschaftsutopie (BAXMANN 1995).
15. Frey zeigt auch, dass mit Balázs' Sprachbehauptung die Forderung einhergeht, dass der Film nicht versuchen sollte, eine Sprache zu sein, und sein Konzept von Sprache damit auf der Herder'schen Philosophie fußt (FREY 2010: 329).
16. Zum Reden im Stummfilm und Schweigen im Tonfilm siehe auch PAECH 1997.
17. Lange widersprach damit vor allem dem ein Jahr zuvor erschienenen Buch *Das Lichtspiel* von Victor Pordes, in dem Pordes sich für das stumme Sprechen eingesetzt hatte (cf PORDES 1919: 89, cf LANGE 1920: 335, zu dem Streit der beiden siehe S. 123f.). Die Ablehnung des sichtbaren Dialoges findet sich in Deutschland aber auch noch in den 20er Jahren, beispielsweise bei Bloem, der die Kraft des Films in den einfachen Geschichten sieht, wohingegen das Geistige – und damit die Sprache – der Bühne vorbehalten bleibe (cf BLOEM 1922: 159): »Immer wieder, selbst in den besten Filmen, sieht man das ›lautlose Gespräch‹: eine Tollheit, die erst vom Lichtspiel erfunden werden musste. Menschen sprechen miteinander, oft in förmlichen Rededuellen, aber man weiß nur verschwommen, was sie sagen. Das ist eine Erziehung zur undeutlichen Einstellung des Verstandes, eine Erziehung zur Verblödung! Mit Kunst oder mit einer ›Beteiligung der schöpferischen Phantasie des Zuschauers‹ hat das nichts zu tun« (ebd: 28f.).
18. Léopold Survae in *Soirée de Paris*, Nr. 26–27, Juli-August 1914, S. 426-249; zit. nach LAWDER 1975: 25, Hervh. i.O.
19. Léopold Survae in *Soirée de Paris*, Nr. 26–27, Juli-August 1914, S. 426-249; zit. nach LAWDER 1975: 22
20. Eine der wenigen Stellen, in denen sich eine Musikanalogie in den 10er Jahren auch für den Spielfilm findet, stammt von Paul Wegener, dem Regisseur des Films *Der Golem, wie er in die Welt kam* (D, 1920): »Der eigentliche Dichter muss die Kamera sein. Die Möglichkeit des ständigen Standpunktwechsels für den Beschauer, die zahllosen Tricks durch Bildteilung, Spiegelung und so fort, kurz: die Technik des Films muss bedeutsam werden für die Wahl des Inhalts. Nach einigen missglückten Filmen, über die ich lieber schweigen will, hatte ich meine Idee des Golem, dieser seltsamen mythischen Tonfigur des Rabbi Löw aus dem Kreis der Prager Ghettosage, und mit ihm kam ich noch mehr in das Gebiet des rein Filmmäßigen hinein – hier ist alles aufs Bild gestellt, auf ein

Ineinanderfließen einer Phantasiewelt vergangener Jahrhunderte mit gegenwärtigem Leben –, und immer klarer wurde mir die eigentliche Bestimmung des Films, die Wirkung allein aus der photographischen Technik heraus zu suchen, Rhythmus und Tempo, Hell und Dunkel spielen im Film eine Rolle wie in der Musik. Und als letztes Ziel schwebt mir eine Art kinetische Lyrik vor, bei der man auf das Tatsachenbild als solches schließlich überhaupt verzichtet.« (PAUL WEGENER, »Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandbildes« 1916/17, zit. nach GREVE/PEHLE/WESTHOFF 1976: 118f) Bei der Untersuchung der Filmmetaphern ist auffällig, dass die Musikmetapher für den Film häufiger von Regisseuren als von Kritikern benutzt wurde, unabhängig davon, ob sie Spiel- der Avantgardefilme drehten.

21. MARINETTI et al. »Der futuristische Film« (1916), zit. nach HEIN, HERZOGENRATH 1977: 36. Am Theater durfte der Film sich nicht orientieren, wohl aber an anderen Künsten – wichtig war allein seine Nonlinearität und -narrativität. Spätere futuristische Filme, die ebenfalls überwiegend nicht mehr erhalten sind, sollen allerdings kaum abstrakt gewesen sein, sondern surrealistische Motive vorweggenommen haben (cf HEIN, HERZOGENRATH 1977: 36ff.). Vgl. diesbezüglich auch Teile aus dem Manifest »Der futuristische Film«: »11. Gefilmte Gedichte und Dichtungen [...] 13. Gefilmte musikalische Versuche (Dissonanzen Akkorde von Gesten Fakten Farbe Linien usw.) [...] 18. Dramen von gefilmten Verzerrungen (ein Mann mit Durst zieht eine winzige Flöte hervor die sich kreisförmig zu einem See vergrößert den er auf einen Zug austrinkt) [...] Gefilmte Worte in Freiheit und Bewegung (synoptische Tafeln lyrischer Werte von Dramen vermenschlichten oder tierischen Buchstaben typografische Dramen geometrische Dramen numerische Sensibilität)« (MARINETTI et al. 1997 [1938]: 293f.). Da Raum und Zeit bei Marinetti einen Tag zuvor gestorben waren (cf MARINETTI 1995 [1909]: 5), sollte der Film auch nicht, wie Lindsay es beobachtet hatte, Zeit und Raum vermessen (cf LINDSAY 1916: 106).

22. Die Filmautoren geben sich, wie Sie wissen, der stummen Kunst hin: sie ziehen das Spiel der Bilder jenem der Worte vor. [...] [D]em Kino den Platz geben, den es verdient. [...] Die Bewegung, ist sie nicht eine neue Schrift, eine Palette, ein Meißel, ein Geigenbogen ... (Übers. FK).

23. Das Kino ist eine neue Kunst, eine neue Ausdrucksform, komplett anders als die bisherigen Ausdrucksformen [...] Es ist weder ein Surrogat noch etwas Vereinfachendes, sondern eine neue Schrift (Übers. FK).

24. Die Bilder, die wie die Wörter eines Satzes zusammengesetzt werden, werden im besonderen Rhythmus des Films geschnitten, gegenübergestellt und getrennt. (Übers. FK)

25. Beispiele für Ausnahmen sind dort zu finden.

26. Als Chef der Übergangsregierung nach der Februarrevolution in Russland 1917 wurde Kerenski in Eisensteins Film zwischen der Februar- und Oktoberrevolution für das Verfehlen der Ziele der ersten Revolution verantwortlich gemacht. Für weitere Analysen bezüglich der Montage in *Oktober* siehe S. 125ff.



Zwischentitel

Die Schrift im Film lässt sich grob in zwei unterscheidbare Gebiete einteilen: zum einen in Schrift, die konventionalisierten Bereichen zufällt, wie der Titelvorspann oder die Untertitel, zum anderen in Schrift, die primär textlichen Inhalt kommuniziert, sowohl in Zwischentiteln als auch freien Formen wie experimentellen Schriftfilmen. Die Grenze zwischen diesen beiden Bereichen ist durchlässig. Im Spiel mit der Konvention gibt es Untertitel, die ihre Form benutzen, um ganz andere Inhalte auszudrücken als die gesprochenen. Und ebenso gibt es Zwischentitel, die redundant sind, da sich die Informationen, die sie enthalten, bereits in den Bildern vor und nach ihnen befinden, und sie zum Verständnis nicht notwendig sind. Unabhängig davon unterscheiden sich die beiden Bereiche jedoch grundlegend in der konzeptionellen Herangehensweise, die Produktion des Films betreffend. Vorspanne und Untertitel werden aufgrund von industriellen und distributorischen Zwängen hinzugefügt, aufgrund des Copyrights oder damit der Film auch außerhalb des Entstehungslandes vermarktet werden kann. Mit ihrer Herstellung werden Spezialist/innen beauftragt, die nicht zwangsläufig

fig mit den an der Produktion Beteiligten wie Regisseur/in, Kameramann/frau, Cutter/in oder Drehbuchautor/in zusammenarbeiten. Im Bereich des Vorspanns ist inhaltliche Bedeutung durch die *Inszenierung* der Typografie möglich sowie durch die Bilder selbst, die der Schrift unterlegt sind.

Mit Durchsetzung des Tonfilms verschwand ein großer Anteil der Möglichkeiten, mittels Schrift inhaltlich im Film zu arbeiten. Dennoch findet sich in vielen Filmen der 30er Jahre immer noch eine Reihe erklärender Titel, besonders zu Beginn oder am Ende eines Filmes werden Informationen – oft auch heute noch – in schriftlicher Form vorausgeschickt beziehungsweise nachgereicht. Aber auch eine bestimmte Form des Autorenfilms seit den 60er Jahren, wie sie die Filme von Godard oder Alexander Kluge darstellen, verzichtet nicht auf die Möglichkeit schriftlicher Inserts. Aktuell ist eine deutliche Zunahme von Schrift im Film auch im Mainstream-Kino zu beobachten, die allerdings immer weniger textinhaltlich funktioniert. Zugespielt formuliert wird in diesem Kapitel zu zeigen sein: Obwohl immer häufiger Schrift eingesetzt wird, ist es immer weniger entscheidend, dass diese auch zu lesen ist. Oder anders ausgedrückt: Die Schrift wird immer mehr zum Bild.

Da es in diesem Kapitel um die textuellen Inhalte von Schrift geht, stehen Fragen nach der Inszenierung nicht im Vordergrund. Um das Feld der Zwischentitel trennschärfer von anderen Schrifteinsätzen im Film abzugrenzen und um generell das Gefüge von Schrift und Film eingehender zu untersuchen, beginnt das Kapitel zum Zwischentitel mit einem Exkurs zum Paratext und endet mit einem weiteren zum Vorspann.

2.1 Exkurs zum Paratext

Bei dem Konzept der von Genette in der Literaturwissenschaft eingeführten Differenzierung von Text und Paratext wird das der Kategorie Paratext zuordnet, »was nicht ohne Verlust einer bestehenden Kategorie (hier dem Text) zugewiesen werden kann« (GENETTE 2001: 313). Paratexte, das sind bei Genette unter anderem der Name des Autors, der Werktitel, ein Vorwort, Anmerkungen, aber auch der Umschlag des Buches und die Ty-

pografie. Paratext ist, was die Rezeption steuert und/ oder beeinflusst, also auch biografische Kenntnisse über einen Autor (cf GENETTE 2001: 15). Wichtigste Funktion des Paratextes ist es, den Text des Autors zu kommunizieren: »Paratexte organisieren die Kommunikation von Texten überhaupt« (KREIMEIER/STANITZEK 2004: VII; Hervh. i. O.). Für Genette ist ein Text unwandelbar, im Gegensatz zu den sich stetig ändernden Rezeptionsbedingungen und -gewohnheiten. Die Aufgabe des Paratextes ist es nun, den Text kommunizierbar zu halten, indem beispielsweise erklärende Vorworte oder Fußnoten eingefügt werden:

Die wesentlichste dieser Eigenschaften [...] ist der funktionale Charakter. Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes, welche ästhetische Absicht auch immer hinzutreten mag, besteht nicht darin, im Umfeld des Textes ›hübsch zu wirken‹, sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt. Zu diesem Zweck richtet er zwischen der idealen und relativ unwandelbaren Identität des Textes und der empirischen (soziohistorischen) Realität seines Publikums eine, wenn man mir diese ungefähren Bilder nachsieht, Art Schleuse ein, durch die sie ›auf gleicher Höhe‹ bleiben können, oder, wenn man lieber will, eine Luftkammer, die dem Leser hilft, ohne allzu große Atemnot von einer Welt in die andere zu gelangen; eine mitunter heikle Operation, vor allem wenn letztere eine fiktive Welt ist. Der Text ist unwandelbar und als solcher außerstande, sich an die Veränderungen seines Publikums in Raum und Zeit anzupassen. Der flexiblere, wendigere, immer überleitende, weil transitive Paratext ist gewissermaßen ein Instrument der Anpassung: deshalb jene ständige Modifikationen an der ›Präsentation‹ des Textes (das heißt an seiner Daseinsweise in der Welt), die zu Lebzeiten des Autors von ihm selbst vorgenommen werden und dann von seinen posthumen Herausgebern, die sich dieser Aufgabe mehr oder minder gut entledigen (GENETTE 2001: 387f.).

An dieser Stelle wird ein Punkt deutlich, der Genette bzgl. seines Konzepts besonders wichtig ist und den er innerhalb dieses zitierten kurzen Absatzes gleich zweimal betont: dass der Paratext vom Autor des Textes produziert werden soll. Nur der Autor kann entscheiden, welche Informationen nötig sind, um den Text inhaltsadäquat zu vertreiben. Es ist häufig gesagt worden,

► Zum Beispiel *The Tall T* (Budd Boetticher, USA 1957): »Was der Titel bedeuten soll, habe ich selbst nie verstanden. Der Titel der Erzählung, die dem Drehbuch zugrunde lag, war *The Captive*, aber an diesem Titel hatte eine andere Gesellschaft die Rechte. Wir haben den fertigen Film nach New York geschickt, und die Bürokraten da, die von nichts eine Ahnung haben, haben ihm diesen »kommerziellen« Titel gegeben, der mit dem Film überhaupt nichts zu tun hat. T soll vielleicht für Texas oder Terror stehen« (Budd Boetticher: *The Western*; zit. nach HEMBUS 1995: 670f.). Siehe hierzu auch MAGENER 1995: 10f.

dass hierin eine der größten Unterschiede im Übertrag des Konzepts auf den Film liegt¹, dessen Herstellung deutlich arbeitsteiliger ist, bei dem oft nicht der Regisseur oder Drehbuchautor den Titel festlegt, sondern das Studio ◀ und bei dem üblich ist, was es für Genette nicht geben darf: dass sich spezielle Paratextautoren wie beispielsweise Vorspanndesigner um jene Elemente kümmern.

Genette unterscheidet zudem zwischen auktorialem und verlegerischem Paratext sowie zwischen Paratexten, die sich in räumlicher Nähe zum Text, also im Buch selbst befinden und jenen außerhalb des Buches wie beispielsweise Briefwechsel oder Autoreninterviews. Letztere nennt er Epitexte, erstere hingegen Peritexte, beide zusammen bilden den Paratext. Die Grenze zwischen Peri- und Epitext verläuft zudem fließend, was einst epitextuell war, wie eben der Briefwechsel des Autors mit seinem Verleger, kann bei einer neuen Auflage an die Stelle eines

Vorwortes rücken und damit peritextuell werden. Unter verlegerischem Peritext fasst Genette Elemente wie den Umschlag und die Typografie, dem verlegerischem Epitext widmet er insgesamt nur eine Seite (cf ebd: 331), da es dabei um Werbematerial geht, an dem der Autor meist anonym und im Konsens mit dem Verleger mitarbeitet. Bei Werbematerial, das von speziell Firmen hierfür verantwortet wird, verlässt man den Paratext (cf ebd: 36).

Auch wenn es an manchen Stellen seiner Argumentation so scheint, kann man Genette doch nicht vorwerfen, dass er nur rein klassifikatorisch vorgehen würde.² Immer wieder merkt er einschränkend an, dass es nicht darum gehe, bestimmte Elemente einer Kategorie zuzuordnen, sondern dass man sich auch immer fragen müsse, welchen Nutzen man von solch einer Einordnung hätte:

»Der« Paratext existiert genau genommen nicht, man entschließt sich vielmehr dazu, aus Gründen der Methode und Effizienz oder, wenn so will [sic], der Rentabilität von einer bestimmten Zahl von Gepflogenheiten und Wirkungen in diesen Begriffen zu sprechen. Die Frage lautet also nicht, ob die

Anmerkung zum Paratext »gehört« oder nicht, sondern ob es von Vorteil und Relevanz ist oder nicht, sie als solche zu betrachten (GENETTE 2001: 327).

Besonders am Beispiel der Anmerkung wird deutlich, dass Genette sein Konzept immer wieder selbst überprüft, um nicht vorschnell und pauschal die verschiedenen Elemente einzuordnen. Die Anmerkung wird nicht prinzipiell aufgrund ihrer räumlichen Disposition eingeordnet, sondern Genette unterscheidet hier zwischen den verschiedenen Anwendungen der Anmerkung. So gehört die auktoriale Originalanmerkung zum Text, aber nur, wenn dieser so diskursiv ist, dass sie zu ihm »eine Beziehung der formalen Kontinuität und Homogenität unterhält« (GENETTE 2001: 313) und die räumliche Verzweigung, die sie darstellt, also auch inhaltlich angelegt ist. Ist dies nicht der Fall, gehören die Anmerkungen zum Paratext, da sie »wegen ihres diskursiven Charakters unweigerlich einen Bruch der Aussageform« darstellen (ebd: 317). Verlegerische Anmerkungen und fiktionale Anmerkungen gehören jedoch nicht zum Paratext, erstere, weil sie nicht auktorial (ebd: 321) und letztere, da sie ja Teil des Textes sind (ebd: 326).

► »Der Diskurs über den Paratext darf auch nie vergessen, dass er sich auf einen Diskurs bezieht, der sich auf einen Diskurs bezieht und der Sinn seines Gegenstands auf dem Gegenstand dieses Sinns beruht, der wieder ein Sinn ist« (GENETTE 2001: 391).

Das Beispiel zeigt auch, dass der Paratext eine diskursive Kategorie ist, keine normative. ◀ Indem man bestimmte Elemente als paratextuell tituliert, trifft man Aussagen über ein bestimmtes Textverständnis. Dies wird besonders deutlich, wenn man versucht, den Begriff auf andere Bereiche als den der Literatur auszudehnen, was Genette selbst vorgeschlagen hat:

Denn falls man einräumt, dass sich dieser Begriff auf Bereiche ausdehnen lässt, in denen das Werk nicht aus einem Text besteht, so liegt auf der Hand, dass andere oder sogar alle Künste eine Entsprechung unseres Paratextes besitzen: etwa der Titel in der Musik oder in der bildenden Kunst, die Signatur in der Malerei, der Vorspann im Kino, sämtliche Anlässe zu einem auktorialen Kommentar in Ausstellungskatalogen, Vorworte zu Partituren (man denke an die Einleitung von 1841 zu den *Années de pèlerinage* von Liszt), Plattenhüllen und andere Peritext- oder Epitextträger: lauter Gegenstände für Untersuchungen, die parallel zu der vorliegenden laufen (GENETTE 2001: 387f., Herv. i. O.).

Interessanterweise betont Genette zwar, dass es sich hierbei um Bereiche handelt, »in denen das Werk nicht aus einem Text besteht«, er aber offenlässt, nach welchen Kriterien dann das Äquivalent zum Text und damit die Differenz zum Paratext bestimmt werden könnte. Eine Kritik an Genette müsste an seinem Textverständnis ansetzen. Nicht nur, dass er den Begriff Text auf schriftlich fixierte Werke sprachlicher Natur beschränkt, sein Paratextkonzept funktioniert zudem mit einem sehr starren Textkonzept. Genettes Verdienst, die von ihm aufgeführten paratextuellen Elemente in die hermeneutische Werkdeutung mit einzubeziehen und den Text somit für weitere Einflüsse zu öffnen, gelingt ihm nur um den Preis einer Textzentrierung. Genette geht nicht so weit, diese Paratexte dem Text zuzuschlagen, sondern nutzt sie als weitere Möglichkeit zur Textinterpretation, weswegen er die Forderung der Auktorialität an sie stellt. Das Differenzkriterium zwischen Text und Paratext liegt bei ihm in der Wandelbarkeit. Der Text bleibt immer gleich, der Paratext hingegen muss sich genau deswegen verändern. Alles, was sich verändert, ist somit Paratext, von der Ausgabe über den Einband bis hin zu Papier und Typografie. Und genau diese Unterscheidung impliziert auch, dass der Text für Genette nicht visuell ist. Alles, wodurch sich der Text manifestiert, ist Paratext. Das Dilemma, das dabei entsteht, ist, dass der Text sich fixieren muss, um überhaupt Text zu werden. Genette misst den Elementen, die den Text somit erst ermöglichen, hermeneutische Bedeutung bei, ordnet sie aber klar unterhalb des Textes ein. Um sein Konzept eben an dieser Stelle zu schließen, betont er immer wieder, dass er untersuche, was den Text zum Buch macht (cf ebd: 10). Und indem man versucht, das Konzept auf andere Manifestationen als nur die des Buches zu übertragen (was Genette ja ausdrücklich fordert – siehe oben), zeigen sich die Schwächen seines Konzepts. Genette kümmert sich zwar um die Medialität des *Buches*, nicht aber um die des Textes, die beispielsweise Lotman bereits thematisiert hatte, indem er den Text als »ein

► Als Grenze bezeichnet Lotman hier unter anderem das, was bei Genette der Paratext ist (cf LOTMAN 2005: 31)

invariantes System von Relationen« bezeichnete (LOTMAN 2005 [1970]: 33). Bei Lotman ist der Text eine unveränderbare Größe *aufgrund* seiner Grenzen ◀, das heisst der Paratext ermöglicht überhaupt erst die Lesbarkeit von Text durch die Etablierung einer geschlossenen Sinneinheit. Bei Genette hingegen wird der Text durch den Paratext zum *Buch*, also zu einem konkreten Medi-

um. Dabei vernachlässigt er weitgehend visuelle Merkmale und argumentiert bezüglich des Paratextes topografisch: Paratexte befinden sich an den Rändern des Textes, als Vor- oder Nachwort, als Grenze zwischen den Kapiteln oder als Anmerkung am unteren Rand der Seite. Eine visuelle Argumentation würde stärker in den Bereich vordringen, den Genette kaum berührt: den der Schrift. Typografie und Papier widmet Genette ganze drei Seiten (cf GENETTE 2001: 38ff.). Seiner Ansicht nach handelt es sich dabei um einen verlegerischen Peritext, der möglicherweise allein bei einem Gedicht bedeutungstragend wirken kann (cf ebd: 38). Die Frage des Papiers ist Liebhaberei:

Der Unterschied, ob ein Exemplar auf Velin, Japanpapier oder gewöhnlichem Papier gedruckt wurde, ist natürlich für den Text weniger relevant als ein satztechnischer Unterschied. Der Grund liegt vermutlich darin, dass das Setzen zwar auch nur eine Materialisierung des Textes ist, das Papier aber bloß der Träger dieser Materialisierung und damit von der konstitutiven Idealität des Werkes noch weit entfernt (ebd: 39).

► Beispiele, bei denen das Schriftbild Teil der Geschichte ist: Jan Kjaerstad hat auf den letzten Seiten seines Romans *Rand* mehrere Durchstreichungen vorgenommen, auf die zwar nicht unmittelbar im Text Bezug genommen wird, die aber von der zunehmenden Schizophrenie des Protagonisten künden, aus dessen Perspektive die Geschichte geschrieben wurde. Und *Eine iranische Liebesgeschichte zensieren* von Shahriar Mandannipur setzt verschiedene Schriftschnitte und auch (lesbare) Durchstreichungen ein, die signalisieren, welche Parts eigentlich für eine Veröffentlichung der Geschichte im Iran zensiert werden müssten.

Damit ignoriert Genette die Visualität der Schrift. Das visuelle Erscheinungsbild kann unter Umständen mehr sein, als nur eine Vereinfachung der Lesbarkeit; mittels Überschriften und Gliederungen können weiter auseinander liegende Textteile aufeinander bezogen werden, und auch die Fußnote ist nicht nur eine Ergänzung zum Text, auf den sie sich bezieht, sondern sie »eröffnet die Möglichkeit eines mehrspurigen Schreibens, metaphorisch ausgedrückt: »einer Vielstimmigkeit im Text« (KRÄMER 2003: 160). Im Grunde eignet sich Genettes Konzept am besten für die konventionellen Erscheinungsformen des Romans oder des wissenschaftlichen Buches, und hier kann es auch die verschiedenen Moden aufzeigen. Aber gleichzeitig versperrt es auch den Blick auf die Neuerungen, die Innovationen, die diese Konventionen eben auch in Angriff nehmen. ◀ Neuere Textuntersuchungen kümmern sich dezidierter um das typografische und verlegerische Erscheinungsbild (cf MARTENS 2005: 103f.). McGann

kritisiert Genettes Fixierung auf die rein sprachlichen Texteigenschaften und entwickelt eine Auffassung vom »Text als komplexes Netzwerk von sprachlichen [linguistic] und bibliographischen Codes« (MCGANN 2005: 148). Bezüglich der besonderen textlichen Gestaltung von Gedichten schlägt Harris vor, gleich von unterschiedlichen Schriftsystemen zu sprechen, da die Anordnung von Zeilen bei Lyrik, gerade bei neueren Formen, oft massiv zur Bedeutungsgenerierung beiträgt und der Sinn eines solchen Textes in einem anderen als den vom Autor intendierten Satz verloren gehen könnte (cf HARRIS 1995: 63). Somit müsste man das Konzept des Paratextes dann jedes Mal dezidiert an ein solches Schriftsystem anpassen, weil den einzelnen Komponenten ganz unterschiedliche Aufgaben zukommen können.

Auf den letzten Seiten seines Buches räumt Genette ein, mindestens drei Paratext-Bereiche vernachlässigt zu haben: die Übersetzung, den Vorabdruck und die Illustration (cf GENETTE 2001: 386f.). Indem er die Illustration zum Paratext zählt und sie damit allein unter textkommentierenden Aspekten betrachtet, wird deutlich, dass sich seine Ausführungen nicht einmal für das Buch pauschalisieren lassen. Konzepte wie Moholy-Nagys Typofoto oder Comics, in denen das Bild mindestens gleichwertig der Schrift gegenüber ist, müssten den Genette'schen Paratext schon allein aufgrund der schwer zu bestimmenden »Textualität« vor einige Probleme stellen. Und anhand der Übersetzung wird deutlich, wie schwierig eine Genette-getreue Übernahme des Begriffes auf den Film ist. Die Praxis der frühen Tonfilmzeit, fremdsprachige Versionen herzustellen, indem man jede Szene nacheinander mit Schauspielern verschiedener Nationalitäten drehte, würde den Schauspieler selbst zum Paratext werden lassen: Er ist veränderbar, um eine bessere Kommunikation des »Textes« zu gewährleisten.

Genettes Öffnung seines Konzepts für den Film (cf ebd: 387f.) sowie das erstarkte Interesse der Filmwissenschaft für Bereiche wie Aufführung und Filmwerbung führten zu einer vermehrten Übertragung dieser Kategorie in diesen Bereich. Dabei hat man sich vor allem darauf geeinigt, den Begriff in seiner Autorenzentrierung kritisch anzupassen, es aber meist versäumt, die mediale Lücke in Genettes Konzept ausreichend zu thematisieren. Anstatt sich zu fragen, wie ein dezidiert nicht-visueller Begriff in einem überwiegend visuell argumentierenden Bereich funktionieren könne, wurde

oft pragmatisch vorgegangen. Die Zuordnungen schließen unterschiedlichste Elemente wie Filmwerbung, Kritik, Plakat (beispielsweise HEDIGER 2004: 287), Vorspann (beispielsweise GENETTE 2001: 388), Aushangbild (beispielsweise PAULEIT 2004: 69), Programmverbindungen im Fernsehen (beispielsweise BLEICHER 2004: 246), Zwischentitel (beispielsweise NITSCHKE 2002: 63) oder das Filmmaterial selbst (beispielsweise BÖHNKE 2007: 28) ein. Hierbei wird deutlich, dass es aufgrund der unterschiedlichen Materialität verschiedene Paratexte gibt, die sich vor dem eigentlichen Hauptfilm auftürmen. Der Rezeption eines Films im Kino steht die Passage von Aushangbild, Filmplakat, Eintrittskarte, Filmwerbung (Flyer), Kinowerbung, Trailer und Vorspann zuvor, um nur die wichtigsten zu nennen, abgesehen von einer weiteren Öffnung des Konzepts, wenn man auch »Rezeptionssteuerungen« wie Essen³ dazu rechnen möchte, das durch Werbung oder verschieden gestaltete Popkornütten mit dem Film in Verbindung gebracht werden kann. Außerdem hängt die Gewichtung des jeweiligen Paratextes stark vom Aufführungsort und -kontext ab. Eine Filmvorführung auf einem Festival präsentiert sich sehr viel »nackter« als die des gleichen Films im kommerziellen Zusammenhang im Multiplex oder im Fernsehen. In letzterem Kontext ist der Vorspann beispielsweise einheitsstiftender als auf einem Festival, da er neben sehr viel ähnlichem Material (Werbung, Trailer – allesamt Bild-Schrift-Mischungen) trotzdem eine Anfangsmarkierung setzen muss, wohingegen auf einem Festival vor Fachpublikum, das sich einen möglicherweise noch völlig unbekanntem Film gegenüber sieht, der Vorspann stärker noch als Informationsquelle dient.

Wie beim Buch können beim Erscheinen eines Films in einem anderen medialen Zusammenhang einstmals epitextuelle Elemente peritextuell werden, was sich besonders am Beispiel der DVD zeigt: Das Filmplakat ist nun sozusagen der Umschlag des Mediums (die DVD-Hülle), Making-ofs, Trailer und Interviews rücken in die direkte Nähe, nämlich auf denselben Träger des Films. Wie die Paratextanalogie an sich, scheint auch dieser Vergleich zunächst schlüssig, hält aber einer genaueren Untersuchung nicht stand. In seinem Aufsatz zum Filmprogramm hat Joachim Paech darauf hingewiesen,



Trinkbecher, der zum dritten Teil von *Pirates of the Caribbean* im Kino ausgegeben wurde.

dass sich nicht nur diese Programmelemente ändern, sondern gesamte Filmzusammenhänge unterschiedliche Wertungen und Gewichtungen erfahren, wenn sich der Blick auf ein anderes Medium ändert:

Die Literaturgeschichte geht (zu Unrecht) vom identischen ›Programm Buch‹ für ihre Texte aus, die Filmgeschichte kann sich das im ständigen radikalen Wandel technisch-apparativer, medial-institutioneller, dispositiver etc. Bedingungen ihres Gegenstandes ›Film‹ noch viel weniger leisten (PAECH 2004: 217).⁴

Eine Neuauflage eines Buches bleibt ein Buch, wohingegen ein Film im Fernsehprogramm den *Gesetzen* dieses Mediums unterworfen ist, genauso wie auf der DVD. Das Medium DVD besteht nun aus verschiedenen Teilen, von denen einer davon der Film ist, der nicht unbedingt das ausschlaggebende Argument für den Kauf der DVD sein muss. Der Film ändert sich nicht allein visuell – beispielsweise der Formatwechsel beim Vollbildtransfer eines Scope-Filmes, um nur eines der deutlichsten zu nennen – sondern wird allein durch die Struktur zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen: Kapitelmarkierungen können aufgrund ihrer Akzentsetzung und möglichen Benennung bestimmte Inhalte des Films betonen.⁵ Selten erscheint ein Film in nur einem medialen Zusammenhang, wodurch sich die Frage nach dem »originalen« Paratext des Films stellt. Es scheint also einen Paratext des Films zu geben, der sich dann relativ unverändert durch die einzelnen Erscheinungsformen »retten« müsste wie den Vorspann, und analog dazu gäbe es eine Reihe von Paratexten, die nicht film- sondern medienspezifisch wären, wie beispielsweise das DVD-Menü, das zwar für den jeweiligen Film aufbereitet, aber in keinem anderen Kontext möglich ist.

Einen Paratext im Film oder Kino auszumachen, ist durchaus sinnvoll, um den Einfluss und die Genese bestimmter Elemente aufzuzeigen. Der Hauptunterschied zum Genette'schen Paratext des Buches besteht aber nicht so sehr in der multiplen Autorschaft beim Film, sondern in der ganz anders gearteten Materialität und seiner Manifestation in visuell sehr verschiedenen Medien (Kino, DVD, TV etc.).⁶ Zwar können trotz dieser engen Verbindung des Films zu den ihn bedingenden Elementen diese als Paratext herausgestellt und untersucht werden, eine klassifikatorische Pauschalisierung, wie man sie teilweise analog zu Genette in den Medien vorgenommen

hat, ist aber nicht möglich. Denn was im einen Fall noch ein Bestandteil des Paratextes ist, kann im nächsten bereits Text sein und umgekehrt. (Oder man müsste (absurde) Abstufungen einbauen: der Vorspann ist weniger Paratext als das DVD-Menü, beziehungsweise: Der Vorspann ist der Paratext des Films und das Menü der der DVD.)

Die Ausweitung der Randzone⁷

Diese Verkettungen lassen sich bereits kinogeschichtlich feststellen und am Beispiel des frühen Kinos exemplarisch nachweisen. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die Filme innerhalb eines heterogenen Programms mit anderen Darstellungsformen gezeigt, begleitet von Filmerzählern und Musikaufführungen. Mit dem Umschwung vom Kino der Attraktionen zu einem selbständig erzählendem Medium Film verschwanden diese externen Vermittlungsangebote oder nahmen andere Formen an. Das hing zum einen mit der einhergehenden Standardisierung zusammen, zum anderen aber auch mit einer Übernahme dieser Möglichkeiten in den Film selbst. So ist ab 1910 ein allmähliches Verschwinden der Filmerzähler zu beobachten. Neben den quantitativ zunehmenden Zwischentiteln, die auch nicht mehr bloß Szeneüberschriften enthielten, übernahmen seine Funktion⁸ gleichzeitig auch die den Film flankierenden Druckerzeugnisse. Gerade in der Übergangsphase zum klassischen Kino gab es häufig noch Verständnisprobleme beim Publikum, wenn ein Film versuchte, eine längere, etwas komplexere Geschichte zu erzählen. Um Frustrationen vorzubeugen, versuchte man, den Inhalt des Films, der sich noch nicht immer allein im Film vermitteln konnte, anderweitig zu kommunizieren.

In den USA etablierten sich dazu ab 1911 die *fiction tie-ins*. ► *Tie-in* bezeichnet Verbundwerbung, also alles vom Fanmagazin bis hin zum Merchandising und dem ausgekoppelten Popsong, mit dem sich der Konsumentenkreis eines Produktes noch vergrößern lässt. Fiction tie-ins sind in Zeitungen und Zeitschriften abgedruckte Fotoromane, die die Geschichte der teils parallel dazu im Kino der Stadt gezeigten Filme erzählten: »Read it Here in the Morning; See it On the Screen Tonight!« (SINGER 1993: 489). Dabei stehen die Tie-ins nicht bloß im Zusammenhang mit dem Bedürfnis nach mehr Information, sondern speziell in der USA auch mit einer ent-

stehenden Fankultur, die Elemente der jeweiligen Filme bereitwillig auch in anderen Verbundsystemen aufgriff. So erschienen zu dieser Zeit auch die ersten Fanmagazine. Janet Staiger betrachtet diese fiction tie-ins daher allein unter dem Aspekt der Filmwerbung (cf STAIGER 2005: 26ff.).

Obgleich die fiction tie-ins noch bis in die 20er Jahre hinein üblich waren, ging ihr Erscheinen Ende der 10er Jahre wieder zurück, zu einer Zeit also, zu der man die Entwicklung des Kinos hin zum Klassischen Kino als abgeschlossen ansieht. Ben Singer sieht sie daher auch als ein Medium der Übergangszeit, in der man sich noch nicht auf den Film als alleinigen Kom-

◀ Fankultur und der entstehende Vorspann

Gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts hatte sich bei den Produktionsfirmen noch kein Bewusstsein dafür entwickelt, den am Film Beteiligten einen Credit zuzubilligen. Der Firmenname selbst bewarb das (möglichst standardisierte) Produkt und kommunizierte die Differenz in der Werbung: »The motion-picture industry in 1909, like any manufacturer in twentieth-century America, advertised and distributed its products by the brand« (BOWSER 1994: 103). In Frankreich begann man im Zuge des *Film d'Art*, bei dem man den als billiges Vergnügen missachteten Film aufwerten wollte, berühmte Theaterschauspieler für einen Auftritt in einem Historienfilm zu gewinnen und diese dann auch im Vorspann zu nennen. Allmählich begann man damit ab 1909 auch in den USA einige bekanntere Schauspieler im Vorspann aufzuführen, viele Firmen taten sich damit aber noch schwer. Publikum und Presse forderten jedoch zunehmend, dass die Namen und damit auch die Schauspieler selbst bekannter wurden, sprach man bis dahin doch immer vom Biograph-Girl (Florence Lawrence) oder dem Vitagraph-Girl (Florence Turner). Im März 1910 fragte die Branchenzeitung *Moving Picture World* ihre Leser ob sie es für sinnvoll erachteten, dass Drehbuchautoren einen Credit im Vorspann bekämen. Sie stelle dabei ein generelles Interesse des Publikums nach Hintergrundwissen fest, war aber unsicher, ob speziell der Autoren-Credit

nötig sei, da man den Stil eines Films kaum anhand seiner Autoren erkennen könne (»Giving Credit where Credit is Due«, in *Movie Picture World* 6, No. 10 (12. März 1910): S. 369f.). In den Folgeausgaben finden sich leider keine Leserbriefe zu der Frage, aber ein knappes halbes Jahr später erschien die nachdrückliche Forderung, die Namen der Schauspieler im Vorspann zu nennen, da sich das Interesse des Publikums längst nicht mehr auf das Geschehen auf der Leinwand beschränke: »Let each picture or reel be preceded by the full cast of the characters in the play, with the names of the actors and actresses playing the parts. (*Moving Picture World* 7, No. 10 (12. November 1910): S. 1099).

Ab 1911 wurden die Namen der Stars jedoch schon so gut kommuniziert, dass ganze Werbekampagnen auf ihnen aufgezo- gen wurde. Im selben Jahr erschienen auch die ersten Fanmagazine (cf BOWSER 1994: 114). Allerdings zögerte man noch, auch andere Personen aufzuführen, da man sich von ihnen keinen werbenden Wert beim Publikum versprach. Einzige die Edison Company gab bei jedem Film eine vollständige Creditlist an (cf ebd 1994: 118).

In Deutschland forderte man im Umfeld des Autorenfilms eine stärkere Heraushebung der Namen von Regisseur, Autor und Schauspielern, um die Filme wie bei der Literatur unter Werksperspektive diskutieren zu können (cf ELSTER 1913: 262).

► »Both film makers and spectators may have relied on them as a key to narrative comprehension. Recent scholars have emphasized that, unlike primitive cinema's heavy dependence on spectatorial foreknowledge (viewers were already familiar with skits and tales early films drew upon), films after around 1908 became more autonomous, more adept at telling complete, comprehensible stories ›on their own‹, solely through images and limited intertitles. Fiction tie-ins prompt one to re-assure this generalization« (SINGER 1993: 499).

► In den USA wurden die Zwischentitel zunächst »leader« genannt, als »titles« bezeichnete man die Credits am Anfang des Films. Unter »subtitles« verstand man generell Zwischentitel. Später verwendete man diese Bezeichnung für Dialogtitel, in Abgrenzung zu den anderen »titles« (cf BST 2006: 442).

munikator der Narration verließ. ◀ Folgendes Zitat des Vizepräsidenten von Pathé führt Singer zur Stärkung seiner These an:

*We can now, through the medium of all these newspapers, which cover so large a portion of the more thickly settled sections of the country, tell the story of the picture in a satisfactorily complete form. We can do fully what the subtitles try to do: we can make intelligible all the happenings of the play; we can analyze character, explain motives — we can, if you will, amplify the action and set forth those things which cannot be shown on the screen.*⁹

Die einzelnen Bestandteile eines Spielfilms, so die Aussage, müssen noch zusätzlich erläutert werden, ob es sich dabei um Personencharakterisierungen, Vorgeschichten oder den Verlauf der Geschichte selbst handelt, spielt keine Rolle, es ist im Druck schneller und kostengünstiger zu tun. Die Zwischentitel ◀ waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgereift genug, um diese Funktion zu übernehmen.

Für den europäischen Raum hat Sandberg in den gedruckten Filmprogrammen eine ähnliche Funktion ausmachen können. In einer Untersuchung zu dänischen Filmprogrammen konnte er feststellen, dass diese ebenfalls um 1910 deutlich zunahmen. Die Filmprogramme

mussten an der Kinokasse gekauft werden und entsprachen in Preis und Aufmachung dem jeweiligen Filmtheater, waren in den größeren Premierenhäusern also in der Herstellung aufwändiger und damit teurer. Auch hier hatten die Programmhefte nicht selten die Aufgabe, den Zuschauer mit zusätzlichen Informationen zur Geschichte zu versorgen (cf SANDBERG 2001: 20) und konnten wie die amerikanischen fiction tie-ins auch eine Vielzahl von Bildern enthalten (cf SANDBERG 2001: 11). Sandberg betont allerdings, dass diese Programmhefte, die häufig besser die Zeit überdauerten als die Filmkopien, nicht bedingungslos als Referenz für den Film selbst herangezogen werden dürften, da man hier oft wie auch in den fiction tie-

Abspielkontrolle im Kino

Die Wandlung vom frühen zum klassischen Kino hängt für Thomas Elsaesser mit einer Verlagerung der Abspielkontrolle aus dem Bereich der Kinobesitzer in den der Regisseure und Produzenten zusammen (cf ELSAESSER 2002a: 89). Dies geschah zwischen 1909 und 1919 eben nicht durch weitere technische Innovationen, sondern indem bestimmte Standards und Standardisierungen durchgesetzt wurden (cf ebd: 210).¹⁰ Elsaesser zufolge war beispielsweise die Parallelmontage eine Möglichkeit, um zu verhindern, dass Kinobesitzer die Filme ihrem Gutdünken nach umschnitten, da das komplexe Geflecht der Szenen nun einer ganz bestimmten Reihenfolge gehorchte, die ihre besondere Dramatik nur aus dieser speziellen Anordnung heraus erhielt (cf ebd.). Eine weitere Veränderung ist die deutliche Zunahme der Zwischentitel, die sich zudem auch inhaltlich und stilistisch von den einfachen Szeneüberschriften zu wortreicheren Erklärungen und Dialogtiteln wandelten. Sowohl die Filmerzähler als auch die Programmhefte und fiction tie-ins gehen in den zur Anwendungsreife gebrachten Zwischentiteln auf. Wurde der Film vorher mit diesen Medien kostengünstig und effektiv fortgeschrieben, so konnte seine Narration nun mittels der Zwischentitel ganz vom Regisseur und Produzenten kontrolliert werden. Anhand der Zwischentitel lässt sich zudem gut darstellen, dass sich auf diesen Plätzen, die sich zur Konstruktion filmischer Einheit besonders eigneten, oft ganz unterschiedliche Elemente anhäuferten, mittels derer sich die narrative, künstlerische und ökonomische Geschlossenheit beherrschen ließ. Bereits vor 1910 finden sich die Logos der Produktionsfirmen auf den Zwischentiteln, und 1912 legte die *Motion Picture Patents Company* fest, dass in jedem Positiv eines Films, das Logo der Produktionsfirma auf dem Titel enthalten sein musste (cf BOWSER 1994:137, siehe dort auch zu den unterschiedlichen Logos). Da diese Maßnahme auch nicht endgültig vor Raubkopierern schützte, verlagerte man die Logos mitunter auch in die Kulissen, wo es an ein bis zwei Stellen im Film im Hintergrund, meist auf einer Wand, angebracht wurde.◀ Der Hahn der französischen Produktionsfirma *Pathé* findet sich bereits ab 1904 auf den Zwischentiteln und ab 1907 in der Kulisse

ins die günstige Gelegenheit nutzte, um die Geschichte mit zusätzlichen Elementen anzureichern. Wie sehr diese Filmprogramme zum damals etablierten System Kino gehörten, verdeutlichen zwei interessante Ergebnisse in Sandbergs Untersuchung. So konnte er nachweisen, dass sie nicht selten auch als Grundlage für Zensurenentscheidungen dienten, da die dafür zuständigen Stellen längst nicht mehr alle zur Entscheidung vorgelegten Filme sichten konnten und sich daher auf die dort wiedergegebenen Inhaltsbeschreibungen verließen. Wo man das Gefühl hatte, dass es sich dabei um

einen möglicherweise kritischen Film handeln könnte, zog man anschließend das Zelluloid zurate (SANDBERG 2001:19), weswegen manche Programme den Inhalt des Films beispielsweise durch eine Vorgeschichte oder Charakterisierung des Milieus ganz anders kontextualisieren, als es im Film selbst dann später der Fall war. Ein weiteres Beispiel für den engen Verbund von Film und Programm findet Sandberg in einer zeitgenössischen Kritik eines Films, in dem der Kritiker auf Details der Geschichte eingeht, die nur im gedruckten Programm, nicht aber im fertigen Film zu finden waren (cf SANDBERG 2001: 12). ◀

Vor allem Programme aus teureren Kinos enthielten neben Bildern aus dem Film und einer hochwertigen Verarbeitung auch vom Film inspirierte Prosa (cf

SANDBERG 2001: 11). Für Sandberg zeugen diese auch von dem Bedürfnis der Zuschauer/innen, vom Kinoerlebnis etwas zur Erinnerung mit nach Hause zu nehmen. Dies Bedürfnis, durch Devotionalien das Vergnügen des Films zu verlängern und damit auch seine Immaterialität zu kompensieren, wurde von der Filmindustrie früh erkannt. Seit Beginn der 10er Jahre finden sich verschiedene tie-ins wie von Filmen inspirierte Romane, Songs und sogar Mode (cf STAIGER 2005: 35). So konnten sich diese Filme in andere Bereiche ausdehnen und gleichzeitig demonstrieren, welche Elemente noch zum Film gehörten. Jede einzelne Plattform kann zudem den Radius noch weiter ausdehnen, indem sie den Film wiederum mit weiteren Elementen verknüpft.

► »One swings easily between fetishisation of the programs as valuable trace-evidence and dismissal of them as irrelevant, extra-diegetic trash.

The best that can be done, it would seem, is to recognize the trace for what it opens onto – not just a filmic text, but a complex web of past cinematic practice. Pocket movies, understood as practice instead of object, provide the reminder that notions of films have not always been confined to the screen◀

(SANDBERG 2001:20).

► Wenn der Film überwiegend im Freien spielte, wurde das Logo auch schon mal an einen Baum genagelt (cf BOWSER 1994:138f.). In *The Penniless Prince* (1911) steht das Logo der *Independent Movie Production Company* frei auf einer Wiese und dabei im Weg der beiden Hauptpersonen, so dass die Schauspielerin ihr Kleid anheben muss, um nicht daran hängen zu bleiben.

► Auch auf der DVD sind die Zwischentitel Orte, an denen sich Veränderungen einschreiben: Auf der DVD zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, D 1920) von Hollywood Classics (2002) findet man die expressionistischen handgeschriebenen Zwischentitel, die ein Markenzeichen des Films geworden sind, ausgetauscht durch simple englischsprachige in *Courier* gesetzte Titel. Und auch die berühmte Einstellung, in der der Satz »Ich muss Caligari werden« sich mehrfach über und in das Bild einschreibt, ist erfolgreich getilgt worden, indem man in dieser Szene eine so starke Ausschnittsvergrößerung vornahm, dass nur noch Caligari in der Mitte des Bildes zu sehen ist. Natürlich erschließt sich sein wildes Gestikulieren und erschrockenes zur Seite Blicken (wenn er die Sätze liest) nun nicht mehr.

(cf DE MOURGUES 1994: 178). Die Logos verschwanden aus den Kulissen wieder um 1912, verblieben aber in den 10er Jahren noch in den Zwischentiteln.

Wie wichtig dieser Ort der Einschreibung genommen wurde, demonstriert besonders der Anfang von Griffith' *Birth of a Nation* (USA 1915), bei dem ein Zwischentitel darauf hinweist, wie die Zwischentitel des Films auszusehen haben und welcher Art die Akzidenzen sind, damit die Zuschauer wissen, dass sie es mit »dem Original« zu tun haben. ◀

Die Einführung des Tonfilms stellt in dieser Hinsicht eine weitere Kontrollmöglichkeit dar, konnte man nun auch dem kleinsten Kino noch ein voll besetztes Orchester auf der Tonspur bieten. Auf verschiedenen Ebenen wurden die Freiheiten der Kinobesitzer eingeschränkt, indem man ihre Möglichkeiten sukzessive in den Film selbst verlagerte. So sind für Hediger die großen und opulenten Vorspanne auch eine Reaktion auf die szenischen Prologe, die noch bis in die 40er Jahre hinein in den Kinos vor dem Film geboten und von den Kinobetreibern als zusätzliche Attraktion beworben wurden (HEDIGER 2003: 85f.). ►

Der Vorspann als wichtigstes Element des Copyright sollte sich ganz besonders als Dreh- und Angelpunkt nach innen und außen etablieren. ► So subsumiert er nicht nur Funktionen, die im Theater das Programmheft inne hat und erinnert ansonsten in der typografischen Gestaltung auch an das Filmplakat, sondern nahm mitunter auch Formen an, die der Zuschauer mit anderen Formaten verband. So findet sich zum Beispiel die Anmoderation und das Making-of innerhalb des Vorspanns der 30er bis 50er Jahre, die den Kinozuschauern unter anderem aus den zu dieser Zeit üblichen Trailerformaten bekannt waren:¹¹ Der Vorspann zu Sacha Guitrys *Le Roman d'un Tricheur* (F 1936) ist ein gesprochener Vorspann, in dem die Beteiligten mit einer Aufnahme, die sie bei der Arbeit zeigt, humorvoll präsentiert werden. Und der Film *I Love Melvin* (DON WEIS, USA 1953) beginnt mit einer Aufnahme von Debbie Reynolds, wie sie in Vorbereitung auf ihren Auftritt vor einem

Schminkspiegel sitzt und scheinbar plötzlich überrascht der Kamera im Bild des Spiegels gewahr wird; eine Aufnahme, die eine Nähe suggeriert, wie sie eben aus Berichten über die Stars bekannt sein dürfte, die man in Fanmagazinen und Making-ofs findet.

Die Vorspanne präsentieren sich damit als ein besonderer Verbindungspunkt, indem sie Formen aufnehmen, die die Zuschauer erst kurz zuvor bei Fanmagazinen oder Trailern selbst noch konsumiert haben. Diese Verbindungspunkte sind dabei jedoch mehr als die Schwellen, von denen Genette in seinem Buch im Bezug auf den Paratext spricht.¹² Für Genette werden sie vom Leser auf den Weg in den Text passiert, wohingegen im Film diese Schwellen häufig auch in einer Bewegung des Films selbst nach außen zu verorten sind. Was für die Filmwissenschaft möglicherweise ein Problem darstellt, da sich der Gegenstand nicht so einfach fixieren lässt (cf BELLOUR 1999b), ist für den Film selbst ein großer Vorteil. Gerade aufgrund seiner Immaterialität kann er sich in viele weitere Bereiche einschreiben und ausdehnen, indem Konzepte verwandt werden, die im Bereich des Produktdesign und des *Corporate Design* bekannt sind. Hierbei müssen visuelle Formen gefunden werden, um ein Unternehmen oder

ein Produkt nach außen hin zu repräsentieren. Logos kommunizieren nonverbale Inhalte und bieten gleichzeitig einen möglichst hohen Wiedererkennungswert in unterschiedlichen Zusammenhängen. Für den Film werden häufig die Filmtitel als solche Logos entworfen, die auf eine hohe Wiedererkennbarkeit abzielen. Besonders vor diesem Hintergrund ist die Wichtigkeit des

◀ Diese Prologe gut 60 Jahre später: Für den Film *Mission Impossible II* (John Woo, USA/D 2000) wurde eigens eine Lasershow zum Titelsong von Metallica angefertigt, die vor diesem und anderen Filmen gezeigt wurde.

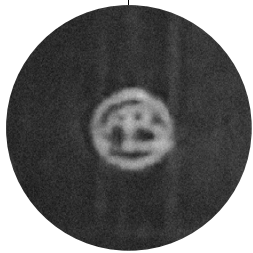
◀ Vorspann und Copyright

Bereits am Anfang der Filmgeschichte steht das Problem des Copyrights. 1897 fügte Edison einem seiner Filme den Titel sowie seinen Firmennamen hinzu, um die Eigentumsrechte daran zu proklamieren (cf BST 2006: 312). 1896 wurden die Titel meist noch als Dias gezeigt, waren also noch nicht mit dem Film verknüpft. 1902 entschied ein Gericht jedoch, dass jedes einzelne Bild eines Films eingetragen werden müsste. Diese Praxis erwies sich natürlich als nicht durchführbar. Das dadurch ent-

standene Copyright-Chaos wurde erst gut ein Jahr später im April 1903 geklärt, als man wieder zur ursprünglichen Methode zurückkehrte, den Filmtitel eintragen zu lassen und den Copyright-Vermerk im Vorspann zu erwähnen (cf MUSSER 1994: 331f.). Trotz dieses Urteils kauften viele Firmen immer noch Filme von anderen, die sie als ihre eigenen ausgaben. Vor allem ausländische Firmen, die sich keine Dépendance in den USA leisten konnten, wurden so betrogen (ebd: 365).



Szene aus *Rose O'Salem Town* (David W. Griffith, USA 1910). Das Logo der American Biograph (AB in einem Kreis) befindet sich in der Mitte an der hinteren Wand.



Zwischentitel am Anfang von Griffith *Birth of a Nation*; (David W. Griffith, USA 1915), Designer: Frank E. Woods



Debbie Reynolds wird im Vorspann zu *I Love Melvin* (Don Weis, USA 1953) von der Kamera überrascht und schreibt als Reaktion darauf den Titel des Films auf ihren Schminkspiegel.

► Das key-art-signet ist auch heute noch eines der zentralen Werbemittel eines Films, selbst wenn dieser keinen klassischen Vorspann mehr aufweist, was für die meisten Big-Budget-Filme gegenwärtig die Regel darstellt. Hier ist es dann meist ein individuell und sehr prägnant gestalteter Titel, der Film, Plakat, Trailer und Merchandising verbindet, wie beispielsweise im Fall des Films *300* (ZACK SNYDER, USA 2006), dessen in »Blut« geschriebene Zahl überall als Titel des Films erkennbar bleibt.

Vorspanndesigners Saul Bass nicht zu unterschätzen.¹³ Bass hat es als einer der Ersten verstanden, für den jeweiligen Film ein Logo zu entwerfen, das sich soweit reduzieren ließ, dass es auf dem Plakat, im Vorspann und Trailer, aber auch auf allen anderen Werbematerialien des Studios und des Films schnell zu erkennen war. ◀ Seine Arbeitsweise beschreibt Bass hierbei ganz im Sinne eines Designers, der sich dem Produkt unterzuordnen hat: »Ich versuche also, die besondere Charakteristik des Films und seine Weltanschauung bereits im Vorspann zu vermitteln« (BASS 1993: 412). Bass selbst hat immer wieder betont, dass der Film in den 50er Jahren nicht mit, sondern erst nach dem Vorspann begann, da dieser als Signal verstanden wurde, langsam zur Ruhe zu kommen:

Since trade requirements demand these extensive credits, it seems that this usually neutral interlude should be converted into a positive introduction to the film. Normally the running of the title is a period during which the patrons leave their seats for popcorn, make small talk with their neighbors, or simply explore their seats for long-range comfort, and when the film itself begins, there is usually an initial »cold« period. I have approached the titles with the objective of making them sufficiently provocative and entertaining to induce the theatre inhabitants to sit down and watch, because something is really happening on the screen. It then may become possible to project a symbolic foretaste of what is to come, and to create a receptive atmosphere that will enable the film to begin on a higher level of audience rapport (BASS 1960, 209).

Damit käme den Bass'schen Vorspannen eine Funktion zu, die sich durchaus im Sinne Genettes als paratextuell beschreiben ließe, wobei diese Schwelle sich für den Film in beide Richtungen überschreiten lässt: ► Bass beschreibt, dass es in den 50er Jahren durchaus gängige Praxis war, den Vorspann noch über den geschlossenen Vorhang zu projizieren:

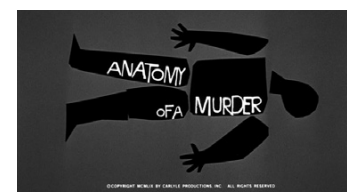
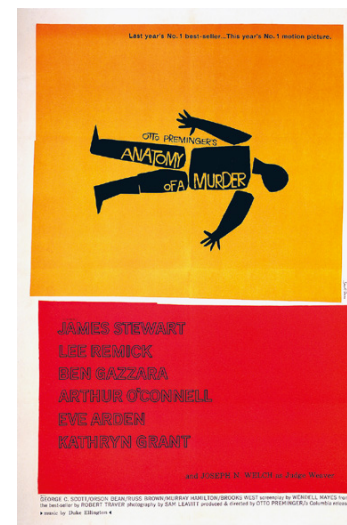
◀ Auch Genette hält als letzten Satz seines Buches fest: »Schwellen sind zum Überschreiten da« (GENETTE 2001: 391). Da für ihn der Text unwandelbar ist, kann es jedoch auch keine Bewegung nach außen geben, der Text bleibt fest und die Schwellen sind die Zugangswege, die zu ihm führen. Sein abschließendes Fazit beschreibt auch, dass der Paratext nicht zu einem Fetisch werden sollte, da er ein Hilfsmittel darstellt (cf ebd.). Indem Genette aber zu Beginn seines Buches darauf hinweist, dass man von den Schwellen nicht immer weiß, »ob man sie dem Text zurechnen soll« (ebd.: 9), vergrößert er selbst schon den Bereich des Textes.

▼ Schrift in der Filmdose: Preminger war vielleicht einer der ersten Regisseure, die ihrem Film einen Brief an den Vorführer beilegte. Gebrauch machten davon aber u. a. auch Stanley Kubrick, David Lynch, Michael Bay und Terrence Malick: <http://www.filmdetail.com/2011/06/26/letters-to-projectionists-kubrick-lynch-malick-bay> (letzter Zugriff: 4.1.2012, dort datiert: 26.6.2011).

geliefert. Die Kamera folgt ihm dann in einer durchgehend amerikanischen Einstellung, bis sie am Ende der Sequenz auf ihn zufährt, seinem Blick durch das Fenster einer Bar folgend, das Intro mit einer enunziativen Figur beendet, die den Blick auf den wichtigsten Ort des Films freigibt sowie das, worum es sich dreht, wörtlich ausschreibt: »Beer« steht in Leuchtschrift über dem Fenster, die Bar und der Alkohol als Grundstein der Rauschgiftsucht.

When Otto learned that his The Man with the golden Arm was opening over closed drapes he made sure that there was a note attached to every print instructing the projectionist not to run the first reel until the curtains had been drawn back (BASS in KIRKHAM 1994: 16). ▶

Hier wird der Vorspann im Sinne einer Abspielkontrolle eingesetzt. Er bündelt nicht nur die äußeren Fortschreibungen des Films in seinem *key-art-signet*, sondern suggeriert genau damit eine Wichtigkeit, die es Preminer ermöglicht, zu erreichen, dass der Film mit dem Vorspann beginnt. Man darf sich durch den Mythos, der sich um die Vorspanne Saul Bass' herum aufgebaut hat, nicht täuschen lassen: Weder waren die animierten Balken aus dem Vorspann von *The man with the golden Arm* (Otto Preminger, USA 1955) so unterhaltsam, dass man allein aufgrund dieser gut 80 sekündigen Sequenz von gebanntem Staunen im Zuschauerraum ausgehen darf, noch schlägt die folgende Exposition einen Nutzen aus der dadurch aufmerksameren Rezeptionshaltung. Denn diese befolgt die klassischen Konventionen des Filmbeginns: in einer ebenfalls über eine Minute dauernden Plansequenz sehen wir Frankie Machine (Frank Sinatra) an dem Schauplatz ankommen, an dem die Geschichte spielen wird. Die Szene ist ruhig und führt in ihren Kamerabewegungen die Zuschauer Stück für Stück in die Geschichte ein: Sie beginnt mit einer Fahrt durch eine Straße, ein Bus kommt an, aus dem Frankie aussteigt: Der Protagonist wird ange-

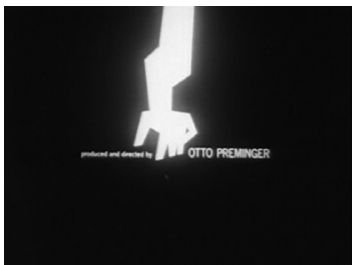


Vorspann und Plakat des Films *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, USA 1959) von Saul Bass

Die Eingangssequenz ist weder schnell geschnitten noch überfordert sie die Zuschauer mit einer zu großen Informationsflut. Die emotionale Vorbereitung des Vorspanns findet hier also keinen Niederschlag. Die Konvention des langsamen Anfangs ist so omnipräsent, dass sie sich nicht durch eine neue Konzeption des Vorspanndesigns verändern lässt, weshalb es auch nur konsequent ist, dass ab den 70er Jahren die Credits immer häufiger nicht in von der Geschichte abgetrennten Vorspannsequenzen zu finden waren, sondern über den Anfang selbst gesetzt wurden. Die Exposition zeigt dabei wenig Variationen, meist handelt es sich um die Ankunft des/der Protagonist/in am zentralen Ort des Films und damit in der Geschichte, oder es werden Handlungen in einer Ausführlichkeit gezeigt, wozu der Film, hat die Narration einmal an Fahrt gewonnen, nicht mehr zurück finden wird. Und natürlich ist auch diese Art des Vorspanns, die Credits über die Introsequenz zu setzen, eine Möglichkeit, den Vorspann näher an das, was beispielsweise der Vorführer, der den Vorhang öffnet, Film nennen würde.

Am Intro-Vorspann zeigt sich, dass hier Paratext und Text nicht topografisch fein säuberlich getrennt sind, sondern miteinander verschmelzen. Die Credits selbst, also die schriftlichen Zeichen im Vorspann, lassen sich

dem Feld des Paratextes zuweisen, nicht aber die Bilder, über denen sie erscheinen, zeigen diese doch bereits die ersten Bilder der Diegese und Narration. Konsequent weitergeführt bedeutet dies, dass alles jenseits der bloßen Credits nicht zum Paratext gerechnet werden kann, stellt doch der Vorspann oft im Sinne einer Ouvertüre Themen der Musik vor. Man kann den Vorspann unter dem Aspekt des Paratextes betrachten, um beispielsweise zu dem Ergebnis der Abspielkontrolle in diesem Stück des Films zu gelangen; das ermöglicht jedoch nicht die pauschale Klassifikation desselben als Paratext, möchte man sich nicht in unnötigen Aufspaltungen des Films ergehen, wie sie bspw. Sutcliffe in der Beantwortung der Frage, wo



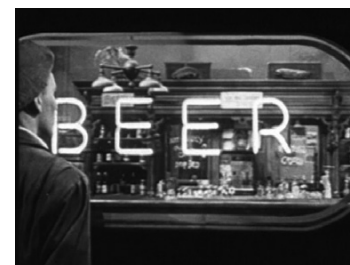
Vorspann zu *The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger, USA 1955)

der Film nun wirklich anfangen, vornimmt (cf SUTCLIFFE 2000: 21). Sutcliffe kommt bei der Analyse von Filmanfängen zu dem Schluss, dass nicht nur der Vorspann nicht wirklich zum eigentlichen Film gezählt werden kann, sondern auch der *establishing shot* kein richtiger Teil davon ist: »The establishing shot in its least interesting form [...] is hardly even taken as part of the film itself, which is why it is so frequently overprinted with credits and titles, in a way that more privileged scenes could not conceivably be« (ebd 2000: 15). Interessanterweise nimmt er die Plansequenz am Anfang des Films *Touch of Evil* (ORSON WELLES, USA 1958), der gar keinen Vorspann aufweist, von dieser Feststellung aus. Und auch Gregor Stanitzek hat aufgrund des fehlenden Vorspanns bei *Apocalypse Now* (FRANCIS F. COPPOLA, USA 1979) »das unguete Gefühl, dass der Film nicht wirklich beginnt, nicht wirklich begonnen hat – als handle es sich um eine einzige unförmige pre-title sequence« (STANITZEK 2006: 12 und 2009: 48). Auf unterschiedliche Weise ist beiden Aussagen die Konvention einer Anfangsmarkierung eingeschrieben. Wo sie fehlt, tut man sich schwer, den Anfang zu finden, da es sich aber um eine Konvention handelt, kann sie nicht Teil des Films sein, es sei denn, sie hebt sich künstlerisch aus der Masse vergleichbarer Elemente ab. Damit folgt Sutcliffe in seiner Argumentation im Bezug auf den establishing shot der allgemeinen Auffassung

vom Vorspann, der in der Regel ein notwendiges Übel darstellt und nur an herausragenden Einzelfällen sein Potenzial offenbare.

Studios und Produzenten haben an einer Abspielkontrolle ein großes Interesse, da die adäquate Vorführung eines Films natürlich auch die Rezeption beeinflusst. Ein guter Film kann bei einer mangelhaften Vorführung nicht in dem Maße zur Geltung kommen, wie es ursprünglich intendiert war.

Auf eine andere Art, aber ähnlich erfolgreich funktioniert die Produktkontrolle auf den DVDs, einem Markt, der zunehmend an Wichtigkeit



Eingangssequenz aus *The Man with the Golden Arm*

gewonnen hat. Auch wenn die Studios davon ausgehen, dass die Konsumenten die neuesten Tonanlagen und Flachbildschirme zuhause haben, ist eine Abspielkontrolle hier doch nahezu unmöglich. Sie ist auch nicht so nötig, da der DVD-Markt von einem Technikdiskurs begleitet wird, bei dem jeder selbst dafür verantwortlich ist, die bestmögliche Abspielqualität herzustellen. Man muss sich selbst darüber informieren, welche DVD-Fassung eines Filmes die angemessenste ist. In zahlreichen DVD-Foren, aber auch bei Konsumentenkritiken informieren Nutzer darüber, ob es sich bei dem Film der jeweiligen DVD-Fassung um die ursprünglich Länge handelt, ob das Format richtig gewählt wurde und wie gut der Bildtransfer ist. ▶

Die Abspielkontrolle wird auf der DVD durch eine Diskurskontrolle ersetzt, da die außerfilmischen Elemente wie Making-ofs und Kommentare auf der DVD gezielt und an bestimmten Stellen zum Einsatz gebracht werden können. Neben den Kapitelmarkierungen ist das vor allem der Audiokommentar von Regisseuren, Autoren, Schauspielern, Filmkritikern und -historikern, die die Aufmerksamkeit und Interpretation einer jeden Szene steuern können. Die Diskurskontrolle entsteht nicht allein durch die Anbindung einstmaligen epitetextueller Elemente, sondern durch deren direkten Bezug auf den Film selbst. *Easter Eggs* und *Fact Tracks* binden Hintergründe an die jeweiligen Filmszenen an, die zum Verstehen des Films nicht zwangsläufig

nötig sind. Auf der DVD zu *The Matrix* (ANDY & LARRY WACHOWSKI, USA 1999)¹⁴ erscheinen während des Films an bestimmten Stellen Easter Eggs in Form eines weißen Hasen, die beim Anwählen direkt in das Making-of führen, wo dann der Spezialeffekt der Szene erklärt wird, den man soeben gesehen hat. Fact-tracks blenden in Form von Untertiteln *Trivia*-Informationen ins Bild ein, die über Produktionshintergründe informieren oder sogar auf Fehler hinweisen können. Auf der Collectors Edition von *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, USA 1997) kann man diese Trivias als Spiel rezipieren (man muss sie

◀ Auch die Produktionsstudios haben ein Interesse am richtigen Abspiel: Das Booklet der Collector's Edition des Films *Jackie Brown* (QUENTIN TARANTINO, USA 1997) liefert auch gleich die Erklärung zum richtigen Abspiel: »For technical assistance with this or any Miramax DVD, visit us at video.com/support or call 1-800-477-2811. This film presentation has been enhanced for 16x9 televisions. If the picture appears distorted on your television screen, your DVD player may not be set to the proper TV shape selection. Please refer to your DVD player manual for set up instructions« (DVD: Buena Vista Home Entertainment, ohne Jahresangabe).

erraten und kann dadurch Punkte sammeln). Es ist auch möglich, sich den Film anzusehen und dabei parallel die betreffende Stelle des Drehbuchs zu lesen.

Die Extras auf der DVD kommunizieren selten Informationen, die der interessierte Konsument sich nicht schon an anderer Stelle hätte besorgen können. Wie die *Bullet-Time-Effekte* in *Matrix* erzeugt wurden, war bereits zum Filmstart bekannt und trug bei der Kinoauswertung zum Erfolg mit bei. Diese Informationen stehen nicht etwa der Logik einer Transparenzillusion entgegen, sondern sind Teil des Rezeptionsvergnügens. Für Bolter/Grusin rührt die Befriedigung beim Sehen von Actionfilmen zum Teil auch daher, dass man sich bewusst über die Funktionalität der Medien ist, dass man zwischen Glauben und Wissen oszilliert (cf BOLTER/GRUSIN 2000: 157f.). Das Vergnügen der DVD-Rezeption besteht unter anderem darin, diese beiden Ebenen direkt in Verbindung zu setzen, die augenscheinliche Einheit des Films gezielt

aufbrechen zu können. Gleichzeitig können die Studios dieses Bedürfnis dahingehend ausnutzen, gezielt zu kontrollieren, welche Informationen über den Film in Umlauf gebracht werden sollen. Die Geschichte des Films im Kino sowie auf der DVD ist auch eine der zunehmenden Ausschließung externer Vermittlungsangebote – vom Filmerzähler bis hin zur Filmkritik. Im Bezug auf die Massenmedien hat Niklas Luhmann dabei von einer Schließung des Systems gesprochen, »das auf Vermittlung durch Interaktionen unter Anwesenden nicht mehr angewiesen ist« (LUHMANN 1996: 34). Diese Schließung beinhaltet nicht nur die Abspielkontrolle des Films, sondern in zunehmendem Maße auch die Diskurskontrolle über das Produkt. Der Paratext als beweglicher Kommunikator des Textes stellt daher ein wichtiges ebenfalls unter Kontrolle zu bringendes Instrument dar. Für Luhmann musste bei unterhaltenden massenmedialen Produkten der Autor hinter den Text zurücktreten, da sonst die Aufmerksamkeit vom Kommunikat auf den Kommunikator abgelenkt würde. Gerade damit funktioniert jedoch die Schließung des Systems auf der DVD. Durch die Autorenkommentare, Fact Tracks



Die Spur des weißen Kaninchens führt die Rezipienten direkt zum Making-of der gesehenen Stelle auf der DVD des Films *The Matrix* (Andy & Larry Wachowski, USA 1999).



Screenplay Viewer und Trivia Game auf der Bonus-DVD des Films *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, USA 1997).

und Making-ofs bestimmt das Studio, welche Informationen im Zusammenhang mit dem Film kommuniziert werden sollen; Fandiskurse, Fehlersuchen, *Triviasites* etc. werden so schon gleich mit in die Distribution des Textes eingebunden: »Unterhaltung heißt eben: keinen Anlass suchen und finden, auf Kommunikation durch Kommunikation zu antworten« (LUHMANN 1996: 107).

Die Schwellen, die die Paratexte ursprünglich markierten, werden in das System hineinkopiert. Der Paratext ist nicht mehr länger bloß ein Kommunikator des Textes, indem er am Text die Rezeption steuert, sondern agiert von innen heraus. Dabei geht es nicht bloß darum, Lektüren des Textes zu erleichtern, sondern auch, Diskurse über den Text zu kontrollieren. Der Genette'sche »Paratext ist eine Übergangszone zwischen Text und Au-

ber-Text« (GENETTE 2001: 388), eine Möglichkeit also, die für die Öffnung des Textes verantwortlich ist, wohingegen der Paratext des Films auch für eine Schließung des Systems genutzt werden kann.

Vom System Film können die so genannten Paratexte ebenso wenig ausgeschlossen werden wie vom System Buch. Eine rigorose Unterscheidung von Film und »nicht-ganz-Film« funktioniert hier aber entschieden weniger als solch eine Unterscheidung für die Literatur gelten mag. In welchem Verhältnis jedoch Film und das, was man allgemein vielleicht mit Werbung umschreiben könnte, steht, zeigen Untersuchungen von Blockbuster- und *High-Concept*-Filmen.¹⁵ Bevor diese Filme gedreht werden, stehen hier schon Überlegungen zur Vermarktung im Vordergrund, die die Produktion und sein Aussehen maßgeblich beeinflussen: »der Film muss Szenen enthalten, die im Trailer gut ausschauen etc.« (HEDIGER 2004: 288). Obwohl der Paratext dann als solcher im Film nicht mehr zu erkennen ist, behält er doch seine Funktion bei, weswegen man hier von einem impliziten Paratext sprechen könnte. Besonders kritisch hat das Marli Dschen im Bezug auf *Jurassic Park* (Steven Spielberg, USA 1993) formuliert, dessen Marketing-Kampagne sich auf das *key-art-signet* des Films konzentrierte, mit dem sich dann vor allem auch das Merchandising verkaufen ließ:

Wer glaubt, »Jurassic Park« sei ein Film, der irrt. »Jurassic Park« ist ein merchandising property, dessen milliardenschwere Vermarktung als Auslöser lediglich eines Kinoereignisses bedurfte. [...] ein Werbespot von zwei Stunden Länge zwecks Produkt-Promotion. (DSCHEN 1995: 250).

Bei *Jurassic Park* handelt es sich zudem um einen integrierten Paratext, das heißt, dieser wird als solcher im Film ausgestellt. Einmal ist das der Name und das Logos, des Parks, die beide identisch sind mit Titel und Logo des Films; der Film hat somit nicht nur im Vorspann, sondern quasi an jeder beliebigen Stelle die Möglichkeit hat, für sich selbst zu werben. Das ist besonders wichtig, wenn es wie im Fall von *Jurassic Park* vor allem auch um den Verkauf von Merchandising. Diese Verbindung wird im Film selbst sogar thematisiert: An einer Stelle schwenkt die Kamera durch eine Verkaufshalle des Parks und fährt dabei die Souvenirs ab, die es auch für den Film zu kaufen gibt.



Paratextuelles Key-Art-Signet in *Jurassic Park* (Steven Spielberg, USA 1993)



diegetisches Key-Art-Signet (Mitte), diegetisches Merchandising (unten)

Neben dieser im Film tendenziell möglichen Verkehrung der Hierarchie von Text und Paratext gibt es einen weiteren Punkt, der die Übernahme des Genette'schen Konzepts erschwert. Text und Paratext sind bei Genette aus dem gleichen Material (Schrift), was zum einen zu dem bereits thematisierten Problem führt, dass man es beim Film hierbei mit unterschiedlichen Materialitäten zu tun hat, zum andern aber auch zur Annahme verleitet, dass im Film die Schrift paratextuell sei. Auch Alexander Böhnke erkennt in seiner Untersuchung zum Paratext des Films die Gefahr dieser verkürzten Argumentation, versucht sie aber durch den Umkehrschluss zu entkräften, dass es auch nicht-schriftliche Paratexte gäbe, wie beispielsweise gesprochene Vor- und Abspanne (cf BÖHNKE 2004:200). Durch die aufrecht erhaltene Trennung zwischen Text und Paratext kommt Böhnke in der Folge zu dem Ergebnis, dass, wenn die Schrift filmisch, das Bild auch ein Paratext sein kann (ebd.), was ihm erlaubt, die Kadrierung, den Rahmen des Films als auch das Filmmaterial selbst auf seine paratextuellen Eigenschaften hin zu untersuchen beziehungsweise als solches zu deklarieren: »Das Filmmaterial ist auf jeden Fall ein Paratext im Sinne Genettes. Denn dem Filmmaterial entspricht bei Genette der typographische Satz des Textes. [...] Ebenso macht es einen Unterschied, welches Format das Filmmaterial hat« (BÖHNKE 2007:28). Doch sowohl die Wahl des Filmmaterials als auch die Entscheidung über das Bildformat sowie natürlich jede einzelne Kadrierung sind Teil des Bildes selbst. Die Bezeichnung des Filmmaterials als Paratext impliziert im Umkehrschluss, dass man den gleichen Film im Kino wie auch auf dem heimischen Fernseher sehen kann, es sich dabei eben nur um eine andere Ausgabe handelt. Bei einem Buch ändert sich die materielle Erscheinungsform, wenn man es von einer fest gebundenen Erstausgabe in ein Taschenbuch überträgt, es ändert sich nach Genette aber nicht der Text, die Buchstaben stehen immer noch in der gleichen Reihenfolge da, und da diese ein arbiträres Referenzsystem bilden, bedeuten sie auch das gleiche, unabhängig davon, in welcher Schriftart sie gedruckt werden. Der Film verweist nicht arbiträr, es gibt im Film keinen Text, der unterschiedslos sich in verschiedenen Ausgaben oder medialen Erscheinungsformen manifestieren kann; Film ist Film einschließlich des Mediums, in dem er erscheint. Die Folgen der analogen Übertragungen des Paratextmodells zeigt sich, wenn

man diese Überlegung noch weiter führt. Dann nämlich würde der »Text« des Films auch davon unberührt bleiben, ob man ihn sich auf einem s/w- oder Farbfernsehgerät ansehe, was in der Folge auch die Farbe im Film als Paratext klassifizieren würde.

Der Paratext des Films ist selten so klar isolierbar wie es Genette für das Buch gezeigt hat, das entsprechende Element ist fast immer eng mit dem Film verknüpft und meist auch nur partiell unter bestimmten Aspekten als Paratext klassifizierbar. Selbst anhand so standardisierter Konventionen wie den Untertiteln lässt sich zeigen, wie fließend die Übergänge sind.

Untertitel

Der Untertitel stellt ein besonderes Feld für die Schrift im Film dar, unterliegt er doch streng auf die Lesbarkeit hin ausgerichteten Regeln. Alle Veränderungen und Innovationen dienen dabei dem Ziel, das im Film Gesagte so transparent wie möglich in eine andere Sprache zu übersetzen, damit für die Zuschauer kein Nachteil im Vergleich zur Synchronfassung entstehe.

Untertitelungsversuche konnten im Stummfilm nicht die Zwischentitel ablösen. Die ersten Filme, die Untertitel verwendet waren die nach Comic-Strips entstandenen »Mutt-and-Jeff-Komödien« um 1911. Die Dialogtitel wurden dabei unten ins Bild kopiert. Dieses Verfahren wurde als »talking picture« beworben, es konnte sich aber nicht durchsetzen (cf BOWSER 1994:144).¹⁶ Hatte man im Stummfilm die Zwischentitel leicht durch fremdsprachige Titel austauschen können, entstand mit dem Tonfilm ein bis dahin nicht gekanntes Problem mit ausländischen Sprachversionen. Bis in die 30er Jahre hinein verwandte man hauptsächlich drei Praxen zur Übersetzung fremdsprachiger Tonfilme: die Nachsynchronisation, die Produktion von Mehrsprachversionen und die Untertitelung. In Deutschland setzte sich die Synchronisation erst 1933 durch (cf MÜLLER 2003:299). In einem Ratgeber von 1933 geht Adrian Brunel zudem noch von einer Koexistenz von Stumm- und Tonfilmen aus, rät aber Stummfilmproduzenten dazu, statt der Zwischentitel Untertitel zu verwenden: »The principal objections to silent films used to be the interruption of the pictures in the middle of a scene in order to insert a spoken title. I would strongly recommend the very serious consideration of the superimposed spoken title by all makers of silent films« (BRUNEL 1933:116). Zwar war

die Untertitelung technisch möglich, bezüglich der Form wurde aber noch viel ausprobiert. Teilweise wurden Tonfilme auch mit Zwischentiteln vorgeführt, die die Informationen mehrerer Minuten Handlung vorweg nahmen oder nachlieferten – mitunter wurden die so übersetzten Tonfilme anschließend auch wieder stumm vorgeführt (cf MÜLLER 2003: 293f). Da man es vom Stummfilm noch gewohnt war, nicht jedes Wort des offensichtlich gesprochenen Dialogs auch lesen zu können, ging man anfänglich auch bei den Untertiteln nicht davon aus, eine wörtliche Übersetzung liefern zu müssen. Durchschnittlich wurde nur ein Drittel aller Textzeilen in Untertitel übersetzt (cf NORNES 1999: 24). Außerdem platzierte man die Untertitel teilweise auch im Bild, um eine bessere Zuordnung zu den jeweiligen Sprechern zu gewährleisten oder vergrößerte sie, um Schreien zu visualisieren (cf ebd: 23ff.). Dass sich die Untertitelung letztendlich in vielen Ländern nicht durchsetzte, mag an demselben Grund liegen, der auch ihren Erfolg im Stummfilm verhinderte: dass Bild-Schriftmischungen die Zuschauer zu sehr störten. Zumindest ist das einer der Kritikpunkte Arnheims an dieser Praxis:

Schließlich gibt es Übersetzungsmethoden. Von ihnen verfälscht das Aufkopieren von Titeln in der Landessprache das Original am wenigsten. Dafür wird aber durch die hässlichen Inschriften die Bildwirkung zerstört, die Aufmerksamkeit des Zuschauers missgeleitet und zumeist auch — wegen des geringen Raumes — der Text unerträglich vergrößert und versimpelt (ARNHEIM 2004 [1934]: 235).

Ungeachtet auch der oft wenig zielführenden Diskussion über Sinn und Unsinn von Untertiteln und den speziellen Übersetzungsproblemen¹⁷, bieten Untertitel die Möglichkeit, im Film zugleich die fremde Sprache und die Übersetzung hierzu rezipieren zu können. Für Sinha stellen die Untertitel daher ein Phänomen dar, das sich zugleich innerhalb und außerhalb des Films befindet:

For us, subtitling does not simply signify replacing the audio with an »invisible« text. It is a phenomenon that is both internal and external, on the borderline between image and voice — an addition, the third dimension, to the film itself. The subtitles come from outside to make sense of the inside, but their own genealogy, in relation to the audiovisual mode, is, if anything, spurious (SINHA 2004: 173).

Aus der Sicht verschiedener Untertitler ist es daher auch nicht nötig, dass die Untertitel eine wortwörtliche Übersetzung des Gesagten darstellen, da die Zuschauer Bild und Ton zum Verständnis hinzu ziehen (cf NIKOLIĆ 2009: 152).

Das Funktionieren der Untertitel hängt stark von den Konventionen und Sehgewohnheiten ab, die Verwendung nicht übersetzender Untertitel im Film bleibt selten. Inschriften, die Informationen zu Ort und Zeit geben, gelten in dieser Hinsicht nicht als Untertitel, da sie als eine Weiterentwicklung der Zwischentitel anzusehen sind, die das Bild mit nicht eingeschriebenen Informationen ergänzen. In einigen Beispielen geben die Untertitel die Gedanken der im Bild befindlichen Protagonisten wieder, was man entweder dadurch merkt, dass die Untertitel erscheinen, obwohl gerade niemand spricht oder sie aber das Gegenteilige von dem aussagen, was der oder die Betreffende eben gesagt hat. ◀ Außerdem handelt es sich in diesen Fällen sowohl beim Dialog als auch den Untertiteln um dieselbe Landessprache.

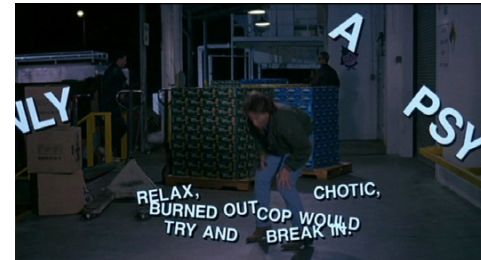
Aufgrund der stabilen Konvention in diesem Bereich gehen einige Komödien spielerisch mit Untertiteln um. So stolpert der Protagonist (Emilio Estevez) in *Loaded Weapon 1* (Gene Quintano, USA 1993) über Untertitel, die zuvor eindeutig extradiegetisch waren. Und auch Chev Chelios (Jason Statham) guckt sich in *Crank* (Mark Neveldine, Brian Taylor, UK/USA 2006) verwirrt einen Untertitel an, der vor ihm stehen bleibt, so dass man ihn im Gegenschuss auch noch seitenverkehrt sieht.

In zwei seiner neueren Filme, *Domino* (F/USA 2005) und besonders *Man on Fire* (USA/UK 2004) hat Tony Scott die Untertitel als grafischen Mehrwert eingefügt. In beiden Filmen müssen die Sätze sprechender Personen übersetzt werden. Die Untertitel erscheinen in sich verändernder Größe mit unterschiedlichem Schriftstil, wobei sie kaum stillstehen, sondern sich

► Nicht übersetzende Untertitel gibt es beispielsweise in *Annie Hall* (WOODY ALLEN, USA 1977). In *Vivre sa vie* (JEAN-LUC GODARD, F 1962) umarmen sich die Protagonisten, während aus dem Off Musik kommt. Ihr Dialog wird in den Untertiteln fortgesetzt, allerdings ohne dass sie im Bild ihre Lippen bewegen würden. Und in *Une Femme mariée* (JEAN-LUC GODARD, F 1964) sitzt die Hauptdarstellerin Charlotte (Macha Méril) in einem Café und versucht ein Gespräch zweier Mädchen zu belauschen, die sich über ihre ersten sexuellen Erfahrungen austauschen. In der Einstellung befinden sich die beiden Mädchen vorne im Bild, dahinter in der Mitte sitzt Charlotte. Da das Gespräch durch die umgebenden Geräusche nur in Fetzen verständlich ist, verdeutlichen die Untertitel, die visuell auf Charlotte platziert sind, was sie von dem Gespräch aufschnappt. Die Untertitel haben somit eine doppelt kommunizierende Funktion: Zum einen helfen sie dem Zuschauer beim Verfolgen des Gesprächs, gleichzeitig zeigen sie aber auch an, was Charlotte davon versteht und warum sie sich so dafür interessiert.

unablässig bewegen (sich vergrößern oder von rechts nach links laufen), in unterschiedlicher typografischer Gestaltung erscheinen und teilweise ins Bild integriert sind, so dass sie von diegetischen Gegenständen verdeckt werden, selten erscheinen die Untertitel dabei an derselben Stelle im Bild. Dass Scott die Untertitel als kompositorisches Mittel einsetzt und die Informationsvermittlung nur ein vordergründiges Argument ist, zeigt auch die Tatsache, dass, wenn die Untertitel durch die fremdsprachigen Dialoge einmal eingeführt sind, sie ebenfalls auch englischsprachige Passagen, die nicht übersetzt werden müssten, im selben Wortlaut wiedergeben, also ohne weiteren Informationswert doppelten. Sie passen sich damit ein in die von Scott eingesetzten unterschiedlichen Stilmittel wie extremer Farbbearbeitung, Zeitlupen und -raffern, plötzlichen kurz eingeschnittenen Rückblenden, konstanter Musikuntermalung und bewegter Kamera sowie schnelle Wechsel von Großaufnahmen und anderen Einstellungen. (Auf der deutschen DVD (Paramount 2005) findet das Spiel mit den Untertiteln allerdings nicht statt. Dort sind sie in der üblichen Form (weiß, Grotesk) auf dem schwarzen Rand des Fernsehbildes eingefügt, Passagen, in denen nicht spanisch gesprochen wird, werden nicht untertitelt.)

Die Untertitel verweilen nicht mehr diskret am unteren Rand des Bildes, sondern gliedern sich in die Ästhetik des Films mit ein. Das fordert auch Abé Mark Nornes, Untertiteler einiger japanischer Filme ins Amerikanische. Seiner Ansicht nach suggeriert die Untertitelung ein Verstehen einer Fremdsprache, indem sie transparent bleibt und die oft drastischen Verkürzungen und Veränderungen des Originaltextes verschleiert (cf NORNES 1999:18).¹⁸ Nornes schlägt einen absichtlichen Missbrauch der Untertitel vor (»The Abusive Turn« ebd:28), der Probleme der Übersetzung nicht um-, sondern offen angeht (cf ebd.). Nicht rein linguistische Probleme stehen für ihn dabei im Vordergrund, sondern auch eine adäquate visuelle Umsetzung, indem sich die Untertitel nicht mehr den zeitlichen, räumlichen und grafischen Gegebenheiten anpassen (cf ebd:30): »but a truly abusive subtitling would have been as wild as the original film« (ebd:31). Das Ergebnis wäre Nornes zufolge nicht ein »eins plus eins«, sondern ein betontes Konfrontieren des Zuschauers mit dem Originaltext: »Rather than smothering the film under regulations of the corrupt subtitle, rather than smoothing the rough edges of foreignness,



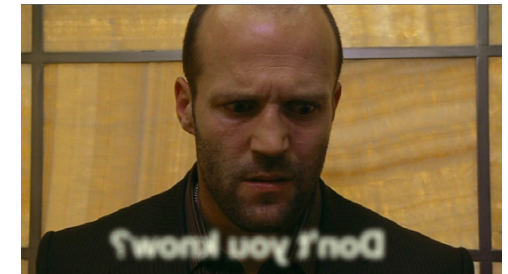
Emilio Estevez stolpert über Untertitel in *Loaded Weapon 1* (Gene Quintano, USA 1993).



Untertitel in *Man on Fire* (Tony Scott, USA/UK 2004), durch eine Person im Bild verdeckt.



Extradiegetischer Untertitel wird diegetisch in *Crank* (Mark Neveldine, Brian Taylor, UK/USA 2006)



rather than converting everything into easily consumable meaning, the abusive subtitles always direct spectators back to the original text« (ebd:32). Nornes sieht seine Argumentation dabei nicht als Übertrag der Apparaturtheorie, der es um die Offenlegung impliziter Ideologie ging, auf den Bereich der Untertitel, sondern präsentiert seine Überlegungen dezidiert als das Ergebnis einer kritischen Analyse der Geschichte der Untertitel (cf ebd:24).¹⁹

Jenseits von Übersetzung und Ästhetik bieten Untertitel auch narrative Möglichkeiten, wie sie beispielsweise Eric Khoo in *Be with Me* (Singapur 2005) demonstriert. Der Film besteht aus drei lose miteinander verwobenen Episoden, die allesamt um das Thema Liebe und Einsamkeit kreisen. Er ist recht dialogarm, zeigt aber viel Text auf Bildschirmen und Schreibmaschinen. Die Nationalsprache Malaiisch sowie das Kantonesische im Film,

aber auch die englischen Passagen sowie der meist in Englisch geschriebene (Bildschirm-)Text werden Untertitelt. Da Englisch offizielle Amtssprache ist, schreiben die Protagonisten meist auf Englisch, was zum besseren Verständnis Untertitelt wird, da es sich häufig um Texte mit Spezialabkürzungen handelt (SMS) oder die Schrift auf der Schreibmaschine im Schreiben Wort für Wort abgefilmt wird. Auch englischsprachige Telefonansagen werden Untertitelt, so dass im Grunde jedes geschriebene oder gesprochene Wort des Films auch Untertitelt wird, unabhängig davon, in welcher Sprache gerade kommuniziert wird. Im Mittelpunkt der zentralen Episode des Films steht die taubblinde Theresa Chan, deren autobiografische Geschichte sie ungefähr ab der Mitte des Films zu erzählen beginnt. In der Sequenz kann man Theresa Chan beim Verrichten alltäglicher Tätigkeiten beobachten, beim Kochen oder beim Lesen von Brailleschrift. ▶ Diese ist sehr ruhig gehalten, meist ist Chan alleine im Bild, es wird kaum geredet. Allerdings laufen die Untertitel im Bild weiter, ohne dass Chan den Text im Off sprechen würde. Die Untertitel haben keine akkustische Entsprechung auf der Tonspur, sie unterscheiden sich dabei visuell und stilistisch nicht von den vorhergegangenen, weshalb zuerst nicht unbedingt auffällt, dass sie sich nicht auf etwas Gesagtes beziehen. Die Untertitel erzählen aus der Perspektive Chans ihre Biografie, wie sie als Kind erst taub wurde und dann erblindete und wie sie die Leute traf, die ihr halfen, trotzdem zurechtzukommen und

◀ Sous-titres d'auteur: Navajo

In *Film socialisme* hat Godard ein Untertitelkonzept angewandt, das zu Nornes Thesen passt. Ein Kapitel des Films spielt auf einem Kreuzfahrtschiff (der 2012 gesunkenen Costa Concordia), auf dem verschiedenste Sprachen gesprochen werden. Die Dialoge werden entweder gar nicht oder nur bruchstückhaft übersetzt. Diese Art der Untertitelung bezeichnet Godard als »Navajo-Untertitel« (selbst auf der französischen DVD, wo als Sprache bei den optional wählbaren Untertiteln »Navajo« steht). Godard bezieht sich dabei auf das Englisch, das die Indianer in den alten Western gesprochen haben. So wird der Satz »Mais aujourd'hui, ce qui a changé, c'est que les salauds sont sincères« in den Untertiteln »todaybas-

tards sincere« übersetzt. Natürlich ist das aber auch ein Versuch, die Transparenz der Untertitelung beziehungsweise Synchronisierung zu thematisieren, was er schon in *Le Mépris* (F/I 1963) probiert hat, indem er dort die Übersetzerin und nicht die Untertitel zwischen Italienisch, Deutsch, Französisch und Englisch übersetzen lassen wollte. Und es passt auch zu den neueren Filmen Godards, indem es nicht mehr darum geht, etwas zu erklären, sondern verschiedene Bruchstücke, Eigenes und Zitate, nebeneinander zu präsentieren und miteinander zu verweben, ohne für den Zusammenhalt auch die Lösung anbieten zu wollen. (Zu den Untertiteln in *Film socialisme* siehe auch BRÉAN 2011).

neu lesen und sprechen zu lernen. Immer wieder bis zum Ende des Films werden diese autobiografischen Untertitel eingeblendet, ohne dass Chan selbst dabei im Bild anwesend sein muss. Der Entscheidung, diese Informationen über die Untertitel zu kommunizieren, mag zum einen die Überlegung zugrunde liegen, dass Chans Sprache, obwohl sie englisch spricht, aufgrund ihrer Taubheit nur schwer zu verstehen ist. Im Film werden ihre gesprochenen Sätze daher auch englisch Untertitelt. Gleichzeitig geht von der Szene aber auch eine große Ruhe aus. Die Kombination von alltäglicher Verrichtung und biografischem Hintergrund, der in der ersten Person Singular erzählt wird, baut so eine starke Beziehung zwischen Zuschauern und der portraitierten

Frau auf. Wären die anderen Passagen des Films nicht Untertitelt, sondern nur die autobiografische Sequenz Chans, der beschriebene Effekt würde sich möglicherweise nicht in der Intensität einstellen, da man dann mit den plötzlich einsetzenden Untertiteln in stärkerem Maß auf dieses Ausdrucksmittel hingewiesen würde. Die Untertitel sind hier kein Zusatz, kein Verweis auf die Fremdheit der gesprochenen Sprache und die Unmöglichkeit des Films, Gedanken der Protagonisten abzubilden, sondern sind das Ergebnis einer künstlerischen Entscheidung im Bezug auf die spezielle Konzeption des Films.

Auf eine ähnliche Weise setzt Amar Kanwars die Untertitel in seiner Videoinstallation *The Lightning Testimonies* ein, die auf der Documenta 12 zu sehen war. Die Installation zeigt auf mehreren Leinwänden Videos, in denen die Geschichten von sexuell unterdrückten und gefolterten Frauen im Grenzgebiet von Indien und Pakistan um und nach 1947 erzählt werden. Verbunden werden die Videos durch die Tonspur atmosphärischer Geräusche, die abwechselnd zu einem der Videos gehören könnte, aber unverbindlich bleibt. Die Frauen sprechen in den Videos nicht, ihre Geschichten werden in Form von Untertiteln erzählt. Auch hier steht zunächst der pragmatische Nutzen dieser Entscheidung im Vordergrund, da der Blick der

◀ Blindenschrift im Film: Der Kurzfilm *Wiedersehen* (Stephan Hilpert, D 2004) erzählt die Geschichte einer blinden Frau und der Beziehung zu ihrem Zivildienstleistenden. Der Vorspann und Teile des Abspanns sind sowohl in Braille als auch lateinischen Buchstaben geschrieben (der Abspann wird zudem noch als Audiodeskription gesprochen). Im Vorspann zu *Daredevil* (Mark Steven Johnson, USA 2003; Vorspann: Karin Fong) wird eine Großstadt bei Nacht gezeigt. Einige der beleuchteten Fenster erstrahlen heller, während der Hintergrund ausblendet. Die weißen Punkte bleiben kurz stehen und sehen aus wie Brailleschrift, bevor die Punkte dann die Namen der Hauptdarsteller und schließlich den Titel des Films formen. Das soll an die Blindheit des Superhelden des Films erinnern. Das Plakat zu *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, D/NL 2000) weist im Hintergrund ebenfalls Braille auf.

Zuschauer somit nicht durch einen andernfalls nötigen textkommunizierenden Synchronon gelenkt wird. Gleichzeitig befreien die nicht übersetzenden Untertitel aber auch das dort zu Lesende von einer zu engen Bindung an die Frauen im Bild, womit die Aussagen allgemeiner bleiben, das Leid aber trotzdem ein Bild bekommt.

Die Beispiele zeigen zweierlei: Einerseits demonstrieren sie eine Varianz im Einsatz der Untertitel, aufgrund derer man sie, egal ob diegetisch im Bild, ins Bild integriert oder darüber geblendet, nicht pauschal aus dem »Inneren« des Films ausschließen können. Das gilt auch für die übersetzenden Untertitel, wie das Beispiel *Be With Me* gezeigt hat. In all den hier aufgeführten Filmen funktioniert das filmische Ausdrucksmittel Untertitel jedoch aufgrund der starken und starren Konventionen, die mit ihm verbunden sind. Anordnung und Funktion der Untertitel sind zumindest zu Beginn der jeweiligen Filme so gehalten, dass man sie mit dem, was man gemeinhin als Untertitel zu kennen glaubt, in Verbindung bringt. Und erst aufgrund dieser Grundannahme können sie ihr narratives und/ oder künstlerisches Potenzial entfalten. In gewisser Weise benötigen sie, um im »Inneren« des Films wirken zu können, die Möglichkeiten, die sie gemeinhin haben, wenn sie von »außen« kommen. Um den Gegensatz zu Nornes dabei klarer herauszustellen: diese Untertitel funktionieren als Erweiterung nur in ihrem diskreten Erscheinen.

Dass die Untertitel gemeinhin aus dem System des Films ausgeschlossen werden, hängt auch damit zusammen, dass man normalerweise keine Verbindung von Untertitel und Bild herstellt, dass sie nicht im Zusammenhang mit der Diegese stehen. Der Begriff der Diegese ist eng mit der Schrift im Film verknüpft. Sowohl das Konzept des Paratextes als auch das der Diegese im Film errichten im Bezug auf die Schrift im Film ein System, bei dem die Schrift in den meisten Fällen außen steht. Aber auch bezüglich der Diegese lässt sich der Begriff trotz klarer Definitionen nicht immer trennscharf verwenden.²⁰

Etienne Souriau führte den Begriff der Diegese ein, um apparative Merkmale von den im Film dargestellten zu unterscheiden: »Der erstgenannte ist der »leinwandliche« [*écranique*] Raum. Den anderen nenne wir »diegetisch« [*diégétique*] (abgeleitet vom griechischen Diegese: Bericht,

Erzählung, Darstellung).« (SOURIAU 1997 [1951]:144) Souriau unterteilt für den Film verschiedene Ebenen: die afilmische Wirklichkeit, die unabhängig des Films existiert; die profilmische Wirklichkeit, die Inszenierung vor der Kamera; die filmografische Wirklichkeit, die die auf dem Filmstreifen bezeichnet, beispielsweise die Montage; und die filmophanische Wirklichkeit, jene, die sich während und durch die Projektion im Kino ereignet. »Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört« (ebd:151; Hervh. i. O.).²¹ Das Verständnis des Diegetischen realisiert sich dabei in einem mentalen Akt (cf ebd:153), das Erschaffen der diegetischen Welt entsteht durch die Arbeit der Rezipienten, da jeder für sich und aufgrund seiner Seherfahrung entscheiden muss, welche Elemente zu der erzählten Welt gehören und welche zur medialen Vermittlung derselben, wie die Filmmusik, die die Charaktere im Regelfall nicht wahrnehmen. Souriaus Konzept ist zwar eher deskriptiv dafür aber auch sehr offen angelegt, was sich unter anderem daran zeigt, dass es keine Negativ-Form wie das Extradiegetische in seiner Aufzählung gibt (cf FUXJÄGER 2007:24). Und Souriau hat den Begriff der Diegese als fünfte Kategorie seines filmischen Universum eingeführt, zwischen der filmophanischen Wirklichkeit und den spektatoriellen Tatsachen, die die subjektive Wahrnehmung der Zuschauer beschreiben, also weniger das Verfolgen der Narration, sondern das Empfinden dabei. In der Filmwissenschaft hingegen hat es sich inzwischen vielerorts durchgesetzt, ausschließlich in der Dichotomie von diegetisch und non-diegetisch (oder extradiegetisch) zu sprechen, wodurch auf Besonderheiten spezieller filmischer Konstruktionen, wenn beispielsweise eine Musikquelle vom Off ins On übergeht, gezielt aufmerksam gemacht werden kann (cf BORDWELL/THOMPSON 2010:284ff). Allerdings ergeben sich dadurch eine Reihe weiterer Probleme, vor allem im Hinblick auf die Schrift im Film.

Der Begriff bezeichnet inzwischen allgemein die erzählte Welt aus der Perspektive der Figuren (cf KESSLER 2007, FUXJÄGER 2007:24f). Die verschiedenen Elemente müssen dabei weder im Film zu sehen noch zu hören sein, sie müssen nicht mal Teil der Erzählung sein, es genügt, wenn man sie als Vorbedingung der Geschichte annimmt (cf WULFF 2007:46). Der diegetische Prozess kann somit auch bereits vor der eigentlichen Filmrezeption

Lesen in *Be With Me*
(Eric Khoo, Singapur 2005)



tion beginnen (cf HARTMANN 2007: 58). Wie die Welt in *Lord of the Rings* (Peter Jackson, NEW/USA 2001) funktioniert, weiß man auch, ohne dass es einem erklärt wird, man hat davon unter Umständen bereits vor dem Filmstart eine Ahnung. Das Problem sind aber nicht unbedingt die Elemente, die man nicht sieht oder hört und trotzdem rezipiert, sondern jene, die sehr wohl visuell auftauchen, aber trotzdem nicht zur Diegese gehören. So wird die Schrift im Film häufig als extradiegetisch bezeichnet (cf METZ 1997: 131, GARNCARZ 2002: 37, BRINCKMANN 2007: 72). Das scheint zunächst plausibel, denn die Credits haben mit der erzählten Welt kaum etwas zu tun, und in den Zwischentiteln oder Ortsangaben »wendet sich der Film an den Zuschauer« (METZ 1997: 131) und zwar direkt und nicht durch die Form der Geschichte. Komödien wie *Loaded Weapon* beziehen einen Großteil ihres Humors aus der spielerischen Vermischung dieser Ebenen. So kann der von Whoopi Goldberg dargestellte Charakter die über das Bild geblendete Uhrzeit lesen, eine Information, die sich normalerweise nur an die Zuschauer richtet. Auch die Untertitel müsste man als extradiegetisch bezeichnen, da sie nachträglich über das Bild geblendet wurden und allein für das Publikum gedacht sind. Da sie durch die Dialoge gesteuert werden, unterliegen sie inhaltlich, und auch was den Rhythmus angeht, die diegetischen Elementen. Es zeigt sich, dass vom Visuellen ausgehend, die Untertitel als extradiegetisch zu bezeichnen wären, sie aber – anders als beispielsweise die Schrift im Vorspann – eng mit den diegetischen Elementen in Beziehung stehen.

Folgt man dem Konzept der Diegese, das die Elemente im Film danach klassifiziert, ob sie von den Figuren im Film wahrgenommen werden, hat man es mit einer starken Konzentration auf das Visuelle zu tun – auch wenn es um das Akustische geht. Musik ist nur als diegetisch zu bezeichnen, wenn sie eine Entsprechung in der Szenerie hat, sie zu sehen ist oder die Charaktere sichtbar darauf reagieren. Im Gegensatz zu den Untertiteln werden die synchronisierten Dialoge kaum als extradiegetisch bezeichnet, obwohl man hier davon ausgehen kann, dass Bruce Willis gar nicht so perfekt deutsch sprechen kann und schon gar nicht genau die gleiche Stimme wie Kurt Russell hat (Synchronsprecher in beiden Fällen ist Manfred Lehmann). Die Synchronstimme hat ihre Entsprechung im Bild, ist aber nur zu hören (ist transparent) und von daher als diegetisch zu bezeichnen, obwohl sie ganz offensichtlich nicht aus der erzählten Welt kommt.²² Untertitel haben ebenfalls ihre Entsprechung im Bild, sind aber zu sehen, weswegen sie als extradiegetisch kategorisiert werden. Das Problem bei dem reduzierten, allgemein gebräuchlichen Konzept ist, dass es um ein Ausschließen bestimmter Elemente, um ein Abgrenzen von Innen und Außen geht. Was ist aber mit den Untertiteln aus *Be With Me*, die die Funktion einer Off-Stimme übernehmen (und nicht übersetzen!), deren Enunziator gleichzeitig im Bild zu sehen ist? Nach Metz ist solch eine Off-Stimme als diegetisch zu bezeichnen, denn diese ist es nur, wenn man auch den dazugehörigen Körper innerhalb der erzählten Welt sieht (cf Metz 1997: 123). Man könnte die Untertitel als extradiegetisch charakterisieren, möchte man diese Schrift von durch Personen im Bild geschriebener Schrift unterscheiden. Da die Schrift im Film ein visuelles Medium ist, ist man geneigt, Schrift generell als extradiegetisch zu bezeichnen, sofern sie nicht offensichtlich ins Bild integriert ist. Aber sowohl eine erweiterte Konzeption von Schrift im Film, die unter ästhetischen Kriterien und narrativen Aspekten funktioniert, muss auf solche einfachen dichotomischen Unterscheidungen verzichten. Das bedeutet nicht, dass die Kategorien Paratext und Diegese überflüssig sind, zur Beschreibung und formalen Untersuchung eignen sie sich durchaus, genau wie auch die eingangs getroffene Unterscheidung der Schrift im Film in ornamentale und textinhaltliche Bereiche. Aber mit diesen Kategorisierungen kann nur produktiv gearbeitet werden, wenn pauschale Klassifizierungen

unterbleiben und sie eben nicht benutzt werden, um bestimmte Elemente aus verschiedenen Bereichen auszuschließen.

Anton Fuxjäger hat in seinem Aufsatz zur Diegese vorgeschlagen, neben der Dichotomie diegetisch-extradiegetisch noch eine dritte Gruppierung einzuführen, die speziell auch schriftliche Titel betrifft, die Informationen über die erzählte Welt liefern (cf FUXJÄGER 2007: 25). Diese Kategorie ist notwendig, weil man es im Kino generell nicht mit Elementen aus der erzählten Welt zu tun hat, sondern nur mit Zeichen, »die auf die Diegese verweisen« (ebd: 27). Allerdings koppelt Fuxjäger diese Erweiterung mit dem Begriff der Mimesis ein, das heißt, es gehören nur solche Elemente dazu, die ihre Informationen auf nachahmende Art und Weise vermitteln, die »große Ähnlichkeit mit Kernaspekten der Vorstellung von der erzählten Welt, die in unseren Köpfen erzeugt werden soll« (ebd: 28f), hat. Ein über das Bild geblendeter Titel, der das Schreiben eines Briefes simuliert, wäre demnach als diegetisches Element zu klassifizieren, nicht aber der gleichlautende Titel in Druckbuchstaben. Die Öffnung des Konzepts an der einen Stelle wird also



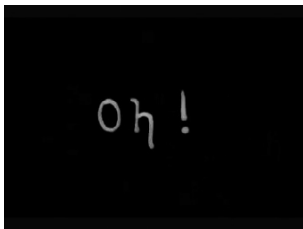
The Pillow Book (F/K/NL/LUX 1996)

sogleich wieder an der anderen geschlossen. Obwohl Fuxjäger die Kategorie explizit an den schriftlichen Informationen im Film festmacht, führt er wieder ein Ausschlusskriterium ein, das die Visualität der Schrift betrifft und wieder nach Gesichtspunkten beurteilt, die allgemein mit dem Begriff des Filmischen beschrieben werden könnten. Die Untertitel in *Be With Me* erfüllen die Voraussetzungen, um diegetisch genannt zu werden: sie entspringen der erzählten Welt; die Figur, von der sie ausgehen, ist im Bild zu sehen und es gibt keine andere Informationsquelle wie beim bloß übersetzenden Untertitel, die die Aufgabe der Vermittlung übernehmen könnte. Im Grunde ist der Begriff der Diegese nur unzureichend dazu geeignet, um das Filmbild (und dazu gehören auch die Titel) zu beschreiben, da sie »im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird« (SOURIAU 1997: 144). Und sie eignet sich noch weniger, wenn es dabei um Schrift im Film geht, vor allem, wenn durch die digitalen Techniken die Schrift inzwischen so in die Szenerie eingefügt werden kann, dass sie Faktoren wie Licht und Materialität der zu sehenden Welt perfekt nachahmt. Denn dann wäre der Grund für die Differenz allein ein gestalterischer – und die Basis der Argumentation hätte sich seit der Diskussion um die Zwischentitel nicht sehr viel weiter entwickelt.

2.2 Zwischentitel im Stummfilm

Die Zwischentitel sind ein Element, das zuerst im Einflussbereich der Vorführer und Theaterbesitzer lag, sukzessive ihrer Kontrolle entzogen und durch die Gestaltung und den konzeptionellen Einsatz mit den Bildern des Films verbunden wurde. Die ersten Filmkopien wiesen meist weder Titel noch Zwischentitel auf. Mögliche Filmtitel wurden als Dia an die Wand projiziert (cf MUSSEY 1994: 181). In den USA erscheinen Zwischentitel Barry Salt zufolge ab 1901 in Form von Szenenüberschriften, die den Ort der Handlung benannten, Personen einführten oder über Tageszeiten informierten (cf SALT 1992: 59). In den meisten Fällen dürfte es sich dabei um Titel handeln, die einzelne Plansequenzen miteinander verbanden. Bei längeren Filmen um die 300 Fuß (über vier Minuten bei 18 B/s) verkaufte man mitunter die jeweiligen Plansequenzen einzeln, die die Aussteller dann durch selbst hergestellte Zwischentitel verbinden mussten (cf MUSSEY 1994: 342). Um 1903 gingen die Produktionsfirmen in den USA dazu über, die Zwischentitel auch selbst abzufilmen und so in den Film zu integrieren (cf ebd: 439). Ab 1905 lassen sich animierte Zwischentitel finden (cf ebd: 393) und auch Kartons mit Illustrationen (cf ebd: 486) sowie kolorierte Zwischentitel. Die Produktionsfirma »Kalem Films« war bekannt für ihre elaborierten Zwischentitel und wies auch 1907 in Werbeanzeigen auf die »Cartoon Titles« hin (ebd: 487).

Bereits in *How it feels to be run over* (Cecil Hepworth, USA 1900), in dem die Kamera (und mit ihr die Zuschauer) von einem heranfahrenden Auto überrollt werden, finden sich am Schluss, nach dem Zusammenstoß, handgeschriebene Titel, die den überraschten Ausruf des Überfahrenen verbalisieren: »!!! ! oh! mother will be pleased«. Die Wörter erscheinen jeweils nur für ein Bild und wurden vermutlich direkt auf das Material aufgetragen. In *College Chums* (Edwin S. Porter, J. Searle Dawley, USA 1907) wird ein Telefongespräch zwischen einem Mann und seiner wütenden Ehefrau gezeigt. Die Frau hatte ihn zuvor mit einer anderen Frau am

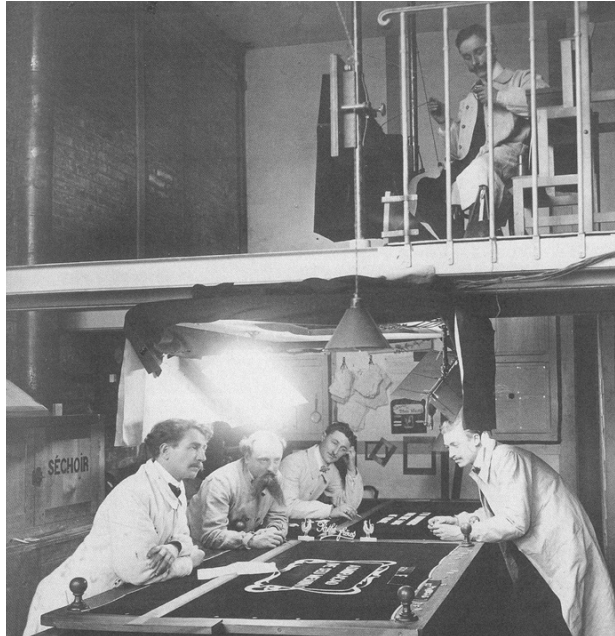


Arm im Park gesehen. Während des Telefonats werden die beiden in kleinen Kreisblenden links und rechts vom Bild gezeigt, unter ihnen befindet sich eine gemalte Kulisse der Stadt. Das Gespräch wird in Form animierter Dialogtitel wiedergegeben, die sich vom Sprecher zum Empfänger wellenartig fortbewegen. Die Animationen wurden dabei sehr detailliert ausgeführt. So purzeln die Buchstaben jeweils am Beginn immer noch etwas durcheinander und sind erst gut lesbar, wenn sie ungefähr die Bildmitte erreicht haben. Diese Bearbeitung ist nicht zwingend inhaltlich nötig, sondern stellt einen unterhaltenden Mehrwert da, wenn z. B. die Bindestriche den Wörtern naheilen, um sich am Schluss noch schnell zwischen die betreffenden Silben zu schieben, oder wenn das »o« von »Hello« ebenfalls zu spät hinterherrollt. Mit dieser Methode konnte auch der Sprachgestus visualisiert werden. So wird die zögerliche Ausrede, der Mann habe seiner Frau doch schon einmal von seiner Schwester erzählt, schroff von der Entgegnung »You did not« unterbrochen. Dieser Satz bewegt sich deutlich schneller und geradliniger als der des Mannes, beide Sätze treffen dann aufeinander, wobei der Satz der Frau unbeirrt seinen Weg fortsetzt und der des Mannes in die Einzelbuchstaben aufgesplittert und unleserlich wird.²³

Solch ambitionierte Titel-Verfahren blieben selten, aber mit der Herstellung der Titel durch die Filmproduktionsfirmen wurden diese insgesamt optisch aufgewertet, was den Ausstellern und Theaterbesitzern bei der Eigenproduktion der Titel nicht in dem Umfang möglich war. Dies wurde auch nötig, da die Zwischentitel schnell ein gerne genutztes Mittel waren, um die Geschich-



Zwischentitel-Produktion um 1907. Die Zwischentitel wurden mit beweglichen Lettern auf einer schwarzen Unterlage gesetzt, auch die Akzidenzien waren bewegliche Teile. Dies wurde von oben abfotografiert, die Unterlage hatte eine Größe von gut einem Quadratmeter.



te zu erzählen (cf ebd: 454). Ab 1908 lassen sich Quellen der amerikanischen Industrie finden, die einen verständnisfördernden Einsatz von Zwischentiteln fordern: »at every place on film wherein an explanation is necessary.«²⁴ Viele europäische Firmen, die auf den Exportmarkt der USA angewiesen waren, versuchten jedoch auch weiterhin, mit möglichst wenigen Zwischentiteln auszukommen (cf MUSSER 1994: 489). Auch die Praxis, Informationen über diegetische Inserts zu vermitteln, wurde als weitere Möglichkeit genutzt, um den Zwischentitel noch stärker in die Szenerien einzubinden.²⁵

Zwischentitel, die Dialoge wiedergaben, erschienen vermehrt um 1910 (cf SALT 1992: 108)²⁶, und nahmen in der Folge immer weiter zu (cf MUSSER 1990: 184). Vor allem zwischen 1914 und 1917 wurden erklärende Titel (Titel, die bspw. Angaben zu Ort und Zeit enthalten) zunehmend durch Dialogtitel ersetzt (cf ebd: 188). Um 1915 wurden diese dann innerhalb einer Szene gezeigt. Die zuvor ebenfalls gebräuchliche Praxis, Dialogtitel auch als Eröffnung einer Szene zu zeigen, ist dabei nicht als Kennzeichen mangelnder Erfahrung anzusehen, sondern ist Ursache eines alternativen Ziels der je-

► Auch Hermann Häfker riet von in die Szene geschnittenen Titeln ab: »Worte dürfen auf keinen Fall die Gebärde stören, weder als ›Erläuterungen‹ noch als ›Dialog‹. Zwischen Worten und Bildgebärden ist so wenig Übergang wie zwischen Naturmilieu und Mimik oder Wirklichkeit und ›Traum‹ im Kinobilde. Sollen Worte mitwirken, so müssen sie zwischen die Bilder verlegt werden. [Damit meint Häfker, dass die Titel zwischen den Szenen erscheinen sollen. Als »Bild« bezeichnet Häfker eine Szene, mitunter auch einen Film., FKJ] Vielleicht kann man auch wagen, einzelne Motive nach Art lebender Bilder durch erläuternde Verse begleiten zu lassen, doch kann das nur zur Verdeckung minderwertigen Spiels geschehen« (HÄFKER 1913b: 47)

▼ »Außer dem Titel und dem Personenverzeichnis, sowie den Ueberschriften I. II. III. IV. V. darf in diesem Film kein geschriebenes, resp. gedrucktes Wort erscheinen, da meiner festen Überzeugung nach nur die auf solche Weise gewährte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag« (Arthur Schnitzler 1913, zit. nach GREVE/PEHLE/WESTHOFF 1976: 148).

weiligen Produktion. Ratgeber von 1911 und 1912 befürchteten Kontinuitätsbrüche durch Dialogtitel, die in eine Szene eingeschnitten werden, und heben den zusätzlichen Suspense hervor, der durch die vorausgehenden Titel entsteht (cf BORDWELL 2006: 184f.). ◀

Trotz des Wunsches nach Illusion und Kontinuität mittels Zwischentitel zu Beginn der 10er Jahre²⁷ ist sowohl in den USA als auch in Deutschland von 1913 bis 1916 eine kurze Abkehr vom Zwischentitel zu beobachten. In Deutschland hängt die Ablehnung der Titel mit der bereits erwähnten Filmdebatte zusammen, bei der man dem Film vorwarf, dass er nicht über die Möglichkeit des Wortes verfüge, dieser andererseits aber auch keine Schrift verwenden solle. Die Ablehnung der Schrift im Film steht dabei auch häufig im Zusammenhang mit einer angestrebten Reinheit des bewegten Bildes. Sie richtete sich aber auch gegen das Sprechen generell, unabhängig, ob das im Zwischentitel ausbuchstabiert würde oder nicht, da das Sprechen von der pantomimischen Leistung der Stummfilmschauspieler ablenke:

Der Verzicht auf das gesprochene Wort erhöht die Kraft der Mimik. Das ist ein Vorteil. Es ward von jeher viel zuviel gesprochen auf der Bühne, und nicht genug gehandelt. [...] Eine Mimik wird heranwachsen unterm Zwang des Kinos, die auch aufs geschriebene Wort verzichtet. Wo heute noch das eingeschobene Briefschriftstück auf der Leinwand nötig ist, hat der Schauspieler schlecht gespielt. Briefe müssen auf der Stirne stehen. Dazu kommt noch ein anderes Gutes. Das Publikum muss denken lernen, um die Mimik gut zu deuten (MÜLLER 1912: 34).²⁸

Ob Befürwortung oder Gegnerschaft der Zwischentitel, selten finden sich Argumente, die dem Titel mehr als den Status eines bloßen Hilfsmittels zuerkennen. ► Dif-

◀ Die Zwischentitel wurden mitunter auch als willkommene Ablenkung vom Bild betrachtet. Herrmann Häfker war 1913 der Meinung, dass das Schauen eines Filmes die Zuschauer sehr anstrengt, so dass »Augen und Hirn vor dem Kinobilde bald erlahmen« (HÄFKER 1913b: 52) und Titel zwischen den Szenen oder Filmen eine Ruhepause darstellten. Das Argument zur Entspannung der Augen wird noch 1926 beispielsweise von Epstein angeführt: »le sous-titre est avant tout un repos pour l'œil, une ponctuation pour l'esprit« (EPSTEIN 1974 [1926]: 148).

ferenzierter äußert sich der Filmkritiker Alexander Elster. Er verband die Forderung nach titellosen Filmen mit der Notwendigkeit geeigneter Sujets, erkennend, dass sich nicht jeder Stoff wortlos verfilmen ließe:

Daraus ergibt sich nun wiederum zweierlei: 1. Das Kinodrama ist wie die Pantomime etwas Unvollkommenes, weil die einfachste Ausdrucksweise, der Ausdruck durch das Wort, möglichst umgangen und ausgeschaltet werden muss; 2. aus der Not macht man eine Tugend, wenn man für die Kinostücke Gegenstände wählt, bei denen die agierenden Menschen nicht zu reden brauchen oder gar nicht reden können (ELSTER 1914: 264).

Elster folgert interessanterweise daraus, dass Zwischentitel vor allem dann einen Gewinn für den Film darstellen, wenn sie eben nicht in der Funktion des Hilfsmittels, sondern eigenständig eingesetzt werden:

Das Eine sind die erklärenden Worte, als Überschriften, Inhaltsangaben, vorbereitende Worte, ... Je mehr solcher Worte ein Kinostück braucht, um so schlechter in künstlerischem Sinne ist es allerdings. Ganz anders geartet sind die Worte, die neue dichterische Gedanken außerhalb des Gesehenen vermitteln sollen, die irgendeine feine poetische oder psychologische Bemerkung, eine Paraphrase oder Worte des Dialogs in künstlerischer Formgebung bringen (ebd; Hervh. i. O.).

Dass die Zwischentitel eine die Handlung im Sinne eines Kommentars ergänzende Funktion haben könnten, war eine seltene Forderung, und sie passte auch nicht zu der sonst verbreiteteren Auffassung, dass der Film allein aus dem bewegten Geschehen zu bestehen habe, bei dem jede Ergänzung einen Verlust der angestrebten künstlerischen Reinheit bedeutete. Doch genau diese Art der Zwischentitel wurde ab 1916 in amerikanischen Komödien populär. Zwar handelt es sich dabei nicht um die von Elster angeführten »feinen poetischen« Titel, sondern eher um Titel, die das Geschehen von einer externen Position aus für die Zuschauer kommentieren, gemeinsam mit den von Elster vorgeschlagenen Konzepten ist ihnen aber, dass die Filmemacher

▶ »Watch any movie audience and you will notice that after a good subtitle every one sits up and looks eagerly at the screen; for a good subtitle has the effect of clarifying action that is past and at the same time throwing forward the mind of the audience to the next scene, without giving it away beforehand« (Anita Loos und John Emerson in der New York Times, 29.2.1920, zit. nach HÜSER 2009: 90).

bewusst auf die Erweiterung des Bildes durch die Titel bauten. Bei den Komödien setzte man auf einen witzigen Mehrwert dieser Titel. Auch deswegen ist in den USA ab 1916 auch ein deutliches Ansteigen des Titel-Gebrauchs zu beobachten (cf BST 2006: 183ff.). Anita Loos steht dabei in besonderem Maße für pointiert formulierte Zwischentitel, die sich großer Beliebtheit erfreuten. ◀ Diese oft ironischen und unterhaltsamen Titel sind hochgradig selbstbezüglich und schaffen humorvolle Szenen, ohne dass in diesen unbedingt etwas Witziges passieren müsste. Die kommentierende Form und das Adressieren des Publikums führen dabei zum Gefühl einer gewissen Überlegen-

heit der Zuschauer dem Film gegenüber. In der Komödie *Why Change your Wife* (Cecil B. DeMille, USA 1920) beispielsweise gibt es folgenden Zwischentitel, als Gloria Swanson ihren Ex-Mann zufällig im Zug wiedertrifft: »If this were fiction the train would be wrecked or they would have a terrible automobile accident on leaving the station. But in real life, if it isn't a woman, it's generally a brick or a banana peel that changes a man's destiny.« In der folgenden Szene rutscht er dann auch prompt auf einer Bananenschale aus.

Diese kommentierenden Zwischentitel haben ihren Ursprung im Filmerzähler, die eben genau zu dieser Zeit (um 1915) spätestens vollständig verschwunden sind; mit den Zwischentiteln waren die Filme auch dort verständlich, wo eben kein Filmerzähler dem Kino zur Verfügung stand (cf BOWSER 1990: 140).²⁹ Thomas Elsaesser sieht den Filmerzähler als Beispiel für eine Heterogenität des Frühen Kinos um 1902³⁰, in dem noch nicht der Wunsch vorherrschte, im Illusionismus zu versinken (cf ELSAESSER 2002: 261). Und auch André Gauderault weist dem Filmerzähler eine Rolle zu, die den Eigenarten des Frühen Kinos geschuldet sei: Dieses befände sich zwischen Laterna-Magica und Theater: »[T]he need for a narrator began to be felt when films became longer and more complex« (GAUDERAULT 1997: 277; Hervh. i. O.). Mit der Perfektionierung des *narrator systems* auf dem Weg zum klassischen Kino verschwanden die Filmerzähler wieder, so Gauderault, da die Filme aus sich selbst heraus verständlich erschienen (cf ebd: 279). Diese Lesweise scheint mir zu verkürzt, da Gauderault den Filmerzähler al-

lein als *Erklärer* definiert. Der Filmerzähler kam zwar vor allem vor 1910 zum Einsatz und verschwand in der Übergangsphase zum Klassischen Kino all-

- In Deutschland war der Filmerzähler um 1913 zumindest noch nicht ganz aus der Mode gekommen. Häfker plädiert noch für einen Erklärer, der *zwischen* den einzelnen Filmen die notwendigen Informationen und Zusammenhänge liefert (HÄFKER 1913b: 53).

vorbezogen. Einige Berichte zeigen auch, dass der Filmerzähler zudem einen oftmals nicht unerheblichen Anteil am Unterhaltungswert der gezeigten Filme hatte. So waren Filmerzähler häufig stadtbekannte Komiker, die im je-

- In Deutschland hatte das Verschwinden der Filmerzähler noch ganz andere Gründe als das Verlagern seiner Funktionen in die narrative Konstruktion der Filme. Konrad Lange berichtet 1920 von einer Wiedereinführung der Erzähler, die die Filme mit einer derartigen Derbheit kommentierten, dass für das neue Lichtspielgesetz beantragt wurde, die Zensur solle nicht nur Bild und Titel prüfen, sondern auch »den verbindenden Text in Wort und Schrift« (LANGE 1920: 354). Die Kinoreformer wendeten sich vehement gegen die neuerlich aufkommenden Erzähler bei Filmdramen und erreichten ein Verbot durch die Zensurbestimmung, da die Stärke der Erklärer in der Improvisation lag, diese jedoch durch einen abzugebenden Text hätte genehmigt werden müssen (cf ebd: 369f).

mählich, unter anderem da die Produzenten auf die oben beschriebenen Printmedien setzten, die sie zudem leichter kontrollieren konnten. ◀ Aber neben der rein vermittelnden Funktion hatte der Filmerzähler oft auch die Rolle inne, das Programm zu moderieren und anzukündigen. Er wies auf die speziellen technischen Innovationen hin und sorgte außerdem dafür, dass die Sensationen und Besonderheiten nicht zu schnell und unbemerkt am Publikum

überlassen. Einige Berichte zeigen auch, dass der Filmerzähler zudem einen oftmals nicht unerheblichen Anteil am Unterhaltungswert der gezeigten Filme hatte. So waren Filmerzähler häufig stadtbekannte Komiker, die im jeweiligen Dialekt die Filme dem Ort und der Zeit anpassen, wenn diese älter waren. Bis in die 10er Jahre hinein bildeten Filmerzähler und Filme zusammen das Spektakel, für das das Publikum bezahlte. So ist auch Häfkers Aussage zum Humor im Kino zu verstehen: »Guter Kinohumor wird überhaupt nicht eher eine Statt finden [sic], als bis die übliche Programmgestaltung Raum und Aufnahme-fähigkeit für ihn überlässt« (HÄFKER 1913b: 49). ◀

Genauso wenig, wie der Filmerzähler rein zum Schließen kausaler Lücken da war, hatten die Zwischentitel bloß narrative Funktion: Sie kommentieren die Handlung, erzeugen so zusätzliche Komik und adressieren mitunter direkt das Publikum. Neben diesen kommentierenden Titeln, die wie in einem Roman eine Erzählinstanz zu Wort kommen lassen – für Bordwell kommen sie direkt aus der Narration selbst (cf BORDWELL 1997: 160) – kennzeichnet eine Reihe von Veränderungen der Zwischentitel das klassische Kino in der zweiten Hälfte der 10er Jahre. Zwischen 1917 und 1921 waren bis zu einem Drittel aller Zwischentitel erklärende Titel, nach 1921 machen die erklärenden Titel nur noch weniger als ein Fünftel aller Titel

aus. Gegen Ende der Stummfilmära ist es keine Seltenheit mehr, nur noch Dialogtitel zu nutzen. Ab 1921 ist zu beobachten, dass der Anfang eines Films mehr erklärende Titel enthält als der Rest des Films. Man versuchte verstärkt, Informationen über Dialoge zu vermitteln (cf BST 2006: 28). Dies zeigt auch, dass man sich inzwischen an sprechende, aber tonlos bleibende Mäuler gewöhnt hatte.³¹

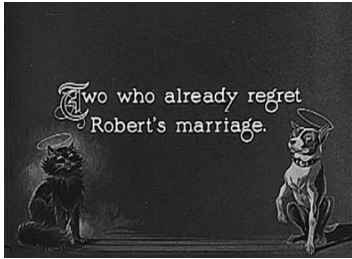


Dialogtitel mit Akzidenzen und Copy-rightvermerken aus *Blind Husbands* (Erich von Stroheim, USA 1919)

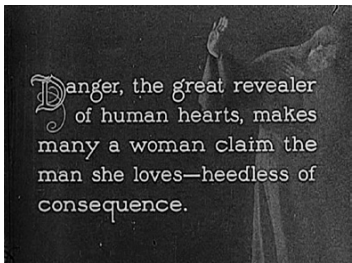
- Ab den 20er Jahren werden Dialog-Titel meist nur noch individuell gestaltet, wenn dadurch ein optophonetischer Mehrwert kommuniziert werden kann, beispielsweise große Buchstaben = Schreien. Siehe hierzu auch Harms: »Aufnahmen von Titeln, deren Schrift von der Normalgröße und -stärke der Schriftzüge unvermittelt anwächst und sich dehnt, bis sie schließlich (oder bis das einzelne besonders bedeutungsvolle Wort) die ganze Fläche der weißen Wand einnimmt und lautlos zu schreien scheint, das sind Gebiete, die nur dem Film als Sonderkunst eigen sind und die er ausnutzen muss, weil er es kann« (HARMS 1970 [1926]: 116).

Mit dieser Entwicklung geht auch ein sich verändertes Erscheinungsbild der Zwischentitel einher. Auf den Titeln der 10er Jahre befinden sich mehrere Informationen wie Titelnummerungen, der Vermerk des Filmtitels und der Produktionsfirma sowie verschiedene Arten von Akzidenzen, die die Zwischentitel bis in die 20er Jahre hinein teilweise stark überluden.

Wurden Dialogtitel in den 10er Jahren noch häufig in Anführungszeichen und ebenfalls in das Layout der übri-gen Titel gesetzt, begann man in den USA mit der Zunahme der Dialogtitel gegen Ende der 10er Jahre, diese vermehrt schmucklos, weiß auf schwarz zu setzen. ◀ Die quantitativ weniger vorhandenen erklärenden und kommentierenden Titel wiesen dafür mitunter eine speziell für den Film angefertigte Hintergrundillustration aus, die neben der schriftlichen Information ihre eigene Geschichte erzählen konnte. In *Why Change Your Wife?* gibt es vier verschiedene Titelgestaltungen für die drei unterschiedlichen Kategorien. Die Dialogtitel bleiben einfach lesbar weiß auf schwarz, die erklärenden Titel sind durch kleine Illustrationen an den Rändern verziert, es sei denn, sie zeigen sehr viel Text, dann sind auch sie weiß auf schwarz gehalten. Die kommentierenden Titel zeigen ebenfalls Illustrationen, im Unterschied zu den erklärenden Titeln, bilden diese teilweise aber in den Motiven eine Kontinuität, indem diese auf verschiedenen Titeln wieder auftauchen und sich dabei verändern. Zudem ist der Bezug vom Text zu den Illustrationen nicht immer so eindeutig wie bei



Erklärender Titel in *Why Change Your Wife* (Cecil B. De Mille, USA 1920)



Kommentierende Titel mit durchgehender Variation eines Zwischentitel-Motivs in *Why Change Your Wife*

den erklärenden Titeln. Dieselbe Anstrengung, die unternommen werden muss, um den kommentierenden Titel auf die Geschichte zu beziehen, muss zum Interpretieren der Illustration angewendet werden. Als der Protagonist (Thomas Meighan) nach der Scheidung von seiner Frau (Gloria Swanson) und der Hochzeit mit einem Model (Bebe Daniels) zusammen mit diesem in seinem Haus gezeigt wird, kündigt ein Titel bereits von den ersten Problemen, die diese Ehe mit sich bringen wird: »Two who already regret Robert's marriage«, dazu werden eine Katze und ein Hund abgebildet. In der nächsten Einstellung sieht man, wie der Hund die Katze der neuen Bewohnerin durch das Haus jagt. Durch die Illustration wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers schon vor Beginn der Szene auf die beiden Tiere gelenkt, und die Formulierung des Titels kündigt dies bereits als schlechtes Omen für den weiteren Verlauf der Ehe an. Ein anderes Konzept, das in dem Film ebenfalls zur Anwendung gelangt, ist, die Titel mittels der Illustration zu verbinden. Verschiedene kommentierende Titel kündigen immer wieder in ernsthafter Form von Gefahr, die auf die Protagonisten lauere. Damit dieser spezielle Strang in den Titeln auch gleich erkannt wird, selbst wenn davor und danach die Titel von anderen Inhalten erzählen, werden sie durch eine Figur verbunden, die durch ihren dunklen und langen Umhang als eine Ankündigung von schwerem Schicksal interpretiert werden kann. Dabei verändert sie auch jedes mal ihre Position, so dass die Wiedererkennung nicht bloß über ein einfaches gleichbleibendes Symbol läuft und somit ästhetisch reizvoller ist.

Der Versuch, die Zwischentitel nicht allein durch richtige Platzierung, Rhythmus und Formulierung, sondern auch durch verschiedene Gestaltungsstrategien dramaturgisch einzubauen, war die Arbeit spezieller Titeldesigner/innen, die ab 1920 auch mit einem Credit

▲ Die Produktionsfirma Triangle unterhielt eine Abteilung, in der die art titles, aber auch die Bilder, die an den Wänden der Kulisse hingen, gezeichnet wurden (cf BST 2006: 187).

► Ein ins Bild integrierter animierter Zwischentitel findet sich in *Flesh and the Devil* (Clarence Brown, USA 1926). Als der Protagonist Leo (John Gilbert) von seiner Strafversetzung aus Afrika früher nach Deutschland zurückkommen darf, macht er sich gleich freudig und erwartungsvoll zu seiner Geliebten auf. Zu den Bildern seiner Reise wird immer wieder das Gesicht von Felicitas (Greta Garbo) eingeblendet, an die er dabei denkt, die somit Ziel und Motivation seiner Heimreise ist. Jedes rhythmische Geräusch, das seine verschiedenen Fortbewegungsmittel dabei von sich geben, ist für ihn der Klang des Namens »Felicitas«. Das wird visualisiert, indem der Name »Felicitas« über die Großaufnahmen der geräuschevozierenden Quellen gelegt wird: über die schnell galoppierenden Hufe, den Schiffsdiesel und die Eisenbahnräder. Dabei wird er unterschiedlich rhythmisch animiert, damit er stärker an das jeweilige Geräusch assoziiert: Er erscheint in vier Silben sehr rhythmisch beim Pferdegetrappel, oder fließend durch Wischblende bei der Eisenbahn.

im Vorspann genannt werden konnten. Diese besondere Bildlichkeit der Zwischentitel erleichtert auch den Leseprozess. Die Gestaltung des Titels kündigt schon vor dem Lesen selbst an, ob es sich um einen Dialog oder Kommentar handelt. Das Erkennen gründet sich weniger auf eine einheitliche Konvention als vielmehr auf das Erkennen von Differenzen und die Semantisierung derselben.

Viele der erklärenden und kommentierenden Titel, für die Illustrationen angefertigt wurden, sind für das reine Verständnis des Films selbst gar nicht nötig und demonstrieren eine gewisse Lust am Erzählprozess selbst. Zudem waren diese hochwertigeren Titel teurer in der Herstellung ► als einfache Zwischentitel. Da man von Produktionshinweisen auf jedem Titel wieder abgekommen war, ist die aufwändigere Titelgestaltung also nicht ein direktes Herausstellen der Marke, sondern ein Aufwerten des Produktes selbst auf einer weiteren Ebene. Wie ein aufwändiges Programmheft oder Plakat oder verschwenderische Dekors und Kostüme stellen differenzierte Zwischentitelillustrationen ein weiteres Alleinstellungsmerkmal dar, das den Film von günstigeren Konkurrenten unterscheidet. Auch Zwischentitelanimationen beeindruckten aufgrund der tricktechnischen Bewegung zusätzlich zu dem optophonetischen ◀ und/oder dramaturgischen Mehrwert, den sie kommunizieren. Interessant in dieser Hinsicht ist Murnaus *Sunrise* (USA 1927). Die Titel sind vom Vorspann über die Zwischentitel bis hin zum Ende-Signet allesamt mit der gleichen Schrift gestaltet, einfache, handgezeichnete Buchstaben, denen man häufig noch die Pinselspuren ansieht. Große Teile des Films kommen beinahe ohne Titel aus, aber wenn sie erscheinen, gliedern sie sich in die Spezialeffekte des Films, die Überblendungen, Doppelbelichtungen und Rückprojektionen, ein. Oft überblenden sie in das folgende Bild, sie sind

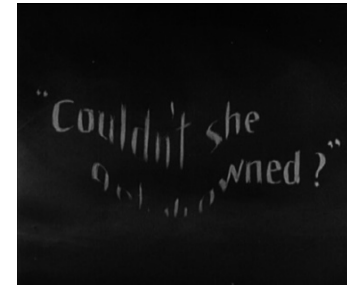
leicht animiert oder in der Schriftgröße unterschiedlich gestaltet, so dass sie visuell Abwechslung bieten. Der Film erzählt die Geschichte von der Frau aus der Stadt, die den unerfahrenen Bauern vom Land verführt und ihn dazu überredet, seine Frau zu ertränken. Bei der Ausführung des Plans kommt das

► »When dialogue titles came to be always cut into a scene just after a character starts speaking, and then left with a cut to the character just before they finish speaking, then one has something that was nearly the same as a sound film« (SALT 1992: 108). Bereits 1915 erklärte der Regisseur Emmett Campbell Hill aufgrund der Experimente mit Dialogtiteln: »We have undertaken to visually approximate sound effects.« (zit. nach BST 2006: 188). Auch die Praxis, dass die Schauspieler im Film etwas ganz anderes redeten, als die Geschichte suggerierte (da man ihre Worte ja nicht hören konnte) und somit für Zuschauer, die des Lippenlesens mächtig waren, quasi eine zweite Geschichte erzählten, verschwand im Zuge der transparenten Dialog-Titelung, die die Titel so zwischen die Bewegung der Mäuler platzierte, dass diese wirklich von den Lippen gelesen werden können. Zur Differenz von Gesagtem und Ausgeschriebenem vgl. auch CONLEY 1991: XIII, FN 12: Raoul Walsh soll seine Charaktere in Großaufnahme Schimpfwörter haben sagen lassen, so dass jeder diese von den Lippen lesen konnte, aber in den Zwischentiteln standen dann jene Formulierungen, die durch die Zensur gingen.

Ehepaar sich allerdings wieder näher. Als das *City Girl* dem Mann nachts am See ihren Plan erzählt, werden die Nebelschwaden und die Wolken in die Titel integriert, langsam ziehen sie zwischen den Zeilen dahin und transportieren so die Stimmung aus dem Bild in die Titel und vermindern den möglichen Bruch beim Medienwechsel. Die Frage der Nebenbuhlerin »Couldn't she get drowned?« wird langsam nach unten eingesaugt, suggeriert dadurch zum einen das Eintauchen eines Körpers ins Wasser, aber zugleich auch die Ungeheuerlichkeit dieses Vorschlags.

Auch wenn die Gestaltung solcher Titel inhaltlich sinnvoll ist, fallen sie aber gerade durch diesen ungewöhnlichen Kunstgriff besonders auf. Die spezielle Gestaltung der Zwischentitel befindet sich meist zwischen diesen beiden Polen. Einerseits reagiert sie auf die Forderung nach dem Überbrücken der Lücke von Schrift und Bewegtbild, andererseits zieht sie genau damit mehr Aufmerksamkeit auf sich als gewöhnliche Zwischentitel, an die man sich aufgrund der Konventionen bereits gewöhnt hat. Das Beispiel der Dialogtitel zeigt, dass die Perfektionierung des Schnittes, indem der richtige Moment für den Einsatz des Dialogtitels sowie die entsprechende Dauer gefunden wird, am transparentesten wirkt. ◀

Um 1920 findet sich eine Methode, bei der der *production value* mittels der Zwischentitel weiter kommuniziert wird. Häufig wird hier beim erstmaligen Erscheinen einer Figur innerhalb des Films diese auf einem Titel angekündigt, auf dem neben dem Rollennamen auch der Name des Schauspielers verzeichnet ist. Viele Expositionen wirken dadurch etwas langwierig und unbeholfen,



► »Couldn't she get drowned?« Animierter Zwischentitel in *Sunrise* (F. W. Murnau, USA 1927) von Katherine Hilliker und H. H. Caldwell, die im Vorspann für die Titel einen Credit bekamen.

► In dem chinesischen Klassiker *Xiao cheng zhi chun* (*Spring in a small town*, Mu Fei, China 1948) findet sich auch noch diese Praxis: Hier wird der Name der jeweiligen Schauspieler als Untertitel eingeblendet, wenn sie das erste mal im Film zu sehen sind.

nicht wegen der verwendeten Zwischentitel, sondern weil die Narration dieser Praxis angepasst wurde.³² Die Figuren werden nacheinander vorgestellt, wenn es sich um Familienmitglieder handelt bei einem Essen, zu dem sie einer nach dem anderen eintreffen oder bei der Arbeit, bei der sich die Personen über den Weg laufen. Der Film *Miss Lulu Bett* (William C. de Mille, USA 1921) beginnt mit dem Mittagessen einer wohlhabenden Familie. In den ersten fünf Minuten kommen so sieben Figuren zusammen, die allesamt mit einem erklärenden Titel und ihrem Schauspieler- sowie Rollennamen eingeführt werden.³³ Personen, die erst später in der Handlung auftauchen, bekommen ebenfalls solch einen einführenden Zwischentitel vorangestellt. Diese besondere Eröffnungsform ist dabei nicht nur eine spezielle Form der Zwischentitel, sondern kann auch als ein für einige Jahre üblicher Titelvorspann verstanden werden, der seine Stars sehr prominent zeigt, aber gleichzeitig auch in der Geschichte selbst eingebettet blieb. ◀ Die meist etwas langen und umständlichen Eröffnungen sind vergleichbar mit Intro-



Robert Redford auf dem Weg zur Arbeit im Intro-Vorspann von *Three Days of the Condor* (Sydney Pollack, USA 1975)

► Wie ein letztes Aufbäumen der Zwischentitel wirkt es daher, dass bei der ersten Oscar-Verleihung 1929 noch ein Oscar für das beste *title writing* vergeben wurde.

Der Oscar ging an Joseph Farnham, allerdings allgemein und nicht mit einem bestimmten Film assoziiert; er bekam ihn für die besten formulierten Titelkarten, nicht für deren Gestaltung. (Zum Schreiben von Titelkarten siehe auch BRUNEL 1933: 114f.).

Gleichzeitig ging auch noch ein Oscar an *The Jazz-Singer* (Alan Crosland, USA 1927), wegen der technischen Meisterleistung des Tonfilms. Von 1933-1937 wurden auch noch andere »Randbereiche« ausgezeichnet, wie der beste Regieassistent. (Für Brunel (1933: 55) ist der Regie-Assistent die dritt wichtigste Person bei der Filmproduktion).



Zwischentitel mit Rollen- und Schauspielerinnenname am Anfang von *Miss Lulu Bett* (Cecil B. De Mille, USA 1921).

sequenzen in Filmen ab den 70er Jahren, in denen Tätigkeiten minutenlang ausführlich gezeigt werden, wenn beispielsweise eine Ankunft an einem Ort oder ein Herstellungsprozess verfolgt wird, über die dann nicht selten die Credits geblendet werden.

Diese Zwischentitelpraxis nahm im Verlauf der 20er Jahre deutlich ab, die einfach weiß auf schwarz gesetzten Dialogtitel bildeten die am häufigsten verwendete Form. Meist finden sich nur noch zu Beginn des Films einige erklärende Titel, eine Praxis, die bereits deutlich von der Einführung des Tonfilms kündigt. ◀ Titellose Filme wurden als besondere künstlerische Leistung angesehen und dafür gepriesen, wirklich international zu sein (cf HARMS 1970 [1926]: 93)³⁴, gleichzeitig aber auch wegen ihres Manierismus kritisiert. Für Epstein bestand der Vorteil von Zwischentiteln darin, stereotype Aufnahmen in Titeln zusammenzufassen:

Un titre évite souvent une longue explication visuelle, nécessaire mais ennuyeuse ou banale. Et s'il fallait se limiter au film sans titres, combien de scénarii pourtant beaux deviendraient irréalisables! Enfin il y a de nombreuses indications que je crois encore plus discret de donner par un texte que par une image; il s'agit de marquer qu'une action se passe le soir, peut-être vaut-il mieux l'écrire tout simplement que de montrer le cadran d'une horloge avec les aiguilles arrêtées à 21 heures. Évidemment, le sous-titre n'est dans un bon film qu'une sorte d'accident. Mais d'autre part faire de la réclame pour un film en spécifiant qu'il est sans sous-titre, n'est-ce pas comme si on vantait les poésies de Mallarmé parce qu'elles sont sans ponctuation? (EPSTEIN 1974 [1926]: 148).³⁵

Bis zum Ende des Stummfilms war am titellosen Film vor allem die Avantgarde interessiert, da die Titel zu sehr auf die Narration und damit auf Literatur und Theater verwiesen. Im Sinne einer die künstlerische Moderne

prägenden Mediendivergenz sollte der Film eigenständig funktionieren. Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* weist gleich zu Beginn mit einem Zwischentitel darauf hin, dass es sich im Folgenden um einen titellosen Film handelt und betont, dass versucht werde, eine wahrhaft internationale Filmsprache zu schaffen, ohne auf die Hilfe von Literatur und Theater angewiesen zu sein. Allerdings weist der Film keine klassische Narration auf,

so dass auf die Titel leichter verzichtet werden konnte. Mit *Der letzte Mann* (D 1924) hat auch Murnau ◀ einen der wenigen titellosen Filme inszeniert. Nur am Schluss taucht ein einziger, kommentierender, selbstreflexiver Titel auf, der an die amerikanischen Komödien erinnert: »Hier sollte der Film eigentlich enden. Im wirklichen Le-

ben würde der unglückliche alte Mann noch kaum etwas anderes zu erwarten haben als den Tod. Doch der Drehbuchautor hatte Mitleid mit ihm und sah ein fast unwahrscheinliches Nachspiel vor.« Es scheint beinahe so, als wollte der Drehbuchautor Carl Mayer damit noch auf seine Funktion hinweisen, die man vielleicht vergessen könnte, wenn keine literarischen Reste aus dem Buch im Film selbst mehr sichtbar sind.³⁶ Denn der titellose Film war auch Mayers Projekt, der mit Murnau an insgesamt sieben Filmen zusammengearbeitet hat. Auch zu *Scherben* (Lupu Pick, D 1921), einem anderen als titellos bekannten Film, hatte Mayer die Vorlage geliefert, und wie in *Der letzte Mann* gibt es auch hier einen letzten Titel, sieht man von den wenigen Kapitelüberschriften ab, die Angaben zur Tageszeit machen: der Bahnwärter gesteht seinen Mord, ein animierter, handgeschriebener Titel verkündet: »Ich bin ein Mörder.« Hier darf kein Zweifel aufkommen, das muss man ausschreiben, damit am Schluss auch sicher jeder weiß, wie die Geschichte geendet hat.

Doch abgesehen von diesen wenigen Ausnahmen setzte sich der Gebrauchswert der Zwischentitel immer mehr durch, was sich in Deutschland auch in der Zwischentitel-Debatte der 20er Jahre spiegelt. Auch wenn es nach wie vor zahlreiche Gegner von Zwischentiteln gab, befürworteten doch viele dieses Hilfsmittel. Die Titel sollten klug eingesetzt werden, damit der Nutzen den Schaden (das Unterbrechen der Bilde) überragt. So plädiert Harms für die schnörkellos gestalteten und gekonnt eingesetzten

► Ab Mitte der 20 Jahre verfolgte Murnau das Ideal des schriftlosen Films, siehe dazu auch seinen Aufsatz »Der ideale Film benötigt keine Untertitel« (1990 [1927]).

► »Im allgemeinen aber scheint ein Titel in klarer, guter und leicht lesbarer Druckform die beste Lösung darzustellen. Psychologische und physiologische Untersuchungen haben dabei ergeben, dass vom Auge am angenehmsten die Titel in einer ruhigen grünen Farbe auf schwarzem Grund empfunden werden« (HARMS 1970 [1926]: 98).

Titel, »der eigentlich erst auffallen würde, wenn er anders wäre oder fehlte« (HARMS 1970 [1926]: 97). ◀ Er verweist darauf, dass titellose Filme auf bestimmte Handlungen beschränkt sind, »die Filmtitel aber erweitern die Anschauung zur Erfahrung« (ebd: 95).³⁷ Interessanterweise unterscheidet Harms nicht zwischen Dialogtiteln und erklärenden Titeln; die Möglichkeiten, die er mit den Titeln beschreibt, sind mehr als nur Hilfsmittel, sie sind konzeptionelle Möglichkeit, um die Wirkung des Films allgemein zu steigern und zu erweitern:

[D]ie Titel wirken richtunggebend, sie erleichtern die Einfühlung, bringen jeden Zweifel zum Verstummen und lenken von vornherein die Anschauung des nach dem Titel auf der weißen Wand erscheinenden Bildes in ganz bestimmte Bahnen. Sie heben Wesentliches hervor, schwächen das Unwesentliche des kommenden Bildes oder der abrollenden Handlung noch mehr ab, als es die reine Anschauung tun würde, heben Stärken des Bildes oder der Handlung womöglich noch viel mehr hervor und überspannen die Lücken, die zwischen einzelnen Bildern klaffen (ebd: 95f.).

Er führt damit die Notwendigkeit zur außerbildlichen Erklärung, die Häfker bereits 1913 forderte, weiter. Und auch für Harms sind die Titel eine Möglichkeit zur Entspannung der Augen:

Damit erfüllen sie die wichtige Aufgabe einer Auffrischung des »strebenden Verhaltens«, »der gespannten Aufmerksamkeit« und »des Gemeingefühls sinnlicher Frische« als notwendiger Voraussetzung für einen vollen ästhetischen Genuss, während ein titelloser Film den Besucher auf die Dauer recht erschöpft (ebd: 94).

Im Gegensatz zum Pro und Contra der Zwischentiteldiskussion um 1910 in den USA und in Deutschland wird die Debatte später durchaus differenzierter geführt, man betrachtet die Titel als ein Hilfsmittel, bei dem es meist nicht um die Daseinsberechtigung, sondern um die richtige Anwendung geht.

Wie unterschiedlich die Zwischentiteldiskussion geführt wurde, zeigt exemplarisch die Auseinandersetzung zwischen dem Anwalt und Schrift-

steller Victor Pordes und dem Kunsthistoriker und Kinoreformer Konrad Lange. Beide haben je ein Kinobuch geschrieben, in dem sie dem jeweils anderen völliges Unverständnis angesichts der neuen Kunstform vorwerfen. Dabei sind ihre Positionen auf den ersten Blick ähnlich: beide halten den Film unter bestimmten Voraussetzungen für Kunst und seine Fähigkeit zur Abbildung von Natur als seine Haupteigenschaft. Beide sind prinzipiell auch gegen die Schrift-Bild-Kombination im Film eingestellt:

Es ist mir unbegreiflich, dass man das Unkünstlerische dieses Hilfsmittels [der Zwischentitel, FK] nicht längst erkannt hat. Es liegt nicht nur darin, dass der Gang der Handlung durch die Titel in störender Weise unterbrochen und mitten in die sonst gleichartigen Bilder etwas prinzipiell Verschiedenes eingefügt wird, sondern auch darin, dass sie meistens zu kurz und schnell projiziert

werden, und dass der Wechsel zwischen Bild und Schrift große Unruhe und Aufregung verursacht. [...] So wurden auch die Schriftsätze früher nicht so lange stehen gelassen, daß man sie ordentlich lesen konnte. Man geriet schon in Aufregung, wenn nur etwas Geschriebenes auf der Bildfläche erschien. Dazu war die Schrift sehr oft undeutlich und häßlich und an sich schon schwer zu entziffern; außerdem gewöhnlich schlecht stilisiert und voller Schreib- und Druckfehler (LANGE 1920: 85).

► Victor Pordes lehnte den Vorspann ab. Alle Credits gehörten in »den gedruckten Zettel, teilweise in das Plakat« (und Pordes darf mit den anschließenden Absätzen als einer der ersten gelten, die sich Gedanken zur Aufgabe und Gestaltung des Plakates gemacht haben: »Die Lichtspielplakate sind noch immer nicht allgemein als eine künstlerische Angelegenheit erkannt worden« (ebd: 147)), da die Schrift auf »dem flimmernden Film selbst [...] zugleich starr und störend« wirkte (ebd: 146). Anhand eines Zwischentitels am Anfang von Griffith's *Birth of a Nation* (USA 1915) kann man sehen, dass Programmhefte durchaus von den Filmemachern genutzt wurden, der Titel lautet folgendermaßen: »For the characters in the play see printed programs«.

Pordes bemängelte die Starrheit der Schriftzeichen auf dem Filmmaterial (cf PORDES 1919: 146). Allerdings bezieht sich seine Kritik auf die Erscheinung von Schrift im Vorspann ◀, innerhalb der Narration erkennt er ihren Nutzen durchaus an, sofern sich bei ihrem Einsatz an gewisse Regeln gehalten wird, wenn sie eine Szene nicht ersetzen, sondern sie wie bei einem Bild oder einer Skulptur betiteln (cf. ebd: 44f). Dann wirken die Titel wegen des Informationsbedürfnisses der Rezipienten in »einer gewissen Beziehung [...] ganz gewiß organisch« (ebd: 44). (Eine Feststellung, die Lange in seinem im Jahr darauf erschienenen Buch zu einer längeren Replik reizte (cf. LANGE 1920: 334).) Pordes fügt sogar relativierend an, dass dies

»selbstverständlich nur ein allgemeiner Grundsatz [sei], der von Fall zu Fall angewendet werden muß« (PORDES 1919: 47). Pordes scheint also in der Frage der Titel weniger dogmatisch als Lange, das Interessante an diesem Vergleich ist nun aber, dass aufgrund ihrer konzeptionellen Erwartungshaltung an das neue Medium man eigentlich annehmen würde, dass sie genau die gegenteilige Position einnehmen. So hebt Pordes besonders die Fähigkeit des Films hervor, die Natur getreu abbilden zu können, sieht dabei allerdings nicht wie Häfker ausschließlich im Naturfilm künstlerische Qualitäten. Lange hingegen ist am Symbolischen des Filmdramas interessiert, das allein »den Gesetzen des Materials und der Technik« unterliegt (LANGE 1920: 338). Es verwundert also, dass Pordes sich auf das Hilfsmittel Titel einlässt, Lange aber trotz der herausgestellten symbolischen Qualitäten des Filmdramas diese so gar nicht gelten lassen mag. Die Antwort darauf lässt sich in der unterschiedlichen Bestimmung des Mediums finden. Für Pordes ist der Film per se dramatisch (cf. PORDES 1919: 16), eine »in lebender Photographie vorgeführte Handlung« (ebd.: 44). Und da zu solch einer dramatischen Handlung bisweilen auch das Gefühlsleben der handelnden Personen gehört, ist eine kurze und prägnante Information darüber unerlässlich. Für Lange hingegen ist der wichtigste Wesenszug des Films seine Stummheit, und diese müsse durch den klugen Einsatz der natürlichen Mittel (Pantomime) nicht als Last und Nachteil gereichen und dürfe schon gar nicht durch das geschriebene Wort subsumiert werden (cf. LANGE 1920: 80). Was hier deutlich wird, ist dass sich in den 10er Jahren sehr wohl eine differenzierte künstlerische Diskussion über Zwischentitel entsponnen hatte, die allerdings sowohl in Europa als auch in den USA denselben Nenner hatte: dass man die Titel aus dem System des Films ausschloss, um sie danach als geeignetes Hilfsmittel wieder reinzuholen.

Titelkonzepte in den Stummfilmen Eisensteins

Eine andere Auffassung entwickelte sich erst in den 20er Jahren in Russland. Anders als die meisten europäischen und amerikanischen Theorien zu Zwischentiteln, wurden diese in der russischen Filmtheorie der 20er Jahre als Äquivalent zum Bild angesehen, wodurch sich eine andere Debatte und Verwendung ergab. Die Titel als Hilfsmittel zur Präzisierung zu nutzen, lehnt

te Eisenstein ab (cf. EISENSTEIN 1988 [1929]a: 91). Gemäß seinem Vergleich mit den Hieroglyphen ist ein Bild vieldeutig und wird in der Kopplung präzise. In seinem Film *Oktober* hat Eisenstein die Zwischentitel konzeptionell mit in die Verkettungen der Bilder hineinbezogen. So entfaltet die berühmte Montagesequenz der Gottheiten ihre Polemik durch den vorangestellten Titel »Im Namen Gottes und des Vaterlandes«, um anschließend von der orthodoxen Kirche zu einem »Holzklotz-Götzen der Eskimos« (EISENSTEIN 1975 [1945]: 170) zu gelangen. Der Titel enthält selbst schon eine Reihung (Gott und Vaterland), das Wort Gott, wird in der anschließenden Montage bebildert. Der Titel ist wichtig, um als Gemeinsames der folgenden Einstellungen das Götzenhafte zu erkennen, er beschreibt die Sequenz aber nicht.

Die Titel in Eisensteins *Oktober* sind streckenweise in Rhythmus und Aussage dem Stil des Films angepasst und darauf abgestimmt. Die schnelle Montage der Götzensequenz wird auch in den Titeln beibehalten, da der erste Titel noch einmal aufgespaltet wird in die zwei alternierenden Titel »Im Namen« und »Gottes«, ohne dass dazwischen ein Bild erscheint. Auch in der Szene, in der der Kriegsminister der Koalitionsregierung Kerenski nach der Februarrevolution den Winterpalast betritt und sich in die Gemächer des Zaren begibt, bezieht Eisenstein sein Montage-Konzept mit ein. Die Ironie dieser Szene erreicht er durch eine geschickte Kombination von kurzen Titeln und einer dynamischen und metaphorischen Montage. So wird dreimal dieselbe Einstellung gezeigt, in der Kerenski die Treppe hinaufsteigt, jedes Mal unterbrochen von den Titeln »Diktator«, »Kriegsminister«, »Marineminister« und »Ministerpräsident«. Der Aufstieg endet mit dem Zwischentitel »und so weiter und so weiter ...«. Der polemische Stil der Szene wird durch das Zusammenspiel von Titel und Bild erreicht, die kurzen und knapp formulierten Titel entsprechen den schnell geschnittenen Einstellungen. Die Titel sind geschickt gewählt, um unterschiedliche Töne von Ironie und Parodie in dieser Szene anklingen zu lassen. So entfalten die Titel, die Kerenskis Aufstieg unterbrechen, erst ihren Witz, weil sie auf immer die gleiche Einstellung folgen, und diese Idee der Wiederholung benötigt gleichzeitig jeweils einen Titel als Übergang, damit das Bild nicht »springt«. Der Titel »und so weiter und so weiter ...« gibt zudem die Leseanweisung für den nächsten Titel, der für sich genommen nicht komisch zu verstehen wäre,

in diesem Zusammenhang aber ironisch wird: »Die Hoffnung des Vaterlandes und der Revolution«. Dieser leitet die folgende Montagesequenz ein, in der Kerenski von einer Statue aus Stein einen Lorbeerkranz aufgesetzt bekommt. Auch der ironische Titel »Welch ein Demokrat!« ist ein Augenzwinkern, ein Verbünden mit den Zuschauern, um sich über das Gezeigte lustig zu machen, ähnlich den oben angeführten kommentierenden Titeln aus den amerikanischen Komödien.

In der anschließenden Szene, in der Kerenski im Schlafzimmer der Zarin als entscheidungsschwach charakterisiert wird, ändert sich der Stil nicht: dynamisch montierte und kadrierte Einstellungen wechseln mit kurzen und prägnanten Titeln, allerdings wird hier die Aussage allein durch die Bilder

schon deutlich, die Zwischentitel doppeln diese und amüsieren sich zusätzlich über Kerenski, indem sie eine Parallele zwischen dem Namen der Ehefrau des Zaren und dem Kerenskis ziehen, um Kerenskis Machtbestreben zu verdeutlichen (»In den Gemächern Alexandra Fjodorownas« – »Alexander Fjodorowitsch« – »In den Gemächern Alexanders III.«). Die Montage schafft zudem eine Verbindung von Kerenski und Napoleon Bonaparte sowie von General Kornilow und Napoleon, was die Zwischentitel zusätzlich noch einmal ausbuchstabieren.

An vielen Stellen wird deutlich, dass Eisenstein sein Prinzip der dialektischen Montage auch auf die Zwischentitel bezogen hat, die häufig das Gegenteil von dem meinen, was auf ihnen geschrieben steht. So werden die Männer, die die Stadt gegen die Truppen verteidigen, im Zwischentitel als »Verräter« bezeichnet, was sie aus der Perspektive der Übergangsregierung waren, aber natürlich nicht aus der Sicht Russlands 1928. Dies zu verstehen erfordert dabei die gleiche Leistung wie auch das »Entschlüsseln« der metaphorischen Montage des Films, beispielsweise der Assoziationskette der Götzensequenz, die wiederum mit einem ironischen »Hurra!« auf einem Titel endet.

Minister-
präsident...



und so weiter,
und so weiter...

Eisensteins Zwischentitel in *Oktober* funktionieren noch auf ganz andere Art als die bisher grob in drei Kategorien zusammengefassten Titel: Neben dem erklärenden und kommentierenden Effekt haben sie auch eine stark moderierende Funktion. Durch ihr häufiges Auftauchen und die sehr kurz und knapp gehaltenen Sätze entsteht der Eindruck eines Dialoges mit dem Zuschauer, einer besonderen Erzählung, deren Sinn und Ironie sich nicht auf den ersten Blick erschließt und die im Austausch mit dem Erzähler an Klarheit gewinnt. Ein Beispiel hierfür ist die Sequenz, in der die Truppen das revolutionäre St. Petersburg angreifen. Auf anrollende Panzer folgt der Titel »Und die Regierung?«, woraufhin ein unter Kissen versteckter Kerenski zu sehen ist, und der folgende Titel dieses Bild in einer Antwort an die vorhergehende Frage verspricht: »Die Regierung ist machtlos«.

Im Bezug auf die Zwischentitel unterscheidet sich *Oktober* deutlich von *Panzerkreuzer Potemkin*. Den überwiegenden Teil der Titel stellen bei letzterem Dialogtitel und erklärende Titel, die allerdings ebenso knapp formuliert sind wie jene in *Oktober*. Im dramatischen vierten und fünften Akt des *Potemkins* gibt es kaum Titel, die inszenierte Handlung steuert den Film. Zumindest an zwei Stellen wird aber auch hier die konzeptionelle Bedeutung deutlich, die Eisenstein den Titeln zukommen lässt, wenn auch anders und reduzierter als in seinem nächsten Film. Der Titel »Plötzlich« ist solch eine Besonderheit. Dieser Titel markiert die Wende vom friedlichen Aufstand der Einwohner Odessas zur Niederschlagung durch die Kossaken. Eisenstein zeigt zuerst fröhlich winkende Menschen, dann den Titel und anschließend, wie die Menschen in Panik auseinanderstreben. Der Grund dafür, die wahllos auf die Menge schießenden Kossaken, werden erst einige Einstellungen später eingeschnitten, so dass der Titel selbst zunächst der Aus-

Im Namen Gottes
und des Vaterlandes

Im Namen

Gottes

Hurra !

löser für die Panik ist und der Zuschauer möglicherweise einige Momente lang ebenso verwirrt ist wie die Menschen in der Geschichte. Der Titel ist auch ungewöhnlich im Sinne eines zeitlich informierenden Titels, der normalerweise nicht ein Titel im Präsens ist, sondern in die Vergangenheit oder Zukunft zeigt. Ein Hinweis auf ein plötzlich eintretendes Ereignis wird im Stummfilm üblicherweise verwendet, um die nicht vorhandene Möglichkeit der Tonspur zu kompensieren, auf der man im Tonfilm normalerweise die Plötzlichkeit unterstreichen würde. Das plötzlich eintretende Ereignis dann aber nicht zu zeigen, ist eine besondere dramatische Entscheidung, die den Titel deutlich stärker konzeptionell belastet, als das der Fall mit dem anschließenden Zeigen des Ereignisses gewesen wäre.

Der Film enthält vor allem am Schluss mehrere deutlich adressierende Elemente, die im Gegensatz zu *Oktober* nicht nur mit Zwischentiteln realisiert werden. Bei *Potemkin* sind es die Bilder, die die Zuschauer adressieren, gegen Ende werden die drei Kanonenrohre deutlich mehrmals auch in Großaufnahme gegen die Kamera und damit gegen das Publikum gerichtet.



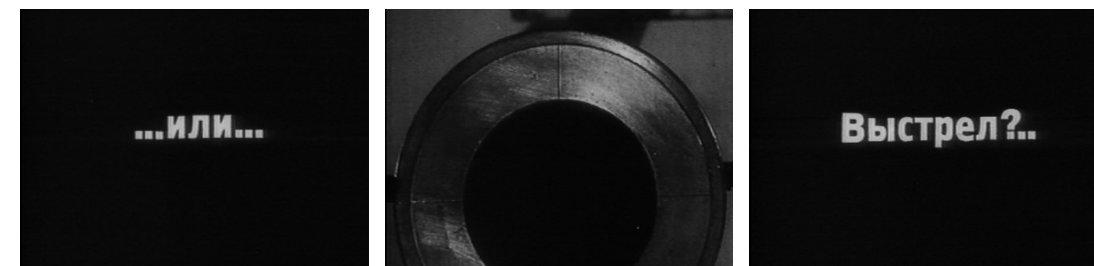
Ironie und Dopplung durch Montage und Zwischentitel in Eisensteins *Oktober* (UdSSR 1928)



Q&A in Eisensteins *Oktober*

Beim abschließenden Höhepunkt der Geschichte stehen sich die *Potemkin* und ein anderes Kriegsschiff der Flotte schussbereit gegenüber. Die meuternde Mannschaft auf der *Potemkin* ist unsicher, ob sie nun als Revolutionäre angesehen und damit vom Kriegsschiff unter Beschuss genommen werden. Das Besondere an der Szene ist, dass dem Zuschauer nur die Situation auf der *Potemkin* gezeigt wird. Man wird emotional in den Entscheidungsprozess mit einbezogen, der sich in den zwei Titeln »Werden Sie ...« und »... schießen ...« äußert, gleichzeitig wird man aber von den Kanonen der *Potemkin* selbst ins Visier genommen, man ist revolutionärer Schütze und potentiellen, Gegner in einem.³⁸ Zu den verschiedenen Möglichkeiten, um die Zuschauer/innen stärker in den Film einzubeziehen, die Eisenstein in seinem Aufsatz »Über den Raumfilm« (1988 [1947]) aufzählt, muss auch seine Zwischentitelpraxis gezählt werden, die nicht selten den Rhythmus der Montage beeinflusst und das Publikum direkt adressiert, wie beim finalen Zwischentitel in *Stachka* (*Streik*, Sergej Eisenstein, UdSSR 1925): »Erinnert euch, Proletarier!«

Eben dieser Zwischentitel ist für Metz ein seltenes deiktisches und daher enunziationsstützendes Beispiel im Film (cf METZ 1997: 55), zumal ihm noch ein direkter Blick in die Kamera vorausgeht. Wie der Schlusstitel ist dieser Blick ebenfalls nicht diegetisch motiviert, beides bildet eine Art Epilog. Metz zufolge ist in den Einstellungen eines Filmes die Enunziation, der Verweis auf die Quelle seiner Hervorbringung, mehr oder weniger stark spürbar. In einigen Bildern wird die Situation der Zuschauer, das Blicken auf die Leinwand unterschiedliche stark reflektiert (ebd: 149ff.), indem beispielsweise die Blickanordnung gedoppelt wird, wenn eine Einstellung durch einen Torbogen oder ein Fenster gerahmt wird (ebd: 57ff.).



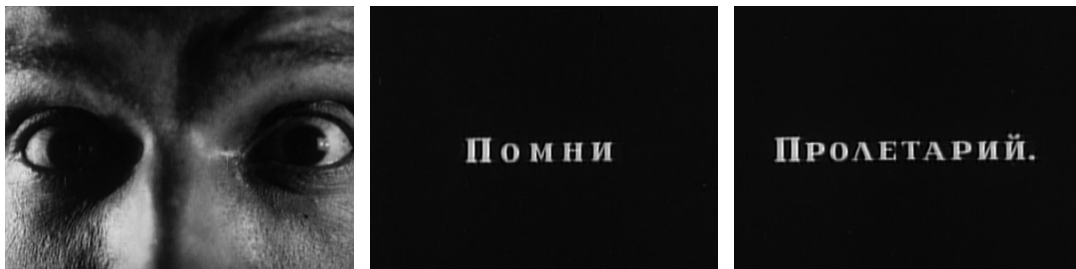
»Werden sie ... schießen?« – Frage und Enunziation in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (UdSSR 1925)

Elemente wie der Vorspann, Ab- und Aufblenden, aber auch Zwischentitel sind Enunziationsmarkierungen, da sie »offensichtlich von der enunziativen Quelle selbst [stammen, FK]; mit ihrer Hilfe wendet sich ›der Film‹ an den Zuschauer [...], und zwar direkt, denn sie sind nicht diegetischer Natur (vgl. Souriau)« (ebd:131). Nur die Dialogtitel sind für Metz diegetisch, da sie »aufgrund einer *metonymischen Zuordnungskonvention* vom Zuschauer diegetisiert« werden (ebd:51, Hervh. i. O.). Damit unterscheidet Metz den Bereich der Diegese nicht formal, sondern bezieht sich ebenfalls auf die mentale Leistung der Zuschauer beim Konstruieren eben dieser. Anders als bei Fuxjägers Definition des Diegetisierens (siehe S.105f.), ist dies nicht abhängig von der Visualität, da die Dialogtitel meist ohne gestalterische Zusätze auskommen. Rein formale Unterscheidungen, wie sie unter anderem Garncarz trifft, der Zwischentitel pauschal als extradiegetisch klassifiziert, da sie »nicht Bestandteil der erzählten Geschichte, sondern ausschließlich an die Zuschauer (und eben nicht die handelnden Figuren im Film) adressiert« sind (GARNCARZ 2002: 37), übersehen die Wirkung insbesondere der Dialogtitel, die zumindest in den 20er Jahren weitgehend so transparent gestaltet waren und exakt eingeschnitten wurden, dass sie Dialog simulierten. Solche Klassifizierungen verweisen die Schrift wieder pauschal in das Außen des Films. Um dies zu vermeiden, muss der Erzählprozess insgesamt verstärkt in den Blick genommen werden, wie Bordwell das in seiner Entwicklung einer Erzähltheorie für das Kino vorschlägt. Auch wenn er selbst die Kategorien diegetisch/extradiegetisch für die Filmanalyse nutzt (cf BORDWELL/THOMPSON 2010: 284ff), spricht er sich doch gegen eine zu starre und formalistische Anwendung aus:

We are back to a conception of narration which not only ignores certain film techniques (e.g., music, mise-en-scène) but also treats the diegetic world as a prior unity inflected from the outside by another intelligence: the one that frames the action and puts one image after another (BORDWELL 1997: 24).

Bordwell will dabei eher auf eine weiter gefasste erzähltheoretische Unterscheidung hinaus, in deren Mittelpunkt das Begriffspaar *fabula* und *syuzhet* des russischen Formalismus steht, das zwischen der erzählten Geschichte und der Erzählung selbst differenziert.³⁹ Teil der Erzählung sind dann all jene Möglichkeiten, mit denen die Geschichte präsentiert wird: die Kamera, der Schnitt, Rückblendenkonstruktionen, Musik, aber auch die Schrift. Im Bordwell'schen Verständnis stellen diese Möglichkeiten keine nachträgliche Manipulation der erzählten Welt dar, was sich auch in der begrifflichen Terminologie widerspiegelt: es geht nicht um ein »außer-« oder »extra-«, sondern *fabula* und *syuzhet* sind Teil der Narration⁴⁰, eine in sich verschränkte Konzeption. Vor diesem Hintergrund kann auch wieder partiell mit der Unterscheidung von Diegese und Extradiegese gearbeitet werden, um bestimmte Elemente genauer zu unterscheiden und herauszuarbeiten, die Schrift eignet sich dann aber nicht mehr als trennendes Element von Innen und Außen. Das Konzept der *fabula* bezieht sich weniger auf das konkrete Bild. Zwar sind die diversen filmtechnischen Möglichkeiten Teile des *syuzhets*, dieses bildet aber eben zusammen mit der *fabula* die übergeordnete Narration. In dieser Hinsicht können die Dialogtitel dann sogar entweder als diegetisch oder extradiegetisch bezeichnet werden, ohne dass sich daraus pauschale Ergebnisse ableiten ließen: im ersten Fall würde damit der Unterschied zu den anderen Titel-Kategorien im Hinblick auf die Einbindung in den Erzählprozess betont, der zweite Fall zielte hingegen auf eine Unterscheidung von bildlich-figürlicher Informationsvermittlung im Gegensatz zur schriftlichen ab. Formal eindeutig klassifizieren lassen sich die Titel mittels der Diegese-Begrifflichkeit jedoch nicht.

Ebenso wenig eignet sich die Kategorie des Paratextes für eine Kategorisierung. Die Titel zum Paratext zu zählen (cf NITSCHKE 2002: 63), stellt eine Analogie zu Genettes Einordnung der Illustration dar, die im Textuniversum Buch für ihn nur eine Ergänzung darstellt. Die pauschale Zuordnung der Zwischentitel zum Paratext deklariert diese zum Hilfsmittel, die die Rezeption



die letzten Einstellungen aus Eisensteins *Streik* (UdSSR 1925)

des Films erleichtern, erkennt ihnen aber eine eigenständige Wirkung ab. Aus diesem Grund ist für Kreimeier zumindest im Kulturfilm der paratextuelle Status der Zwischentitel auch nicht mehr gegeben, da hier der Wissenstransfer oft nur über die Titel läuft (cf KREIMEIER 2005: 104ff). Doch nach den hier angestellten Überlegungen kann auch für den Spielfilm von einer Bezeichnung der Titel als Paratext keine Rede mehr sein. Die Titel als Surrogat zu betrachten, ist nur ein Aspekt unter mehreren, der zudem – wenn er als zentrales Argument genutzt wird – eine sinnvolle Perspektive auf die Schrift im Stummfilm stellt. Das Eisenstein'sche Beispiel zeigt, wie sehr Zwischentitel und Filmstil miteinander verknüpft sind, dass die Zwischentitel somit mehr als nur ein Hilfsmittel *faute de mieux* darstellen. Eisensteins Titeleinsatz, kombiniert mit der komplexen Art der Montage und Kadrierung, zielt nicht primär auf Transparenz und Kontinuität und steht entgegen dem Trend einer beinahe ausschließlichen Verwendung von Dialogtiteln zu einer sich im Sinne der filmischen Transparenz zunehmend perfektionierenden Erzählpraxis.

Ins Bild integrierte Zwischentitel

Neben der inhaltlichen Unterscheidung von Dialogtiteln, kommentierenden und erklärenden Titeln sowie der formalen Unterscheidung illustrierter, verzierter oder nur mit Schrift versehener Titel gibt es noch eine weitere Art des Titeleinsatzes, die im Stummfilm jedoch nur äußerst selten eingesetzt wurde: die Einblendung der Titel ins gefilmte Bild. Es gibt nur wenige Ratschläge zur Integration von Titeln ins Bild selbst und ebenso wenige Beispiele, in denen das versucht wurde. Diese Praxis blieb ein selten genutzter Effekt, wie in dem Film *Flesh and the Devil* (siehe S. 117). Und im Grunde ändert sich dabei wenig an der Diskussion über den Status der Titel. Ein ins Bild integrierter Dialogtitel steht im selben Verhältnis zur Narration wie sein weiß auf schwarz gesetztes Pendant. Sein Verhältnis zum Bild tangiert dabei eher ästhetische Fragestellungen im Bezug auf die Positionierung als funktionale und praktische bezüglich der optimalen Platzierung zwischen den Bildern. Einen deutlichen Unterschied gibt es nur, wenn die Titel in ihrer Bildlichkeit in direktem Bezug mit dem Bild stehen, und hier auch nur, wenn dabei der diegetische Status verhandelt wird. Der optophonetische Titel in dem erwähnten *Flesh-and-the-Devil*-Beispiel geht auf das Bild ein, da die Bewegung im Bild den

► Der Schriftzug wurde auch für die Werbekampagne des Films genutzt. Bei dieser wurden vor dem Start des Films zahlreiche Plakate mit der Aufschrift »Du mußt Caligari werden« in Berlin aufgehängt (cf SANNWALD 1995: 49f.), in Branchenblättern wurde mit dem Slogan gewonnen: »Du mußt Caligari werden, wenn du nicht sofort Das Kabinett des Doktor Caligari abschließt« (MAYR 2003: 21). Bei einer späteren Betrachtung des Films erinnert Rudolf Arnheim die Szene, in der der Schriftzug sich im Filmbild manifestiert, an Werbeslogans im öffentlichen Raum: »Und wenn die Zwangsvorstellungen des Dr. Caligari so dargestellt werden, daß die Buchstabenreihe: »Du mußt Caligari werden!« laufschriftartig auf Wänden und Wolken erscheint, so hindern einen anno 1925 Erinnerungen an Lichtreklame und Devisen wie: »Du darfst nur Walesco rauchen!« an dem richtigen Genuß dieser Szene« (ARNHEIM 1977 [1925]: 178).

Rhythmus der Animation vorgibt, wodurch der Ton illustriert wird. Dies geschieht in separierten Großaufnahmen und wird nicht von den Protagonisten gesehen, wodurch diese Animation vergleichbar wird mit anderen Titelanimationen, die weniger direkt mit dem Bewegtbild interagieren. Anders verhält es sich mit den wenigen Beispielen, bei denen die Titel nachträglich oder direkt so ins Bild eingefügt wurden, dass die Protagonisten der jeweiligen Szene sie bemerken. Dies ist der Fall bei *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, D 1920), wenn Dr. Caligari sich plötzlich umblickt und überall um sich herum den Schriftzug »Ich muss Caligari werden« erscheinen sieht. Die Titel sind nicht mehr allein für die Zuschauer des Films da, die Figur des Films kann sie auch sehen. Die Szene markiert den endgültigen mentalen Zusammenbruch der Figur. Die Sätze, die Caligari sieht, sind bloß in seiner Vorstellung vorhanden, wäre eine andere Figur in derselben Szene, sie würde die Titel nicht sehen, sondern nur den wild gestikulierenden Caligari. Die Titel sind besonders effektiv ins Bild gesetzte Dialogtitel, nur dass es sich hier nicht um eine Konversation, sondern um Stimmen im Kopf des Protagonisten handelt. ◀ Wie die sonst üblichen Dialogtitel ist dieser spezielle Caligari-Titel eine Visualisierung, um den akustischen Mangel auszugleichen.⁴¹

Joachim Paech hat in seinem Aufsatz »Der Schatten der Schrift auf dem Bild« dieses Beispiel sowie zwei weitere (*Der Golem – Wie er in die Welt kam* (Paul Wegener, D 1921) und *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, F 1924)) gewählt, um daran einen besonders filmischen Einsatz von Titeln zu demonstrieren. Zwar ändert sich das Verhältnis von Bild und Schrift zueinander, wenn die Schrift direkt ins Bild integriert wird, besonders im Hinblick auf die Visualität der Schrift, problematisch ist jedoch, wenn mit diesen Sonderfällen Pauschalisierungen und Ableitungen verbunden werden. So führt Paech die Debatte um die Einordnung des Films in die bestehenden Künste weiter, wenn er schreibt: »Mit der Einblendung der Schrift in die Bildschicht



► Hugo Münsterberg berichtet 1916 von Versuchen, die Zwischentitel ins Bild zu integrieren: »Einige experimentieren damit, die gesprochenen Worte unmittelbar ins Bild zu projizieren, wobei die Phrase in grell weißen Buchstaben in die Nähe des Kopfes der gerade sprechenden Person gebracht wird, ein Verfahren, das in gewisser Weise dem der Zeitungscartoonisten ähnelt.« (MÜNSTERBERG 1996: 92).

des Films selbst verlässt der Film das Theater und nähert sich der Malerei und den Bilderzählungen der Comics« (PAECH 1994: 216). ◀ Die oben geführten Auseinandersetzungen zeigen, dass gerade bei dem Thema der Schrift im Film solche Abstufungen eigentlich zu vermeiden wären, da die Betonung von Parallelen im Grunde dazu dient, bestimmte Elemente zu in- oder exkludieren. So geht dieser Unterscheidung eine weitere voraus, in der Paech die Schrift in der abgefilmten Szenerie, also Plakataufschriften in der Kulisse oder abgefilmte Bücher zur »vor-filmischen Realität« rechnet und behauptet: »[D]ie Schrift gehört zur (dokumentierten) Szene, nicht zum *Film*« (ebd, Hervh. i. O.). Paech setzt also einen materiellen Filmbegriff voraus, was zwar zum Ziel dieses Aufsatzes passt, der Fragen zur Materialität des digitalen Films anstößt, nicht aber für den Untersuchungsgegenstand der Schrift im Film, mit dem er es verbindet. Dieser wird von Paech nämlich am Grad der Bildlichkeit der Schrift gemessen, und nur so ist seine Aussage zu verstehen, dass Zwischentitel allein der »Hermeneutik narrativer Kontinuität« die-

nen (cf ebd: 215). Entgegenzuhalten wäre, dass die Titel zwar die Kontinuität der *Bilder* unterbrechen, nicht aber die des Films, was hier die Analysen der Eisenstein-Beispiele gezeigt haben. Paech schließt die Schrift aus dem Bereich des Filmischen aus, um sie allein unter der Besonderheit der speziellen Bild-Schrift-Verbindungen wieder hereinzulassen. Das Anführen dieser drei Stummfilmbeispiele ist aber auch noch aus einem anderen Grund wenig geeignet, um besonders filmische Schrift gegenüber den tradierten Schriftein-sätzen herauszustellen. Denn gerade die Interpretationen, die dabei vorgenommen werden, zeigen, dass die speziellen Schrift-Bild-Kombinationen bei diesen drei Beispielen, nicht nur punktuell und nur einmal in den jeweiligen Filmen auftauchen, sondern jedes Mal auch in einem bestimmten narrativen Zusammenhang. Würden bei *Caligari* mehrere Titel im Verlauf des Films ins Bild integriert, die spezielle Interpretation im Hinblick auf die akustische Übertragung dieses visuellen Ereignisses würde möglicherweise weniger schnell geschehen. Man würde sich wundern, warum der Protagonist in dieser Szene die Titel sehen kann, in den anderen jedoch nicht.

Eine andere Art der Integration der Titel ins Bild war es, die Titel in Form von Briefen, so genannten Inserts abzufilmen, da sie so natürlicher und weniger störend wirken sollten, was bereits seit den frühen 10er Jahren empfohlen wurde (cf MÜNSTERBERG, 1996 [1916]: 93). Murnau hatte mittels dieser Praxis noch Anfang der 30er Jahre versucht, seinem letzten Film *Tabu* (USA 1931) trotz des Verzichts auf Synchronton eine moderne Erscheinung zu geben. ◀ Bis auf die wenigen erklärenden Titel zu Beginn des ersten und zweiten Kapitels werden die Schriftstücke in die Handlung integriert: sie erscheinen als Briefe, Zettel, Schilder und Tagebucheintragungen, bei den Großaufnahmen wurde auf die Knicke und die Materialität des Schriftuntergrundes geachtet, bei den gewöhnlichen Titeln und den Credits auf die der Schrift selbst, deren Versalien mit deutlichen Pinselspuren versehen wurden.

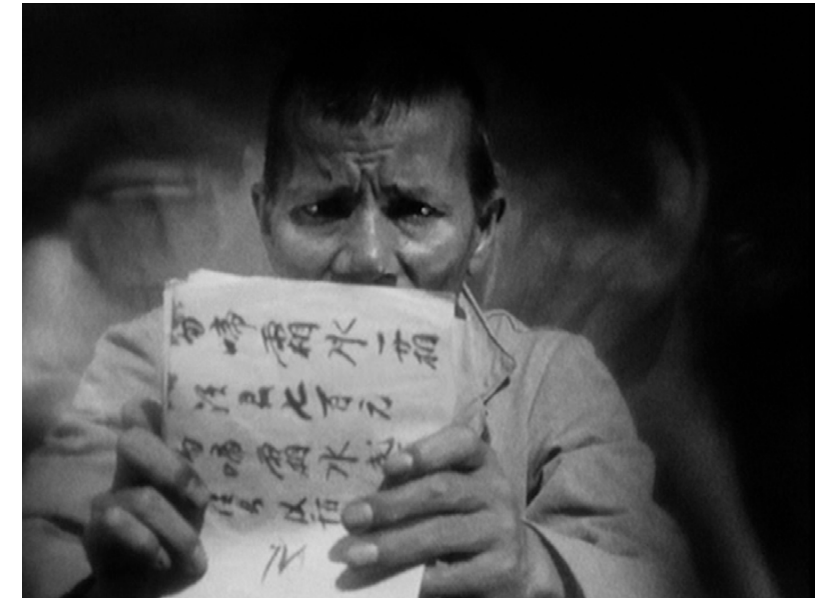
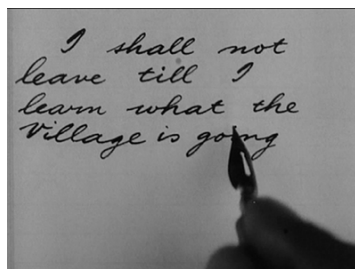
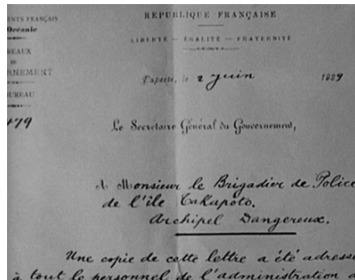
In *Tabu* ist die Schrift und das, was sie für eine schriftlose Kultur vielleicht bedeuten mag, selbst Thema, auf einer Metaebene bedeutet sie hier Unheil, Macht, Aufschub, Verbot und Distanz. So kommt das Unglück auch

► »Ich glaube nicht, daß alle Filme Tonfilme werden. Es wird Stummfilm wie jetzt geben, wenn er sich bis in seine perfekte Form entwickelt haben wird, ein Film ohne eine geschriebene Zeile. Filme können ohne erklärende Zwischentitel verständlich gemacht werden, welche den Lauf der Handlung unterbrechen« (MURNAU 1990 [1928]: 149).

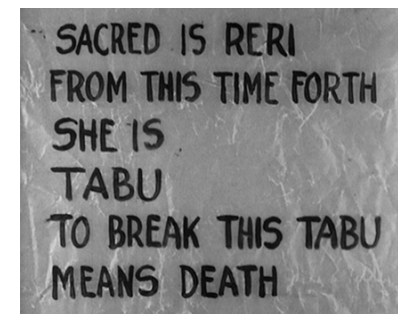
in Form einer Schriftrolle ins Paradies. Dieses ist die Insel Bora Bora, ein Idyll, auf dem sich die Eingeborenen vom Fischfang ernähren und im Einklang mit der Natur ihre Bräuche pflegen. Allerdings sehen jene vor, dass von Zeit zu Zeit eine Jungfrau aus der Gemeinschaft als Braut der Götter ausgewählt wird und ihnen fortan enthaltsam dienen muss. Die Wahl fällt auf Reri, eine junge Insulanerin, was Hitu, dem Stammesoberhaupt, schriftlich mitgeteilt wird. Ab sofort muss sie keusch bleiben und darf von keinem Mann begehrt werden, andernfalls soll sie sterben. Das unbeschwerte Glück, das Reri zuvor auf der Insel genoss, scheint jäh beendet, und so beschließt sie, gemeinsam mit ihrem Freund Matahi auf die Nachbarinsel zu fliehen.

Doch es sind wieder Schrifterzeugnisse, die eine gemeinsame Zukunft verhindern, denn dort hat bereits die Zivilisation Einzug gehalten. Es gibt eine Polizei, Alkohol, und die Eingeborenen verdienen sich ihren Lebensunterhalt als Perlentaucher. Als Matahi in einer Strandbar übermütig feiert und ahnungslos einen Schuldschein nach dem anderen mit einem »M« unterzeichnet, sind es genau diese Papiere, die sie an einer weiteren Flucht hindern, als Hitu sie aufspürt. Eines Nachts findet Reri einen kleinen Zettel mit einer Warnung: wenn sie nicht binnen drei Tagen zurückkehrt, muss Matahi sterben. Matahi ist ein guter Perlentaucher, aber um sich endgültig freikaufen zu können, muss er mehr und größere Perlen bergen, und diese gibt es nur an einer Stelle, die von einem Hai bewacht wird. Zum Schutz hat die örtliche Polizei diese mit einem auf dem Wasser schwimmenden Schild markiert, auf dem in großen Buchstaben das Wort »Tabu« prangt. Doch während Matahi als letzten Ausweg das Tabu bricht und dort taucht, liefert sich Reri selbst ihrem Volk und seinem Brauch aus.

Thema in *Tabu* ist nicht nur der Gegensatz von ursprünglicher Kultur und moderner Zivilisation, sondern auch, das natürliche Leben auf der Insel mit der Kulturtechnik der Schrift zu konfrontieren. Zwei Tabus werden



hier schriftlich formuliert, eines vom Stammesoberhaupt der Insulaner und eines von der Inselfolizei, und beide werden von Matahi gebrochen, da er den Zeichen nicht die Autonomie zubilligt, die sie in einer Schriftkultur annehmen.⁴² Murnau wies der Schrift in seinem Film keinen eigenständigen Ort zu, sie ist Teil des Bildes. Und als dieser steht sie für das Gegenteil von Natürlichkeit, für Zwang, Verbot und Entfremdung. Diesen denaturalisierenden Effekt sah Gilles Deleuze für die Schrift im Stummfilm ganz allgemein gegeben, kommt dabei aber bezüglich *Tabu* zu einem anderen Ergebnis,



das die bisher zusammengetragenen Diskurse um eine interessante Perspektive erweitert. Für Deleuze sind die Titel gelesene und damit indirekte Rede, selbst wenn es sich um Dialogtitel handelte: »Ich werde dich töten« wird gelesen als »Er sagt, daß er ihn töten werde«, [die Titel] nahmen so eine abstrakte Universalität an und drückten gewissermaßen ein Gesetz aus« (DELEUZE 1997: 289). Es geht Deleuze dabei jedoch nicht um eine formale Unter-



scheidung oder um Zuweisungen, vielmehr bezieht auch er sich auf einen erzähltheoretischen Zusammenhang, bei dem die Titel Teil des *discours* sind (im Gegensatz zur *histoire*, cf ebd: 290, FN5). So unterschiedliche Titelkonzepte wie die Eisensteins oder der Einsatz der Titel in *Tabu* sind für ihn beides Versuche, in denen er eine möglichst enge Verknüpfung des gelesenen und des gesehenen Bildes erkennt (ebd): bei Eisenstein, indem die Titel als »Block« in Kommunikation mit den Bildern treten und bei *Tabu*, indem sie »ins Visuelle übergehen« (ebd). Dass Deleuze im Film von Murnau keine Strategie der Schriftvermeidung sieht, liegt daran, dass er an dieser Stelle bereits den Stummfilm dem Tonfilm gegenüberstellt, es also prinzipiell um das Verschwinden der Schrift geht sowie den Status des Bildes mit Einführung der synchronisierten Tonspur. Hintergründe wie das Ziel des titellosen Stummfilms sowie die filmgeschichtlich immer wieder auftretende Ablehnung der Schrift im Film müssen ihn an der Stelle gar nicht interessieren. Die entscheidende Veränderung stellt sich für Deleuze mit der Akustik des



Sprachlichen ein, das nicht zu einem größeren Naturalismus des Bildes durch den Wegfall der schriftlichen Informationen führt, sondern im Gegenteil das visuelle Bild denaturalisiert. Indem die Tonspur den »hors-champ des visuellen Bildes« konstruiert (ebd: 302, Herv. i. O.), wird der Ton zu einem Bestandteil des Bildes und betont somit in stärkerem Maße als zuvor die Künstlichkeit des Bildes, indem der Off-Ton beispielsweise die Kadrierung herausstellt. Der Stummfilm, so Deleuze, bestand aus sichtbaren und lesbaren Bildern, der Tonfilm verfügt hingegen über einen sicht- und hörbaren Sprechakt. Durch die Lücke, die die fehlende Schrift nur lässt, wird »auch das visuelle Bild [...] als solches lesbar, als visuelles Bild, in das sicher der Sprechakt als Bestandteil einfügt« (DELEUZE 1997: 300) Das produktive Paradox, das Deleuze hier einführt, ist die Dominanz des Visuell-Naturalistischen des Films just in dem Moment einzuschränken, da diese eben durch die Möglichkeit der Tonspur hätte potenziert werden sollen.

2.3 Emanzipation der Schrift

Zwischentitel im Tonfilm

Zunächst stand mit dem Wechsel zum Tonfilm jedoch die Vermeidung der Schrift im Vordergrund. Mit dem Umschwung änderte sich auch das in den 20er Jahren noch akzeptierende Verhältnis den Titeln gegenüber, und durch die Möglichkeit nun titelloser Filme wurden die früher üblichen Titel pauschal als wesensfremd erkannt.

Die Einführung des Tonfilms wurde von der Industrie massiv vorangetrieben, da man sich neben einem angestrebten größeren Realismus auch mehr Attraktivität versprach, die Umstellung aber zudem eine weitere Kontrolle des Abspiels mit sich brachte. Die Produktionsfirmen und Verleiher mussten sich nicht mehr darauf verlassen, dass die Kinobetreiber die richtigen Kapellmeister zur Hand hatten, die mit ihrer Interpretation dem Film nutzten und nicht schaden. ⁴³ Gleichzeitig konnten die Firmen, die rechtzeitig auf die richtigen Patente gesetzt hatten, ihre Monopolstellung damit auch weiter ausbauen. ⁴⁴ Zwar war der Wunsch des Publikums nach Tonfilmen zunächst nicht so stark, dass Stummfilme mit einem drastischen Publikums-

schwund rechnen mussten, aber ein paralleles Abspiegel von Ton- und Stummfilmen ⁴⁵ war selten und kostspielig (cf MÜLLER 2003: 60ff.). ⁴⁶ Unabhängig von ihrem Tonformat machten viele Filme weiterhin Gebrauch von erklärenden und teilweise auch kommentierenden Titeln.

Da bereits im Stummfilm der späteren 20er Jahre die Dialogtitel die dominierende Form der Zwischentitel waren, war es nur natürlich, dass die Tonfilme insgesamt deutlich weniger Titel enthielten. Die Vorbehalte der Film-puristen wandten sich nun auch nicht mehr der visuellen, sondern der akustischen Form des Wortes zu, meist mit ähnlichen Argumenten. Arnheim unterschied zwischen Ton- und »reinem Sprechfilm«, eine Art abgefilmtem Theater ◀, bei dem der Dialog im Vordergrund steht: »Die Erfindung des Farbfilms, des plastischen Films und der For-

matvergrößerung, die die Entwicklung aller Filmkunst ernstlich gefährden, nutzen dem Sprechfilm. *Der reine Sprechfilm hat mit Filmkunst nichts zu tun*« (ARNHEIM 2002: 218, Hervh. i. O.). Auch hier darf das Wort die Bilder nicht dominieren und es herrscht die Auffassung vor, dass der Film vor allem über Bilder erzählen müsse. Die Bilder werden nun zwar nicht unterbrochen, aber ihre Bedeutung und Wirkung könnte durch zu viel Gewicht auf der Tonspur verlieren. Für die künstlerische Filmdebatte galt noch immer das modernistische Paradigma der medialen Reinheit. Zwar verschwanden die Zwischentitel aus den Filmen der 30er Jahre nicht gänzlich, aber es gab auch kaum Konzepte, die ihren Einsatz ähnlich kreativ einforderten, wie man sie in den 10er und 20er Jahren noch fand. Stattdessen setzte man sich mit den neuen Möglichkeiten des Tons auseinander.

Durch die anfangs noch schwerfällige Technik des Tonfilms wurden die einzelnen Einstellungen nicht nur länger ⁴⁷, sondern die Montage musste sich nun häufig der Tonspur unterordnen. Der Ton war dabei jedoch nur die prominenteste einer Reihe von technischen Veränderungen, die allesamt einen realistischeren Effekt hatten und daher häufig abgelehnt wurden. ⁴⁸ So forderte der Filmkritiker Grunter Groll, ⁴⁹ das Wort wie auch die realistischen Elemente des Films wie Ton und Farbe sollten untergeordnet und der Rhythmus als das zentrale »Grundelement der abrollenden Filmbilder« (GROLL 1937: 18) erhalten bleiben: »Der stumme Film musste alles, was er sagen wollte, ins Optische übersetzen, denn die geschriebenen Zwischentitel blieben ein störender und unkünstlerischer Notbehelf, ebenso wie die als notwendig empfundene Begleitmusik« (GROLL 1937: 25f.).

Im Gegensatz dazu argumentierte im Frankreich der 30er Jahre Marcel Pagnol für den Ton- und gegen den Stummfilm. Pagnol verglich das Stummfilmkino mit der ideografischen Schrift, beides internationale Schriften, die die Unfähigkeit besäßen, präzise Ideen oder Gefühle auszudrücken (cf PAGNOL 1995 [1966]: 65): ⁵⁰ »Il permettait ainsi la collaboration du spectateur, qui lisait le film selon son humeur, sa culture, sa sensibilité personnelle« ⁵¹ (ebd.). Dies sei, so Pagnol, auch der Grund für das schnelle Kapitulationen des Stummfilms, der die Zwischentitel, Zeichen der phonetischen Schrift, einfügen musste, »die das Eingeständnis seiner Unfähigkeit waren« (ebd., Übers. FK). ⁵² Nur die phonetische Schrift kann für Pagnol wirklich

► Das abgefilmte Theater hingegen war für den Schriftsteller Paul Scheerbart einer der (visionären) Gründe für den Tonfilm gewesen: »Die Verfilmung von Romanen ist m. E. etwas Barbarisches. Dagegen erscheint mir die Verfilmung von Theaterstücken, wenn die Sprache durch das Grammophon hinzugefügt wird, sehr wertvoll; es könnten dadurch 90 Prozent der bestehenden Theater abgeschafft werden.« (Paul Scheerbart im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* Nr. 127 vom 5.6. 1913; zit. nach GREVE/PEHLE/WESTHOFF 1976: 155)

die Gedanken ausdrücken (cf ebd: 69), und der Phonograf vermag zudem die Laute zu speichern, die mit der phonetischen Schrift nicht notierbar sind (cf ebd: 72). Pagnol kommt daher zu folgendem Schluss: »C'est ainsi que le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite, et peut-être définitive de l'écriture« (ebd: 73).⁵³ Dieses Analogie folgt etwas unvermittelt und bleibt im weiteren Verlauf des Textes auch ohne Folgen, denn Pagnol geht es zunächst allein um eine Aufwertung des Tons, eine Reaktion auf die vielen Anfang der 30er Jahre dem neuen Format noch ablehnend gegenüberstehenden Aussagen.

Durch den schriftloseren Tonfilm gibt es keine Notwendigkeit, auch retrospektiv positive Argumente für die Zwischentitel zu finden. Selbst Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow beschrieben im Tonfilmmanifest den Zwischentitel als Sackgasse: »Als Sackgasse Nr. 1 muss der Zwischentitel gelten und alle hilflosen Versuche, ihn als Montageabschnitt einzubauen (das Aufspalten des Titels in Einzelteile, die Vergrößerung bzw. Verkleinerung der Schrift usw.)« (EISENSTEIN et al. 1988 [1928]: 156). Eisenstein lehnt hier das ab, was er zuvor sowohl in *Potemkin* als auch in *Oktober* getan hatte, zieht aber nur zwei Jahre später die Titel auch im Tonfilm wieder in Betracht:

Ich meine, dass Zwischentitel durchaus auch in Tonfilmen weiter existieren können, weil in ihnen Möglichkeiten zu unverhoffter Schärfe angelegt sind. Wenn [gesprochene] Wörter in Gegensatz zu dem geraten, was da zur gleichen Zeit auf der Leinwand geschrieben steht oder gezeigt wird, dann lässt sich dies für gelungene Scherze nutzen (EISENSTEIN 1984 [1930]: 169f.).

In vielen Filmen vor allem der 30er Jahre finden sich jedoch immer noch klassische, mitunter deutlich in der Tradition der Stummfilm-Zwischentitel stehende, erklärende und teilweise auch kommentierende Titel. Wie auch schon zuvor sind die meisten dieser Zwischentitel weiterhin am Anfang des Films, wo sie Schauplätze einführen, Charaktere kurz vor-, Mottos voran- oder Epochen darstellen. Häufig weisen sie eine Hintergrundillustration oder eine dem Genre angepasste Schrifttype auf. Des Weiteren finden sich Zwischentitel bei größeren Zeitsprüngen oder unerwarteten Ortswechseln, um die Kontinuität zu wahren. Wie in zahlreichen Ratgebern des Stumm-

films gefordert, versuchte man auch im frühen Tonfilm, Inhaltsvermittlung, die über geschriebenen Text laufen muss, in das Bild zu integrieren, indem sie über Inserts, meist in Form von Zeitungen (häufig auch als Montagesequenz auf den Zuschauer zufliegender Schlagzeilen), Briefen oder Plakaten, gezeigt wird. Mag es das Ziel dieser Titel sein, die Narration weniger offensichtlich zu gestalten, so tritt sie doch auch hier deutlich in den Vordergrund. Inserts werden meist länger als andere Close Ups gezeigt, um sicher zu gehen, dass sie auch alle Zuschauer gelesen haben. Oft stimmen auch Hintergründe nicht, fremdsprachige Versionen tun sich schwer damit, den übersetzten Titel dem Original anzupassen, oder die Hand, die den Brief hält, ist unnatürlich ruhig. Möglicherweise tritt hier die Produktion des Films, die mit der Integration der Zwischentitel ins Bild eigentlich weiter verschleiert werden sollte, noch deutlicher in Erscheinung. Der einfache Einsatz von Zwischentiteln verweist auf eine filmische Konvention, wohingegen zu lange eingeschnittene Inserts die Zuschauer deutlicher auf die Unvollkommenheit dieses filmischen Mittels hinweisen können, da hier auch immer sichtbar wird, dass man eben diese damit verstecken wollte.

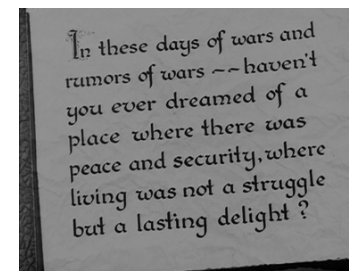
Da die Notwendigkeit für die Zwischentitel nicht mehr in dem Maße gegeben war, wie das noch im Stummfilm der Fall war, wirken sie, wenn sie auftauchen, deutlich artifizieller. Zudem etablierten sich einige bildliche und narrative Konventionen, die an ihre Stelle traten, wie die Montagesequenz, in der üblicherweise eine größere Zeitspanne und die darin entstehenden Ereignisse kommuniziert werden, beispielsweise eine lange Reise, von der als Zusammenfassung ein fahrender Zug von außen, verschiedene Bahnhöfe oder auch Kalenderblätter montiert und mitunter überblendet werden. Für BST zielen sie durch die in ihr enthaltene Bewegung sowie die sie untermalende Musik auf eine Kontinuität, und ihre extreme Gestaltung lässt die Narration deutlich in den Vordergrund treten (cf BST 2006: 29). Die zeitraffende Montagesequenz wird zum Zeichen, zu einem Meta-Titel, der besagt, dass zwischen der Szene vor der Sequenz und der ihr folgenden eine größere Zeitspanne vergangen ist. Obwohl die Montagesequenz keine Erfindung des Tonfilms ist, wird ihr Zeichenwert doch gerade dort erst besonders deutlich, was die Gegenüberstellung von Meinungen zur Montagesequenz von Rudolf Arnheim (1932) und Edgar Morin (1956) zeigen.⁵⁴ Während

Arnheim in der stereotypen Wiederholung von Bildern wie der »Standuhr, auf der die Stunden eilen, [...] de[m] Aschbecher voller Zigarettenstummel« stumpfsinnige Imitationen einst bezaubernder filmischer Einfälle sieht (ARNHEIM 2002 [1932]:160f.), sind für Morin »der welkende Blumenstrauß, die davonflatternden Kalenderblätter, die rasch herumkreisenden Uhrzeiger, die Anhäufung von Stummeln in einem Aschenbecher« (MORIN 1958:196) Beispiele für die Möglichkeit des Films, Ideen auszudrücken. Arnheim ist bei seiner Verurteilung noch der Visualität des Stummfilms verpflichtet, bei der das Zeichenhafte (Zwischentitel) nur Hilfsmittel sein und das Bild aber nicht zum Titel verkommen durfte. Morin hingegen, der einer grammatikalischen Struktur des Films nicht abgeneigt war, sah 20 Jahre später das Visuelle des Films nicht mehr als oberstes Gebot an.⁵⁵

Der Titel, so muss in Bezug auf die Schrift noch hinzugefügt werden, kann diese Zeichenhaftigkeit jenseits seines textuellen Inhaltes erst erreichen, wenn er überflüssig geworden ist, wenn man sich daran gewöhnt hat, dass die Informationen, die er kommuniziert, nicht mehr zwangsläufig notwendig für das Verständnis der Narration sind, weil sie sich beispielsweise sowohl im Bild als auch auf der Tonspur befinden. Die auf die Zuschauer zufliegenden Zeitungen sind dabei die »aggressivsten« von allen, ihnen wohnt zudem eine doppelte Enunziationsmarkierung inne, die in der Schrift selbst sowie in der hier deutlich ausgestellten Zeigebewegung liegt. Da Titel im Tonfilm nicht mehr Wort für Wort gelesen werden müssen, kann mit ihnen auch selbstbewusster gestalterisch umgegangen werden. Ein besonders erwähnenswertes Beispiel hierfür findet sich in Abel Gance' *Un Grand Amour de Beethoven* (F, 1937). Der Film weist mehrere Zwischentitel auf, die jeweils auf das wichtige Ereignis der folgenden Szene hinweisen, sowie Inserts handschriftlicher Briefe des Komponisten. Da sich die diegetische Zeit über mehrere Jahre erstreckt, kann Gance somit den Zuschauer gleich zu Beginn einer neuen Szene über Orts- und Zeitwechsel informieren und gewährleisten, dass die Narration im Sinne des Regisseurs rezipiert wird. Möglicherweise können die zahlreichen Zwischentitel des Films hier auch als Verweis auf den kulturellen Anspruch des Films verstanden werden. Mitunter setzt Gance die Zwischentitel sogar als grafische Mittel ein, indem er mehrere Ebenen übereinander blendet und somit das Lesen erschwert. Nach rund 90 Minu-



Zwischentitel in *Un grand Amour de Beethoven* (Abel Gance, F 1937)

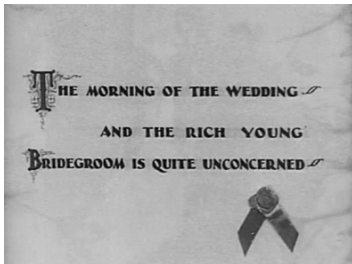


Erster Zwischentitel in *Lost Horizon* (Frank Capra, USA 1937)

ten zeigt ein Titel einen Satz aus einem von Beethovens Briefen und dahinter eine Jahreszahl, während im Vordergrund die Titel von Kompositionen von unten nach oben fliegen. Arrangiert ist das Ganze vor dem Hintergrund einer Partitur. Mit prägnanter erzählerischer Ökonomie vermag Gance hier sowohl Beethovens Innenleben als auch die diegetische Zeit zusammenzufassen. Sowohl die Sätze aus seinen Briefen als auch die zeitlichen Bezüge über die Namen der Kompositionen sind zu diesem Zeitpunkt im Film so weit eingeführt, dass Gance sie problemlos übereinanderblenden kann, um zusätzliche Dynamik zu schaffen und Beethovens Zustand grafisch zu visualisieren.⁵⁶ Der Zwischentitel wird zu einem dramaturgischen Zeichen, bei dem es nur noch in zweiter Linie darauf ankommt, den Text zu lesen.

Andere Filme der 30er Jahre nutzten mit den Titeln jedoch auch weiterhin die Möglichkeit, die Narration zu kommentieren. *Little Caesar* (Mervin LeRoy, USA 1931) weist zwei solcher Zwischentitel auf, die zudem einen ironischen Kommentar auf die Geschichte geben, der in der Inszenierung sonst fehlt: »Months passed – Rico's career had been like a skyrocket – starting from the gutter and returning there.« Und: »Rico continued to take care of himself, his hair and his gun – with excellent results.« Frank Capras *Lost Horizon* (USA 1937) beginnt mit nicht weniger als fünf Zwischentiteln in Form von Seiten eines Buches, das aufgeblättert wird, wovon drei kommentierend sind (insgesamt fast 60 Sekunden). Die Titel sind auch ein exemplarisches Beispiel für eine Einführung in die Geschichte: die ersten beiden Titel knüpfen noch ganz allgemein und unabhängig von der folgenden Geschichte an die Erinnerung an bessere Zeiten an (»In these days of wars ...«) und adressieren dabei das Publikum direkt: »haven't you ever dreamed of a place ...« und »Of course you have«. Der dritte Titel stellt dann bereits die Verbindung zur Geschichte dar: »One man had such a dream and saw it come true. He was Robert Conway ...«. Der vierte Titel ist dann bereits ein erklärender, der allerdings noch mit einer deutlichen enunziativen Formulierung beginnt:

»Months passed – Rico's career had been like a skyrocket – starting from the gutter and returning there.« Und: »Rico continued to take care of himself, his hair and his gun – with excellent results.« Frank Capras *Lost Horizon* (USA 1937) beginnt mit nicht weniger als fünf Zwischentiteln in Form von Seiten eines Buches, das aufgeblättert wird, wovon drei kommentierend sind (insgesamt fast 60 Sekunden). Die Titel sind auch ein exemplarisches Beispiel für eine Einführung in die Geschichte: die ersten beiden Titel knüpfen noch ganz allgemein und unabhängig von der folgenden Geschichte an die Erinnerung an bessere Zeiten an (»In these days of wars ...«) und adressieren dabei das Publikum direkt: »haven't you ever dreamed of a place ...« und »Of course you have«. Der dritte Titel stellt dann bereits die Verbindung zur Geschichte dar: »One man had such a dream and saw it come true. He was Robert Conway ...«. Der vierte Titel ist dann bereits ein erklärender, der allerdings noch mit einer deutlichen enunziativen Formulierung beginnt:



Zwischentitel am Anfang von *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, USA 1931) und bei einem Ortswechsel in der 10. Minute des Films. Unten: Weiterer erklärender ZT nach ca. einer Stunde des Films *The Devil's Brother* (Hal Roach, Charley Rogers, USA 1933)

»Our story starts in the war-torn Chinese city of Baskul, where Robert Conway has been sent to evacuate ninety white people before they are butchered in a local revolution.«

Während die Dialogtitel mit Einführung des Tonfilms verschwinden, gehen die erklärenden und kommentierenden Titel teilweise in speziellen Inszenierungsstilen auf. Die erklärenden Titel werden in Montagesequenzen oder Dialogen zusammengefasst, wohingegen das oftmals selbstreflexive Moment kommentierender und auf besondere Art und Weise das Publikum adressierender Titel in speziellen Konstruktionen fortbesteht. BST haben auf diese Parallele mit dem Vergleich von Lubitschs Stummfilm *The Marriage Circle* (USA 1924) mit seinem Tonfilm-Remake *One Hour With You* (USA 1932) hingewiesen, da beide Film in der Eröffnung das Publikum adressieren, einmal in Form eines Zwischentitels und einmal gesungen (cf BST 2006:303). Die im Stummfilm nicht möglichen Musical-Szenen stellen eine Art der Transformation der kommentierenden Zwischentitel dar, wird doch in beiden Fällen das Publikum direkt adressiert und sich mitunter über die Narration selbst auch lustig gemacht. Auch der frühe Tonfilm *Die drei von der Tankstelle* (WILHELM THIELE, D 1930) endet mit einer Bühnensituation, in der die beiden Darsteller direkt in die Kamera sprechen und vorgeben, mit dem Publikum des Kinofilms zu kommunizieren, das ja noch auf das Finale wartet.⁵⁷

Eine andere Form der Kontinuität von Zuschaueradressierung im Stumm- und Tonfilm findet sich mit der »Glamour-Aufnahme«, die in den 10er Jahren übliche Präsentation der Stars am Anfang des Films, wurde nun mit den Titelvorspannen verschmolzen. ► So erhalten die Darstellerinnen aus George Cukors *The Women* (USA 1939) nach den Credits noch einmal je eine Großaufnahme mit ihrem Namen und dem Namen der Person, die sie spielen, wobei sie allerdings durch Überblendung jeweils mit



Lilian Harvey und Willy Fritsch entdecken das Publikum in *Die drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, D 1930).

einem anderen Tier verglichen werden. Eine sehr ungewöhnliche Art einer »Glamour-Aufnahme« findet sich zu Beginn des Films *La Chienne* (Jean Renoir, F 1931). Nach den Credits folgt ein Kasperletheater, in dem durch das Spiel der Puppen die im Film auftretenden Personen charakterisiert werden und eine Großaufnahme der jeweiligen Schauspieler als Überblendung über der Szenerie zu sehen ist. Die erste Einstellung der Geschichte ist zudem eine deutliche Enunziationsmarkierung, aufgenommen aus einem Fahrstuhl, in dem Speisen zu einer tadelnden

Gesellschaft gebracht werden: Der Zuschauer wird mit dem Fahrstuhl vom Puppentheater zum Film gefahren.⁵⁸ Noch deutlicher wird das Zeigen in der *pre-title-sequence* zu Hitchcocks *The Man Who Knew too much* (GB 1934) thematisiert. Auf einem Tisch liegen mehrere Reiseprospekte, eine Hand wählt nacheinander einige aus, faltet sie auf und hält sie direkt in die Kamera. Auch in der Titelsequenz zu Sacha Guitrys *Le Roman d'un Tricheur* (F 1936) wird das Zeigen und Sehen explizit thematisiert und sich dabei sogar über die am Film Beteiligten lustig gemacht. Die Aufsicht zeigt einen Tisch, auf dem Spielkarten ausgeteilt und anschließend nacheinander umgedreht werden. Auf ihnen sind Buchstaben gedruckt, so dass am Ende der Titel des Films zu lesen ist. Daran schließt sich ein visueller Prolog von zwei Minuten

► Glamour-Aufnahmen

Glamourvorspanne waren um 1910 häufiger zu sehen. Dabei wurden am Anfang des Films die Hauptdarsteller, aber manchmal auch die Regisseure und andere am Film Beteiligten in einer Einstellung dem Zuschauer präsentiert, die in keinem diegetischen Zusammenhang mit dem Rest des Films steht. In *Die arme Jenny* (Urban Gad, D 1912) sieht man Asta Nielsen vor einem Theatervorhang, die Einstellung ist eingebettet zwischen den Credits und dem ersten erklärenden Titel. Für diese Art des Vorspanns plädierte Konrad Lange noch 1920: »Ist das doch in noch höherem Grade Kunst als das gedruckte Programm, das man vor einer Theateraufführung in die Hand gedrückt bekommt [...]. Geistlos ist es

nur, die Bilder in Gestalt unbewegter Photographien von Visitenkarten- oder Kabinettformat zu geben. Es liegt doch wirklich nahe, das Prinzip der Bewegung auch auf sie anzuwenden. Man photographiere als den Dichter an seinem Schreibtisch, den Regisseur bei der Probe, die Schauspieler beim Einstudieren ihrer Rolle und schicke diese Laufbilder den Kinopantomimen voraus« (LANGE 1920:115). Zur Glamour-Aufnahme oder dem Prolog siehe BST 2006: 27; BOWSER 1990:145; SCHWEINITZ 2003.

Glamour-Aufnahmen der 30er Jahre bestanden anders als in den 10er Jahren überwiegend aus Bildmaterial des folgenden Films (siehe hierzu wie auch zur Analyse des Vorspanns von *The Women*, BÖHNKE 2005).



Kasperletheater in der Exposition von *La Chienne* (Jean Renoir, F 1931), rechts: die erste Einstellung der Exposition: die Kamera wird mit einem Speisenaufzug nach oben gefahren.

Länge an, in dem in Form eines Making-of die Beteiligten des Films von Guitry selbst im Off vorgestellt werden. Dabei fährt die Kamera durch die Kulissen und zeigt Komponist, Kamera- und Tonmann bei der Arbeit und die Hauptdarsteller im Gespräch während einer Drehpause. Guitrys Kommentar aus dem Off verhält sich dabei ironisch, so vergleicht er die Kabine des Tonmannes mit einer Taucherglocke oder erklärt zu den Aufnahmen der Schauspielerinnen, dass sie nur vorgäben, ihn und die Kamera nicht zu bemerken.

Das Besondere der kommentierenden Titel, ihre adressierende Funktion und der selbstreflexive Moment, bleiben zunächst also erhalten, auch wenn sie selbst nicht mehr auftauchen. Zwar unterbricht nicht mehr die Schrift den Fluss der Bilder, aber die deutlichen Enunziationsmarkierungen halten bisweilen die Narration an. In den Musicals blicken die Sänger direkt in die Kamera und tanzen und singen selbst in den dramatischsten Momenten. In Beispielen aus den 40er Jahren hält man dabei auch gleich den Film noch an. So unterbricht der Erzähler aus *Our Town* (Sam Wood, USA 1940) nicht ein-



The Man who knew too much (Alfred Hitchcock, GB 1934)

fach nur die Geschichte, sondern ruft an einer Stelle in die Kamera dem Vorführer zu, er solle kurz den Film anhalten, damit das Publikum an eine Person aus dem Film einige Fragen stellen könne. Diese folgen aus dem Off, und nach der Beantwortung gibt er dem Vorführer dann ein Zeichen zum Fortsetzung des Films. In *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, USA 1946) schaut sich der Engel George's (James Stewart) Leben durch einen Vorführapparat an, der erst einmal scharf gestellt werden muss. Dabei handelt es sich

► Probleme der Filmanalyse: wie macht man ein Standbild eines Standbildes, wie wird anhand des Standbildes kenntlich, dass es sich um das Bild eines Freeze Frame handelt, im Gegensatz zu den Standbildern aus den Bewegtbild-Passagen?

▼ So auch beim Tischtennis-Spiel: June und der Arzt spielen, als der Bote erscheint. Die Zeit hält an, so dass Peter sich mit ihm ungestört und unbemerkt unterhalten kann. Die beiden Spieler bleiben stehen und der Ball schwebt zwischen ihnen, während die Kamera weiter um die Platte fährt. *Bullet-Time?* Zwar erkennt man nach einiger Zeit den Faden, an dem der Ball hängt, und ganz still können die Darsteller auch nicht halten, aber der Effekt ist im Grunde ein ähnlicher. Als Analogie zur großspürigen digitalen Effektbezeichnung könnte man das die *Table-Tennis-Time* nennen. Verschiedene Stränge kommen darüber übrigens wieder zusammen: So existiert auf youtube eine sehr populäre Parodie der Bullet-Time unter dem Titel *MAtrix Ping Pong*, in der der Effekt auf analoge Weise beim Tischtennis nachgeahmt wird (<http://www.youtube.com/watch?v=dcmDscwEcl>, zuletzt gesehen am 21.3.2012).

um einen Analyseprojektor, denn als George als erwachsener Mann das erste Mal erscheint, friert das Bild ein, um ihn genauer betrachten zu können. ◀ Und in *A Matter of Life and Death* (Powell, Pressburger, GB 1946) erstarrt alles in der Umgebung des eigentlich tödlich verunglückten Peter, sobald der himmlische Bote Conductor 71 auf die Erde kommt, um ihn zur Rückkehr in den Himmel zu bewegen. ▶ Conductor 71 freut sich zudem über die schönen Technicolor-Farben auf der Erde (der Himmel wurde auf schwarz-weiß gedreht). In Deutschland waren solch selbstreflexive Bezüge in Filmen wie *Film ohne Titel* (Rudolf Jugert, BRD 1948) zu finden, in dem sich ein paar Filmschaffende den Film, den man gerade sieht, erzählen. ▶

Mit dem Verschwinden der Titel erzählt der Film seine Geschichte also nicht unbedingt transparenter, sondern die »Medialität der filmischen Fiktion« (MÜLLER 2003: 167) wurde weiterhin partiell betont. Wurde diese Medialität im Stummfilm der 20er Jahre mitunter noch durch Zwischentitel im Bewusstsein gehalten, thematisierte man sie in den 30er und 40er Jahren in Bild und Ton. Diese selbstbezüglichen und autothematischen Momente vieler Tonfilme zu Beginn der 30er Jahre, in denen beispielsweise der Tonapparat gezeigt wurde (ebd: 354ff.) oder Stimmen »vertauscht« wurden, fasst Müller unter dem Begriff der »Technikästhetik« des frühen Tonfilms zusammen, da bei Filmschaffenden und Publikum anfangs noch ein Interesse an der Technik bestand (ebd: 314).⁵⁹ Unter einer allgemeineren Perspektive können diese Szenen jedoch für das generelle Interesse des Films an einem Spiel mit dem Medium stehen, das sich im Stummfilm eben häufig in den Zwischentiteln äußerte und mit dem Tonfilm andere Formen gefunden hat.

Dieses Ausstellen und Thematisieren der Medialität wurde unter anderem von Tom Gunning als spezifische Eigenart des frühen Kinos beschrie-

◀ Auch in den 50er Jahren findet sich zumindest in vielen US-amerikanischen Filmen das Spiel mit dem Medium: in den Prologen zu *The Girl Can't Help it* (Frank Tashlin, USA 1956) und *Will Success Spoil Rock Hunter?* (Frank Tashlin, USA 1957) oder in William Castles *The Tingler* (USA 1959), in dem das Monster des Films auch in ein Kino eindringt, woraufhin das Bild des Films verschwindet und das Monster als Silhouette auf der Leinwand erscheint, als ob es sich vor die Linse des Projektors geschoben hätte. Eine Stimme aus dem Off verkündet, dass der Tingler soeben in das Kino eingedrungen sei. Ein Beispiel für eine besonders selbstreflexive Erzählweise in einem deutschen Film ist der Anfang von *Wir Wunderkinder* (Kurt Hoffmann, BRD 1958), der von einem Filmerezähler bestritten wird.

ben, die sich beispielsweise in Form der Zuschaueradressierung in spätere Formate wie das Musical gerettet hat (cf GUNNING 1997: 57). Da Gunning den Vergleich allein vom Bild ausgehend betreibt, übersieht er den Medienwandel, den diese Form in den kommentierenden Zwischentiteln vollzogen hat, bevor sie in den hier erwähnten Beispielen wieder zum Bild wurde.

Sind die Dialogtitel in den hörbaren Dialogen des Tonfilms aufgegangen, finden sich die kommentierenden Titel in eben jenen besonderen Formen wieder. Für die verbliebenen Zwischentitel im Tonfilm bleibt festzuhalten, dass das Lesen der einzelnen Worte nicht unbedingt im Vordergrund stand. Die Informationsvermittlung verlagerte sich deutlicher noch ins Bild und auf den Ton, was die Titel in der Folge davon befreite und sie somit spielerischer und grafischer eingesetzt und gestaltet werden konnten.

Der Erzähler aus *Our Town* (Sam Wood, USA 1940) lässt das Publikum Fragen an eine diegetische Person stellen.



»Marguerite Moreno bavarde avec Jacqueline Delubac. Elle fait semblant de lui montrer quelque chose mais elles auront bien de la peine de nous faire croire qu'elles ne savaient pas qu'on les cinématographie.« Vorspann zu *Le Roman d'un Tricheur* (Sacha Guitry, F 1936).

Die Wende zum »unreinen« Kino

Die kommentierenden und selbstreflexiven Titel wurden erst ab den 60er Jahren wieder häufiger eingesetzt, und zwar hauptsächlich in den so genannten Autorenfilmen.

Vom Ton forderte man zunächst, unterstützend zu wirken, damit der Sinn des Films sich nicht allein über ihn transportiere. Mit dem einflussreichen Manifest Alexandre Astrucs und den Aufsätzen André Bazins wurde seit Ende der 40er Jahre dieses homogene Bild-Ton-Zusammenspiel hinterfragt und Filme wie Alain Resnais' *Hiroshima mon Amour* (F 1959) demonstrierten wortlastige Möglichkeiten einer Ton-Bild-Schere.

1948 hatte Alexandre Astruc mit dem Ausdruck der *caméra stylo* die Schrift-Metapher nachhaltig wiederbelebt. Wie Pagnol vor ihm, kritisiert auch er den Stummfilm aufgrund seiner Fixierung auf das Bild sowie seiner »statischen Konzeption des Bildes« (ASTRUC 1964 [1948]: 113). Erst mit Filmen wie *La Règle du Jeu* (JEAN RENOIR, F 1939) oder *Citizen Kane* (ORSON WELLES, USA 1941) sei der Film zu einer Sprache (langage) geworden,

»das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken oder seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [la Caméra stylo]. Dieses Bild hat einen genauen Sinn. Es bedeutet, dass der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen, der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift [un moyen d'écriture] zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache [du langage écrit]« (ebd: 112).

Dieser Vergleich bezieht sich dabei explizit nicht auf die Ideografie-Analogie Eisensteins, sondern ist in einem allgemeineren Sinn zu verstehen, auch wenn Astruc sich für »Probleme wie die Übertragung der Zeiten des Verbs« interessiert (ebd: 114). Für Astruc ließen sich die Gedanken »direkt auf dem Filmstreifen« niederschreiben (ebd: 113). Damit müsste auch eine Wandlung der Distribution einhergehen, die bald bevor stünde und den Film aus den Kinosälen befreien werde, da er durch die »Weiterentwicklung des 16-mm-Films und des Fernsehens« bald für jeden auch zuhause verfügbar sei, was

eben auch die Sujets beeinflussen werde, da man dann nicht nur Romane in Form geschriebener Filme entleihen werde, sondern auch »Literaturkritik, [...], mathematische Essays, Geschichte oder Populärwissenschaftliches usw.«

► Wie unterschiedlich dieselben Metaphern genutzt werden, zeigt ein Zitat von Murnau: »Wirkliche Kunst ist einfach, aber Einfachheit erfordert die höchste Kunst. Die Kamera ist die entwerfende Feder des Regisseurs. Sie sollte so beweglich sein, wie es möglich ist, jede vorkommende Stimmung einzufangen, und es ist von Bedeutung, daß die mechanischen Geräte des Kinos sich nicht zwischen den Betrachter und den Film schieben. Der Film-Regisseur muß sich selbst von jeder Tradition lösen, ob vom Theater oder von der Literatur, um den bestmöglichen Gebrauch von seinem neuen Medium zu machen« (MURNAU 1990 [1927]: 153).

(ebd.: 112). Damit geht Astruc wie auch Vachel Lindsay davon aus, dass durch die Bearbeitung komplexer Themen im Film automatisch ein höheres Interesse in der Bevölkerung nicht nur für diese Themen, sondern auch für die komplexen Ergebnisse vorhanden sein werde, und diese gleichzeitig im Film leichter verständlich erklärt werden könnten (cf LINDSAY 1916: 233f.). Mit der Wahl des Federhalters als Analogie schwingt im Gegensatz zu anderen Schrift-Film-Vergleichen noch Eleganz und Individualität der Kalligrafie mit sowie die für die folgende Autorendebatte, für die Astrucs Aufsatz zentral werden sollte, wichtige Möglichkeit einer persönlichen Handschrift. ◀ Präzision im Ausdruck, was sowohl in den 10er Jahren als auch für Lev Kuleshov als Grundlage zur Film-Schrift-Analogie gedient hatte, spielt bei Astruc keine Rolle mehr.

Astruc bleibt den Lesern allerdings eine konkretere Ausführung seiner Vision schuldig. Der Absatz, in dem er die neue Filmpraxis beschreibt, ist diesbezüglich vage:

Wir haben begriffen, dass dieser Gedanke, diese Bedeutungen, die der Stummfilm durch symbolische Assoziation zu erzeugen versuchte, im Bild selber bestehen, im Ablauf des Films, in jeder Bewegung der Figuren, in jedem ihrer Worte, in den Kamerabewegungen, die die Objekte miteinander in Verbindung setzen und die Personen mit den Objekten. Jeder Gedanke wie jedes Gefühl ist eine Beziehung zwischen einem Menschen und einem anderen Menschen oder gewissen Objekten, die Teile seiner Welt sind. Indem er diese Beziehungen darlegt, deren greifbare Spur er zeichnet, kann der Film sich wahrhaft zum Ort des Ausdrucks eines Gedankens machen (ebd.: 113).

Neben dem für die *Cahiers du Cinéma* und die *Nouvelle Vague* wichtigen Absatz über die Untrennbarkeit von Autor und Regisseur (ebd.: 114) ist Astrucs Manifest vor allem interessant aufgrund seiner relativierenden Haltung dem

Bild gegenüber. Das »*cinéma pur*« (ebd.) ist nichts Erstrebenswertes mehr. Gleichzeitig kann Astruc aber auch nicht unter das sich in den folgenden Jahren im Zuge der Entstehung der Filmsemiotik entwickelnde Textparadigma des Films subsumiert werden. Die von ihm beschriebene Filmschrift ist als eine sehr umfassende und gewollt ungenaue Metapher zu verstehen, Astruc äußert sich nicht bezüglich Konstruktion und möglicher Grammatik im Film, obgleich Gilbert Cohen-Séat bereits zwei Jahre zuvor im *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma* diese Bezugssysteme wieder ins Spiel gebracht hatte. Doch auch wenn Cohen-Séat sich Kino und Film verstärkt von der Seite der Rezeption in Augenschein nimmt und von »Orthographie« und »Syntax«, von »Grammatik« und »Adjektiv« im Bezug auf den Film spricht (COHEN-SÉAT 1962 [1946]: 78f.), betont er gleichzeitig auch immer wieder, dass es sich mit dem Regelwerk der »Schrift des Films« (ebd.) anders verhält, als man es von der Sprache kennt. Sprache, so Cohen-Séat, verfestigt und entwickelt sich durch Wiederholung, wohingegen »[b]eim Film [...] genaue Wiederholungen ebenso unmöglich wie zwecklos sind« (ebd.). Deswegen können mit nur einem Film verständliche Formen erfunden werden, die sich danach etablieren und weiter ausgebaut werden. Der Film ist sozusagen eine Schrift, die sich selbst erfindet. Und deswegen hütet Cohen-Séat sich auch davor, selbst ein Regelwerk aufzustellen (ebd.: 81).

Auch wenn Astruc eher für die Erneuerung der Schriftmetapher bekannt ist, so sind doch die Sätze entscheidender, die der Einführung des Ausdrucks der *Caméra stylo* vorausgehen:

Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel [moyen d'expression] zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache [langage] (ASTRUC 1964: 111f).

Die Auflistung steht bei Astruc nicht allein im Zeichen der Etablierung des Films als Kunst, sondern im Potenzieren der Ausdrucksmöglichkeiten. Indem sich Astruc gegen das Reinheitsgebot des Kinos wehrt und gleich-

zeitig die Sprache (langage) dem Sprachsystem vorzieht (langue), kann er wie später Metz auch, der diese Unterscheidung eingehend untersuchte, als Gegner des Ausschluss produzierenden idealen Filmsystems gelesen werden.⁶⁰ Diese Öffnung des Systems wird von zahlreichen Theoretikern und Kritikern im Frankreich der 40er bis 60er Jahre betrieben, was hier im Folgenden exemplarisch an Bazin und Metz verdeutlicht werden soll. Dabei werden wichtige Aspekte dieser Autoren wie Realismus oder Textparadigma nicht thematisiert; sie stehen hier für eine veränderte Auffassung der Konzeption von Film, die sich in der Folge auch in der heterogeneren Verwendung stilistischer Mittel in den Filmen der Nouvelle Vague und des Autoren- und Experimentalfilms wiederfindet (siehe hierzu das Kapitel 3). Wichtig zu betonen ist, dass diese Filme nicht durch diese Texte ermöglicht wurden oder eine Art Antwort darauf darstellen, sondern eher als Ergänzung zu sehen sind, als eine Veränderung, die sich sowohl in Theorie als auch Praxis niederschlägt.

André Bazin hat in dieser Hinsicht Astrucs Ansinnen entscheidend weiterentwickelt. In einem Artikel zu den Filmen Pagnols fasst er das mit folgenden Worten zusammen: »Kino« ist nichts Abstraktes, keine Essenz, sondern die Summe all dessen, was durch die Vermittlung des Films die Qualität von Kunst erreicht« (BAZIN 2004 [1952/3]: 218).⁶¹ Eine bestimmte Art des Stummfilms war für Bazin und Astruc zum Untergang verurteilt, weil sie sich angeblich allein auf das Bild verließ. Der neue Film würde mehr Elemente einsetzen und damit komplexer und inhaltlich ansprecher werden. Der Film könne als neue Kunst nur wirklich ernst genommen werden, wenn er zu so komplexen Aussagen gelange wie die Werke der Literatur. Zwar ist Bazin hauptsächlich für seine Begeisterung einem möglichst realistischen Kino gegenüber bekannt, dies ging jedoch nicht einher mit der Forderung nach dem reinen Film, da er, wie Elsaesser darlegt, die Frage ob und wenn ja, warum Film Kunst sei, nicht mehr auf der bis dahin rein ästhetisch geführten Debatte fortsetzte (cf ELSAESSER 2009: 24). Bazin interessieren nicht mehr die Unterschiede von Film und den anderen Künsten, sondern die Gemeinsamkeiten.⁶² »Für ein unreines Kino« heißt ein Aufsatz Bazins aus dem Jahr 1952, in dem er die Wechselwirkungen von Literatur und Film betrachtet und zu dem Ergebnis kommt, dass beide –

massenwirksam – voneinander profitieren: »In Wirklichkeit geht es nicht um Konkurrenz und Verdrängung, sondern um eine neu hinzugekommene Dimension, die der Kunst seit der Renaissance nach und nach verlorengegangen war: die Dimension des Publikums« (BAZIN 2004 [1952]: 137f.). Der Film solle dabei als Entdecker und Multiplikator der Literatur dienen, da er die Werke der Weltliteratur neu und zeitgenössisch interpretieren und somit auch beim Publikum das Bedürfnis auslösen könne, diese Werke zu lesen oder auf der Bühne zu sehen. Die Literaturverfilmung wäre dabei nur eine Übergangslösung, wie Bazin gegen Ende in einem Satz bemerkt: »Vielleicht kommt eine Zeit des Wiederauflebens, das heißt eines Kinos, das wieder unabhängig ist von Roman und Theater. Dies jedoch vielleicht deshalb, weil dann die Romane direkt als Filme geschrieben werden« (ebd: 137) – ein Argument, das sich so ähnlich auch bei Astruc findet, der der Meinung ist, dass, wenn Descartes »heute lebte [...] [er] sich bereits mit einer 16 mm-Kamera und Film in sein Zimmer einschließen und den ›Discours de la méthode‹ als Film schreiben [würde], denn sein ›Discours‹ würde heute so ausfallen, dass nur der Film ihn, wie es sich gehörte, ausdrücken könnte« (ASTRUC 1964: 112).

Auch im Bezug auf das Theater hat Bazin keine Berührungspunkte. Gerade das Theatrale zeitgenössischer Verfilmungen macht er als intellektuelles Moment aus (cf BAZIN 2004 [1951]: 201ff.). Der Film habe jedoch zudem die Möglichkeit, dem theatralen Stoff den Raum als Protagonisten zur Seite zu stellen, um somit reale Dimensionen zu erreichen (cf ebd: 209). Das Kino, das André Bazin nicht müde wird, als neue Kunstform herauszustellen, ist eines, in dem sich das Geschehen vor der Kamera abspielt, die eins ist mit einem heimlich zuschauenden, aber gleichzeitig »außergewöhnlich scharfsichtigen Zuschauer, der in den Stand versetzt ist, alles zu sehen« (ebd: 179). Der Realismus ist das Markenzeichen, das dieses neue Kino auszeichnet. In seinem einflussreichen Aufsatz »Die Entwicklung der Filmsprache« nimmt Bazin einige der zentralen Argumente Astrucs auf, führt aber als gemeinsame Neuerung der veränderten Ästhetik den Realismusanspruch des Films und die damit im Zusammenhang stehende Schärfentiefe an (cf Bazin 2004 [1951-5]: 103). Wie Astruc sieht auch Bazin die Wende nicht mit dem Tonfilm gekommen, sondern mit neuen Sujets und »Errungenschaften der

►Siehe auch folgendes Zitat eines Aufsatzes zu *La Règle du Jeu*: »Schlechte Filme bestehen genaugenommen nur aus Symbolen, Zeichen, Konventionen, dramatischen, moralischen und affektbezogenen Hieroglyphen. Insoweit hat der gesunde Menschenverstand durchaus recht, wenn er den Realismus zum Qualitätskriterium macht« (BAZIN 1980: 60).

Mise-en-scène« (ebd.), wofür er als Beispiel wie Astruc die Filme Renoirs und Welles' nennt. Der Ton bedeutete somit nur das Ende für die Ästhetik der Filmsprache, »die sich am weitesten von der realistischen Bestimmung des Films entfernt hatte« (ebd:107). Für Bazin sind die Eisenstein'schen Montage-Filme repräsentativ für diese überkommene Ästhetik (cf ebd: 94). ◀ Bazin plädiert für ein mehrdeutiges, dem Realismus verpflichtetes Kino, kommt aber am Schluss des Aufsatzes überraschend auf die Metapher des Schreibens zurück:

[Z]ur Zeit des Stummfilms beschwor die Montage, was der Regisseur sagen wollte, 1938 beschrieb der Schnitt, und heute schließlich, könnte man sagen, schreibt der Regisseur unmittelbar auf Film. Das Bild – seine äußere Struktur, seine Organisation in der Zeit – verfügt, weil es sich auf einen größeren Realismus stützt, über sehr viel mehr Mittel, die Wirklichkeit zu beugen und von innen her zu verändern. Der Filmemacher ist nicht mehr nur ein Konkurrent des Malers und des Dramatikers, sondern steht endlich auch gleichberechtigt neben dem Romanautor (ebd:108f; Hervh. i. O.).

Die Analogie zur Schrift taucht in diesem Aufsatz zum ersten Mal auf und ist ohne die Kenntnis von Astruc's Manifest nur schwer nachzuvollziehen. Bei Astruc wird das Schreiben auf dem Filmstreifen als logische Folge begründet, da er die Filmkunst an einem Punkt angekommen sieht, an dem das Gemeinte direkt kommuniziert werden kann, »ohne den Umweg über die plumpen Bildassoziationen zu nehmen« (ASTRUC 1964:113). Die Schrift-Analogie hat sich somit deutlich vom Bild entfernt und sagt kaum noch etwas über die Art des Bildes (Präzision) oder die Organisation des Materials (intellektuelle Montage) aus. Vielmehr wird betont, dass sich der Film neuen Inhalten zuwendet und wertet somit den Film innerhalb des Kunstdiskurses auch auf. Der Film ist nicht mehr bloß eine visuelle Kunst, sondern eine textbasierte. Das unreine Kino, das Bazin fordert, ist also (noch) keines, das auch selbstbewusst auf eine heterogene Bildgestaltung setzt, sondern sich nicht mehr gegen Einflüsse aus den anderen Bereichen der Kunst wehrt. Aber indem Bazin und Astruc bewusst die Nähe zu den Bereichen

suchen, die in den Debatten des Stummfilms als unfilmisch angesehen wurden, nämlich der Literatur und des Theaters, bereiten sie durchaus auch den Weg für diejenigen Filmemacher, die diese Heterogenität in der Bildgestaltung dann vorantreiben werden.⁶³

Der entscheidende Unterschied zu den Sprach- und Schriftanalogien des Stummfilms liegt darin, dass man zwar deutlich auf dem Realismus des Films insistierte, damit aber eben nicht über die Präzision den Bogen zu Sprache und Schrift schlug. Nicht, weil man, wie es Lindsay 1916 entwarf, ein Wörterbuch des Films aufstellen könnte, bietet der Film die Möglichkeit, alles auszudrücken, sondern weil Bild *und* Ton zusammen dafür genutzt werden können.

Theoretisch am nachhaltigsten und fundiertesten ausformuliert hat diesen Aspekt zunächst Christian Metz, der die alte Frage nach der Sprache des Films neu stellte (cf NESSEL 2008: 52). Die Ablehnung des Wortes im Stummfilm und auch im Tonfilmmanifest von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow führt er auf die Konzeption des Films als *langue* zurück, als eigenständiges Sprachsystem:

Zu der Zeit, wo sich das Kino als eine richtige Sprache [langue] verstand, empfand es für die anderen richtigen Sprachen eine Art heiligen Abscheus. Das Kino fürchtete, sie könnten mit ihm konkurrieren, wo doch das Kino selbst eine solche Konkurrenz erst möglich gemacht hatte, als es sich mit ihnen auf eine Stufe stellte (METZ 1972: 75).

Polemisch weist er darauf hin, dass die Exklusion der verbalen Sprache im Stummfilm einherging mit einer Geschwätzigkeit in Manifesten, »Redeschlachten, Ipektiven, Proklamationen, Prophezeiungen [...] gegen denselben unfaßbaren Gegener: das Wort« (ebd: 76). Metz lehnt eine Modellierung des Films nach dem Modell der Sprache ab und stellt fest, dass das Kino eine »*langage* ohne *langue*« (ebd:68; Hervh.i.O.) sei, eine Sprache ohne Sprachsystem. Dass der Film trotzdem so verständlich ist, führte man dabei auf seine Bildlichkeit zurück, die sich an der alltäglichen Wahrnehmung orientiere, sowie auf die Tatsache, dass der überwiegende Teil des Kinogeschichten erzähle, ja, dass das Geschichtenerzählen im Kino so stark sei, dass das Bild selbst dahinter zurücktrete:

Alles läuft ab, als verbinde eine Art Induktionsstrom, ganz gleich was man tut, die Bilder unter sich und als ginge es über die menschliche Kraft (des Zuschauers sowie des Filmemachers), einen roten ›Faden‹ zu ignorieren, sobald zwei Bilder aufeinander folgen. [...] Von einem Bild zu zweien überzugehen bedeutet: vom Bild zur Sprache [langage] zu kommen. [...] Nicht weil das Kino eine Sprache ist, kann es uns so schöne Geschichten erzählen, sondern weil es sie uns erzählt hat, ist es zu einer Sprache geworden (METZ 1972: 71ff).

Obwohl Metz insbesondere Bazin, Astruc und Truffaut vorhält, dass sie sich in ihren Aufsätzen nicht um die Syntax gekümmert hätten (cf ebd: 73), so rechnet er Bazin doch an, dass dieser zumindest eine »Konzeption des Kinos als *langue* abgelehnt« habe (ebd: 68, FN 41).⁶⁴ Metz' lehnt die Parallele von Schrift und Montage im Film ab. Der Film bilde nur selten »echte Zeichen« aus, konventionalisierte Bildergefüge wie jene der Montagesequenzen beispielsweise: »Bestimmte Bilder des Kinos, die ein langer vorhergehender Gebrauch innerhalb der realisierten Rede [*parole*] schließlich in eine konventionelle und starre Richtung festgelegt hat, werden zu einer Art von Zeichen« (ebd: 109). Die kinematografische Sprache [*langage*] ist bei Metz »die Summe [...] aller besonderen kinematographischen Codes, die verschiedenen Arten von Filmen eigen sind« (Metz 1973: 74), und der Versuch, das Kino auf die Kunst der Montage zu reduzieren, würde bedeuten, »die Nachricht des Films allein auf den Code der Nachricht zu reduzieren« (ebd: 44). Auch für Metz

ist die Schrift in erster Linie ein Notationssystem und das Medium textueller Aktivität (cf ebd: 309). Als »*Filmschrift*« (écriture filmique)« (ebd; Hervh. i. O.) im Sinne von »textueller Aktivität« (ebd.) bezeichnet Metz daher den Film als Komplex von Textsystemen (ebd: 310), unabhängig von seiner Gestaltung und den eingesetzten Mitteln.

Damit legt Metz eine theoretische Basis für eine Untersuchung des Films, die diesen als *heterogenes* Medium auffasst, da es bei ihm nicht mehr primär um die Bedeutung des Bildes oder des Tons geht, sondern um die Bedeutung des Medienverbundes im Film. Das impliziert auch, dass die Hierarchie sich von Fall zu Fall unterschei-

► Die kinematografische Sprache »ist allein Schrift und Sprache (*langue*): Sprache (*langue*), wenn man sie von ihren allgemeinen Codes her betrachtet, Schrift, durch bestimmte ihrer Sub-Codes, jene nämlich, die den Stil eines einzelnen Filmemachers durch ihre Weite überschreiten: z. B. den Genres [...]. Das *cinéma* ist keine Schrift, doch enthält es mehrere von ihnen« (METZ 1973: 291).

den kann, dass entweder der Ton oder das Bild hauptsächlich zur Konstruktion der Bedeutung beitragen. An mehreren Stellen betont er, dass der Film aus fünf »sensoriellen Mitteln« (ebd: 17) bestehe: dem Bild, der Musik, den Dialogen, den Geräuschen und Schriftzeichen (cf ebd.). Dabei weist er nachdrücklich auf die Schrift im Film hin: »[D]och wird das *cinéma* – wie der Film, nur in größerem Maße – durch die parallele und simultane Entfaltung seiner vier sensorischen Elemente (genauer gesagt, handelt es sich um fünf, denn man vergisst häufig die ausgeschriebenen Schriftzeichen) definiert« (ebd: 27, auch cf ebd: 188). Versuche – und auch hier zeigt sich die Nähe zu Bazin und Astruc –, den Film im Zeitalter des Tonfilms allein auf das Bild hin zu definieren, indem der Ton mit seinen drei Elementen allein dieses *unterstützen* soll, bezeichnet er als ideologisch, eine Homogenität von Sensoriellem und Technischem implizierend (cf ebd: 26). Metz geht dabei so weit, dass die Elemente im Film ihre Eigenständigkeit bewahren können und nicht zwangsläufig zu etwas *Filmischem* werden müssen:

*Einer geläufigen Auffassung zufolge besteht das Wesen des Films darin, dass er verschiedene nicht-kinematographische Materialien zu einer kinematographischen Komposition formt. Hier hingegen wird behauptet, das Wesen des Films bestehe darin, kinematographische und nicht-kinematographische Codes zu einer Gesamtkonstruktion zusammenzufassen, die diese Dualität bewahrt, durch die logische und strukturelle Einheit eines singulären Systems jedoch über sie hinausgeht: die die Dualität in eine Mischung (*mixté*) transformiert (ebd: 116).*

Das Filmische besteht für Metz in der Eigenständigkeit der einzelnen Elemente, die darin zusammenwirken. Nicht das realistische Abbild allein ist das Zentrum des Films, sondern es ist nur eine unter mehreren Möglichkeiten, die man im Film verwendet. Die Bedeutung des Films liegt in seiner Geschichte, nicht mehr allein in diesem Bild oder jener Kombination. Über diesen Umweg begann man in Frankreich auch wieder die Zwischentitel des Stummfilms »zu verteidigen« (FIESCHI 1976: 10):

Ainsi l'image muette, isolée par l'intertitre, dont parfois le temps de lecture est artificiellement prolongé, peut nous hanter comme un corps autonome. Elle est

proche de la vignette, sur laquelle s'arrête notre regard, qui la scrute et grossit son approche. La parenté avec la bande dessinée est plus étroite qu'une simple homologie scripturale: elle tient à un arrêt sur l'image comparable, et suscite par l'intertitre. Le carton est la »structure sous-jacente« du film (ebd.).⁶⁶

In Deutschland war diese Debatte weniger stark ausgeprägt.⁶⁷ Ungefähr zeitgleich zu Metz finden sich in einem Aufsatz von Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke jedoch ganz ähnliche Argumente: Auch bei ihnen entsteht Filmsprache zunächst durch das Erlernen von Stereotypen (cf REITZ, KLUGE, REINKE 1992 [1965]: 213) und der Tonfilm muss vor allem von den unkonventionellen Möglichkeiten der Kombination von Wort und Bild profitieren, wozu neben dem Off-Kommentar und der scheinbar unrealistischen Dialoggestaltung auch der Einsatz von Titeln zählt (cf ebd.: 217ff.). Auf der Ebene der Sprache gehen die Autoren davon aus, dass der Film der Literatur unterlegen sei, da er aufgrund seiner »Oberflächengenauigkeit« (ebd.: 212) nicht zu der Vervollkommnung der Sprache gelangen könne, wie es der Literatur möglich ist. Seine Vorteile liegen woanders, beispielsweise in einem komplexen Ausdruck von Bild und Wort. Für die Schrift im Film schlagen die Autoren daher auch vor: »Schrift kann den Bildinhalt fast völlig verdrängen, Passagen des Films können nur aus Schrift bestehen, geschriebene und gesprochene Texte können einander überlagern usf« (ebd.: 220).

In den 60er und 70er Jahren hat Kluge dieses Programm in seinen Filmen versucht umzusetzen. In einigen Filmen aus dieser Zeit⁶⁸ erscheinen Textinserts in Form von kurzen Zitaten, Zwischentiteln oder Kapitelüberschriften. Häufig sind die Titel knapp formuliert und geben präzise Stimmungen, Informationen oder Beschreibungen wieder. Ihr Einsatz in *Abschied von Gestern* (D 1965) erinnert dabei an Jean Epsteins Forderung nach knappen Titeln, mit denen die Handlung vorangebracht werden soll, ohne die betreffenden Stellen langwierig inszenieren zu müssen (siehe S. 119f.). Doch was bei Epstein als Vermeidung stereotyper Bilder gedacht war, nutzte Kluge zur Entemotionalisierung seines Inszenierungsstils. So wird ein entscheidender Moment in der Geschichte nur als Titel wiedergegeben: »Eines Tages der Geschäftsführer ist nicht da wird Anita entlas-

sen.«⁶⁹ Auch der innere Monolog der Figuren wird sachlich auf Titeln geäußert: »Sie will sich bessern«. Kluge konnte sich so ganz auf die Folgen der in den Titeln beschriebenen Ereignisse sowie die weitere Entwicklung der Charaktere konzentrieren, ohne durch die Darstellung des Effekts zu sehr mit Affekten abzulenken. Die Titel fügen sich dabei zum einen in die auch sonst heterogene Gestaltung der Filme ein, die immer wieder auch Found-Footage-Material und dokumentarische Szenen in die Spielhand-

lung verweben, sind zum andern aber auch Ausdruck der komprimierten Montage-Bausteine, mittels derer Kluge häufig seine Filme strukturiert (cf WACH 2009: 182). Diese bewusste Heterogenität, das Aufeinanderprallen von inszeniertem, gefundenem und dokumentarischem Material sowie von Bild und Text bezeichnet Kluge wiederum als eine Art von Realismus: »Wenn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muss ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, eine Chiffre setzen. Diese Chiffre heißt: Kontrast zwischen Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage« (EDER, KLUGE, HÖRMANN 1980: 98). ◀

Viele Szenen in Kluges Filmen sind doppelt zu lesen: zum einen innerhalb der Narration, zum andern aber auch als Verweis auf den Status der Szene, als dezidiert inszeniertes, dokumentarisches oder eben nicht bildliches Material. Dieser doppelte Status der Szenen ist Reitz, Kluge und Reinke zufolge nötig, denn »[d]er Ausdruck verdichtet sich nicht materiell im Film selbst, sondern entsteht im Kopf des Zuschauers aus den Bruchstellen zwischen den filmischen Ausdruckselementen. Diese Form von Film rechnet nicht mit dem passiven Zuschauer, »der nur dasitzen will und gucken« (REITZ, KLUGE, REINEKE 1992: 214).⁷⁰ Und die Wahrnehmung dieser zweiten Ebene wird gerade durch den unkonventionellen Einsatz der Mittel erreicht, dass eben häufig nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob

► In Kluges Fernseharbeiten scheint sich die Schrift mitunter verselbstständigt zu haben. Einige Folgen sind durchzogen von Titeln, die das Gesagte ergänzen oder doppeln, selten jedoch despektierlich kommentieren. Häufig ist die Schrift dabei stark inszeniert und geht eine inhaltliche Verbindung mit den Wörtern ein: »Qualm« ist unscharf, »niedertrampeln« groß über den Bildschirm geschrieben (in der Folge *Hinrichtung eines Elefanten* (D 2000)). Zur Schrift im Film Kluge selbst: »Ich bin und bleibe in erster Linie ein Buchautor, auch wenn ich Filme hergestellt habe oder Fernsehmagazine. [...] Von daher ist es für mich nicht die entscheidende Frage, ob etwas gedruckt, gefilmt oder in Textstellen auf einen Fernseher geschrieben wird. Viel wichtiger ist es, ob man die Geduld, die Gründlichkeit und das Wartenkönnen der Texte in die neuen Medien einbringt« (Alexander Kluge: »Schriften an der Wand«, in: *Die Woche* 50, 1993: 43, zit. nach WACH 2009: 173).

es sich im konkreten Fall um inszenierte oder dokumentarische Aufnahmen handelt und dass die Titel an Stellen erscheinen, an denen man sie nicht erwartet. Diese Betonung des Zeichenhaften ist, was die Titel angeht, ebenfalls nur möglich, da sie nicht mehr zwangsläufig notwendig sind für die Kommunikation der Inhalte im Film. Das ist auch gleichzeitig der Grund dafür, dass ihr Zeichencharakter so schnell ins Auge springt: man ist die Schrift im Film nicht mehr gewöhnt. Diese Störung ist aber eben nur vorhanden, wenn es keinen zwingenden Grund mehr für ihr Erscheinen gibt. Anders als das ornamentale Spiel mit den Titeln, das aus eben jenem Grund mit dem Tonfilm möglich geworden ist, sollen die Titel bei Kluge aber gelesen werden. Und trotz ihrer transparenten Erscheinungsweise (meist weiß auf schwarz) sollen sie gleichzeitig auch die Medialität des Films im Bewusstsein halten.

Digitale Heterogenität

Eine Zunahme dieser Zwischentitel war zunächst nur im Experimental- und Autorenfilm der 60er und 70er Jahre zu beobachten.⁷¹ Im kommerziellen Spielfilm sind erst in den letzten Jahren diesbezüglich Veränderungen zu erkennen. Die Schrift, die inzwischen in vielen großen wie kleinen Filmen auftaucht, ist häufig Teil einer digitalen Ästhetik: Ihre Gestaltung und ihr Einsatz referiert auf andere Umgebungen, in denen es spezifische Schrift-Bild-Mischungen gibt, wie auf dem Computerbildschirm oder im Fernsehen.⁷² Im Vergleich zu den vorher üblichen Bearbeitungsarten der Schrift im Film fällt nun auf, dass die Schrift in der Nachbearbeitung sehr viel besser diegetisiert werden kann, indem sie nicht auf sondern im Bild erscheint, möglicherweise durch Gegenstände verdeckt.

Die Schrift im digitalen Film steht maßgeblich im Zusammenhang mit zwei Diskursen: einem ästhetischen, der generell die Verschmelzung verschiedener Elemente auf digitalen Oberflächen untersucht und einem, der sich auf die materielle Ebene des digitalen Bildes konzentriert und aus der Parallele, dass diese aus Zeichen, nämlich Zahlen, besteht. Wie oben ausgeführt, hat Joachim Paech in seinem Aufsatz zum Schatten der Schrift auf dem Bild versucht, diese beiden Diskurse auf der Basis der Schrift zusammenzuführen. Um nach dem Stumm-, Ton- und Autorenfilm nun aber zu

► »Schreiben im Sinne einer Aneinanderreihung von Buchstaben und anderen Schriftzeichen scheint kaum oder überhaupt keine Zukunft zu haben. Es gibt mittlerweile Codes, die besser als die der Schriftzeichen Informationen übermitteln. Was bisher geschrieben wurde, kann besser auf Tonbänder, Schallplatten, Filme, Videobänder, Bildplatten oder Disketten übertragen werden. Und vieles, das bislang nicht geschrieben werden konnte, ist in diesen neuen Codes notierbar. Die derart codierten Informationen sind bequemer zu erzeugen, zu übertragen, zu empfangen und zu speichern als geschriebene Texte. Künftig wird mit Hilfe der neuen Codes besser korrespondiert, Wissenschaft getrieben, politisiert, gedichtet und philosophiert werden können als im Alphabet oder in arabischen Zahlen. Es sieht ganz so aus, als ob die Schriftcodes, ähnlich den ägyptischen Hieroglyphen oder den indianischen Knoten, abgelegt werden würden. Nur noch Historiker und andere Spezialisten werden in Zukunft Schreiben und Lesen lernen müssen« (FLUSSER 1992: 7).

sehen, welchen Stellenwert und welche Möglichkeit die Schrift im digitalen Film besitzt, ist es ratsam, beides zunächst zu trennen.

In seinem Essay über die Schrift wie auch in seinem Buch über die Geste hat sich Flusser speziell der bildgenerierenden Schrift, dem Code, im Bezug zur herkömmlichen Schrift auseinandergesetzt. Die Perspektive, die er dabei einnimmt, ist die einer pessimistischen Betrachtung, die davon ausgeht, dass die phonetische Schrift bald ausgedient habe und man zum Schreiben mit den elektronischen Medien in Bild und Ton übergehen werde. ◀ Dabei argumentiert er nicht gegen die neuen elektronischen Medien, sondern gesteht ihnen zu, im Grunde alles besser als ihre analogen Vorgänger zu vermögen, und indem Flusser das Schreiben als etwas Unzeitgemäßes und eigentlich Überflüssiges darstellt, als etwas, das nicht einem natürlichen Zwang, einem natürlichen Bedürfnis unterliegt, als Tätigkeit, die eigentlich unmöglich ist, aber trotzdem ausgeführt wird, kann er das Schreiben als Geste definieren und ihm somit den Mehrwert zuordnen, den es im Vergleich zu den elektronischen Medien verloren haben soll (cf FLUSSER 1997: 39f). Dadurch bekommt das Schreiben den Stellenwert einer freiheitlichen, sehr bewussten, gar revolutionären Tätigkeit, da die elektronischen Medien generell zweckgebundener sind. Erst durch diese Haltung bekommen die positiven Argumente die negative Bedeutung, denen gegenüber Flusser die Schrift aufwertet:

All das ist wahr. Und doch gibt es diejenigen, die sich nicht zu dieser Wahrheit durchringen können. Archaische Existenzen, in denen die Wörter der geflüsterten Sprachen mit derartiger Stärke und Verführungskraft laut werden, dass sie der Versuchung nicht widerstehen können, sie zu schreiben. Natürlich wissen sie, dass es sich um eine lineare, jämmerlich eindimensiona-

le Geste handelt. Aber sie sind unfähig, eine solche Armut zu empfinden. Für sie sind die Sprachen und deren Virtualität dermaßen reich, dass alle Literaturen der Welt kaum begonnen haben, sie ans Licht zu bringen, und beim Schreiben für sie von arte povera keine Rede sein kann. Sie wissen, dass Schreiben nicht mehr der Mühe wert ist. Sie tun es trotzdem. [...] sie können nicht besonders gut leben, ohne zu schreiben, denn ohne das Schreiben hat ihr Leben nicht viel Sinn. Für diese archaischen Existenzen gilt: scribere necesse est, vivere non est (ebd: 40; Herv. i. O.).

Schreiben ist eine Geste des freien Denkens⁷³, die den elektronischen Bildern so nicht inhärent ist, da sie auf Schrift (Code) basieren, die nicht-redundant ist, bei der jede Ziffer gleich wichtig ist wie die andere, und das Vertauschen oder Weglassen nur einer davon das ganze System zum Erliegen bringen kann (cf ebd: 185). Für Flusser bedeutet dies, dass die herkömmliche Schrift die Intelligenz des Lesenden beanspruchte, da dieser selbst entscheiden musste und konnte, welche Zeichen im Leseprozess vernachlässigt werden können und welche nicht. Diese Tatsache schlägt sich in der Manipulierbarkeit der Massen durch die elektronischen Medien nieder:

Das offizielle Denken einer immer bedeutenderen Elite äußert sich in der Programmierung kybernetischer Datenbanken und Rechenanlagen, die eine andere Struktur haben als die Geste des Schreibens. Und die Massen werden durch die Codes technischer Bilder programmiert und in diesem Sinne wieder zu Analphabeten (der Systemanalytiker braucht nicht zu schreiben, der Computer funktioniert ohne Alphabet, und der Massenmensch hat es nicht nötig zu lesen, das Fernsehen informiert ihn ohne Buchstaben) (FLUSSER 1997: 39).

Bild und Schrift verbinden sich für Flusser erst durch den Code des Digitalen, ansonsten stehen sich die beiden Systeme unvereinbar gegenüber:

Das englische »to write« (das zwar, wie das lateinische »scribere«, auch »ritzen« bedeutet) erinnert daran, dass »ritzen« und »reißen« dem gleichen Stamm entspringen. Der ritzende Stilus ist ein Reißzahn, und wer Inschriften schreibt, ist ein reißender Tiger: Er zerfetzt Bilder. Inschriften sind zerfetzte, zerrisse-

► Diese etymologische Bedeutung wird von Illich in eine ganz andere Richtung gedeutet: »[M]an nimmt die Einritzungen als Furchen wahr, in denen die Saat der Worte aufgehen wird« (ILLICH 1991: 94).

ne Bildkadaver, es sind Bilder, die dem mörderischen Reißzahn des Schreibens zu Opfer wurden. [...] Darum ist im Grunde jede Schrift entsetzlich: Sie entsetzt uns aus den vorschriftlichen Vorstellungen, sie reißt uns aus den Bildern heraus, die in unserem vorschriftlichen Bewusstsein die Welt und uns selbst darin bedeutet haben (FLUSSER 1992: 17). ◀

Die neuere Beschäftigung mit der Schrift verdankt der Programmiersprache und ihrer Subsumierung zu einem Schriftsystem generell eine eingehendere Beschäftigung mit der unterschiedlichen Funktionalität von Schrift. Dabei werden Aspekte des einen Systems erst auch durch die Gegenüberstellung klarer, ohne dass dabei aber vom Ablösen des einen Systems durch ein anderes gesprochen werden muss. Wenn Flusser das Ablösen des Alphabets durch den Code prophezeit, hängt das mehr mit einer Verdrängung der Schrift durch die Bilder zusammen als durch die Programmiersprache. In *Signs of Writing* hat Roy Harris versucht, diese Aspekte in eine Theorie der Schriftsysteme zu fassen. Dafür geht er von Saussures semiotischer Theorie aus, definiert aber seine »integrational semiology« in Abgrenzung zu dieser. So betont Harris die Selbständigkeit des Kommunikats und damit auch der Schrift, die er nicht zwangsläufig in Abhängigkeit von der Sprache definiert. Zentral in seiner Theorie ist der emblematische Zeichenansatz, bei dem das Zeichen seine Bedeutung sowohl als Surrogat als auch strukturell beziehen kann, diese aber in erster Linie vom Kontext abhängt, in dem es produziert wird (cf HARRIS 1995: 52f.). Die Bedeutung ergibt sich sowohl aus den skriptografischen als auch den piktografischen Elementen der Zeichen. Das Alphabet als ein Schriftsystem wird als Notation erklärt, wodurch verdeutlicht wird, dass die Zeichen ihren jeweiligen Wert durch das System erhalten, in dem sie auftauchen und nicht über feste Bedeutungszuweisungen verfügen, was die Beziehung vom Signifikanten und dem Signifikat sonst implizierte. Nur so ist es für Harris erklärbar, dass man eine Ziffer im einen Fall als Mengenangabe und im anderen als Teil einer Telefonnummer lesen kann oder Zahlen in der römischen Schreibweise nicht phonetisch gelesen werden (cf ebd: 101ff.). Moderne Beispiele dafür sind Abkürzungen wie »4U« oder Schreibweisen wie die des Films *Se7en* (David

Fincher, USA 1996). Ausdruck einer neuen und veränderten Auffassung gegenüber der Schrift ist die gleichwertige Behandlung der mathematischen und phonetischen Schrift. Anhand der Schriftsysteme von Mathematik und Musik verdeutlicht Harris den grafischen und nicht primär sprachbezogenen Wert von Schrift (cf ebd:134f.). Komplexe Berechnungen sind nicht mehr anders als schriftlich durchführbar, und eine Fülle von Zeichen regelt die Beziehungen innerhalb des Zeichensystems, ohne lautsprachlich zu wirken. Zudem ist in der Mathematik die Anordnung der Zeichen in der Fläche von Wichtigkeit. Dem Computer kommt dabei eine besondere Stellung zu, ist doch die Schrift hier ganz von der Lautsprache befreit. Zahlen und Wörter in Programmiersprachen funktionieren im Computer allein im Bezug auf das System, neben der phonetischen und ikonischen Funktion ergibt sich für die Schrift damit noch eine operative (cf ebd:162f.). Harris geht auf die Programmiersprachen nicht weiter ein, betont jedoch, dass erst diese Art der Schrift im Computer letztendlich auch einen freien Blick auf die Schrift generell ermögele (cf ebd:163).

Diese stärkere Trennung von Schriftsystemen ist hilfreich, da so die Veränderung des Umgangs mit und der Konzeption von Schrift im Digitalen zum einen thematisiert, gleichzeitig aber auch die Schrift im Bild unabhängig von der Materialität untersucht werden kann. Der ästhetische Diskurs konzentriert sich weniger direkt auf die Materialität, sondern verhandelt Fragen, die verschiedene Bildelemente betreffen. Die Materialität spielt dabei insofern eine Rolle, als der Bearbeitung der Bilder keine Grenzen gesetzt sind, verschiedene Elemente so miteinander in Beziehung gesetzt werden können, ohne dass die Spuren des Postproduktionsprozesses dabei noch erkennbar bleiben. Für die Untersuchung der Schrift im Film ist die Betonung des Codes weniger hilfreich, auch wenn die Schriftanalogie des Films dadurch eine neue Wendung bekommen hat. Denn bisher funktionierten die Vergleiche von Film und Schrift auf einer metaphorischen Ebene, was bedeutet, dass bestimmte Eigenschaften des Films separiert und durch den Vergleich betont oder gedeutet wurden. Interessant war dabei zu sehen, welche Wandlungen diese Metapher in den Jahren genommen hat und dass dabei die Schrift in ganz unterschiedlicher Art und Weise benutzt wurde. Mit der Aussage, dass der Film mit dem Digitalen »in der Schrift angekommen

[sei, FK], die sich selbst schreibt« (Paech 1994:233), handelt es sich nicht mehr um einen Vergleich, sondern um eine Gleichung. Der digitale Film ist nun wirklich Schrift, die Schriftmetapher kommt damit zu einem Ende. Und was die vorliegende Untersuchung angeht, erschöpft sich der Wert dieser Metapher für das digitale Kino auch in dieser Aussage, denn die Schrift im Film ist eine ganz andere als die, die im Digitalen die Grundlage dafür bildet.

Die Schrift im digitalen Film spitzt die Fragen nach der Ornamentik von Schrift zu, da sie an jeder Stelle ins Bild gesetzt werden kann. Durch Materialimitation und eine kontrollierte Bearbeitung der Parameter wie Farbigkeit und Belichtung, können Schriftzüge perfekt in die Szenerie eingepasst und dort auch animiert werden. Und weil es weniger aufwändig ist und besser aussieht als mit dem Tricktisch, nimmt die Häufigkeit, mit der das geschieht, auch zu. Die digitale Bildgestaltung aber als Fluchtpunkt von Schrift-Bild-Mischungen im Film zu begreifen, würde bedeuten, allein auf den gestalterischen Aspekt zu blicken. Bei Christine Stenzers jüngerer Monographie zum Thema ist der Fluchtpunkt der zahlreichen Analysen die zeitgenössische Werbung (cf STENZER 2010: 40, 78, 361, 378f.). Die besondere Betonung gelungener Animationen stellt die Inszenierung der Schrift im Film in den Vordergrund, vernachlässigt dabei aber andere Möglichkeiten. Ein Kapitel der Schrift im Spielfilm fehlt bei ihr daher auch.

Für Lev Manovich sind diese Möglichkeiten einfach herzustellender Kombinationen von Schrift und Bild ein besonderes Merkmal digitaler Produktionen: »New forms of computer-based cinema: [...] Motion graphics, or what I might call *typographic cinema*: film + graphic design + typography. Example: film title sequences« (MANOVICH 2001:287, Hervh. i. O.). Bewegte Typografie, wie sie beispielsweise zum Markenzeichen des Vorspanndesigners Kyle Cooper geworden ist, ist auch eine Demonstration von Rechnerleistung, hängt jedoch nicht zwangsläufig mit dem Computer zusammen: Der Vorspann zu *Se7en*, mit dem Cooper bekannt wurde, ist zu großen Teilen analog entstanden,⁷⁴ und der Einfluss von Designern auf Titelvorspanne ist spätestens seit Saul Bass und seinen Vorspannsequenzen seit den 50er Jahren vorhanden. Es lassen sich in der (analogen) Filmgeschichte selbst Beispiele für Vorspanne finden, in denen die Buchstaben einzeln animiert sind, bereits der Vorspann zu *The Whole Dam Family and the Dam Dog*



Die Lettern des Filmtitels *Flubber* (Les Mayfield, USA 1997; Vorspann von Kyle Cooper) fliegen computeranimiert durch den Raum.

zeigte durcheinanderpurzelnde Buchstaben, aus denen sich der Titel formte — allerdings fliegen sie nicht in 3D-Optik durch den Raum.

Manovich kommt im Weiteren zu der Feststellung, dass die neue, von den neuen Medien beeinflusste Ästhetik des Films einen sehr viel heterogeneren Stil produziert hat, als das vorher der Fall war: »If we are surrounded by highly dense information surfaces, from city streets to Web pages, it is appropriate to expect from cinema a similar logic« (MANOVICH 2001: 328). Die Betonung der besonders

heterogenen Zustände der Gegenwart impliziert auch eine höhere Einstufung der eigenen kognitiven Leistungen im Vergleich zu »früher« und damit eine bevorzugte Beschreibung des Zeitgenössischen. Auch Moholy-Nagy stellte fest, dass er in einer Zeit mit höchst unterschiedlichen visuellen Ausdrucksmitteln lebte: »Jede Zeit hat ihre optische Einstellung. Unsere Zeit: die des Films, der Lichtreklame, der Simultanität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse« (MOHOLY-NAGY 1978 [1927]: 37).

Auch wenn die Euphorie, mit der Manovich und andere teilweise den digitalen Umbruch beschreiben, manchmal übertrieben erscheinen mag, das Besondere, auf das es in diesem Zusammenhang zu verweisen gilt, ist die Heterogenität der Filme, die die Autoren beschreiben. Dies ist etwas anderes als das unreine Kino, das Bazin einforderte, da es sich meist auf den Mix der Stilmittel bezieht, wohingegen Bazin einer Verstärkung des Einflusses von Literatur und Theater verpflichtet war. Sie steht auch nicht in der Tradition

Jane Fonda schüttelt die am Tricktisch animierten Buchstaben aus ihrem Haar im Vorspann zu *Barbarella* (Roger Vadim, F/1 1968; Vorspann von Maurice Binder).



des neuen Autorenfilms, dessen Programm ja auch im sicht- und deutlich wahrnehmbaren Mischen der Mittel bestand, denn den digitalen Mischungen geht es nicht prinzipiell um Störung. Gerade im Falle der Schrift steht häufig eine perfekte Integration der Schriftzüge in die Bildtiefe im Vordergrund.

Diese Heterogenität hängt nicht allein mit der Verfügbarkeit der neuen Möglichkeiten zusammen, sondern steht auch mit den sich verändernden Rezeptionsgewohnheiten. Der spielerischere Umgang mit dem Medium, der in der Heterogenität oft sichtbar wird, ist nicht nur möglich, weil der Zugang erleichtert wird (cf MANOVICH 2001: 333), sondern weil der erhöhte Medienkonsum sowie die größere Medienkenntnis des Publikums auch eine Befreiung und Dekontextualisierung von verschiedenen vorher determinierten Stilmitteln und Ausdrucksmitteln mit sich bringt. Stilistische Veränderungen in den *High-concept-Filmen* der 80er Jahre (beispielsweise die Integration von Musik-Clip-Elementen) erklärt Wyatt beispielsweise damit, dass das Publikum inzwischen vor allem durch das Fernsehen deutlich vertrauter mit Narrativen und Stereotypen sei, als zur Zeit des klassischen Kinos (cf WYATT 1994: 58, siehe dazu auch SCHWEINITZ 2006: 245). Bezüglich der Veränderungen in Stil und Ausdruck der postklassischen Filme stellt auch Elsaesser fest, dass diese unter anderem damit zusammenhängen, dass man ein Publikum ansprechen muss, dessen visuelle Prägung primär durch das Fernsehen erreicht wurde (cf ELSAESSER 1998: 191ff. und cf ELSAESSER, BUCKLAND 2002: 78).

Die Exposition der Komödie *Thank you for smoking* (Jason Reitman, USA 2005) ist ein typisches Beispiel für solch einen heterogenen Stil, bei dem auch Schrift zum Einsatz kommt. Der Film erzählt die Geschichte eines zynischen und selbstherrlichen Tabaklobbyisten, der durch Unvorsichtigkeit seinen Job verliert, am Ende sein Redetalent aber wieder anderen Firmen anbieten kann. Der Humor entsteht überwiegend durch die Dialoge und Kommentare des Protagonisten Nick Naylor (Aaron Eckhardt), der einen recht undankbaren Job hat, muss er doch das Rauchen im heutigen



▼ Ironische Untertitelung ist dabei keine Erfindung des postklassischen Kinos. Bereits in *The Servant Girl Problem* von 1905 werden zu Beginn zwei Frauen, die sich um die Stelle einer Bediensteten bewerben, »untertitelt« wobei die jüngere ein Schild mit der Aufschrift »His choice« in der Hand hält und die andere, von einem Mann in Frauenkleidern gespielte, eines mit »His wife's choice« (cf. MUSSER 1994: 410f.).

Amerika schönreden. Der Film beginnt mit einer animierten Vorspannsequenz, in der die Credits auf verschiedenen Zigarettenschachteln zu lesen sind und eröffnet die Geschichte mit einer TV-Talkshow, in der Nick Naylor einem durch das Rauchen an Krebs erkrankten Jungen und diversen Zigarettengegnern gegenüber sitzt. Nach der Begrüßung in der Show friert das Bild ein und die Kandidaten werden noch einmal aus Naylor's Perspektive vorgestellt, wobei der Junge mit »Cancer-Boy« untertitelt wird und Naylor selbst mit »me«. Dann blickt Nick Naylor in die Kamera, gefolgt von seiner Subjektive und beschreibt aus dem Off auf zynische und selbstbewusste Weise seine Arbeit: Er gibt zu, dass der Tabakkonsum so viele Menschen tötet wie kein anderes Produkt, es aber seine Aufgabe ist, die Zigarette trotzdem zu verkaufen. Der Exposition kommt dabei nicht nur die Aufgabe zu, dem Zuschauer möglichst viel Information gleich zu Beginn des Films zu vermitteln, sondern auch den Charakter und den spezifischen Humor des Films zu verdeutlichen. Unterlegt werden die Ausführungen durch die schnelle Abfolge kleiner Animationen, Bilder und Schrifteinblendungen. Die Visualisierung seiner einführenden Worte erinnert deutlich an Clips und Werbespots, die ebenfalls mit animierten Piktogrammen und Ähnlichem arbeiten, um auf einfache, abwechslungsreiche und unterhaltsame Art Gesagtes oder Geschriebenes zusätzlich zu illustrieren.

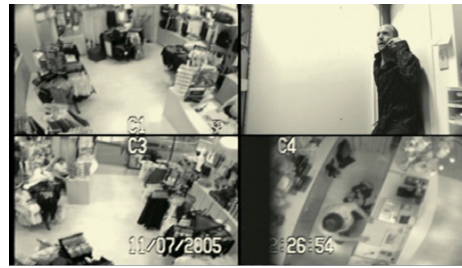
Dabei handelt es sich um eine ironische Spiegelung der Informationsüberflutung der Zuschauer auf der Bildebene unter Anbindung an zeitgenössische Fernseh- und Internetästhetik, aber auch an die dem Film bei der Kinoauswertung vorausgehenden Paratexte wie Werbung und Trailer. Die Mischung der Stilmittel ist besonders im Vorspann des Films zu beobachten. Musik und Design der Zigarttenpackungen erinnern an die 50er und 60er Jahre, aber die Animationen der Packungen sind geprägt von der typischen After-Effects-Ästhetik, die vielen Animationen zu eigen ist und bei

der die Bilder und Objekte häufig seitlich verschoben und gekippt werden. Bei *Thank you for Smoking* finden sich diese unterschiedlichen Bildelemente (Schrift, Animation, Symbole) allerdings nur an den zeitlichen Rändern des Films, am Anfang und am Ende, wo die Narration generell eine größere Offenheit besitzt und der Film häufig selbstreflexiver ist als danach bzw. davor (cf. BST 2006: 26f.). Zwischen der 10. und der 70. Minute wird der Film im Vergleich dazu relativ konventionell erzählt, es gibt kaum Schrifteinblendungen oder selbstreflexive Sequenzen zu sehen (außer in einer Traumsequenz) und der Off-Kommentar wird nur selten genutzt. Für Filme, die von einem bestimmten Zeitgeist profitieren oder ihn eben karikieren wollen, ist es besonders wichtig, gerade an den Rändern zeitgemäß zu wirken, auch um einen angemessenen Übergang von der Werbung, den Trailern oder je nach medialem Zusammenhang dem DVD-Menü oder den Programmübergängen im Fernsehen zu schaffen.

Ähnliche Muster lassen sich auch beim Actionfilm *Crank* (Mark Neveldine, Brian Taylor, GB/USA 2006) beobachten. Wie auch *Speed* (Jan de Bont, USA 1994) gehört *Crank* zu der Art Actionfilme, die kaum narrative Entwicklung, dafür aber konstante Actionhöhepunkte aufweisen und daher auch schon im Titel beschreiben, um was es geht. Die Geschichte ist dabei so einfach wie auch schnell erzählt: Als der Gangster Chev Chelios aufwacht, stellt er fest, dass man ihm eine hoch giftige Injektion verpasst hat, die ihn innerhalb der nächsten Stunden töten wird. Nur eine konstante Adrenalinzufuhr kann ihm diese kurze Zeitspanne noch verlängern, damit er sich an denjenigen rächen kann, die dafür verantwortlich sind, weswegen er sich ununterbrochen in Verfolgungsjagden, Überfälle und Schießereien bringt. Der visuelle Reiz besteht bei *Crank* auch aus zahlreichen nachträglich eingefügten visuellen Stimuli: der Film zeigt eine Reihe sehr ungewöhnlicher Aufnahmewinkel und ist schnell geschnitten; immer wieder werden anstelle eines Stadtplans schnelle Zooms in Aufsicht auf die Straßen eingesetzt, die rechts unten alle das Google-Logo tragen; das Bild teilt sich öfters in einen Split Screen, und die Ästhetik von Bildern aus Überwachungskameras wird aufgenommen; wenn Chelios telefoniert, sieht man seinen Gesprächspartner als Projektion an einer Wand oder eingekeyt in den Rückspiegel seines Autos, und wenn er Red Bull trinkt (wegen des Adrenalins), wird dem Zu-



google.earth in *Crank* (MARK NEVELDINE, BRIAN TAYLOR, GB/ USA 2006)



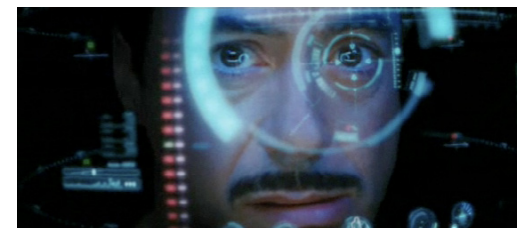
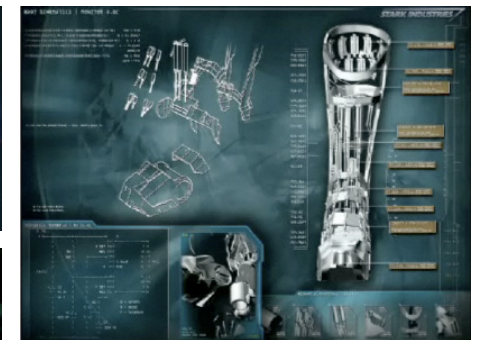
Überwachungskameras, die Geschichte geht im oberen rechten Viertel weiter.



schauer die Perspektive aus Chelios Speiseröhre geliefert. Aber auch hier nimmt die Heterogenität nach dem ersten Drittel des Films deutlich ab. Der Film bleibt zwar schnell geschnitten und liefert auch weiterhin eine Reihe ungewöhnlicher Einstellungen, aber Split Screens, Keying und Schriftinserts werden weniger. Chelios braucht das erste Drittel des Films, um sich in seine Situation zu finden, die Nachricht zu bekommen, dass es keine Heilung gibt und sich dazu entschließen, seine Feinde noch zur Strecke zu bringen, bevor das Gift in seinem Körper wirkt. In dem Maße, in dem die Action weiter zunimmt, geht auch der heterogene Stil deutlich zurück. Ebenfalls findet sich am Anfang und Ende des Films eine extreme Enunziationsmarkierung: Chelios Erwachen zu Beginn des Films wird zunächst aus einer extremen fish-eye-Subjektive gezeigt, die so subjektiv ist, dass sie sogar das Blinzeln integriert. Des Weiteren schaut er sich eine DVD an, auf der die Informationen über das Gift enthalten sind und auf der sein Gegner ihn – und im Gegenschuss damit auch den Zuschauer – direkt adressiert. Am Ende des Films ist die Google-Zoom-Ästhetik diegetisch eingefügt, da Chelios aus einem Flugzeug auf die Erde stürzt. Er landet mit dem Kopf direkt vor der Kamera und blickt in sie hinein.

Auch Untertitel und eingblendete Schrift gehören zum heterogenen Material, das neben den Google-Zooms auch nach dem ersten Drittel noch auftauchen. In einem Untertitel ist zu lesen, was Chelios jemandem am Telefon buchstabiert, als ob man es als Zuschauer ebenfalls nicht verstanden hätte. Als jemand zu ihm etwas in einer fremden Sprache sagt, wird das mit einem englischen Untertitel zunächst für die Zuschauer übersetzt, im Gegenschuss auf Chelios bleibt dieser Untertitel aber stehen, so dass die Zuschauer ihn nun von hinten sehen und auch verfolgen können, wie Chelios verwundert diesen Untertitel liest. In einer weiteren Szene macht sich die Schrifteinblendung über die diegetische Figur lustig: Chelios fragt jemanden: »What do you think, I've got »cunt« written on my forehead« und zeigt dabei auf seine Stirn, auf der in just diesem Moment das erwähnte Wort erscheint.

Die Heterogenität der Stilmittel, die sowohl extra- als auch innerdiegetische Schrift beinhaltet und sich häufiger in Form von Großaufnahmen auf Computer-Displays, dynamischen Karten, Animationen und Schrifteinblendungen in vielen (Action-)Filmen der letzten fünf Jahre befindet, reflektiert eine technische Ästhetik, die vor allem im Blockbuster-Kino bevorzugt eingesetzt wird. Gerade am Anfang präsentieren diese Filme einen Technikfetischismus, der die Offenheit der Narration und die Selbstreflexivität des Films zusätzlich flankiert. In *Iron Man* (Jon Favreau, USA 2008) wird immer wieder eine ganze Reihe Computerdisplays gezeigt, die zudem auch noch in Fenster integriert sind. Die Großaufnahmen dieser Displays



Displays in *Iron Man* (Jon Favreau, USA 2008)

► Tony Stark benutzt u. a. einen Computer, bei dem er sein Modell in 3D durch das Bewegen seiner Hände modellieren kann – ähnlich wie Tom Cruise sein Interface in *Minority Report* (Steven Spielberg, USA 2002) benutzte. Bewegung und Look erinnern dabei auch an iPhone und iPad. Bei beiden kann der Nutzer mittels Fingerbewegungen eine dynamische Bewegung auf dem Display auslösen, die nicht mit der Fingerbewegung aufhört, sondern den Schwung aufnimmt und langsam anhält, so dass das durchaus wie ein realistischer Bewegungsablauf aussieht. Zudem erinnert Tony Starks blau leuchtendes Technikerherz an einen um den Hals gehängten iPod.

► Auffällig ist, dass wenn das Kino sich selbst zeigt, dies häufig in nostalgischer Form gemacht wird. So sind sowohl in *Fight Club* (David Fincher, USA/D 1999) als auch in dem Spot »Best Ager« der deutschen Pro-Kino-Kampagne, die beide in der Gegenwart spielen, Umblendprojektoren zu sehen, die so wahrscheinlich fast nur noch in Kommunalen Kinos und Archiven sowie auf Filmfestivals zu sehen sind, sicher aber nicht in den großen Sälen, die in den beiden Zusammenhängen gezeigt werden.

dienen dabei kaum der Informationsvermittlung für die Zuschauer, viel mehr geht es darum, durch diesen Look auf einen Lifestyle anzuspüren, der einen Teil der mit diesem Film anvisierten Zielgruppe tagtäglich umgibt. Dabei ist es unwichtig, ob die Zuschauer selbst über ähnliche Produkte verfügen, da es für diese Blockbuster bereits genügt, auf die Bedürfnisse anzuspüren, d.h. auf technologische Produkte, die der Zielgruppe bereits aus der Werbung bekannt sind. Wichtig ist dabei die Erinnerung an das Bedürfnis, das diese technologischen Produkte wecken.⁷⁵ ◀

Das nachdrückliche Präsentieren von Technik ist immer auch eine Demonstration über die Möglichkeiten der visuellen Medien an sich. Schon in *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, GB/USA 1968) werden auffällig oft Computerdisplays gezeigt, ohne dass dadurch ein narrativer Wert kommuniziert würde. Modernität und High-Tech spiegeln sich in diesen Gegenständen, in denen das Kino selbst gar nicht mehr vorkommt. ◀

Bleibt bei *Iron Man* die Werbereferenz noch klar im Bild, bezieht sie sich in den Filmen des ehemaligen Werbeclip-Regisseurs Tony Scott auf die Bildgestaltung selbst, also inklusive ihrer Oberflächen. Vor allem seine neueren Filme wie *Domino* (F/USA 2005) bieten eine Mischung an unterschiedlichen Stilmitteln wie extreme Farbbearbeitung, Zeitlupen und -raffern, plötzliche kurz eingeschnittenen Rückblenden, konstante Musikuntermalung und bewegte Kamera sowie schnelle Wechsel von Großaufnahmen und anderen Einstellungen, die sonst nur selten in Mainstreamfilmen vorkommen und in dieser Häufung – wenn überhaupt – aus Werbeclips und Musikvideos bekannt sind (siehe S. 98f). Filmemacher wie Oli-

ver Stone lassen in ihren Filmen durch die artifizielle Gestaltung die Kamera spürbar werden, wenn sein Kameramann wie in *National Born Killers* (USA

Display in 2001: A Space Odyssey
(Stanley Kubrick, GB/USA 1968)



1994) mit der Kamera gegen die Wand rennt. In anderen (Action-)Filmen wird inzwischen auch das transparente Objektiv bewusst als Trennscheibe zwischen Publikum und diegetischer Welt thematisiert, wenn Blut und Dreck darauf spritzen und in Tropfen auf der Linse hängen bleiben. Dass die Medien sich selbst thematisieren, ist nichts Ungewöhnliches und auch keine Erscheinung, die mit dem postklassischen oder digitalen Film zusammenhängt, sie sieht inzwischen aber anders aus:

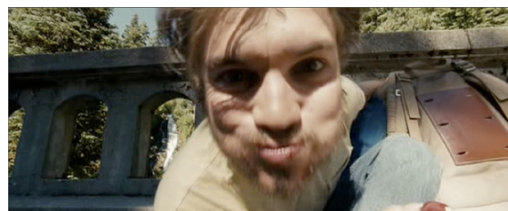
So fährt das Protagonistenpaar in Natural Born Killers (Oliver Stone, USA 1994) gleich zu Beginn des Films im Cabriolet nicht einmal mehr durch eine Realität imaginierende Landschaft, sondern durch eine Collage aus konventionellen Film- und Medienbildern, deren Materialstatus als Medienbilder und deren hybride Verbindung durch neue digitale Verfahren der Bildbearbeitung und inneren Montage eindeutig kenntlich gemacht wird. Eine neue Geste von Offenlegung und Hingabe an mediale Muster im digitalen Zeitalter. [...] Mit den steten Codewechseln hebt Natural Born Killers die Inhomogenität, das Hybride, das aus disparaten präformierten Mustern Zusammengesetzte seiner Imagination wieder und wieder hervor. [...] Eine Erfahrungswelt hinter den Imaginationsmustern der Medien scheint nicht mehr auffindbar zu sein. Das Realitätsmaterial bietet die intertextuelle, und zunehmend intermediale »Realität« der medialen Stereotypen (SCHWEINITZ 2006: 236f.).

Diese Heterogenität ist jedoch nichts, was aufgrund von Marketing, High Concept und Big Budget allein den Blockbustern vorbehalten ist, sie findet sich auch in ambitionierteren Independent- und Autorenproduktionen. So setzt Sean Penn in *Into the Wild* (Sean Penn, USA 2007) einen dezenten Schrifteinsatz sowie vereinzelte Split Screens und direkte Zuschaueradressierungen ein. Chris McCandless (Emile Hirsch) ist zivilisationskrank und

► Der Film beginnt mit einem Zitat von Lord Byron, aber noch bevor die Credits erscheinen, kann man schon die ersten Texte von McCandless in gelb über dem Bild lesen. Der Titel des Films ist eine Verbindung der über das Bild gesetzten mit der Diegese verbundenen Texte und des Titelvorspanns: In gelben handschriftlichen Versalien steht geschrieben »I now walk into the wild«. »Into the Wild« wird dabei vergrößert und die Buchstaben färben sich grün und zu Druckbuchstaben, um zu verdeutlichen, dass es sich bei diesen drei Worten um den Filmtitel handelt.

bricht mit seiner Familie, um ganz alleine im Norden Kanadas in der Wildnis zu leben. Der Film ist in großen Teilen eine *One-Man-Show* des Hauptdarstellers. Technikaffinität, Lifestyle und digitale Ästhetik sind aufgrund des Inhalts ungeeignet. Penn nutzt die Schrifteinblendungen, die Tagebucheintragungen oder Briefe von McCandless wiedergeben, um Ruhe in den Film zu bringen. ◀ Die Stimmung wird nicht durch einen Off-Kommentar gestört und die handschriftlichen Versalien drücken Intimität aus. Schrift und Zuschaueradressierung stellen zwar einen leichten Bruch zu den sonstigen Sehgewohnheiten dar, verstärken aber die Bindung des Zuschauers zum Protagonisten. Gerade solch ein Moment wie der, in dem Hirsch unvermittelt eine Grimasse in die Kamera schneidet, sind ein kleiner, aber wichtiger Baustein in der Charakterisierung des Protagonisten. Da McCandless

auch wie ein Fanatiker wirken kann, da er jegliche Hilfe ablehnt und alleine in die Wildnis aufbricht, versuchen Penn und sein Team ihn unter anderem mit solchen Mitteln dem Publikum nahezubringen. Ein aus dem Off gelesener Text interpretiert das Vorgelesene auch immer ein Stück und kann dozierend und belehrend auf die Zuschauer wirken, wohingegen die Schrift, wenn sie lesbar bleibt, nicht zu häufig auftaucht und nicht in Konkurrenz zu anders vermittelten Informationen steht, auch als ein »organischer« Teil des Films verstanden werden kann. Als Zuschauer/in muss man die Schrift selbst in Zusammenhang mit dem Rest des Films bringen und sie einer der Figuren zuordnen. Man gibt ihr damit auch selbst eine Stimme, die je nach Rezipient/in anders ausfallen kann.



In Hal Hartleys *Fay Grim* (USA/D 2006) ist die »digitale Ästhetik«⁷⁶ Teil der Satire des Films. Dieser ist eine indirekte Fortsetzung von Hartleys *Henry Fool* (USA 1997). Henrys Frau Fay versucht darin, ihren verschollenen und totgeglaubten Ehemann wiederzufinden und gerät in eine internationale Verschwörungsgeschichte, bei der sich fast alle Personen als Terroristen oder Spione herausstellen. *Fay Grim* funktioniert als Satire auf Agentenfilme, bei denen der Held sich auf niemanden mehr verlassen kann und aus den kleinsten Hinweisen weitreichende Spuren rekonstruieren muss. Der Film verwendet insgesamt acht Zwischentitel, die in großen Buchstaben und weißer Schrift quer über das Bild gesetzt sind. In den meisten Fällen geben sie Ort und Zeit der Geschichte sowie manchmal auch eine Kapitelüberschrift an. Häufig sind diese Informationen redundant und eines der Mittel, mit denen Hartley die Zuschauer zusätzlich verwirrt; schon bald ist man nicht mehr in der Lage, all den Informationen zu folgen. Die satirische Distanzierung befindet sich dabei nicht innerhalb der Geschichte, die ernsthaft vorgetragen wird, sondern äußert sich allein in solch Zusätzen wie den Schrifteinblendungen. Ähnlich der »Cunt«-Einblendung in *Crank* oder dem Zwischentitel in *Why Change Your Wife* amüsiert sich Hartley mittels der Titel über die Geschichte. Bei Minute 69 greift er mittels über das Bild gelegter Titel ein Wort aus einem Dialog heraus und friert das Bild ein, auf dem Fay Grim (Parker Posey) direkt in die Kamera blickt, während der Dialog im Off weiterläuft. Daraufhin reiht er im Film bereits gehörte Wörter als Texteinblendungen aneinander und parodiert damit die Methoden der Sprachcodierung und Geheimhaltung der Personen im Film.

Im letzten Drittel des Films taucht kein Titel mehr auf. Wie bei den anderen Beispielen liegt das auch hier daran, dass der Verlauf der Geschichte

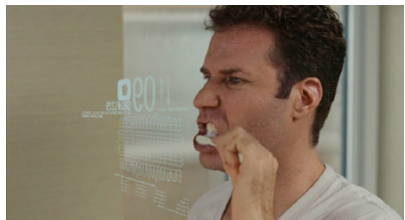


und die Lösung der Rätsel inzwischen im Zentrum stehen und kein Platz für Ablenkung mehr ist. Da fast alle Titel aber immer auch bei einem Szenen- und Ortswechsel auftauchen, gibt es im letzten Drittel zumindest dafür keine Notwendigkeit mehr, da sich alle Personen an einem Ort in Istanbul befinden.

Auch in *Stranger Than Fiction* (Marc Foster, USA 2006) füllt die Schrift im Film Funktionen aus, die ab der Mitte des Films nicht mehr gebraucht werden, so dass die Schrift wieder verschwindet. Ihr Verschwinden hängt nicht allein mit einer Fixierung auf die Geschichte zusammen, sondern ist auch durch die Handlung motiviert. Der Film erzählt vom Steuerprüfer Harold Crick (Will Ferrell), der feststellt, dass er die Hauptfigur eines sich im Entstehen befindenden Romans ist. Außer den Produktionslogos zeigt der Film keinerlei Credits am Anfang und auch keinen Filmtitel. Trotzdem stellt der Film seinen Protagonisten in einer klassischen Exposition vor: mit Musik unterlegt, beschreibt eine weibliche Off-Stimme Harold Crick und seinen Tagesablauf, während er bei seinen privaten und beruflichen Tätigkeiten zu sehen ist. Während Schilderung und Tagesablauf weitergehen, taucht auffällig viel Schrift im Bild auf. Das meiste sind Informationen, die aus Abmessungen und Zahlen bestehen. Diese sind dabei so ins Bild integriert, dass schnell klar wird, dass sie die Gedanken Cricks visualisieren: Die aufsteigenden Zahlen beim Zähneputzen verdeutlichen, dass er jede Bewegung mitzählt. Der Off-Kommentar führt zusätzlich aus, dass Crick recht pedantisch sei, er darauf achte, dass jeder Tag dem vorherigen gleiche, weshalb er auch die morgendlichen Schritte zur Bushaltestelle zähle oder die exakten Winkel und Abstände in seiner Umwelt registriere, was im Film durch die Grafiken auch visualisiert wird: Beim Laufen ist Harold umgeben von kleinen sich bewegenden

Balken, die Entfernungen abmessen und in sich rasch verändernden Zahlen ausgeben; für Harold ästhetisch korrekte Winkel werden angezeigt, indem sie durch die Linien nachgefahren werden. Nachdem der Tagesablauf des Protagonisten so vorgestellt wurde, kann dieser am nächsten Morgen die Erzählerin aus dem Off plötzlich selbst hören, die Stimme hat sich von einer extradiegetischen zu einer diegetischen gewandelt, was auch durch einen leichten Hall und die nicht mehr vorhandene Musikuntermalung verdeutlicht wird. Crick ist entsprechend verwirrt und findet in der Folge heraus, dass es sich dabei um die Stimme der Autorin »seines« Romans handelt, die allerdings nur er hören kann.

Während die Information durch den Kommentar also auf konventionelle und literarische Weise vermittelt werden, orientieren sich die grafischen Zusätze an zeitgenössischer Interface- sowie Piktogramm-Gestaltung. Die Grafiken und Schriften sind so geschickt gestaltet und ins Bild integriert, dass sie zu einem Teil von Harold Crick werden. Häufig sind sie seiner Perspektive angepasst, so dass man sie beispielsweise im Gegenschuss »von hinten« sieht – und damit nicht mehr lesen kann. Konsequenterweise wird das allerdings nicht. Eine der Hauptleistungen des Schrift-Designs ist es, schnell zu verdeutlichen, dass die Schrift zu Crick gehört. Gelöst wurde das dadurch, dass die Schrift mit kleinen Balken an ihn und an Gegenstände von ihm »geheftet« wurde oder durch kleine und subtile Animationen seine Bewegungen und teilweise sogar seine Gefühlszustände aufnimmt. Wichtig ist dabei nicht allein die angepasste Gestaltung, sondern ebenfalls die Identifizierung als *Graphic User Interface* (GUI), einem grafischen Zeichensystem, mit dem die meisten Zuschauer/innen des Films tagtäglich an ihrem Computer oder Handy zu tun haben. Während ein GUI normalerweise in einer für den durchschnittlichen Nutzer einfachen Art und Weise darstellt, was im Computer passiert, damit man diese Vorgänge beeinflussen kann, beispielsweise mittels eines Internet-Browsers, dient Cricks GUI dazu, darzustellen, was in ihm vorgeht. So ist Crick, nachdem er nach und nach aus seiner Routine gebracht wird, sehr gedankenverloren am Zähneputzen, was dadurch visualisiert wird, dass die Nummerierung der einzelnen Bürstenbewegungen nach »20-Times« auf »AN-Times« wechselt, er also augenscheinlich nicht mehr mitzählt. Als er etwas später eine Buchprüfung durchführt und über



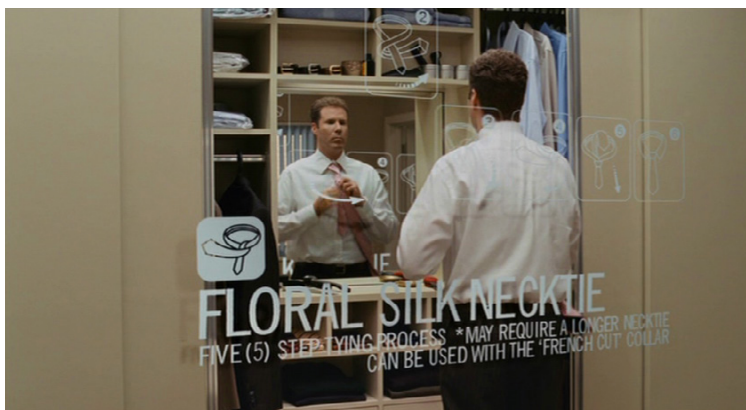
den Rechnungen sitzt, mit sich addierenden Zahlenkolonnen rechts und links neben seinem Kopf, falten diese sich verschämt in sich zusammen, weil die Frau, deren Buchprüfung er macht, unvermittelt ins Zimmer kommt.

Die ins Bild integrierte Schrift ist eine Erweiterung von Harold Cricks Innenleben, das sich allein an die Zuschauer/innen des Films richtet, gleichzeitig aber in hohem Maße diegetisiert wird. Die Off-Stimme wird von Crick bewusst wahrgenommen, ob das auch für sein GUI gilt, erfährt man nicht, jedenfalls reagieren weder er noch andere darauf. Die Art der Animation⁷⁷ verrät viel über den jeweiligen Zustand des Protagonisten und ist ein Hinweis auf seine emotionale Verfassung. Dabei kommt es gar nicht darauf an, die Schrift auch zu lesen, die häufig auch nur aus Zahlen besteht; anders als Zwischen- oder Untertitel transportiert sie auf textlicher Basis in den meisten Fällen keine für das Verstehen der Geschichte notwendigen Informationen. Der Inhalt wird durch die Gestaltung und die Animation vermittelt. Die GUIs werden zu Zwischentiteln, die man nicht mehr lesen muss, und die ihrerseits inszeniert werden wie Charaktere eines Animationsfilms.⁷⁸ Wie ein Off-Kommentar können sie das Innenleben der Figur *visualisieren*. Als Harold Crick noch am Anfang des Films wie gewohnt auf dem Weg zum Bus ist, begleitet von verwinkelten Abmessungen und dem Zählen seiner Schritte, und plötzlich der Off-Kommentar wieder für ihn zu hören ist, ist er darüber so aus dem Konzept gebracht, dass das GUI klirrend zu Boden fällt und dort zerschellt. An einer anderen Stelle unterhält er sich mit dem Literaturprofessor Jules Hilpert (Dustin Hoffman), von dem er glaubt, dass dieser ihm eher helfen könne als ein Psychiater, schließlich scheint er ja Teil eines Romans zu sein. Das Gespräch findet auf der Toilette statt und Hilpert hat längst erkannt,

dass Crick die Zwangsneurose besitzt, alles unablässig zählen zu müssen. Er fragt ihn daher etwas spöttisch, wie viele Kacheln in der Toilette zu sehen seien, und Crick erwidert, dass er die Kacheln nicht gezählt habe. Durch die Informationen der GUIs kann man sehen, dass Crick nicht lügt, er hat nicht die Kacheln gezählt, sondern die Füllhöhe der Seifenspender verglichen. Der diegetische Status der GUIs entspricht in diesem Film dem von Untertiteln, die Gedanken verbalisieren, die sonst nicht zu hören sind. Sie sind die Visualisierung der Off-Stimme, die in anderen Beispielen die Gedanken des Protagonisten für die Zuschauer hörbar macht. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes ein Interface, eine Möglichkeit, abstrakte innere Vorgänge zu visualisieren, um Kommunikation (in eine Richtung) zu ermöglichen. Sind Untertitel und Off-Stimme Hilfsmittel, um Möglichkeiten des Romans auch im Film zu verwenden, ist das hier inszenierte GUI eine Variante, die nicht eine Konvention des Films übernimmt, sondern eine Möglichkeit inszeniert, die auf den speziellen Fall der Geschichte abgestimmt ist. Ab der Hälfte des Films verschwinden die GUIs wieder, ab einem Moment, da Harold Crick Urlaub nimmt, sich zu entspannen beginnt und eben nicht mehr zwanghaft seine Umwelt abmisst. Die Off-Stimme hingegen bleibt, sie verschwindet erst, als die Arbeit an »seinem« Roman beendet ist. Damit fügt sich der Film auch wieder ein in das Muster der oben angeführten Beispiele, in denen die heterogenen Ausdrucksmittel ebenfalls ab der Mitte verschwunden sind und der Film sich von alleine zu erzählen scheint.⁷⁹

Das Beispiel von *Stranger Than Fiction* zeigt, dass sich die Gestaltung der Schrift an der bekannten digitalen Umgebungen orientiert. Man ist es gewohnt, dass Gegenstände mit dynamischen Zahlen versehen werden oder Schrift zu mehr als bloß Text wird, beispielsweise zu einem Hyperlink. Das Navigieren im Internet setzt das Unterscheiden zwischen diesen beiden unterschiedlichen Anforderungen der Schrift, der phonetischen und der operativen in ein und demselben Bild voraus. Manovich spricht diesbezüglich vom opaken und transparenten Bildschirm:

Three-dimensional space becomes surface; a photograph becomes a diagram; a character becomes an icon. [...] we can say that the screen keeps alternating between the dimensions of representation and control. What at



one moment was a fictional universe becomes a set of buttons that demand action (MANOVICH 2001: 207).

Manovich ist an der Ästhetik dieser interaktiven Formen interessiert: »Can Brecht and Hollywood be married?« (cf ebd: 209) und findet diese unter anderem in Computerspielen, in denen der User den Avatar durch Gänge lenkt, gleichzeitig aber immer auch auf die schriftlichen Informationen im Bild fixiert bleibt, die einem zusätzliche Hinweise zum Spiel liefern (cf ebd: 210). »The oscillation between illusionary segments and interactive segments forces the user to switch between different mental sets - different kinds of cognitive activity« (ebd.).

Im Bezug auf das postklassische Kino beschreibt Elsaesser diese Heterogenität folgendermaßen:

What from the point of view of cinematic modernism or European art cinema might be a ›foregrounding of the device‹ would from the vantage point of ›classical cinema‹ appear merely as a gratuitous ›showing off‹, the ›bad taste‹ of B-movies, or even confusing the viewer by obstructing narrative progress and transparency. Yet from another vantage point, such gyrations of tenor and tone invoke an altogether different viewing experience and viewing habit: not of the cinema, nor even television, but the viewing experience of the screen as a monitor, as a flat surface, upon which, in a visual-video overlay, any number of elements can be called up simultaneously: graphics, images, script, text sound, voice, in other words, a whole array of media signals (ELSAESSER 1998: 203f.).

Diese verschiedenen Elemente müssen dabei nicht mehr getrennt bleiben, sondern können sich vermischen, wie Schweinitz das oben in Bezug auf *Natural Born Killers* zusammengefasst hat. Die Leinwand wird ein Ort, der nicht mehr zwangsläufig nur einem Bilderuniversum Platz gibt, sondern eine Menge unterschiedlichster visueller Informationen. Unabhängig davon, ob der Schrifteinsatz im digital postproduzierten Film nun zugenommen hat oder nicht, zeigen die Analysen jedoch einige Unterschiede bezüglich der Verwendung von Schrift im Spielfilm im Vergleich zu Beispielen, die vor der Jahrtausendwende entstanden sind. Durch die digitalen Compositing-Pro-

gramme kann die Schrift in stärkerem Maße und mit mehr Varianten- und Detailreichtum bearbeitet, gestaltet und animiert werden. Es geht bei der digitalen Schriftgestaltung und -konzeption nicht mehr allein um die Lesbarkeit und Anpassung der Wörter ans Bild, sondern in besonderem Maße auch um die Kommunikation nonverbaler Inhalte. Dies ist zwar schon immer Ziel der modernen Typografie gewesen, doch durch die neuen Möglichkeiten von Animation und Integration ins Bild, kann die Schrift – wie im Beispiel von *Stranger than Fiction* gesehen – selbst nun auch unabhängig von ihrem Text Träger narrativer Inhalte werden. Ein großer Teil der Schriftgestaltung im Film orientierte sich am Printbereich und beeinflusste die Rezeption in erster Linie durch Lesefreundlichkeit, Emotionalität, Optophonetik oder Flächensyntax. Dient die Schrift nicht mehr in erster Linie einer Sprachcodierung, kann sie somit zu einem visuellen Element werden. Erst diese Freiheit ermöglicht den Designern den freien Umgang mit der Schrift. Das postklassische Kino und

Gitternetze in *Tron* (Steven Lisberger, USA/Taiwan 1982) und *Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, UK/D/F 2002)



Maschinen-PoV 2009 und 1984



die digitalen Möglichkeiten vollenden, was schon immer Teil der Möglichkeiten von Schrift im Film war: Die Schrift wird zum Bild.

Speziell in den neueren Filmen gliedert sich diese Schrift, bei der es nicht mehr primär um das Lesen geht, ein in ein weiter zu fassendes Spektrum digitaler Stilmerkmale im Film. Eines dieser häufig genutzten Merkmale sind grafisch hinzugefügte Gitternetze, die den Übergang vom Lebendigen ins Digitale im Sinne eines *Scanning* bedeuten.⁸⁰ So wird der von Jeff Bridges verkörperte Charakter in *Tron* (Steven Lisberger, USA/Taiwan 1982) von einem Gitternetz überzogen, als ihn der Computer ins Innere »saugt«. Bis hin zu Filmen wie *Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, UK/D/F 2002), in denen es in der Subjektive einer Überwachungskamera anzeigt, dass hier ein Computer verantwortlich für das Geschehen ist, stehen diese Gitter für das digitale, im Prinzip nicht darstellbare Auge sowie für einen Übergang vom Analogen zum Digitalen innerhalb der Diegese. Der häufige Schrifteinsatz in den neueren Filmen referenziert hingegen meist eine gewisse digitale *Ästhetik*, die die Filme in ihrer Gestaltung anschlussfähig werden lässt an andere zeitgenössische Medien – an das Monitorstadium des Films, wie Elsaesser es beschreibt. Das trifft in besonderem Maße auf die Point-of-view-Einstellungen der Maschinen zu. In der Subjektiven des Terminators im ersten Teil der Filmreihe (James Cameron, UK/USA 1984), wird das Bild rot gefärbt und an den Rändern blinken Zahlencodes auf, die auf eine Aktivität schließen lassen. Im bisher letzten Teil (*Terminator Salvation*, McG, USA/D/UK/I 2009) hat sich die Gestaltung stark verändert: wenn man mit den Augen des Terminators blickt, befindet sich die Schrift an den entscheidenden Stellen im Bild, nimmt auf das Bild direkt Bezug, kann Objekte beschreiben und

durch grafische Elemente einrahmen. Wie in *Stranger Than Fiction* werden hier auch in der Bewegung des Bildes Objekte vermessen und die Veränderungen im Abstand angezeigt. Durch die Schrift wird der jeweilige Stand der Technik visualisiert, ohne dass man diese dafür im buchstäblichen Sinne lesen müsste. Die damit einhergehende Befreiung ursprünglich intendierter Semantiken findet sich laut Elsaesser im postklassischen Kino an verschiedenen Stellen. Bezüglich der von Coppola häufig eingesetzten Überblendungen in *Bram Stoker's Dracula* (Francis F. Coppola, USA 1992) stellt er fest:

The key technical means or figural trope used in order to achieve this end is superimposition. There is superimposition in classical cinema, too, but it is mainly used to indicate either a shift in time and/or space, or to signal interiority, that is, the character's thoughts. But in a post-classical film such as Bram Stoker's Dracula, superimposition is freed from these connotations, no longer functioning as boundary marker (ELSAESSER 1998: 202).

Übertragen auf die Schrift setzt in neueren Filmen eine Ornamentalität der Schrift ein, in der es nicht mehr unbedingt darum geht, diese zu entziffern. Selten kommuniziert diese Schrift narrativ relevante Informationen, die ausschließlich dort zu finden wären. Die Schrift wird zum Bild, das über die Gestaltung, die inszenierte Typografie, den Film zusätzlich konnotiert, im zeitgenössischen Blockbuster häufig mit technizistischen, hypermodernen – digitalen – Inhalten. Diese ornamentale Schrift ist keine reine Erfindung des digitalen Films, wie Abel Gance' Beispiel in *Un grand Amour de Beethoven* gezeigt hat, aber die Schrift fügt sich in ein ganzes Set heterogener Stilmittel ein, die sowohl im Zusammenhang mit dem Einfluss des Digitalen als auch mit den Veränderungen der Ästhetik des postklassischen Films zu tun haben. Häufiger Grund für Schrifteinblendungen sind Orts- und Zeitwechsel, die dadurch kenntlich gemacht werden. Ersetzt oder sogar ergänzt werden sie oft auch durch digital animierte Karten, deren Orientierungswert jedoch ebenfalls meist gering ist. Diese Karten sind dabei mehr als nur eine weitere Form von Zwischentiteln oder Montagesequenzen, sie beziehen sich konkret auf außerfilmische Medialitätsmanifestationen, ohne jedoch auch dieselbe semantische Kodierung anzunehmen. Besonders deutlich wird das in *Resident Evil*. Die aus Computerspielen bekannten Karteneinblendungen,

anhand derer sich der Spieler im Spiel orientieren kann, verlieren in der Verfilmung ihre Funktion und bleiben bloße Referenz an das Spiel.

Für Karten im Fernsehen hat Rolf Nohr festgestellt, dass das scheinbare Durchbrechen der Transparenzillusion, die durch den Kontrast von Bildern realer Ereignisse und den digital animierten Karten entsteht, sich im Medium des Fernsehens eben nicht einstellt, sondern im Gegenteil dadurch »die Instantinierung einer neuen Transparenzillusion« (NOHR 2002:170) erreicht wird, da die möglicherweise in ihrer Referenz zum Objekt nur noch wenig stabilen Bilder durch Animationen des »vorgeblich objektivierende[n] Apparatesystem[s] Computer« (ebd.) zu neuer Objektivität gelangen können.⁸¹ Was im Fernsehen jedoch im Dienst der Etablierung eines Wahrheits-

begriffes steht (cf ebd.), dient im Kino der ästhetischen Anbindung an andere Medien und ist damit ebenfalls relevanzsteigernd, wobei hier natürlich das Objekt und nicht das Faktum im Vordergrund steht.

Wie die Analysen auch gezeigt haben, befindet sich die Schrift überwiegend an den Rändern des Films, am Anfang und am Ende. Der starke Einsatz von Schrift, kleinen Animationen und Piktogrammen kann zudem auch als Brückenfunktion zu dem den Film rahmenden Paratext gesehen werden, der damit ästhetisch auch Einfluss auf die Filmgestaltung ausübt. Im Kino, Fernsehen und auf der DVD ist der Film häufig von heterogenen Ausdrucksmitteln eingerahmt: fliegende Menübuttons, Bauchbinden, die sich im Fernsehen noch weit in den Film hinein erstrecken und die Schrift der Titelvorspanne selbst finden ihre Entsprechung in den typografischen Animationen in den Anfängen der Filme und setzen so den *Flow* von *Advertising*, *Announcement* und *Vertrautheit* fort.

Deutliche Enunziationsmarkierungen wie in *Crank* oder *Fay Grim* hängen weniger mit einem ausgeprägtem Hang zur Selbstreflexion und Sichtbarmachung von Ideologie zusammen, die durch die digitalen Medien laut Manovich möglich werden, sondern lassen sich zu Zwi-

► »Auto-critique, scandal, and revelation of its machinery became new structural components of modern ideology [...]. The ideology does not demand that the subject blindly believe it, as it did early in the twentieth century; rather, it puts the subject in the master position of someone who knows very well that she is being fooled, and generously lets herself be fooled. [...] [T]he new materialism is based on oscillation between illusion and its destruction, between immersing a viewer in illusion and directly addressing her. In fact, the user is put in a much stronger position of mastery than ever before when she is »deconstructing« commercials, newspaper reports of scandals, and other traditional noninteractive media. The user invests in the illusion precisely because she is given control over it« (MANOVICH 2001: 209).

schentiteln wie dem in *Why Change Your Wife* zurückverfolgen. Die Frage, ob und wann es sich dabei um eine Art der Reflexivität handelt, ist aufgrund der oft ideologischen Aufladung des Begriffes nur schwer zu beantworten. Robert Stam zählt in seiner Untersuchung der Reflexivität im Film überwiegend nur solche Filme dazu, die die Transparenz des Films mit brechtschen Techniken gezielt zu durchbrechen oder hinterfragen versuchen und ihre Gemachtheit nicht verstecken suchen, wie die Filme Jean-Luc Godards. Der Begriff wird dabei schnell zu einem Unterscheidungswerkzeug zwischen Hollywood- und Autorenfilm, inklusive der damit verbundenen Wertung. Bordwell und Staiger lehnen die Nutzung dieser Begriffe als Dichotomien daher auch ab:

Theorists usually discuss alternatives to the classical cinema in general and largely negative terms. If the classical style is ›invisible‹, we will then praise films that show the camera. To the pleasure of the classical style, critics have counterposed a cinema of ›unpleasure‹ or frustration or boredom; to a representation of depth, a cinema of flatness or ›materiality‹. Working with such mighty opposites, it becomes easy to claim that the favored filmmaker (Godard, Vertov, Stan Brakhage, whoever) ›subverts‹ or ›deconstructs‹ the dominant style. [...] [O]ne cannot simply oppose narrative or pleasure; one must at the same time show how films can construct systematic alternatives (BST 2006: 379f.).

Bordwell hat deutlich darauf hingewiesen, dass die Reflexivität keine Seltenheit war im klassischen Hollywoodkino der 20er bis 40er Jahre, also einer Periode, deren Stil besonders häufig als transparent oder unsichtbar beschrieben wird (BST 2006: 21ff.). Das Herausstellen der Produktionsmittel und die Reflexivität bezogen auf die Narration wurde allerdings nicht mit derselben Konsequenz eingesetzt wie im künstlerischen Film und hatte meist auch nicht den ideologischen Hintergrund.

Im Bezug auf die Möglichkeiten digitaler (Post-)Produktion bekommt diese Diskussion jedoch wieder mehr Gewicht. So argumentiert Bolter, dass das »late cinema« (seine Bezeichnung für den postklassischen Film bei Elsaesser) stark unter dem Einfluss sowohl der digitalen Produktion als auch anderer, es umgebender neuer digitaler Medien steht:

Producers of digital media want to challenge the cultural status of conventional film and television by appropriating and refashioning the representational practices of these older forms. Creators of film and television series are ready to appropriate digital techniques in turn, whenever they can do so while retaining what they regard as the key qualities of their systems of representation (BOLTER 2008: 568).

Bolter fügt allerdings gleich an, dass die Möglichkeiten des Digitalen vom Hollywoodkino dazu benutzt werden, um einen noch realistischeren Effekt zu generieren, allein Autorenfilmer wie Greenaway oder Marker würden die Hybridität ihrer Filme deutlich herausstellen (cf ebd: 570). Wie schwierig diese Diskussion ist, zeigt sich auch an den oben besprochenen Filmbeispielen. *Crank* oder *Stranger Than Fiction* vermischen sehr wohl und gut sichtbar ganz unterschiedliche mediale Manifestationen, verstecken also zunächst nicht den »störenden Einfluss von Computergrafiken auf den traditionellen Stil der transparenten Repräsentation« (BOLTER 2008: 569, Übers. FK). Aber sie passen diese besser ein in den gesamten Stil des Films als beispielsweise die dazu vergleichsweise groben Schrifteinsätze bei Godard. Dabei unterscheiden sie sich auf der visuellen Ebene wiederum aber nicht von einigen Filmen Greenaways, der die Schrift ebenfalls sehr ornamental in die Bilder einfügt. Dass diese Filme jedoch nicht als ebenso leicht konsumierbar angesehen werden, hängt bei Greenaway damit zusammen, dass nicht die Narration allein die Aufmerksamkeit der Zuschauer steuert.

Wie bei den Zwischentiteln auch bilden sich bei den aktuellen Schrifteinsätzen ebenfalls unterschiedliche Adressierungsebenen, die der Zuschauer selbst zuordnen muss: von den Untertiteln bei *Thank you for Smoking* und *Crank* (kommentierend) über die Titel, wie sie in *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, USA 1997)⁸² (erklärend) vorkommen, bis hin zu den GUIs bei *Stranger Than Fiction*. Das Stilmittel Schrift wird nicht behutsam eingeführt, sondern es wird darauf vertraut, dass der Zuschauer Sinn und Bedeutung der Schrift erkennt und in den narrativen und/ oder diegetischen Kontext einordnen kann.

Auch Nornes Theorie der *abusive Subtitles* geht von einer zwischenzeitlich größeren Vertrautheit der Zuschauer gegenüber Bild-Schrift-Mi-

schungen aus, die er bei im Internet kursierenden, durch Fans selbst un-
 tertitelten Anime-Serien beobachtet. Dabei werden unübersetzbare Wörter
 nicht übersetzt, sondern als fremdsprachiger Fachausdruck in die Über-
 setzung eingegliedert, die in der Erklärung derselben längere Nebensätze
 (Fußnoten)⁸³ einfügen kann: »Some tapes include small-type definitions
 and cultural explanations which are illegible on the fly (here we find a com-
 pletely new viewing protocol made possible by video where the viewer halts
 the apparatus's mindless march and reads subtitles at leisure)« (NORNES
 1999: 32). Obwohl Nornes hier betont, dass diese Untertitelungspraxis auf
 den Gebrauch einer Pausetaste hin abzielt, zieht auch er den Schluss, dass
 das Kino sich ebenfalls auf diese neue Möglichkeit einlassen müsste:

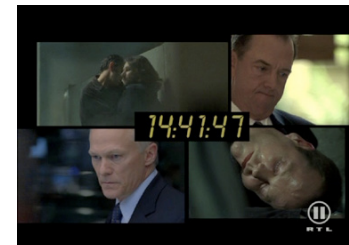
*The time is ripe for abuse, if only because we are in an age where moving
 image literacy includes the ability to manage complex text/image relations.
 Audiences bring those talents to the foreign film, but they go entirely un-
 used, what once was radical experimentation is now stuff of Hollywood ci-
 nema, MTV and pop-up video, commercials, sitcoms, and the nightly news.
 Complex image/text relationships are a normalized textuality from everyday
 experience (ebd.).*

Verschiedene Untersuchungen digitaler Phänomene im zeitgenössischen
 Kinofilm gelangen zu der Ansicht, dass der Zuschauer im digitalen Zeital-
 ter selbständiger Informationen verarbeiten kann und muss (cf MANOVICH
 2001: 210).

Viel zitiertes Beispiel dafür ist *Timecode* von Mike Figgis (USA 2000).
 Der Film erzählt vier Geschichten, die sich alle zeitgleich in Hollywood ab-
 spielen. Das Besondere des Films ist, dass alle vier Narrative in einer Ein-
 stellung gleichzeitig von jeweils einer Kamera gefilmt wurden. Anschließend
 wurden die vier Filme im Splitscreenverfahren in ein Bild eingefügt, so dass
 man immer alle gleichzeitig sehen kann. An einigen wenigen Stellen treffen
 sich die Protagonisten der einzelnen Filme und sind dann kurz in zwei Fel-
 dern zu sehen. Da *Timecode* die »Desktop-Ästhetik« der Gleichzeitigkeit«
 (WEINGARTEN 2008: 228) nachahmt, erkennt Weingarten durchaus Möglich-
 keiten einer schnelleren Aufnahmefähigkeit gleichzeitig ablaufender Ereig-
 nisse im Kino durch das alltägliche Training am Computer. Erste Hinweise



Timecode (Mike Figgis, USA 2000)



24, kurz nach der Werbepause.

darauf findet sie in der Fernsehserie *24* (USA 2001-9, Ro-
 bert Cochran, Joel Surnow), die ebenfalls teilweise mit
 vier Fenstern arbeitet. Trotz ihrer sehr ungewöhnlichen
 Optik funktionieren beide Beispiele aber mit einem sehr
 konventionellen Verfahren, um die Rezeption zu vereinfachen.
 In *Timecode* wird die Aufmerksamkeit der Zu-
 schauer durch den Ton gelenkt, der immer nur aus einem
 der vier Fenster kommt, die anderen drei bleiben derweil
 stumm. Wie bei einer herkömmlichen Totale arbeitet der
 Ton dramaturgisch, um Wichtiges von Unwichtigem zu
 trennen.⁸⁴ Und bei der Serie *24* finden sich die vierfachen
 Split Screens meist nur an den Übergangsstellen kurz vor
 oder nach der Werbeeinblendung, an Stellen also, die äs-
 thetisch auf Angrenzendes referieren bzw. auch immer
 noch kurz zusammenfassen und verdeutlichen müssen,
 welche Cliffhanger noch im Spiel sind.

Indem der Film also besonders an seinen Rändern
 einen Hang zur heterogenen Gestaltung zeigt, wird auch

noch einmal eine Schere zwischen ästhetischem und narrativem System ei-
 nes Films offenbar. Geht man bei der Konstruktion von Handlung davon
 aus, dass diese in der Eröffnung eines Films in konzentrierter Form vor-
 angelegt wird (Drehbuchautoren sprechen dabei von *Foreshadowing*), so gilt
 bezüglich der ästhetischen Gestaltung noch ein anderes Programm. Grafiken,
 Animationen und Schriften verbinden den Film ästhetisch mit anderen
 Medienformen und dienen damit einer Hin- und Einführung der Zuschauer.
 Ist dies geschehen, treten diese Elemente wieder zurück. Der Schrift kommt
 dabei nicht mehr die primäre Aufgabe der textlichen Informationsvermitt-
 lung zu, vielmehr wird die Schrift im Film zu einem gestalteten und ge-
 stalterischem Stilmittel, dessen spezielle Funktion erst durch die textinhalt-
 liche Redundanz sowie die neuen gestalterischen Möglichkeiten zustande
 kommt – eine Entwicklung die auch im Grafikdesign seit Anfang der 90er
 zu finden ist, beispielsweise in den Arbeiten David Carsons (siehe S. 206ff.).

2.4 Exkurs zum Vorspann

Die Inszenierung der Schrift spielt besonders beim Vorspann eine wichtige Rolle. Die Credits richten sich nur an eine Minderheit im Publikum und sind zum weiteren Verständnis des Films nicht unbedingt wichtig, was die Ornamentalität der Schrift im Vorspann entscheidend begünstigt. Die Prinzipien der Schriftgestaltung folgen denen der inszenierten Typografie und der Titel- beziehungsweise Logogestaltung. Sie unterstützen nicht den Sinn der Worte, sondern inszenieren den Inhalt, dem der Vorspann vorausgeht.

► »Ich zahle all diesen Leuten das Geld, also sollen ihre Namen auch groß erscheinen!« (Jack Warner, zit. nach HARRIS 2006: S. 126).

Indem der Vorspann in seiner Gestaltung deutlich aus dem Film heraussticht, macht er natürlich auch Werbung für seinen Gestalter: »Mit dem Vorspann macht der Werbefilmer Werbung für sich selbst. Der Vorspann ist Vorwand zur Inszenierung eigener storytelling-Fähigkeiten« (BÖHNKE 2003: 17), fasst Böhnke es zusammen und Coupland verweist darauf, dass Imaginary Forces, die Firma von Kyle Cooper ebenfalls sehr innovativ im Entwickeln einer »graphic language for football stadiums« ist (COUPLAND 1998: 69). Der Erfolg des Vorspanns zu *Se7en* (David Fincher, USA 1995) ermöglichte es seinem Designer Kyle Cooper, die LA Dependence von R/Greenberg Associates aufzukaufen, für die er zuvor gearbeitet hat. Richard Greenberg hat selbst Vorspanne gestaltet, u. a. für den Film *Altered States* (Ken Russell, USA 1980).

Die meisten Titeldesigner/innen sind nicht bloß für die Typografie, sondern allgemein für den Vorspann verantwortlich, also auch die Bilder, die möglicherweise darin gezeigt werden oder auch die Musik, die zu hören ist. In enger Abstimmung mit Regisseur, Produzent und Marketingabteilung wird der Vorspann entwickelt, im Idealfall sind die Designer/innen außerdem für andere grafische Elemente des Films verantwortlich, wenn beispielsweise noch an weiteren Stellen Schrift auftaucht⁸⁵ aber auch für Plakat, Trailer und andere Medien der Werbekampagne, so dass der Schriftzug des Filmtitels wie der einer Marke in unterschiedlichen Zusammenhängen kommuniziert und zweifelsfrei identifiziert werden kann, eine Methode, die Saul Bass perfektioniert hat. Er übertrug in seiner Arbeit Erfahrungen aus dem Grafikdesign und der Werbetypografie auf den Film und nutzte dabei die Ikonizität der Schrift. Handelt es sich bei den zu gestalteten Worten um Eigennamen, muss die Schrift zum Bild werden, damit Konnotationen funktionieren. Dabei kommt es nicht so sehr auf das genaue Entziffern der Wörter an, sondern auf den Effekt und den Wiedererkennungswert, den die Schriften haben müssen, damit die Leser/innen sie schnell und ohne den Text zunächst wörtlich zu erfassen, einem Produkt zuordnen können.



Seit dem frühen Kino ist der Vorspann im Hinblick auf die ökonomische und rechtliche Situation des jeweiligen Films eines der wichtigsten Topoi gewesen, das bereits früh mit aufwändiger Titelgestaltung gewürdigt wurde und damit ein weiteres *Production Value* darstellt, das zudem an zentraler Stelle auf sich, den Film und damit auch auf alle im Vorspann Genannten aufmerksam macht. ◀ Und auch an dieser Stelle wurde und wird versucht, den Einfluss der Ökonomie herunter zu spielen. Nicht zuletzt Saul Bass selbst hat an dem Mythos mitgearbeitet, dass die Kunst der Vorspanngestaltung entstanden sei, da es für das Publikum zu langweilig wäre, die Credits einfach bloß zu lesen (siehe S. 86). Aus dieser Perspektive sind die Credits ein notwendiges Übel, das man atmosphärisch oder narrativ nutzbar machen kann, um die Zeit nicht zu verschwenden. Der Vorspann ist dann eine Art Overture⁸⁶, die in Bild und Ton die zentralen Motive des Films vorstellt. De Mourgues hat in seinem Buch über den Vorspann in den fünf Einstellungen, die unter den Credits von *Stagecoach* (John Ford, USA 1939) liegen, die gesamte Geschichte des folgenden Films vorerzählt gesehen (DE MOURGUES 1994: 164-8): Die Postkutsche wird von Indianern verfolgt, der Himmel ist dunkel behangen, in der letzten Einstellung aber wieder hell.

Aufgrund der hohen Komprimierung von Information sowie der am Anfang des Films noch hohen Rezeptionsbereitschaft, können die Bilder semantisch stark aufgeladen werden. Diese müssen dann interpretiert (gelesen) werden, so wie die Credits selbst auch, die aber zu einem anderen Bedeutungssystem gehören. Die Schrift nimmt im Vorspann eine besondere Stellung ein, da sie keine zum Verständnis notwendigen Informationen wie Zwischen- und Untertitel kommuniziert. Sie befindet sich zudem an einem allgemein akzeptierten zeitlichen Rand des Films.

Auch deswegen ist der Vorspann inzwischen zu einem beliebten Analyseobjekt geworden, der neben den ihm gewidmeten Publikationen auch auf zahlreichen Internetseiten⁸⁷ und in Ausstellungen⁸⁸ zu finden ist. Grund dafür ist seine scheinbare Selbständigkeit, durch die er sich gut aus dem Film herauslösen lässt. Dabei wird häufig darauf verwiesen, wie wichtig der Vorspann für den Film ist⁸⁹ und gleichzeitig darauf verwiesen, dass er eigentlich nicht zum Film selbst gehört.⁹⁰ Die paratextuelle Deklaration des Vorspanns ermöglicht, ihn aufgrund der grafischen Leistungen zu analysieren und die Anbindung an den Film zu vernachlässigen. Seine visuelle Andersartigkeit gegenüber dem Rest des Films ist immer wieder betont worden⁹¹, doch die Betonung der Abgrenzung dieses stark konventionalisierten Bereichs macht einen Vergleich zwischen der Schrift im Vorspann und der im übrigen Film zu einem Problem. Wenn Stanitzek also den Vorspann als Beweis dafür anführt, dass der Film auch noch nach den 50er Jahren von Schrift »imprägniert« sei (STANITZEK 2006b: 94), impliziert das im Umkehrschluss, dass die formale Unterscheidung zwischen einer textlich kommunizierenden Schrift und den Credits im Vorspann zu vernachlässigen sei, was aber schon allein aufgrund der allgemein akzeptierten Randstellung des Vorspanns problematisch ist. Eine Rechtfertigung der Schrift im Film durch den Verweis auf die Tradition des Vorspanns stärkt den randständigen Status der Schrift und ist eine unausgesprochene Forderung danach, textinhaltliche Aspekte allein über das Bild zu kommunizieren.

Immer wieder wird auch von einer konfliktuösen Schrift-Bild-Beziehung im Vorspann ausgegangen, trotz der besonderen Ikonizität der Schrift: »Qui va gagner? Le lisible ou le visible? A chaque spectateur de mener sa propre bataille!« (DE MOURGUES 1994, 113).⁹² Auch Joachim Paech sieht die Bilder am Anfang eines Films bedroht durch lieblos darüber gesetzte Schrift: »[Die Titel], die oft das Bild bis zur Unkenntlichkeit zudecken [...]. 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« (PAECH 1994: 224). Doch die Schrift im Vorspann ist, anders als an anderen Stellen im Film, Teil eines komplexen Gefüges, das ähnlich der Montagesequenz eine Konvention darstellt, die aus einer Mischung von Bildern, Musiken und eben auch Buchstaben be-

steht, die man in dieser Kombination und in dieser Art im weiteren Verlauf des Films nicht mehr findet. André Gardies (2006) und Roger Odin (2006) haben beide auf diesen besonderen Aspekt des Vorspanns hingewiesen, der dazu geeignet ist, durch seinen ankündigenden Charakter die spezielle Fiktionalität des folgenden Films zu betonen und herauszustellen.

Die Schrift im Vorspann ist auch dafür notwendig, dass die spezielle Ästhetik als Vorspann überhaupt erkannt und damit auch akzeptiert wird. Erst in diesem Zusammenhang wird die Schrift im Vorspann als Untersuchungsgegenstand produktiv: es kommt nicht so sehr auf ihre Ikonizität an, sondern auf ihren Status der Markierung, der die Sequenz zu einem Vorspann macht. Zu fragen wäre also weniger, wie das Verhältnis von Schrift und Bild im Vorspann zu bewerten wäre, sondern viel mehr danach, warum dieser oder jener Vorspann an eben dieser Stelle folgt, warum er weggelassen wurde und welche Bilder und damit Informationen er im Bezug auf die Geschichte vermittelt. Hierbei wird deutlich, dass der Vorspann vor allem ein erzählerisches Instrument darstellt. Den Vorspann als Paratext zu klassifizieren, suggeriert hingegen, dass es sich dabei um ein Element handelt, das sein Wissen über den Film gerade daraus bezieht, dass es etwas außerhalb des »eigentlichen Textes« steht. Die oben gemachten Ausführungen zum Paratext und zur Diegese sowie die Darstellung der kommentierenden Zwischentitel haben jedoch gezeigt, dass der Film nicht nur im Vorspann immer wieder auf ein Vermittlungsangebot zurückgreift, das strenggenommen nicht Teil der Geschichte sondern Teil der Narration ist. Diese Unterscheidung in der Erzähltheorie zwischen *fabula* und *syuzhet*, also zwischen der erzählten Geschichte und der Erzählung, die man präsentiert bekommt, ist zwar ein anderes Begriffspaar, als Genettes Paratext-Diskurs, der stärker bestimmte Elemente der Produktion in Augenschein nimmt und weniger ein Analysewerkzeug für Aspekte der Geschichte darstellt. Es handelt sich aber nicht um weitere, sich ausschließende Kategorien, da man den Vorspann als Teil des Paratextes bezeichnen und trotzdem seine Rolle innerhalb des *syuzhets* genauer untersuchen kann. Es stellt jedoch eine Entscheidung dar, innerhalb welchen Zusammenhanges man den Vorspann überwiegend analysiert. Das Insistieren auf dem paratextuellen Status des Vorspanns ist wenig produktiv, zumal man dabei wie oben dargelegt schnell auf Prob-

leme trifft, wenn bspw. die Schrift über den ersten Bildern der Geschichte erscheint und man verschiedene Schichten des Filmbildes voneinander ablösen müsste. Als Teil des Textes und Möglichkeit für das *syuzhet* bleibt die Sequenz jedoch intakt, der Konstruktionsprozess zeigt sich hier jedoch deutlicher als in anderen Teilen.

Den Vorspann in diesem Sinne als Teil der Narration aufzufassen, bedeutet, ihn als »Geste« zu konzipieren, durchaus analog zu Flussers Phänomenologie, bei der die Geste nicht das Ergebnis einer reinen Kausalverkettung ist, sondern ein »kodifiziertes Symbol«, eine Darstellung (cf FLUSSER 1997: 10ff). Der Vorspann stellt eine Konvention dar, derer man sich bedienen kann. Man kann die Geste weglassen, sie entleeren oder besonders bedeutungsvoll einsetzen, dass es dabei deutliche Unterschiede gibt, vergleicht man bspw. einen Vorspann, der einfache Titelformen einsetzt mit einem, der die Schrift über gefilmte Bilder legt, erklärt sich von selbst. Damit werden gerade jene Vorspanne greifbar, die eben nicht abgetrennt vom Beginn der Geschichte sind und bei denen die Credits eine Verbindung mit den ersten inszenierten Bildern eingehen. Dieses Konzept befreit den Vorspann aus seiner Design-Domäne⁹³, in der er meist nur auf sein Kommunikationskonzept hin untersucht wurde, als Film im Film, selten aber als auktoriales Element der Narration. Der Vor-

spann transportiert nicht zwangsläufig eine Aussage, die es erst durch den Gestalter zu verpacken und anschließend durch den Rezipienten zu entschlüsseln gilt – sondern markiert erst einmal: den Anfang des Films und der Geschichte, der Verweis auf die Herstellung durch die Credits selbst und seine besondere Stellung im Film. Diese spezielle Anfangsmarkierung ◀ kann dann vom Regisseur und / oder Vorspanndesigner genutzt und mit Bedeutung aufgeladen werden. Nicht weil der Vorspann Teil des Produktionsprozesses ist, ein aufgrund distributorischer Zwänge und kreativer Ausflüchte entstandener Experimentierplatz, ist er für die Analyse von Interesse, sondern weil er aufgrund der Konventionen für die Narration genutzt werden kann. Wie und auf welche Rolle dabei die Schrift zum Tragen kommt, verdeutlichen die folgenden Analysen.

► Godard folgend, wonach ein Film zwar Anfang, Mitte und Ende, doch nicht zwangsläufig in dieser Reihenfolge habe, muss die Anfangsmarkierung nicht unbedingt auch am Anfang des Films liegen. In Apichatpong Weerasethakuls *Sud sanaeha (Blissfully Yours, Thailand/F 2002)* kommt die Titelsequenz erst nach fast der Hälfte des Films. In der Geschichte davor befinden sich die Protagonisten in der Stadt, danach im Dschungel. Dazwischen zwei Schwellen: die Credits, über die Autofahrt von Stadt nach Land geblendet.

Ein Beispiel hierfür ist der Vorspann des Films *The Naked Kiss* (Sam Fuller, USA 1964 - Vorspann: Pacific Title). Der Film beginnt mit dem Logo des US-Verleihers Janus Films, zwei Tafeln, die die Produzenten nennen, und zeigt als erste Einstellung eine Frau (Constance Towers), die direkt in die Kamera blickt und zu einem Schlag ausholt. Der Gegenschuss aus ihrer Subjektive zeigt den Empfänger: ein Mann wird im Gesicht getroffen. Selten sind die Enunziationsmarkierungen zu Beginn eines Films so deutlich wie hier. Der Kampf wird zu Beginn ausschließlich aus der Subjektive der Kämpfenden gezeigt. Mehrmals wird zwischen beiden hin und her geschnitten, dabei ist laute Jazzmusik zu hören (die Musik, mit der die ersten Tafeln unterlegt waren, war eine andere), und die Kamerabewegungen sind schnell und scheinbar unkontrolliert. Der Mann kann sich nicht wehren, die Schläge prasseln auf ihn ein – und damit auch auf den Zuschauer, denn nicht immer wird rechtzeitig auf den Mann geschnitten, so dass der ein oder andere Schlag auch auf die Kamera geht. Erst nach einer halben Minute und zehn Schnitten wird kurz eine Raumtotale gezeigt, dann geht es aber wild weiter. Sie solle doch bitte aufhören, fleht er (zack), er sei doch betrunken (zack). Um sich irgendwo festzuhalten, fasst er nach vorne, erwischt ihre Haare und zieht ihr eine Perücke vom Kopf. Er geht zu Boden, sie ist aber gleich wieder über ihm, um ihn mit Soda nass zu spritzen. Dann nimmt sie seine Brieftasche und zählt das Geld. 800 Dollar hat er, sie nimmt aber nur die 75, die er ihr schuldet. Sie steckt sich das Geld unter ihren BH und wirft den Rest auf ihn. Dann steht sie auf und geht, nicht, ohne ihm vorher noch einen Tritt in die Seite zu versetzen, vor einen Spiegel. Bis hierhin sind insgesamt 100 Sekunden vergangen, dann beginnt die *Credit-Sequence*. Die Kamera fängt die Frau als Subjektive des Spiegels auf. Sie adressiert direkt den Zuschauer (der jetzt der Spiegel ist) und setzt sich mit entschlossenem Blick ihre Perücke wieder auf. Man hört noch ein Husten des Mannes im Off, dann weicht die (diegetische?) Jazzmusik einer ruhigeren Filmmusik und der Filmtitel erscheint, leinwandfüllend über das Bild gesetzt, wobei das Wort »Naked« des Titels wie die anderen Worte auch mit Schlagschatten dargestellt, die Buchstabenfläche aber transparent ist, allein die Kontur ist weiß nachgezogen. Auch der Gesichtsausdruck der Frau mildert sich etwas, soweit man das durch die Credits hindurch beurteilen kann, und sie beginnt, die Spuren

der Aufregung, die der Kampf in ihrem Gesicht hinterlassen hat, zu beseitigen: sie kämmt sich, zieht sich die Augenbrauen nach, pudert sich und testet vor dem Spiegel ihr Lächeln. Darüber werden fast unbarmherzig die Credits geblendet, in einer weißen, fetten serifenbetonten Linearantiqua, die mit einem starken Schatten versehen wurde. Nach knapp dreieinhalb Minuten endet die Credit Sequence, die Jazzmusik blendet ein, und wir sind wieder in dem Raum des Kampfes. Die 100 Sekunden Credits wirken wie eine Insel, eine intimes Entfliehen vor der anstrengenden Realität (wie ein Kinobesuch eben). Bevor sie die Wohnung verlässt, nimmt sie noch ein Foto von der Wand, zerreißt es und geht. Erst dann traut sich der Mann, sein Bewusstsein wieder zu erlangen. Er dreht sich um, klaubt sein Geld zusammen und häuft es auf einem Kalender seines Schreibtisches an, der das Datum 4. Juli 1961 (Independence Day!) zeigt. Die Kamera fährt näher an das Datum heran und dann wird auf ein weiteres Datum geschnitten, das von da an mehr als zwei Jahre in die Zukunft weist und auf einem Banner des Örtchens Grantville gedruckt ist. Hier, nach ziemlich genau vier Minuten filmischer Zeit, beginnt die Geschichte.

Die konzeptuelle Bedeutung dieser höchst ungewöhnlichen Eröffnung lässt sich erst nach Ende des Films gänzlich erschließen. Kurz nach dem Vorspann hat man kaum Informationen. Zwar weiß man, dass zwischen der Episode im Vorspann und der danach einsetzenden Geschichte mehr als zwei Jahre vergangen sind und dass die Frau Kelly heißt, zumindest nennt sie der geprügelte Mann so, aber diese Informationen können in der unvermittelten Hektik des Anfangs auch schnell übersehen werden.

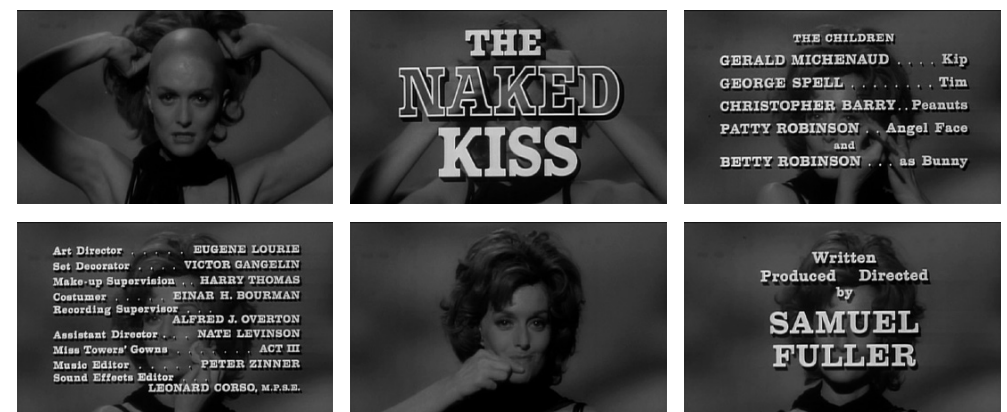
Man braucht länger, um einerseits die Frau, die man doch während der Credits so eingehend betrachten konnte, als die Krankenschwester des Dorfes zu identifizieren, die nun im Zentrum der Geschichte steht und noch



► »There is some connection between scenes we feel entitled to talk over in the movies and scenes that the makers themselves feel entitled to write over« (SUTCLIFFE 2000: 18). Die Vorspannsequenz von *Breakfast at Tiffanys* (Blake Edwards, USA 1961) ist für Hüser (2009b) deswegen so gelungen, weil die verträumte Holly (Audrey Hepburn) mit Buchstaben im Bild kombiniert wird. Es ist andersherum: die verträumte Holly können wir deswegen so ausführlich bewundern, weil die Buchstaben (der Credits) mit im Bild sind (sein müssen).

länger, um mit ihr emphatisch mit zu fühlen. Die Exposition verhindert nachhaltig die Identifikation mit der Heldin. Erst schlägt sie den Zuschauer, dann hat sie auch noch eine Glatze und fixiert anschließend mit strengem Blick das Publikum, einer der schlimmsten Tabubrüche des konventionellen Mainstreamkinos. Die Credits sind dabei zu zweierlei nützlich: Zum einen mildern sie den direkten Blick in die Kamera ab, indem sie sich als Schutz zwischen ihn und das Publikum schieben, zum anderen sind sie aber auch die Entschuldigung für diese 100 Sekunden Blick in die Kamera. Solch eine direkte Sequenz wäre ohne die Credits kaum vorstellbar. ◀ Verschiedene Elemente fallen in der Credit-Sequence zusammen: die enunziatorischen Figuren des direkten Blicks in die Kamera und der Schrift des Vorspanns, sowie die erneute »Maskerade« von Constance Towers und der Hinweise auf die Gemachtheit des Films in den Credits.

Fullers Film ist eine Abrechnung mit der kleinbürgerlichen Moral der 60er Jahre. Kelly enttarnt in dem Örtchen, in das sie als Krankenschwester geflüchtet ist, einen Mann, der kleine Kinder missbraucht. Dieser ist jedoch einer der angesehensten Bürger des Städtchens, weswegen man ihr nicht



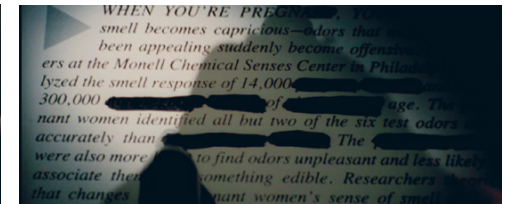
glauben mag, schon gar nicht, als man ihre Vergangenheit wieder hervor zerrt, in der sie als Prostituierte gearbeitet hat. Und erst jetzt können die Handlungen der Pre-Title-Sequence entschlüsselt werden. Der Mann, den sie damals zusammen geschlagen hat, war ihr Zuhälter. Das Bild, das sie zerriss, war ihr Foto, das neben denen der anderen Prostituierten hing, die für ihn arbeiteten. Er hat ihr die Haare abrasiert, ein Zeichen dafür, dass sie ihren Zuhälter betrogen hat. Erst als Kelly eindeutige Beweise für den Kindsmißbrauch liefern kann, erkennen die Bewohner/innen des Dorfes, dass sie im Recht ist. Natürlich zeigen sich alle betroffen darüber, ihr nicht geglaubt zu haben, aber Kelly möchte nicht mehr an dem Ort bleiben. Ursprünglich plante Fuller eine Abschiedsrede, in der sie den Bewohner/innen ihre Verlogenheit deutlich vor Augen führte. Diese Rede war in ihrer Deutlichkeit so direkt und in ihrer Direktheit so deutlich, dass unschwer zu erkennen war, dass sie auch den Zuschauer/innen des Filmes galt, weswegen Fuller sie wieder entfernen musste:

What interested me was the type of mentality found in many small towns in the United States. And the people they look up to and the people they look down at.« [In der Vorspannsequenz blickt die Prostituierte auf das Publikum herunter! Fuller weiter:] *»And I have one of those local heroes who's the son of the mayor or the bank president and he's rich and a war hero, and they don't know that the sonofabitch [sic] is a child molester. The man they all look up to is the lowest of the low. And the one they despise, the hooker, is above him. They're hypocrites. And I have a speech in there at the end where she tells them what they are, she rubs it in so they know it. And the theater owners wanted this speech out. They said, ›You don't need that speech.‹ I said, ›I think I do.‹ They said, ›We're not going to be able to go all out for this picture with that speech in there.‹ People aren't going to want to hear this speech, because it's about them* (SERVER 1994: 48).

Es scheint, als habe Fuller seine Anklage vom Ende des Films in den Vorspann versetzt. Der Vorspann als Zeichen des Produktionsprozesses fällt zusammen mit der Anklage der Geschichte, Autoren- und Figurenintention verbünden sich zur Botschaft des Films. Sie ist nicht mehr so deutlich wie einst geplant, aber hinter dem Vorspann versteckt sie sich doch noch erkennbar.

Eine Analyse der gestalterischen Mittel untermauert diese These. Die Einblendung der Schrift in optisch horizontaler und vertikaler Bildmitte, direkt über das Gesicht der Hauptfigur entspricht der Geste einer deutlichen Setzung, nicht der des zufälligen Überschreibens. Die Schrift soll ganz bewusst das Bild überdecken, den Blick versperren, trotzdem aber einen Teil an Einblick lassen. Schon in der ersten Einblendung »THE NAKED KISS« ist das Wort »NAKED« als weiße Outline dargestellt, der Buchstabenkörper ist nicht gefüllt. Die Schrift wurde mit einem Schatten nach rechts unten versehen, was den Moment des Verdeckens noch verstärkt, häufig gehen die Schatten sogar direkt in die folgende Buchstabenform über. Die Schriftwahl deutet jedoch darauf hin, dass es nicht Fullers Absicht war, das Bild komplett hinter der Schrift zu verstecken. Die hier verwendete Egyptienne, eine schmalfette Bleisatzvariante der Clarendon, weist starke Serifen auf, die besonders die Großbuchstaben nach rechts und links verbreitern.⁹⁴ Der Schatten ist so breit gewählt, dass bei der kleineren Schrift durch die Überschneidung von Schatten und Buchstabenform eine fast undurchsichtige Fläche entsteht. Für die Namen werden jedoch Versalien verwendet, hier bleibt zwischen den Buchstaben und in ihren Innenräumen (z. B. im »O«) noch genügend Platz, um das dahinter stehende Bild zu erahnen. Der Abstand zwischen den Zeilen ist ebenfalls so gewählt, dass trotz Schatten noch Bild zu erkennen ist. Für eine vollständigere Überschreibung müsste eine serifenlose Schrift gewählt werden, die Zeilen in geringerem Abstand gesetzt und der Schatten noch weiter von den Schriftzeichen entfernt abgebildet sein müssen. Trotzdem war der Moment der Überdeckung wichtig für die Gestaltung der Credits. Die schiere Textmenge bei Tafeln mit mehreren Nennungen zeigt dies deutlich. Auch die fette Schrift verweist auf diese Absicht, eine magere Version hätte deutlichere Durchblicke erlaubt. Der deutlichste Hinweis ist jedoch die Flächensyntax; in ihrer zentralen Position enthalten die Credits den gestischen Verweis einer Überschreibung. Fuller nutzt den Freiraum der Konvention Vorspann, um seine Anklage zumindest hier noch anzudeuten. Gleichzeitig wird das Verdecken des Bildes durch die Schrift auch Symbol für das Abschwächen der Aussage durch die Anforderungen des Filmbetriebs. Fuller hat sich dafür entschieden, die Möglichkeiten, die ihm der Vorspann als Teil der Exposition bietet, für die Aussage des Films zu nutzen.

Im Sinne des Grafikdesigns wird der Vorspann häufig als verdichtete Lektüre des Films interpretiert, als eine Verpackung, die den Inhalt schon kommuniziert, als ein Buchdeckel, der andeutet, was zu erwarten ist. Natürlich passt sich der Vorspann insbesondere bei Genre-Filmen dem Film an, indem Schrift und Musik bekannte Elemente aufgreifen. Der Vorspann als Geste ermöglicht es aber auch, den Freiraum zu nutzen, um Dinge zu zeigen, die im Film sonst nicht vorkommen können. Ein besonderes Beispiel hierfür ist der Vorspann zu *Se7en* (David Fincher, USA 1995; Vorspann von Kyle Cooper). Der Film beginnt mit einer rund dreiminütigen *Pre-title-sequence*, in der Detective Somerset (Morgan Freeman) an dem ersten der insgesamt sieben Tatorte eintrifft, an dem er auch seinen neuen Kollegen Mills (Brad Pitt) kennen lernt. Sie endet damit, dass Somerset in seinem Bett einschläft. Durch die Gestaltung (Fahrt in die Großaufnahme) wird der folgende Titelvorspann als Traum eingeführt – mit ein Grund für die andersartige Ästhetik des Vorspanns. Er unterscheidet sich hauptsächlich dadurch, dass er in Großaufnahmen erzählt, die stark bearbeitet sind, flickern und flackern und nicht selten auch zerkratzt sind. Dabei beginnt der Vorspann ganz »klassisch«: ein Buch wird aufgeschlagen.⁹⁵ Es ist aber nicht das Buch, das die Geschichte erzählt, sondern das Tagebuch des Serienmörders. Was man zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß: man sieht Tätigkeiten des Mörders, wie er näht, unleserliche Notizen macht oder Fotos einklebt. Den restlichen Film über wird man keine Subjektiven des Mörders mehr bekommen, geschweige denn solch intime Großaufnahmen. Laut Kyle Cooper⁹⁶ wurden die Bilder mit einer alten Kamera und einem speziellen Filmmaterial aufgenommen. Das Ziel war es, mit dem Vorspann die Gedankenwelt des Serienmörders zu verbildlichen. Der Vorspann zeigt also eine andere Ästhetik als die des restlichen Films und stellt eine Figur in sein Zentrum, die man so erst am Ende des Films kennenlernt. Doch in den Vorspann hat sich eine weitere Ebene des Unzeigbaren eingeschlichen, die sich erst in der Einzelbildanalyse offenbart. Die Kratzer entpuppen sich als eingeritzte Wörter, als Durchstreichungen und Übermalungen. Sie sind nicht einfach nur Ästhetik des Kaputten und des Chaos sondern sind die vom Papier (Tagebuch) auf das Filmmaterial ausgedehnten Fingerabdrücke des Serienmörders.⁹⁷ Wörter wie »Repent« und »God« blitzen für ein Bild



auf, als säße der Wahnsinnige hinter uns im Kino und hätte seine Botschaft noch schnell direkt auf den Filmstreifen geschrieben.

Die Geste des Vorspanns bedeutet, sich die Konvention der erzählerischen Pause nutzbar zu machen, um anders und weiter zu erzählen. Das Beispiel von *Se7en* zeigt, dass man im Vorspann sogar Schrift verstecken kann. Vor dem Hintergrund der sich verändernden Schrift im Film, die von einem primär bedeutungstragenden Ausdrucksmittel zu einem in starkem Maße auch ornamental operierenden geworden ist, ergibt sich auch eine veränderte Perspektive auf den Vorspann als Geste. Wie die Montagesequenz ist auch der Vorspann ein Metazeichen, das inzwischen von seiner eigentlichen Funktion befreit wurde. Es geht nicht mehr darum, die Credits und damit den Film zu verpacken, der Vorspann ist Teil der Erzählstrategie geworden. Dazu gehört auch, dass auf den Vorspann verzichtet werden kann. Filme ohne eine *Credit Sequence* tauchen seit den 70er Jahren öfters auf (Bspw. *The Godfather* (Francis F. Coppola, USA 1974)) und sind seit Ende der 90er Jahre häufig anzutreffen. Meist beginnt der Film mit den aufwändig animierten Logos der Studios und ein bis zwei Tafeln, die die Produzenten nennen. Der Titel des Films wird am Anfang, möglicherweise nach einer Pre-title-sequence oft als Logo herausgestellt und bildet in Verbindung mit dem Plakat, der Internetseite und anderen Materialien die Marke des Films. Je nach Film werden die Hauptdarsteller noch mit einem Credit benannt, Vorspanne, die den Cast aber bis in die Nebenrollen aufführen sowie die wichtigsten Positionen benennen, sind seltener geworden. Die Exposition ist inzwischen von der Konvention befreit, den Vorspann miteinbeziehen zu müssen; ganz im Sinne der Geste, kann entschieden werden, ob das Potential des Vorspanns genutzt werden soll oder die Eröffnung durch einen so genannten *Cold Open*, also ohne Vorspann, geschehen soll, wie im Beispiel von *Stranger Than Fiction*.

Deutlich seltener wird das narrative Potential des Abspanns eingesetzt. Für das Remake von *Dawn of the Dead* (Zack Snyder, USA/CAN/J/F 2004; Vor- und Abspann: Kyle Cooper) hat Kyle Cooper noch einmal ein ähnliches Konzept wie beim Vorspann zu *Se7en* benutzt. Wie das Original von George Romero endet der Film mit einem offenen Ende: die Protagonisten besteigen ein Schiff und fahren ins Ungewisse, auf der Suche nach

einem Ort ohne Zombies. Der Abspann setzt ein, aber die Geschichte ist noch nicht zu Ende erzählt. Alternierend zu den Tafeln, auf denen in roter Schrift vor schwarzem Hintergrund die Credits geschrieben stehen, wird die Geschichte der Überlebenden auf dem Boot weiter erzählt. In kurzen Aufnahmen sehen wir, dass sie an Bord eine Videokamera gefunden haben, durch die der Fortgang erzählt wird. Da die gefilmten Personen meist in die diegetische Kamera und damit direkt zu den Zuschauern blicken, handelt es sich bei dem Abspann wie in *Naked Kiss* um eine doppelte Enunziation.

Der Abspann scheint auch merkwürdig unentschlossen, es gibt keine Musik, keine Rolltitel, ganz so, als sei der Film zwar zu Ende, aber aufhören wolle man eigentlich noch nicht, man tritt auf der Stelle. In kurzen Momentaufnahmen wird erzählt, dass den Personen auf dem Boot allmählich das Wasser, Essen und Benzin ausgeht und dass sie auch untereinander anfangen, sich zu streiten. Sie steuern schließlich eine Insel an (immer noch ist nach jeder Einstellung eine Tafel mit den Credits des Abspanns zu sehen). Doch kaum haben sie diese betreten, werden sie von den dort weilenden Zombies überrannt. Es gibt keine Chance, es sind zu viele. Die Kamera fällt zu Boden, ein verzweifelter Schuss streckt noch einen Zombie daneben, der mit seinem Gesicht direkt vor die Kamera fällt. Aus dem offenen Ende wurde während des Abspanns ein schlechtes Ende. ◀ Wie der Vorspann, kann auch der Abspann nicht vom Film und seiner Geschichte abgetrennt werden, in machen Fällen taugt er nicht mal als Endmarkierung. Aber mit dem Ende der Geschichte ist der Film noch nicht vorbei, und auch die Zombies »leben« noch. Heavy Metal-Musik ertönt aus dem Off, dann rennen sie auf die diegetische Kamera – also auf das Kinopublikum – zu, bis ihr Kopf in Großaufnahme erscheint, es folgt eine Tafel mit Credits, die anschließend aufplatzt.⁹⁸ Die roten Titel werden dabei zu roter Farbe, die nach außen wegspritzt, das Bild öffnet sich, der

► Damit auch diejenigen das Ende noch sehen, die normalerweise beim Abspann gleich das Kino verlassen, waren die ersten Bilder, die zwischen die Credits geschnitten wurden, die einer barbusigen jungen Frau, Bilder des Vorbesitzers der diegetischen Kamera. Im Interview erzählt Cooper, dass der Film ursprünglich mit dem offenen Schluss enden sollte. Da dieser aber bei Testvorführungen durchfiel, gab man der Geschichte mit dieser Variante ohne großen zusätzlichen Aufwand diesen Dreh. Beim Vorspann war es laut Cooper ähnlich: dieser besteht aus Fernsehbildern, die zwischen die Credits geschnitten werden und die suggerieren, dass der Virus überall auf der Welt ausgebrochen sei. Diese Informationen sollten dem Film noch nachträglich zum besseren Verständnis der Handlung beigegeben werden (http://watchthetitles.com/articles/00170-Kyle_Cooper_interview_pt_1_2, letzter Zugriff: 11.4.2012).

Zombie erscheint dahinter, sie stürmen in den Kinoraum. Wie in *Se7en* wird die Schrift benutzt, um eine Verbindung von außen und innen zu schaffen, um zu suggerieren, dass der Horror auch außerhalb des Filmstreifens weiter gehe, die Schwellenfunktion der Credits wird um eine zusätzliche Perspektive erweitert.

Anhand der Arbeiten Kyle Coopers zeigt sich auch der Einfluss zeitgenössischer Strömungen des Grafikdesign. Nahm Saul Bass erfolgreich den minimalistischen Stil der 50er Jahre in seinen Vorspannen auf, so ist bei einigen Arbeiten Coopers der Einfluss David Carsons zu sehen. Mitte der 90er Jahre, also zum Beginn der Karriere von Kyle Cooper, war David Carson einer der einflussreichsten Typografen. Sein besonderer Stil bestand in der subjektiven und instinktiven Mischung von Schriften, die nicht mehr den bis dahin geltenden typografischen Gestaltungsregeln gehorchten. Lesefreundlichkeit stand nicht mehr im Vordergrund, verschiedene Schriften wurden gemischt, die Buchstaben verdeckten sich teilweise. In seinem einflussreichen Buch *The End of Print* (1995) wird diese Art der Gestaltung dadurch erklärt, dass der Tod der Printmedien eben diese wieder in einer neuen Freiheit auferstehen ließe, da Nachrichten und andere Inhalte inzwischen über die elektronischen Medien vermittelt würden. Zu dieser Zeit sind auch die sogenannten »Grunge-Schriften« in Mode, Schriften, die kaputt und angegriffen wirken, ausgefranst sind oder spezi-



elle Texturen und Oberflächen besitzen. Coopers Spezialität der bewegten, einzelnen Buchstaben ist eine Weiterführung von Carsons Gestaltungseinfluss auf der zeitlichen Achse. Wenn bei Carson verschiedene Schriften gemischt werden und die Buchstaben sich frei auf der ganzen Fläche verteilen und teilweise umgedreht erscheinen, springen sie bei Cooper dann einzeln durch das Bild. Ein Merkmal dieser neuen Art des Vorspanndesigns ist – ähnlich wie bei den animierten Vorspannen Saul Bass' – dass sie sich selbstbewusst die Zeit am Anfang des Films nehmen, um ihre Ästhetik auf- und auszubauen. Neben der Aufnahme zeitlich vorhergehender Elemente wie Werbung und Trailer ist die Verarbeitung und Weiterführung aktueller Einflüsse des Grafikdesign in der Gestaltung der Credits eine weitere Schwellenfunktion des Vorspanns. Die Schrift ist hier speziell das Element, über das Verbindungen und Angleichungen an bereits bekannte, außerfilmische Konzepte entstehen können; was die Gestaltung angeht, ist sie damit eine Erweiterung des Bildes.

Den Trend zu animierten Vorspannen, den Kyle Cooper 1996 mit dem Vorspann zu *Se7en* erneut ausgelöst hat, betrachtet Sutcliffe kritisch: »Those dazzling displays of just what the film can do offer a conclusion to publicity campaign rather than a preamble to what follows« (SUTCLIFFE

► Kyle Cooper ist der Ansicht, dass der Vorspann den Zuschauer verführen müsse, gleich der Geschichte folgen zu wollen (im Interview: http://watchthetitles.com/articles/00170-Kyle_Cooper_interview_pt_1_2, letzter Zugriff: 1.2.2013). Hartmann bewertet diesen Effekt deutlich geringer, da das Eintrittsgeld bereits entrichtet wurde, muss auch nicht mehr verführt werden (cf Hartmann 2009: 125f.).

2000: 6). Im Sinne des Marketing-Instruments Vorspann ◀ hat sich seit den Vorspannen Saul Bass' bis heute wenig geändert, die Veränderung liegt woanders. Wie oben ausgeführt, nutzt der Film inzwischen auch die Schrift, um zu demonstrieren, was im Bild möglich ist. In diesem Sinne behält Sutcliffe recht: der Film zeigt auch im Vorspann, wozu er fähig ist, wenn Credits ins Bild integriert werden und sich hinter die Gegenstände schieben. Ein Grund für das Verschwinden des Vorspanns, so Böhnke, mag die momentane Akkumulation von Paratexten vor dem eigentlichen Film im Kino und auf der DVD sein (BÖHNKE 2009: 106). Doch es ist nicht nur ein

Paratext, der einen anderen verdrängt, vielmehr hat sich der Vorspann in den Film verlagert. Damit ist nicht gemeint, dass er sich über die Bilder legt. In seiner heterogenen Form (verschiedene Stilmittel und Inhalte, Mu-

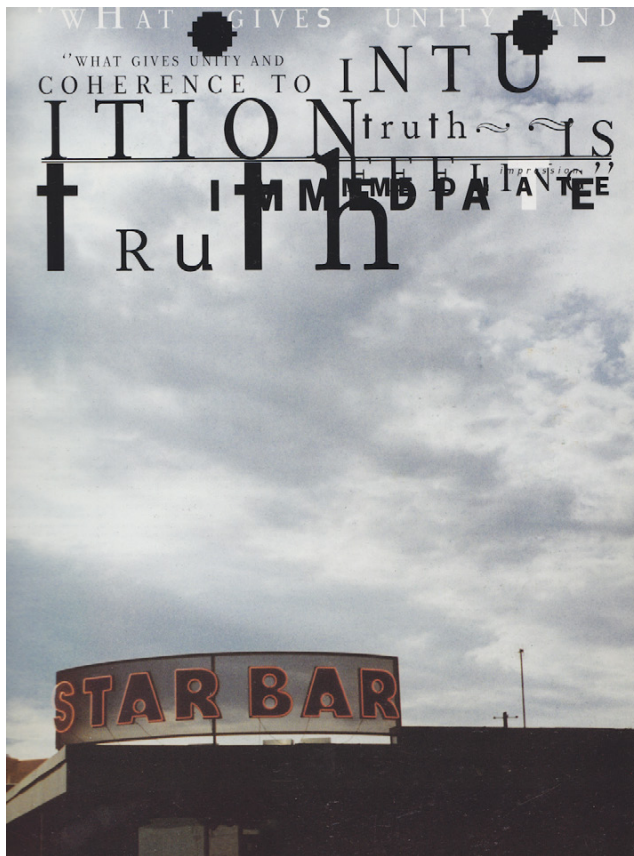


► Der berühmte animierte Vorspann zu *The Pink Panther* (Blake Edwards, USA 1963) erzählt sogar eine ganz andere Geschichte als der folgende Film: der rosarote Panther aus dem Titel ist im Film nicht die berühmt gewordene Zeichentrickfigur sondern ein Diamant.

sik, Schrift) ◀ findet er sich nun in der Exposition des Films wieder: in Schriftzügen, die ebenso wie die eines Vorspanns eher ornamental denn textlich funktionieren, in Mischungen unterschiedlicher Stile, in *freeze frames*, *jump cuts* und *lettering* (siehe S.169ff). Der Vorspann muss gar nicht mehr bemüht werden, um seine ästhetischen Vorteile eines *anything goes* zu nutzen, so wie die Schrift nicht mehr bloß dort ihr Refugium findet.

Für ODIN (2006: 36), DE MOURGUES (cf 1994: 49), BÖHNKE (cf 2009: 106) und andere fungiert der Vorspann als Bindeglied zwischen Paratext und Text, als Einladung zum Eintritt in die Diegese und Bruch mit der Wirklichkeit. Einige Vorspanne thematisieren diesen Bruch mit *den Wirklichkeiten* oft ganz bewusst: Der Film beginnt mit Szenen, die vom Publikum als »real« im Sinne der Handlung angesehen werden. Nach den Credits wird jedoch enthüllt, dass die Szenen einen Film im Film darstellten, eine Inszenierung und die eigentliche Erzählebene erst nach den Credits beginnt. *Caché* (Michael Haneke, F/D/I/AU 2005) eröffnet mit einer Einstellung aus einer Seitenstraße heraus auf eine Häuserfront. Darüber werden in den ersten 90 Sekunden die Credits geschrieben. Am Ende blenden sie wieder weg, die Einstellung bleibt aber unverändert. Nach einer weiteren Minute wird die Einstellung aus dem Off kommentiert und nach einem kurzen Zwischen-

Ähnlichkeiten in der typografischen Gestaltung bei David Carson und Kyle Cooper
oben: Vorspann aus *The Isle of Dr. Moreau* (John Frankenheimer, USA 1996)
unten: eine Seite aus David Carson: *The End of Print, Phase 2*



Frei bewegliche Typografie. Rechts: *Hanging at Carmine Street* (Reportage über ein Schwimmbad in New York, 1991, mit kopfstehender Typografie. Gestaltung David Carson, Foto Pat Blashill).
Links: aus dem Vorspann von *Flubber* (Les Mayfield, USA 1997; Vorspann: Kyle Cooper).

schnitt vorwärts gespult: es handelte sich um eine diegetische Einstellung, die sich die beiden Hauptpersonen auf dem Video angesehen haben.

Auch *Targets* (Peter Bogdanovich, USA 1968) beginnt mit einem Film im Film, der nicht als solcher kenntlich gemacht ist. Während die Credits erscheinen, werden wir Zeuge eines Showdowns in einem Schloss, bei dem Boris Karloff am Ende der Vorspannsequenz in den Fluten unter geht. Das Ende des Vorspanns ist auch gleichzeitig das Ende des Films im Film, der (anders als *Targets* selbst) mit »The End« abschließt. Dann geht das Licht an, und wir sehen Boris Karloff, der sich den Film zusammen mit seinem Produzenten angesehen hat. Die Credits allerdings, das weiß man gleich, hat er sicher nicht gesehen, aus Erfahrung rezipiert man sie trotz der diegetischen Konstruktion des Dispositivs als extradiegetisch. Es ist hier auch die spezielle Art des Titel-Designs, das eine nicht genauer zu spezifizierende Unruhe bei der Rezeption hervorruft. Zum einen ist diese sicherlich dem ungewöhnlichen Anfang geschuldet, der den Eindruck erzeugt, dass man einiges verpasst hätte. Anders als eine pre-title-sequence befindet man sich schon an einer Stelle im Film, die nicht so aussieht, als bekäme man sie demnächst noch erklärt. Zum anderen ist es aber auch die Anordnung der Schrift. Der Schriftzug des Titels erinnert an den Bleidruck, seine dicken Buchstaben befinden sich im oberen Drittel des Bildes. Erwartungsgemäß müsste solch ein »schweres« Wort im unteren Drittel des Bildes stehen. Die anderen Titel wechseln schnell, sie verdecken dabei Handlung, die nicht wie sonst redundant ist, weil sie als Grundlage für die Credits inszeniert wurde. Die »einfach« über das Bild gelegte Schrift macht unmissverständlich die



Anfang und Ende des Anfangs in *Targets* (Peter Bogdanovich, USA 1968)

Manipulation des Filmbildes selbst deutlich. Hier verweisen nicht allein die Credits auf die Herstellung des Films, das nachträgliche Überblenden unterstreicht auch die Bearbeitung der Bilder.

Bei einer stärkeren Integration der Credits ins Bild ist die Manipulation weniger deutlich und wird erst durch die Arbeit des Rezipienten als solche enttarnt. Die unterschiedlichen Modelle von ins Bild angepassten und tatsächlich im Bild vorhandener Credits verwischen zudem.⁹⁹ Bei solch einer Integration wird Schrift als Teil des Filmbildes verwendet, sie wirkt dort als Element der Kulisse und ist Teil des filmischen Geschehens. Diese Integration kann auf materieller Ebene, durch physische Integration der Schrift in die Filmwelt geschehen. Schrift wird hier materiell integriert und beschreibt das gefilmte Material, die Kulisse direkt. Obwohl ihr Adressat das Filmpublikum ist und nicht die handelnden Personen, ist sie so in die Diegese integriert, dass sie von den Schauspieler/innen gelesen werden könnte. ► In *School of Rock* (Richard Linklater, USA/D 2003) sind die Credits als Plakate und Leuchtreklamen in einer Disco Teil der Filmwelt. Sie könnten von den Figuren gesehen werden, diese verhalten sich aber wie gute Discobesucher und interessieren sich nur für einander, nicht aber für die überall aufgebrachten Credits.

Schrift kann auch nachträglich in den Film integriert werden, als sei sie ein materielles Element der diegetischen Welt. Sie beschreibt hier nicht nur die Filmwelt, sie wird direkt in ihr materialisiert, sodass eine Interaktion zumindest denkbar wäre und visuell plausibel scheint. Um die Integration des künstlichen Elements Schrift transparent und natürlich wirken zu lassen, wird sie z. B. wie ein physikalischer Körper bewegt. Gestalterisch wird dem Wunsch nach Transparenz auf unterschiedliche Weise begegnet, beispielsweise: Animation entsprechend Materialträgheit, Simulation natürlicher Licht- und Beleuchtungsverhältnisse, Schattenwurf, Kollision mit Gegenständen der Filmwelt, Materiesimulationen oder Nachvertonung von Bewegungen. ► Obwohl die Gestaltungsmittel so gewählt werden, dass der Schrifteinsatz nicht künstlich erscheint, z. B. durch die Aufnahme der Raumgeometrie, richtet sie sich an den Zuschauer und ist für die handelnden Personen unsichtbar. Die Rezipient/innen lösen die Credits mit Hilfe ihrer Filmerfahrung aus der diegetischen Welt heraus.¹⁰⁰ Dabei stellt dieses Modell keine besonders subtile Möglichkeit der Titeleinblendung dar, viel-

◀ Am Besten wird die Realität auch gleich digital nachgebaut, um die Schrift noch einfacher in das Bild einzufügen. Der Vorspann zu *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, USA 2004) zeigt den Flug über ein Eismeer zu einer Forschungsplattform im ewigen Eis. Der Schatten der Schrift bricht sich dabei an jeder einzelnen Einscholle, und die Strahlen der tief stehenden Sonne brechen sich im jeweils richtigen Winkel an der Schrift und färben diese rot: technisch ist das deutlich weniger aufwändig, wenn nicht nur die Schrift, sondern auch das Eismeer digital erstellt werden.

mehr lenkt sie den Blick gerade auf diese selten Form des Vorspanns und nicht unbedingt weiter ins Bildinnere.

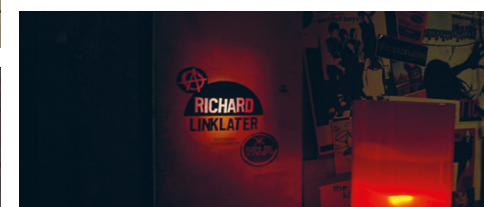
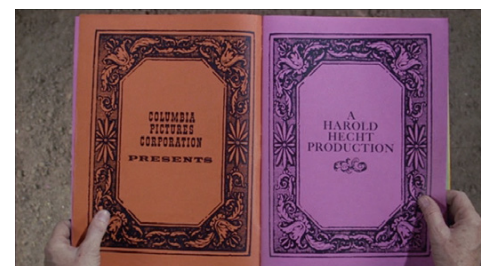
Das Spiel mit unterschiedlichen Ebenen wird in der Exposition häufig auch innerhalb der Geschichte thematisiert. Wie im Beispiel von *Targets* wird während des Vorspanns (oder noch davor) eine Welt erzählt, die wenig später auch für die Protagonisten als eine erzählte, konstruierte oder fiktive Welt enttarnt wird. In der pre-title-sequence des Films *Blue Steel* (Kathryn Bigelow, USA 1989) wird die Protagonistin Megan Turner (Jamie Lee Curtis) bei dem Versuch, den Streit eines Paares zu schlichten, erschossen – was sich allerdings anschließend als Übung herausstellt, woraufhin die Vorspannsequenz folgt (Motiv: Ankleiden) und die Geschichte mit ihrer feierlichen Aufnahme in den Polizeidienst beginnt. Der James-Bond-Film *Never Say Never Again* (Irving Kershner, USA/GB/D 1983) hatte eine ähnliche Eröffnung, bei der James Bond während einer Übung – scheinbar – erschossen wird. Andere Zuschauertäuschungen sind der

Dreh einer Filmszene, oder ein Traum, aus dem der Protagonist am Ende – und damit am Anfang des Films – aufwacht (zum Beispiel in *Day of the Dead* (George A. Romero, USA 1986). Bei der Täuschung wird die Geste des Vorspanns wörtlich genommen. Drastisch wird dem Publikum vor Augen geführt,

► Gelesene Credits

In den meisten Fällen, in denen die Credits nachträglich in das Bild integriert wurden oder sich sogar real in der abgefilmten Szenerie befanden, werden sie nicht von den Protagonisten der Geschichte gelesen, nicht einmal, wenn sie ihren eigenen Credit mit Edding auf der Stirn geschrieben haben wie im Vorspann zu *Ex Drummer* (Koen Mortier, B 2007). Einige Beispiele gibt es jedoch, bei denen die diegetischen Credits immerhin mit einer lesenden Tätigkeit der Personen korrespondiert: *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, USA 1965) beginnt mit einem Song, der von Cat Ballou (Jane Fonda) erzählt, die bereits im Gefängnis sitzt und bald gehängt werden soll. Die ganze

Stadt interessiert sich dafür und schaut den Sängern zu. Im Hintergrund des Geschehens fängt die Kamera den alten Mann ein, der sich nicht darum kümmert und stattdessen die Geschichte in einem Westernheftchen nachliest. (Das passt zum Film, denn Cat Ballou hatte sich einen Westernhelden (Lee Marvin) gemietet, von dem sie ebenfalls in solch einem Heftchen gelesen hatte). Die Kamera zeigt die Credits dann in einem falschen Anschluss von oben, der alte Mann blättert die Seiten um. Auch in *You'll Never Get Rich* (Sidney Lanfield, USA 1941) werden die Credits von einer Figur der Geschichte gelesen, diesmal ist der Lesende sogar einer der Protagonisten



linke Reihe: Die Credits von *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, USA 1965) in einem bunten Westernheftchen.

rechte Reihe, oben und Mitte: *School of Rock* (Richard Linklater, USA/D 2003), Filmtitel und Regiecredit in der Disco.

unten: Joe Black zeigt auf Namen im Abspann

ten: Martin Cortland (Robert Benchley), der Leiter einer Tanzgruppe, sieht im Vorbeifahren Schilder an der Straße, auf denen die Credits geschrieben stehen. Er befiehlt seinem Chauffeur, kurz langsamer zu fahren (das Tempo der Narration zu verlangsamen), damit er/ wir sie besser lesen können, danach kann er wieder weiter fahren (und die Geschichte weitergehen). In beiden Fällen werden die Credits aber bildfüllend für die Kinozuschauer eingeschnitten und ohne einen Gegenschuss auf den Lesenden, so dass zwar klar ist, dass die Personen der Geschichte diese zwar auch sehen, wir aber nicht wissen, ob sie die Credits auch lesen, da sie nicht auf die Wör-

ter reagieren. Das einzig mir bekannte Beispiel, bei dem eine Person der Geschichte auf die Wörter in den Credits reagiert, ist der Abspann aus *School of Rock*, der allerdings nicht diegetisiert wurde. Joe Black singt mit seinen Schülerinnen einen Song, während der Abspann in bekannter Art von unten nach oben über das Bild läuft. Gegen Ende singt er, dass ja immer noch einige Zuschauer im Kino saßen, obwohl der Abspann bereits laufe, dann zeigt er in die Luft und damit auf einige Namen der Rolltitel und sagt, dass er diesen Typen gar nicht kenne.



Nachträglich in den Bildraum eingefügte Credits, die nur die Zuschauer/innen sehen können: Vorspann zu *Desperate Measures* (Barbet Schroeder, USA 1998; Vorspann: Robert Dawson) und *Hulk* (Ang Lee, USA 2003; Vorspann Garson Yu).

dass man sich am Anfang des Films alles erlauben kann und die Zuschauer/innen vorerst alles glauben müssen, da es noch keine anderen Referenzpunkte gibt. Außerdem wird mit dem Auflösen der Täuschung meist auf das Medium selbst verwiesen, auf die Situation, im Kino oder vor dem Fernseher zu sitzen und sich inszenierte Bilder anzusehen. Für Odin erleichtert der Vorspann den Bruch mit der Wirklichkeit, da er eine Distanz zwischen Rezipient und Film schafft, wodurch der Rezipient sicher sein kann, nicht auf die Handlung hereinzufallen, um es sich dann zu »erlauben, ein wenig mehr darauf hereinzufallen« (ODIN 2006: 36).¹⁰¹ Odin bezog sich zwar ganz allgemein auf die geschriebenen Credits, aber die Täuschung zu Beginn eines Filmes funktioniert in diesem Sinne ebenfalls. Sie schafft zunächst ebenfalls eine unüberwindbare Distanz, da dem Zuschauer gleich zu Beginn verdeutlicht wird, wie einfach



Das Auto wird verlangsamt, damit sein Fahrgast die Credits besser lesen kann in *You'll Never Get Rich* (Sidney Lanfield, USA 1941).

er hereinzulegen ist. Gleichzeitig etabliert der überraschende Schluss der Täuschungssequenz aber ein tieferes Vertrauen in die folgende Handlung, die vergleichbar ist mit dem Erwachen aus einem Traum: nun befinden wir uns in der Wirklichkeit.

Jenseits dieser Funktion des Vorspanns als Umschlagplatz der Filmrezeption war er jedoch immer auch ein Puffer, der auf einer ästhetischen Ebene die Einflüsse der ihm vorausgehenden Paratexte wieder aufnahm. Die schnellen Schnitte und abstrakten Aufnahmen der Werbefilme finden sich als Einflüsse im Vorspann ebenso wieder wie die Schriftanimationen der Trailer. Wenn dem Vorspann keine bombastische pre-titel-sequence vorangeht, die das zuvor Gesehene vergessen lässt¹⁰², überführt der Vorspann die visuellen Erwartungen in den Film, und die heterogenen Möglichkeiten digitaler Postproduktion postklassischer Filmerzählungen überführt den Vorspann in die Exposition.

Anmerkungen

1. Beispielsweise HEDIGER 2004: 288; Stanitzek 2004: 13.
2. Ein Vorwurf beispielsweise von Hahn: »Genettes klassifikatorischer Furor« (HAHN 2004: 180).
3. Siehe hierzu HASTIE 2007.
4. Joachim Paech hat sich in mehreren Aufsätzen besonders um den Aspekt der unterschiedlichen medialen Manifestation von Paratexten gekümmert, beispielsweise um die *Collectors-Edition-DVD* und das Gimmick in PAECH 2009.
5. Zu Kapitelmarkierungen siehe auch LOWENSTEIN 2007: 68.
6. Das Paradox, dass der Filmtext ein nicht fixierbarer, entfliehender, »unauffindbarer« Text ist, hat Raymond Bellour ausgeführt (BELLOUR 1999 [1975]: 16).
7. Einige Überlegungen dieses Unterkapitels wurden in anderer Form bereits in KRAUTKRÄMER 2008 und 2009 publiziert.
8. Dem Filmerzähler kamen mehrere Funktionen zu: Zum einen konnte er einen Mehrwert der Filmvorstellung darstellen, wenn das Kino es schaffte, eine lokale Bekanntheit dafür zu gewinnen, zum anderen hatte er auch die Aufgabe, aus den Filmen mit seinen begleitenden Reden zusätzlich dramatisches oder komisches Potenzial zu schlagen (cf ELSÄESSER 2002b: 24). Wie ein Filmerzähler einen Film vollkommen änderte, berichtet ein Augenzeuge 1912 in GREVE 1976: 31f. Zum Filmerzähler siehe auch S. 113f.).
9. L.P. Bonvillain: »Boosting Pathé Pictures«, in: *The Moving Picture World* 1392 (March 14, 1914); zit. nach SINGER 1993: 496.
10. Zu den Möglichkeiten der Kinobesitzer der Nickelodeon-Ära in den USA um 1908 siehe MUSSER 1990: 439.
11. Zu den *making-of-Trailern* siehe HEDIGER 2001: 133ff.
12. Genettes Buch heißt im französischen Original auch *Schwellen* (»Seuils«).
13. Bass gilt als einer der einflussreichsten Vorspanndesigner. Mit dem Vorurteil, dass Vorspanngestaltung überhaupt erst mit Saul Bass begonnen habe, räumt Deborah Allison in ihrer Analyse von Vorspannen im klassischen Hollywoodkino auf (ALLISON 2006).
14. DVD: Warner 1999.
15. Zum High-Concept-Film siehe WYATT 1994.
16. Bowser gibt keine Gründe dafür an, warum sich das Verfahren nicht durchsetzte, einer dürfte aber sein, dass die Erstellung fremdsprachiger Versionen dadurch deutlich teurer würde.
17. Siehe hierzu exemplarisch BÉHAR 2004 und NIKOLIĆ 2009.
18. Das Argument der Verkürzung des Originaltextes führte Arnheim bereits 1934 an (siehe oben). Übersetzungsfehler werden durch die Untertitelung jedenfalls eher transparent als mit einer Synchronisation.
19. Nornes' Argumentation nimmt Amresh Sinha folgendermaßen auf: »The task of the translator is to render the traditional concept of translation, in which the meaning of the foreign words and sentences are made comprehensible within the reader's linguistic milieu, incomprehensible in such a way that the familiar sight of the reader's own language turns radically different in its foreignness. The foreignness is not made ours, on the contrary, in subtitles, what is ours, our own language, is made for-

eign« (SINHA 2004: 189). Beide Auffassungen sind anschlussfähig an Walter Benjamins Überlegungen, der 1921 an Übersetzer die Forderung stellte, die eigene Sprache aufzubrechen und zu erweitern, um einen fremdsprachlichen Text zu übertragen. Der Übertrag des Sinns, so Benjamin, sei nur ein kleiner Punkt, ebenso wichtig sei, dass die Übersetzung ihren eigenen Bedürfnissen folgen solle, gemäß dem Gesetz der »Treue in der Freiheit« (BENJAMIN 1972: 20): »Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers. Um ihretwillen bricht er morsche Schranken der eigenen Sprache« (ebd. 1972: 19).

20. Vgl. beispielsweise die Definition bezüglich des Ich-Erzählers in METZ 1997: 120ff.

21. Im Bezug auf die Literatur verwendet Genette den Begriff der Diegese auf eine andere, wenn auch ebenfalls auf eine zur Unterscheidung gereichende Art. In seiner Untersuchung der narrativen Instanz führt Genette den Begriff ein, um verschiedene Erzählebenen voneinander zu unterscheiden. Anders als im Film, bezeichnet er deshalb den (fiktiven) Erzähler der ersten Ebene einer Geschichte als extradiegetisch, einen Erzähler innerhalb dieser Geschichte aber als diegetisch, ungeachtet dessen, dass ja auch schon der Erzähler der ersten Ebene ein Produkt der Phantasie des »richtigen« Autors sein könnte, der allerdings nicht der narrativen, sondern der literarischen Instanz zugeordnet wird (cf GENETTE 1998 [1972]: 164). Zur Genese des Begriffs von der Filmologie zur Narratologie vgl. auch KESSLER 2007.

22. Der knapp zweiminütige Kurzfilm *Specialized Technicians Required: Being Luis Porcar* des Videokünstlers Manuel Seiz (E 2005) thematisiert das Problem der Synchronstimme auf eine sehr erstaunliche Art: Ein älterer Mann sitzt vor einer Kamera und erzählt auf Englisch von seiner Arbeit. Er ist Synchronsprecher, unter anderem auch für John Malkovich. Gegen Ende des Monologs stellt sich heraus, dass die Stimme, die man gehört hat, die von John Malkovich ist, dass dieser seinen spanischen Synchronsprecher synchronisiert hat.

23. Bei Telefongesprächen wurden häufiger Bild-Schrift-Kombinationen genutzt. Schlüpmann sieht darin selbstreflexive Szenen, da sich der Kommunikationsprozess materialisiert (cf SCHLÜPMANN 1990: 137ff.).

24. *Moving picture World*, 22 February 1908. *Letter to the editor from one W.M. Rhoads in reply to Van C. Lee's earlier article*, zit. nach GAUDERAULT 1997: 279. Und: »Manufactures should produce films which can be easily understood by the public. It is not sufficient that the makers understand the plot – the pictures are made for the public.« (Van C. Lee, »The value of a lecture«, *Moving Picture World*, 8 February 1908; zit. nach GAUDERAULT 1997: 278).

25. Siehe hierzu auch einen Ratschlag in der *Moving Picture World* von 1911 in BOWSER 1990: 142.

26. Für ganz frühe Ausnahmen siehe Salt 1992: 59.

27. Siehe: Paul Lenz-Levy: »Kino-Kritik. Union-Theater«, in: *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 75, 30.9.1909, S. 779, zit. nach DIEDERICHS 1986: 39; siehe auch William Lord Wright, »For those who worry o'er plots and plays,« MPN, 6, no. 26 (28 December 1912): 12 in: BST 2006: 185.

28. Siehe auch exemplarisch: »Eins aber hebt diesen Film aus allem Bisherigen hervor: der echte Stil des Kinodramas, charakterisiert durch die ohne Zwischenbemerkungen ablaufende Bildfolge und das Fehlen der Sprechbewegungen« (KUCKHOFF 1914/5: 7). Zur Zwischentitelkritik in der USA: »We are trying to let the story tell itself so far as possible, to do this we are introducing more scenes and connecting links« (George Blaisdell, 1913, zit. nach BST 2006: 186) und »Das Lichtspiel von übermorgen wird sicher von allen nicht wirklich bildhaften Elementen befreit sein. Der Beginn des Lichtspiels als bloßer Theaterimitation wird an nichts anderem so deutlich erkennbar wie an dieser unorganischen Verbindung mit Dialogfetzen oder erklärenden Phrasen. Die Kunst der Worte und die Kunst der Bilder wurden hier gewaltsam zusammengespant. Wer seine Szenarien so schreibt, daß die Bilder ohne

diese sprachlichen Krücken nicht verstanden werden können, ist in der neuen Kunst ein ästhetischer Versager. Der nächste Schritt zu einer Emanzipation des Lichtspiels muß fraglos die Gestaltung solcher Filme sein, die ausschließlich die Sprache der Bilder sprechen« (MÜNSTERBERG 1996 [1916]: 92f). Siehe hierzu auch BOWSER 1990: 140ff.

29. »Some films made in 1907 and later still provided titles for every shot. Producers, in order to make a film that was a self-contained unit, to be sent where no lecturer would be provided, often increased and lengthened intertitles.« (BOWSER 1990: 140).

30. Filmerzähler tauchen um 1902 auf, ab 1906 nehmen sie jedoch wieder ab, bleiben aber bis 1913 je nach Kino und Filmprogramm noch üblich (cf ELSAESSER 2002: 261).

31. Bordwell weist darauf hin, dass die Einstellungsfolge Sprecher/Titel/Sprecher keine Seltenheit in dialogintensiven Stummfilmen Mitte der 20er Jahre war. In manchen Sequenzen machen die Zwischentitel gut ein Drittel der Einstellungen aus. Dabei ist der Rhythmus des Schnitts, die Blickführung und das Agieren der Schauspieler besser aufeinander abgestimmt, als die sonst üblichen Einstellungen, die beide Sprecher zeigte, die zu Beginn des Tonfilms aufgrund der technischen Zwänge noch lange vorherrschte. (DAVID BORDWELL: »Unquiet silents«, <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/06/29/unquiet-silents/>, letzter Zugriff: 5.1.2012, dort datiert: 29.6.2011).

32. Ein besonderes und frühes Beispiel dazu ist *The Whole Dam Family and the Dam Dog* (Edwin S. Porter, USA 1905). Während der ersten Hälfte des fünfminütigen Films werden die sieben Familienmitglieder der *Dam-Family* vorgestellt, jeweils mit einer charakteristischen Nahaufnahme und ihrem Namen darunter (z.B. »Miss UB Dam«; die Mutter wird nur mit »Herself« untertitelt). Dann erst erscheint der animierte Filmtitel, der aus umherfliegenden Buchstaben und durch eine animierte Silhouette eines Hundes illustriert wird. Anschließend sieht man die gesamte Familie, wie sie für ein Foto posiert, dann beginnt der eigentliche Sketch, bei dem die Familie beim Essen zusammen sitzt und der Hund die Tischdecke und damit das gesamte Geschirr vom Tisch zieht. Dass mehr Aufwand mit der Charakterexposition betrieben wurde als für die eigentliche Geschichte, ist dadurch zu erklären, dass die Mitglieder der *Dam-Familie* um 1905 Gegenstand einer populären Postkartenserie waren, der eigentliche Inhalt des Films also die Übersetzung der bekannten fotografischen Motive in die Bewegung des Films war.

33. Als ironischen Kommentar auf diese wie auch andere stereotype Praxen hat Adrian Brunel 1924 *Crossing the Great Sagrada* (GB) gedreht. Der satirische Humor liegt hier in den Zwischentiteln, die die Aussagen der Bilder meist unterlaufen und gegenteilig kommentieren. Zu Beginn des Films werden in scheinbar endlosen Einstellungen die Protagonisten des Films portraitiert, wobei die Zwischentitel darauf hinweisen, dass man sie nun noch in einer anderen wichtigen Pose zeigen müsse. Mit der Konvention der Zwischentitel wird auch in *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel, F 1929) experimentiert, da der Inhalt der Titel meist in keinem narrativen Bezug zu den Szenen steht.

34. Selbst für Balázs stellen die Zwischentitel kein Hindernis für eine Internationalität mehr dar: »Die wenigen Titelaufschriften sind bald von einer Sprache in eine andere übersetzt« (BALÁZS 2001 [1924]: 22). Titellose Filme sieht er kritisch, auch wenn er an anderer Stelle die Titel als »Notbehelfe« bezeichnet (cf ebd: 94): »Der Film ohne Aufschrift wird eine sehr interessante und wertvolle Gattung der Filmkunst werden, aber ihr ein Monopol einräumen hieße, dem größten Teil der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten für den Film entsagen« (ebd.). Und Ernst Kämpfer hat bereits 1915 nichts vom titellosen Film gehalten: »Es gibt Vorschläge, die eine gänzliche Beseitigung der Untertitel verlangen, da sie in ihnen ein für die Filmdramatik unkünstlerisches Moment erblicken. Ich habe mich dieser Forderung im vollen Umfang niemals anschließen können [da ein einfaches Publikum seiner Meinung nach zu große Verständnisschwierigkeiten mit solch einem Film hätte, FK]. [...] Ich kann aber auch

überhaupt in dem gänzlichen Vermeiden von Untertiteln eine filmkünstlerische Forderung nicht erblicken. Viel mehr glaube ich, dass Untertitel, richtig angewendet, nicht nur keine künstlerische Beeinträchtigungen hervorrufen, sondern sogar sehr wohl imstande sind, die dramatische Wirkung zu erhöhen. Richtig angewendet, d.h. zwanglos organisch mit der Handlung verbunden« (KÄMPFER 1915: 262).

35. »Ein Titel vermeidet oft eine lange visuelle Erklärung, die zwar nötig aber langweilig oder banal wäre. Und wie viele Drehbücher könnten nicht verfilmt werden, wenn man sich auf titellose Filme beschränken müsste! Außerdem glaube ich, dass viele Gegebenheiten unauffälliger durch einen Text als durch ein Bild wiedergegeben werden könnten; wenn sich eine Aktion abends abspielt, schreibt man das besser einfach aus, als dass man ein Ziffernblatt zeigte, bei der die Zeiger auf 21 Uhr stünden.

Natürlich ist der Zwischentitel in einem guten Film nur eine Art Unfall. Doch andererseits ist die Reklame für einen titellosen Film als ob man bei einem Gedicht von Mallarmé betone, dass es keine Satzzeichen verwende« (Übers. FK). Diese Meinung war in Frankreich verbreiteter. Bereits 1923 hatte Robert Desnos ebenfalls im Bezug auf die Aufnahme einer Uhr formuliert: »Les sous-titres sont parmi les préoccupations cinématographiques actuelles l'une des plus attachantes. [...] [L]eur absence appauvriissait et alourdissait le film: c'est ainsi que les auteurs avaient dû faire emploi de symboles pour les remplacer (pendule exprimant le temps, par exemple). [...]»

C'est qu'en effet tout ce qui peut être projeté sur l'écran appartient au cinéma, les lettres comme les visages. Tous les moyens sont bons qui donnent de bons films et c'est dans l'esprit plutôt que dans une technique accessoire qu'il convient de rechercher la pureté« (DESNOS 1966 [1923]: 98).

Diesen Ökonomie-Aspekt betonte auch Eisenstein bei Zwischentiteln: »Anstatt Hunderte Fotos von Filmstreifen für die Darstellung von Ereignissen zu verschwenden, genügt ein einziger Titel, um all das auszudrücken, was nötig ist. Dies ist eine Frage der Ökonomie der Darstellungsmittel« (EISENSTEIN 1984 [1930]: 170). Und auch Griffith: »Als 1927 ein Interviewer Griffith erzählte, dass die Deutschen jetzt Filme ganz ohne Zwischentitel machten, reagierte der mit milder Ironie. Alle Filme waren ohne Titel gewesen in der Zeit, als er zu filmen begann. Er war es gewesen, der die Schrift in die Filme hineingebracht hatte. Titel, sagte er, würden den Film von unnötigem Ballast befreien, die Handlung beschleunigen, die Geschichte verdichten« (GRAFE 1974 [1972]: 222).

Siehe dazu auch Lotman: » [D]as Kino ist im wesentlichen die Synthese zweier Erzählenden – der darstellenden [...] und der sprachlichen. Das Wort ist nicht ein fakultatives, zusätzliches Merkmal der filmischen Erzählweise, sondern obligatorischer Bestandteil (Stummfilme ohne Zwischentitel oder Tonfilme ohne Dialog [...] bestätigen das nur, da der Zuschauer ständig das Fehlen des sprachlichen Textes bemerkt; in diesen Fällen fungiert Sprache als »Negativ-Kunstmittel«)« (LOTMAN 1977: 60; Hervh. i. O.).

36. In der Frankfurter Zeitung schrieb Joseph Roth 1925, dass es sich bei diesem Zwischentitel um dichterische Ironie handle, um dann gleich darauf hinzuweisen, dass damit der Film nun zwar intelligenter aber auch weniger ursprünglich geworden sei (cf ROTH 2003: 166f.).

37. Dass die Geschichten zugunsten der Titelvermeidung oft drastisch vereinfacht wurden, bemerkte auch damals schon die Kritik: »Die Fabel der »Hintertreppe« ist ähnlich [wie in »Scherben«, FK] primitiv. Die Zahl der handelnden Personen beträgt nur drei. Die Schauplätze sind in ihrer Zahl genauso beschränkt wie in »Scherben« (Hans Pander, »Zwischentitel«, in: *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung*, 1, 1923, S. 17, zit. nach PAECH 1997: 53).

38. Bei der Uraufführung des Films sollte beim anschließenden Finale die Leinwand »zerreißen und dem Publikum den Blick auf das Präsidium der dem Andenken der Helden des Potjomkin-Aufstandes gewidmeten Festveranstaltung freigeben« (EISENSTEIN 1988 [1947]: 234).

39. Ich beziehe mich hier auf die Konzeption Bordwells (cf BORDWELL 1997: 49ff), die mir als Werkzeug für die Erzähltheorie des Films geeignet scheint (zur Abgrenzung zu anderen Begriffspaaren wie

histoire/discours siehe ebd: 51). Zum Streit zwischen Metz und Bordwell bezüglich der geeigneteren Bezeichnung, Enunziation oder Narration, siehe METZ 1997: 157 und BORDWELL 1997: 22f.

40. Bordwell hat, wie er anmerkt, selbst eine Verschiebung der Begriffe vorgenommen. Die Narration bezeichnete in *The Classical Hollywood Cinema* noch das, was in NARRATION IN THE FICTION FILM dann mit *syuzhet* bezeichnet wurde. An dieser Stelle beziehe ich mich auf die Terminologie des jüngeren Buches (*Narration*), das heißt die »Narration« bezeichnet des gesamten Erzählprozess (cf BORDWELL 1997: 344, FN 5)

41. Die Szene ist im Grunde auch als eine Reflexion auf die Zwischentitel zu sehen: einige können sie lesen, andere nicht, und wer sie entziffert, ist der Lösung des Rätsels näher – wenn auch emotional deutlich involvierter.

42. Siehe dazu auch: »[C]e paradis, où l’amour naît près des fontaines sauvages, reste celui d’une nature voisine d’un état primitif, qui n’évoque point la dureté de temps anciens, mais une harmonie fondamentale entre l’homme et le monde; on reste très proche, entre lagon et hutte, de la description rousseauiste d’un certain âge d’or, où règne une vie insouciant encore, car elle ne connaît aucune médiation entre l’être et la nature, entre soi et autrui; le langage proprement dit peut en être éliidé, car les signes n’ont pas – déjà – cette autonomie, que l’on sait menaçante; à vrai dire, il n’y a pas besoin de signe, car tout est expression« (AUDIBERT 1979: 5f.).

43. Vereinzelt hatte man zwar Originalkompositionen für Stummfilme in Auftrag gegeben, wegen der höchst unterschiedlichen Orchesterbesetzungen der Kinos (Premierenkinos in Berlin bis zu 70 Musiker, in der Provinz – wenn überhaupt – nur ein Pianist) konnte aber kein gleichbleibender Ton und damit Effekt garantiert werden, weswegen diese Praxis nur äußerst selten angewandt wurde (cf MÜLLER 2003: 92).

44. In Deutschland wurde der Tonfilm so rasch vorangetrieben, um die steigende Nachfrage aus dem Ausland nach Tonfilmen bedienen zu können, aber auch, weil viele der Premierenkinos ausschließlich Tonfilme zeigten, womit den Stummfilmen nicht nur die Kritiker und damit die Aufmerksamkeit entzogen wurde, sondern auch die Chance auf ein Nachspiel in der Provinz abnahm (cf MÜLLER 2003: 67ff.).

45. Anfangs gab es auch noch Zwischenformate, wie nachsynchronisierte Stummfilme, die meist noch Dialogtitel enthielten, aber Geräusche und Musik auf der Tonspur lieferten, oder als Stummfilme konzipierte und nun mit Tonspur realisierte Filme wie *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, F/D 1932), der recht wenig Dialog enthält, aber einige längere erklärende Titel.

46. In den USA wurden noch bis Mitte der 30er Jahre Stumm- und Tonfilme parallel aufgeführt. Müller zufolge hatte das Publikum Anfangs gar kein Interesse daran, nur noch Tonfilme sehen zu können (cf MÜLLER 2003: 60).

47. Eine durchschnittliche Einstellung dauerte zwischen 1917 und 1927 fünf bis sechs Sekunden, zwischen 1928 und 1934 aber ungefähr 11 Sekunden (cf BST 2006: 304).

48. Siehe beispielsweise ARNHEIM 2004 [1934]: 239.

49. Das Buch *Film, die unentdeckte Kunst* von Gunter Groll vermischt hauptsächlich bereits bekannte Theorien, ohne ihre Autoren jedoch zu zitieren (Balázs und Arnheim konnten bereits ab 1933 nicht mehr in Deutschland wohnen): »Weil im Film alles Mimik hat, muss die menschliche Mimik zu einem Teil der weltumspannenden Pantomime werden, die sich der Kamera darbietet« (GROLL 1937: 52).

Im Vorwort führt Groll aus, dass der Film bis dato keine wirklichen Meisterwerke hervorgebracht habe und auch noch keine nützlichen Abhandlungen darüber geschrieben worden seien. »Sie [die vorliegende Schrift, FK] will keine ästhetische Theorie um ihrer selbst willen sein, sondern durch

Erkenntnis, Klarheit und Kampf dient sie allein dem Leben und der Wirklichkeit des wahrhaften Films.« (GROLL 1937: XI)

Auch das Geleitwort von Mathias Wieman gibt sich ähnlich kämpferisch: »Der Krieg, welcher vom Film zur Eroberung des Landes ›Kunst‹ geführt wird, währt nun schon manches Jahr, und das Kriegsglück ist wechselnd.

Immer wieder überschreiten entschlossene Vortrupps die Grenze, immer wieder müssen sie sich zurückziehen, und die Front rückt nicht nach.« (GROLL 1937: V).

Groll arbeitete in den 50er Jahren erfolgreich als Filmkritiker, siehe hierzu PRINZLER 1990.

50. Diese Passagen stammen aus einer von Pagnol überarbeiteten und 1966 erschienenen Fassung, die seiner Aussage nach aber in diesem Wortlaut 1933 in der von ihm gegründeten Zeitschrift »Les Cahiers du Film« erschienen und dabei sehr unfreundlich aufgenommen wurde (cf PAGNOL 1995 [1966]: 43 & 50ff.). (Die beiden hier verwendeten Kapitel erschienen bereits 1965 als Vorabdruck in den *Cahiers du Cinéma*, ein Vergleich mit der endgültig erschienenen Fassung seines Buches »Cinématurgie De Paris« 1966 zeigt, dass die in den *Cahiers* erschienenen zwei Kapitel im Buch in der Reihenfolge vertauscht und an die Stellen drei und vier gerückt sowie leicht ergänzt worden sind.)

51. Es bedurfte der Mitarbeit des Zuschauers, der den Film entsprechend seines Humors, seiner Kultur, seiner persönlichen Sensibilität las (Übers. FK).

52. »Mais les défauts de la vieille idéographie, le manque de précision, l’impossibilité d’exprimer des rapports d’idées, de sentiments, ou de personnages, forcèrent le film muet (si fier pourtant d’être muet) à capituler: il emprunta très vite, et très humblement les petits signes de l’écriture phonétique, et il imprima, en blanc sur noir, des sous-titres, qui étaient l’aveu de son impuissance« (PAGNOL 1995 [1966]: 65). Pagnols Meinung nach hat der Stummfilm, diese »mindere Kunst«, auch nicht viele dramatische Werke von Interesse hinterlassen (ebd.).

53. So hat uns die Hochzeit der Ideographie in ihrer Form der Kinematographie und der Schrift in der Form des Phonographen den Tonfilm gegeben, der die beinahe perfekte und vielleicht definitive Form der Schrift ist (Übers. FK).

Nach eigenen Angaben will Pagnol bereits am 17. Mai 1930 geschrieben haben: »Pour la première fois, des auteurs dramatiques pourront réaliser des oeuvres que ni Molière ni Shakespeare n’ont eu les moyens de tenter.« (PAGNOL 1995 [1966]: 18)

54. Siehe zu dieser Gegenüberstellung auch SCHWEINITZ 2006: 205f.

55. Dass der Film überhaupt erst eine Sprache wird, hängt für Winkler mit der Konventionalisierung der Bilder zusammen: »Der Abstand zwischen der Sprache als einem konventionalisierten System und den technischen Bildern jedenfalls vermindert sich, und die Bilder drohen ihre Besonderheit einzubüßen, ein ›Sprechen ohne Sprache‹ zu sein« (WINKLER 2002: 211).

56. Der Film reflektiert in seiner bekanntesten Szene auch über den Tonfilm. Als Beethoven sein Gehör verliert, sieht man die Bilder aus seiner Subjektive stumm, dieselben aber aus der Perspektive einer anderen Person oder der objektiven Perspektive der Erzählung mit synchronem Ton. Später kann Beethoven das Drama seiner Taubheit mindern, als er entdeckt, dass er sich immer noch an die Töne erinnern kann, wobei Gance eine asynchrone Ton-Bild-Montage einsetzt.

57. Ein Ende, das an einen den Epilog ankündigenden Zwischentitel aus dem Film *Love and the Law* (Edgar Lewis, USA 1919) erinnert, von dem BST berichten: »Patience, gentle audience, just one thing more« (cf BST 2006: 36).

58. Ebenfalls aus einem Fahrstuhl heraus ist die erste Einstellung in *Der Letzte Mann* (FRIEDRICH W. MURNAU, D 1924) gefilmt.

59. Als etwas späteres Beispiel siehe dazu auch *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, D 1933). Die ersten drei Minuten ist nichts anders als lautes Maschinengeräusch zu hören, während der Expolizist Hofmeister sich im Keller versteckt. Die Geräuschquelle ist genauso wenig auszumachen wie man Erklärung darüber bekommt, was dort vor sich geht. Dabei sieht man zwei Leute sich unterhalten, aber wie im Stummfilm dringt nicht ein Fetzen dieser Unterhaltung zum Zuschauer, allein die lauten Maschinen sind auf der Tonspur zu hören.

60. Die Formulierung bezieht sich auf Sabine Nessels Interpretation von Christian Metz' Lesweise der *cinéma-als-langue*-Konzeption (cf NESSEL 2008: 53).

61. Bazin steht den Filmen Pagnols zumindest in diesem Aufsatz unentschlossen gegenüber. Zum einen preist er sie als großartige Tonfilme und nimmt sie gegen den häufig vorgebrachten Vorwurf in Schutz, sie seien abgefilmtes Theater (ein Argument, dem Bazin prinzipiell nicht viel abgewinnen kann), hält Pagnol aber gleichzeitig vor, dass er nicht zwischen filmischen und theatralen Anforderungen zu unterscheiden vermöge (cf BAZIN 2004 [1952/3]: 223): »Besäße Pagnols Genie lediglich etwas mehr Filmverständnis — er könnte der Chaplin des Tonfilms sein« (ebd.).

62. Besonders deutlich wird dieser Ansatz in seinem Aufsatz »Malerei und Film«. Bazin verteidigt dort das Untergenre des Dokumentarfilms, das Gemälde portraitiert, gegenüber der Kritik, die eine Unvereinbarkeit dieser beiden Künste proklamiert: »Der Film ist nicht gekommen, um der Malerei zu »dienen« oder sie zu verraten, sondern um ihr eine weitere Daseinsform hinzuzufügen. Der Malerei-Film ist eine ästhetische Symbiose zwischen Leinwand und Gemälde wie die Flechte zwischen Alge und Pilz« (BAZIN 2004a: 229).

63. Ironischerweise wurde Bazin gerade in der Zeit, als diese Heterogenität sich deutlich im Bild niederzuschlagen begann (in den 60er und 70er Jahren), aufgrund seiner Realismustheorien überwiegend abgelehnt (cf ANDREW 2009: 33), die der dann aktuellen Apparatusdebatte entgegenstanden.

64. Im Bezug auf den Film bedeutet »langue« ein funktionierendes Regelwerk innerhalb des Films, das dort nach eigenen Gesetzmäßigkeiten funktioniert, wohingegen ein Vergleich des Films mit »langue« implizierte, dass der Film wie eine richtige Sprache funktioniere, also in kleinsten Einheiten relativ abstrakt allgemein verständlich zur Kommunikation genutzt werden könne.

65. Vgl. auch Pasolini zur Montagesequenz: »In den rund 50 Jahren seit der Erfindung des Films hat sich zwar eine Art Filmlexikon und damit eine Konvention entwickelt, die aber kurioserweise primär stilistisch und dann erst grammatikalisch ist. (Zum Beispiel im Bild von Zugrädern, die zwischen Dampfwolken rollen: das ist keine Syntax, sondern Stilisierung)« (PASOLINI 1971: 40).

66. So kann uns das durch den Zwischentitel isolierte stumme Bild, dessen Zeit zum Lesen mitunter künstlich verlängert wird, wie ein eigenständiger Körper heimsuchen. Es ähnelt damit dem Einband, auf dem unser Blick anhält, der ihn prüft und ihn im Näherkommen vergrößert. Die Verwandtschaft mit dem Comic beruht auf mehr als bloß der einfachen Ähnlichkeit mit der Schriftlichkeit: sie bezieht sich auf ein vergleichbares *arrêt sur l'image*, das durch den Zwischentitel hervorgerufen wird. Der Titel ist die dem Film »zugrunde liegende Struktur« (Übers. FK).

67. Hüser unterstellt einem großen Teil der deutschen Filmwissenschaft und -theorie seit den 10er Jahren bis heute einen blinden Fleck im Bezug auf Schrift im Film: »[D]ie Filmphilologen können Schrift nicht sehen« (HÜSER 2003: 248). Hüser zeigt, dass es unter Berufung auf die filmwissenschaftlichen Vorbilder wie Kracauer und Balázs sowie die Einführung einer textuellen Filmanalyse im Vergleich zu anders verlaufenden Diskursen im Ausland eine Reihe verpasster Chancen gab, sich mit der Schrift auf eine differenziertere Art auseinander zusetzen.

68. *Lehrer im Wandel* (BRD 1963), *Portrait einer Bewährung* (BRD 1964), *Abschied von gestern* (BRD 1965), *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt* (BRD 1967), *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (BRD 1968), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (BRD 1973), *In Gefahr und größter Not ist der Mittelweg der Tod* (BRD 1974), *Die Patriotin* (BRD 1979).

69. Die Titel in diesem Film sind weitgehend ohne Satzzeichen.

70. Vergleiche hierzu die Zwänge der deutschen Filmproduktion, die am Anfang des Aufsatzes aufgezählt werden: »1. Der Zwang zum Naturalismus. Angeblich möchte das Publikum, das im Kino »nur dasitzen und gucken will«, auf keinen Fall durch Worte gestört werden, die es nicht schon hundertfach in allen Trivialbereichen gehört hat. 2. Der Zwang, daß ein Film immer einen zusammenhängenden Sinn, einen Oberflächen-Zusammenhang besitzen muß, daß er insbesondere einem novellistischen Prinzip gehorcht« (REIZ, KLUGE, REINEKE 1992: 210).

71. Schrift-Bild-Mischungen nahmen auch in anderen Bereichen der bildenden Kunst zu, siehe hierzu Weingart 2010. Eine genauere Darstellung dieser Schrifteinsätze im sogenannten Autorenfilm wurde exemplarisch an den Filmen Jean-Luc Godards vorgenommen, siehe dazu Kapitel 3.2.

72. Die digitale Ästhetik, die sich unter anderem auch in schnellen Schnitten äußert, wird mitunter gerne als Ausdruck von Überlegenheit angesehen: »So wie die extrem beschleunigte Schnittfolge des heutigen Hollywoodfilms die kognitiven Fähigkeiten eines Zuschauers in den 1950er Jahren überfordert hätte, heute aber völlig problemlos verstanden wird, so ist eine zukünftige Publikums-genera-tion denkbar, die ohne Schwierigkeiten zwischen mehreren Leinwandfenstern »navigieren« kann« (WEINGARTEN 2008: 228).

73. Zum Schreiben als symbolische Tätigkeit siehe HARRIS 1995: 33ff.

74. Siehe hierzu das Making-Of zum Vorspann auf der Special Edition DVD des Films. Siehe auch Kapitel 2.4.

75. Justin Wyatt hat festgestellt, dass sich der technologische Look durch viele Blockbuster hindurchzieht und dabei durchaus nicht nur in Actionfilmen zu finden ist: »On the one hand, high concept can be identified through the surface appearance of the films: a high-tech visual style and production design which are self-conscious to the extent that the physical perfection of the films' visuals sometimes »freezes« the narrative in its tracks. Matching the surface perfection of the films' style, these films also privilege style as a way of life; many of the high concept films are driven by the style exhibited by the characters as each moves through the narrative. This style exemplifies a lifestyle, an approach to life, or »a way of life«, in Ewan's terms, which, while not utopian perhaps, certainly replicates the superior, upscale lifestyle promised in many ads« (WYATT 1994: 25).

76. *Fay Grim* wurde von HDnet Films produziert, der Produktionsfirma von HDnet, dem amerikanischen Fernsehsender, der sein Programm nur in HD-Qualität ausstrahlt. Die von HDnet Films produzierten Filme werden in HD gedreht und haben ihre Premiere auf diesem Privatsender am selben Tag, wenn die Filme auch in den Kinos anlaufen. Brian De Palmas Film *Redacted* (USA/CAN 2007) ist von HDnet Films produziert worden und arbeitet aber mit einer explizit digitalen Ästhetik, da alle Bilder so aussehen sollen, als seien sie von diegetischen Kameras aufgenommen und aus dem Internet heruntergeladen worden. Das Produktionsprofil der Firma liest sich auf ihrer Internetseite folgendermaßen: »All of our films are made in High Definition. Our budget cap is \$5m per film. We finance films with first-time feature directors and established auteurs. We make films with unique characters and narratives that hopefully push the boundaries of what we are used to« (<http://www.hdnetfilms.com/submissions/index.html>, letzter Zugriff: 26.5.2008).

77. Die Animationen wurden von der kanadischen Firma MK12 hergestellt, die sonst für das Fernsehen arbeitet.

78. In dem zehnmütigen *Rythmetic* (Evelyn Lambart/Norman McLaren, CAN 1956) werden Zahlen durch die Animation charakterisiert. Auf einer blauen Fläche formen die Zahlen einfache Gleichungen, bis sie anfangen, diese durch kleine Streiche ungültig werden zu lassen. Das Interessante ist, dass es McLaren und Lambart durch subtile Animationen schaffen, Zahlen, von denen man typografische Gestaltung weit weniger gewohnt ist und die man deswegen neutraler betrachtet, als eigenständige Charaktere wahrzunehmen: die 0 ist etwas schwerfällig und gemütlich, die 4 unvorsichtig und tolpatschig und die Gleichheitszeichen sind ernste Wächter über die Ordnung der Gleichung, die die anderen Zahlen zur Vernunft rufen.

79. Im Making-of zur grafischen Gestaltung des Films auf der DVD (Sony Home Entertainment 2007) erzählt der Regisseur Marc Forster, dass er keinen Vorspann vor dem Film wollte, da dieser ebenfalls von MK12 gestaltet worden wäre und alle Vorschläge suggerierten, die Gestaltung der Credits an die diegetischen GUIs anzulehnen. Die Vermischung diegetischer und extradiegetischer Inhalte auf ein und derselben Oberfläche schien Forster wenig sinnvoll. Forster wollte auch auf den Vorspann verzichten, da ihm das bei einem Film über ein Buch unnatürlich vorkam. Interessanterweise zeigt auch der Trailer zum Film kein einziges Bild, in dem die GUIs zu sehen wären. Denkbar ist hier, dass die Schrift des Films in dem Format des Trailers zur Verwirrung geführt hätte, da der Trailer selbst häufig Schrift zur Kommunikation von Informationen einsetzt.

80. Diesen Hinweis verdanke ich Serjoscha Wiemer.

81. Das gilt auch für die dynamischen Karten: In *Resident Evil* ist es nur die erste Karte bei Minute 20, die dem Zuschauer einen Überblick über die Struktur des unterirdischen Gangsystems gibt. Die anderen Karten haben keinen erklärenden Grund, sondern werden als Übergangslösung zwischen zwei Szenen verwendet oder erinnern an die Grundlage des Computerspiels, sind also weiterer visueller Reiz. Karten im Film sind damit eine zeitgenössischere Form der Montagesequenz oder gar Ablende. In vielen Filmen ist die Karte weniger eine zu Orientierungszwecken eingesetzte Grafik, sondern viel mehr eine grobe Bebilderung, eine Infografik: »Denn eine Infographik ist nachgerade hervorragend in der Lage, ein per se bilderloses oder -armes Ereignis visuell ›verwertbar‹ zu machen« (NOHR 2002: 84).

82. Im Film finden sich mehr als zehn Zwischentitel, die Orts- und Zeitangaben enthalten.

83. Fußnoten-Titel sind keine Erfindung des digitalen Zeitalters: Einige der Zwischentitel bei Griffith' *Intolerance* weisen Fußnoten auf, um Begriffe zu erklären.

84. Bolter zufolge gibt es eine DVD des Films, bei dem man als Zuschauer selbst bestimmen kann, zu welchem Bild man den Ton hören möchte. (Auf der mir vorliegenden französischen DVD des Films war das nicht der Fall): »In this case the viewer becomes the director or sound editor, deciding how the multiple sound tracks will be linearized« (BOLTER 2008: 576).

85. Bei *Terminator Salvation* (McG, USA/D/UK/I 2009) war Karin Fong nicht nur für den Vorspann sondern auch für die anderen Grafiken und Schriften im Film verantwortlich. MK2 haben bei *Stranger Than Fiction* nicht nur die Grafiken im Film, sondern natürlich auch die animierte Titelsequenz am Ende entworfen.

86. Einige Monumentalfilme sollen in den 50er und 60er Jahren über eine eigens komponierte Overtüre verfügt haben, die noch vor der Projektion gespielt wurde (cf HARTMANN 2009: 117).

87. Bspw. auf <http://www.artofthetitle.com/> und <http://www.watchthetitles.com//index.jsp>, bei de letzter Zugriff: 11.4.2012.

88. Bspw. »The Art of Film Titles« Retrospektive der Film Society of Lincoln Center im April 2000, »Filmtitel – Titelfilme, Bed of Film VI.« Kunst-Werke Berlin e.V. 2002 und zuletzt »Vorspannkino«, ebenfalls in den Kunst-Werken von Februar bis April 2009.

89. Die »strukturell intelligenteste Stelle« (HÜSER 2002: 200), siehe auch HÜSER 2010: 310.

90. »Le rôle de médiateur que joue le générique, ›zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte‹, qui fonctionne pour le public comme zone d'adaptation à l'œuvre. Le générique est ce qui fait lien entre ceux qui ont fait le film et se sont absentes et ceux qui sont là pour voir le film achevé« (DE MOURGUES 1994: 49); »Ein Vorspann ist ein Konzeptfilm.« (HÜSER 2002: 204); »Title sequences create a divided focus of attention, the separation of the inside from the outside, of what is the play of the narrative from what is documenting the production, cinematic narrative from film commentary, intradiegetic from extradiegetic information.« (STANITZEK 2009: 45).

91. Vorspann und Experimentalfilm: »Das Filmmaterial des Vorspanns von *Seven* ist auf eine Art und Weise bearbeitet worden wie sonst vielleicht nur ein Experimental- oder Avantgardefilm« (BÖHNKE 2003: 17); Vorspann als »potenzierter Autorenfilm« (STANITZEK 2006: 17; als Experimental-film bei STANITZEK 2009: 50).

92. »Wer wird gewinnen? Das zu Lesende oder das zu Sehende? Jeder Zuschauer muss seine eigene Schlacht führen!« (Übers. FK)

93. Auffällig ist, dass bei den Publikationen, die aus dem Design kommen, die Schrift selbst gar nicht so sehr im Vordergrund steht. *Uncredited* (SOLANA/BONEU, 2007) konzentriert sich überwiegend auf die Vorspannsequenzen, ohne der Schrift weitere Aufmerksamkeit zu schenken. Zwar muss man dem Buch zugute halten, dass die Autoren auch eine Reihe auf den ersten Blick unspektakulärer Vorspanne behandeln und zudem viele Namen von Vorspanngestaltern nennen, die, wie der Titel des Buches es sagt, meist nicht in den Credits aufgeführt werden, die meisten Vorspanne und Designer werden jedoch bloß aufgezählt und kurz beschrieben (»A centered and sober composition with the main title as logo« (ebd: 45)). Typographisch fundierter hingegen ist *Type in Motion* (BELLANTONI/WOOLMAN, 1999), das sich explizit an Gestalter richtet und neben Internetseiten und Medienkunst auch Filmvorspanne untersucht. Hier steht häufig die Schrift im Vordergrund, Schriftarten werden benannt und analysiert. Leider werden die meisten Vorspanne auch hier nur kurz aufgezählt, Interpretationen reduzieren den Vorspann auf eine kondensierte Zusammenfassung des Films: »Die fragmentierten Buchstabenformen, die sich sporadisch drehen und ihre Position verändern, entsprechen den ›genetischen Missgeburten‹, die auf der Insel leben« (ebd: 41. Interpretation des Vorspanns zu *The Island of Dr. Moreau* (USA 1996, John Frankenheimer; Titel: Kyle Cooper)).

94. Für die Hinweise auf die typographischen Details danke ich Jörg Petri.

95. Siehe zum Motiv des Buches am Filmanfang auch METZ 1997: 58.

96. Im Making-of zum Vorspann auf der Platinum Edition DVD des Films (MAWA Film & Medien).

97. Zu Filmkratzern siehe auch KRAUTKRÄMER 2006b.

98. Zur Verbindung von Heavy Metal und Horrorfilm siehe TOMPKINS 2009, zur Verbindung von Horrorfilm, Metal und Typografie siehe: KRAUTKRÄMER, PETRI 2011.

99. Neue Techniken ermöglichen die nachträgliche realistisch erscheinende Einblendung von Schrift ins Live-Bild. Firmen wie Princeton-Video rechnen beispielsweise live bei Footballspielen, die in den USA landesweit übertragen werden, Werbung für regionale Anbieter in die Bandenwerbung, die dann nur von den Zuschauern der jeweiligen Region gesehen werden kann.

100. In der Geschichte der Malerei gibt es spätestens seit dem 14. Jahrhundert immer wieder Beispiele, in denen die Signatur des Malers oder der Titel des Bildes in den Bildraum integriert und der Abbildung bzgl. der Materialität der Schrift angeglichen wurde (cf Butor 1992: 74ff.). Bei dem Gemälde »Windiger Tag« von Giovanni Segantini (1891) wachsen die Initialen des Malers als Moos auf einem Stein, darunter befindet sich noch eine Signatur in roter Farbe, ähnlich einer Wegmarkierung (cf Gludovatz 2005).

101. Odin zitiert hier Metz 2000: 67.

102. Für Bordwell sind diese Pre-Title-Sequences, die vermehrt in den 50er Jahren auftauchen eine Reaktion auf das Fernsehen und die Praxis, Sendungen mit einem Teaser anzukündigen. Die Credits sollten so auch nicht mehr als eine eigenständige Einheit herausgestellt werden, und ihre Nachstellung hob die narrative Bedeutung der Eröffnungssequenzen heraus (cf BST 2006: 27).



Schriftfilme

The image is not exclusive to the visible. There is visibility that does not amount to an image; there are images which consist wholly in words. [...]. The visible can be arranged in meaningful tropes; words deploy a visibility that can be blinding (RANCIÈRE 2007: 7).

Stand im Fokus der bisherigen Untersuchung der Spielfilm, so konzentriert sich das folgende Kapitel auf experimentellere Formen. Diese Unterteilung möchte jedoch nicht der sonst allgemein vorgenommenen Trennung von Spiel- und Experimentalfilm das Wort reden.¹ Dass die Filme in diesem Kapitel dennoch anders und eingehender analysiert werden, verdankt sich dem Umstand, dass bei ihnen die Schrift als visuelles Instrument und konzeptuell eine andere Rolle spielt als bei vielen der zuvor angeführten Filme. Einen weiteren Unterschied stellt die Tatsache dar, dass in den folgenden Schriftfilmen das Auftauchen der Schrift im Film nicht unbedingt drama-

turgischen und narratologischen Gesetzen gehorcht und eben dadurch häufig den ganzen Film über präsent ist.

Schriftfilme zeichnen sich nicht zwangsläufig dadurch aus, dass der überwiegende Anteil des jeweiligen Films aus Schrift bestehen muss oder die Schrift besonders auffällig durch Animation und Gestaltung ins Auge springt. Diese Perspektive engte den Gegenstand zu sehr ein, würde sie doch implizit wieder eine Wertung gegenüber filmischem und unfilmischem Schrifteinsatz einführen, indem man nur jene Filme als Schriftfilme bezeichnete, in denen die Schrift quantitativ und/ oder qualitativ besonders auffällt. In Schriftfilmen tritt die Schrift nicht nur durch ihre Gestaltung hervor, sondern kann auch eine konzeptuelle Ebene aufweisen. Innerhalb der vorliegenden Untersuchung sind Schriftfilme weder Gegenmodelle noch Kristallisationspunkte. Durch ihre Analyse werden weitere Aspekte von Schrift im Film deutlich, die bisher noch nicht aufgezeigt werden konnten. Dass viele dieser Schriftfilme seit den 60er Jahren entstanden, lässt sich insofern wieder dem Kapitel zum »unreinen« Kino in Verbindung bringen (S. 151ff.). Mit dem Einfluss der semiotisch geprägten Filmtheorie und den ideologiekritischen Ansätzen der Apparatusdebatte thematisierten einige Filmemacher zunehmend ihre Zweifel gegenüber einer die Wirklichkeit realistisch wiedergebenden Aufzeichnungsfunktion des Films. Die Schrift wurde genutzt, um den Zeichencharakter des Filmbildes zu betonen und um auf die spezielle Ideologie der Filmproduktion aufmerksam machen. Damit stehen diese Schriftfilme auch in enger Beziehung zur künstlerischen Moderne, in der die illusionistischen Möglichkeiten der Malerei zugunsten einer Zeichenhaftigkeit der Bilder abnahmen und sich Bild und Schrift beispielsweise in einigen kubistischen Werken

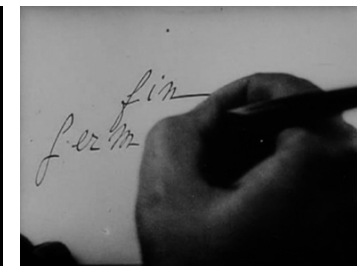
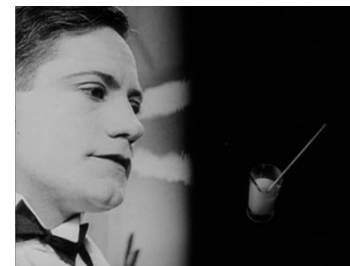
durchdrangen.² In diesen Bildern zeugt die Schrift vom Vertrauensverlust in die abbildende Funktion des Bildes: Bild und Schrift sind gleichermaßen mangelhaft, wenn es darum geht, die Wirklichkeit zu zeigen. ◀

► From the start, word-based art was as much a critique of language as it was of the ›visual‹ (GODFREY 1998: 351).

3.1 Experimentelle Schriftfilme³

Sowohl im dramatischen Film als auch im Avantgarde-Film und *cinéma pur* stand das Wort, und damit im Stummfilm vor allem die Schrift, für die Parallele zum Theater und zur Literatur, die es im Sinne der Moderne zu vermeiden galt (siehe S. 48ff.). *L'Invitation au voyage* (GERMAINE DULAC, F 1927) ist solch ein Idealfilm der Avantgarde, der kaum Schrift enthält. Der Titel des Films wird durch die diegetische Leuchtschrift der gleichnamigen Bar gebildet;⁴ wenn die Menschen im Film sprechen, erscheinen keine Dialogtitel, sondern mitunter kleine Einblendungen von Bildern, die die gesprochenen Worte verdeutlichen – überhaupt wird wenig gesprochen, man kommuniziert über Blicke und Gesten, nicht mit sich bewegenden Mündern. Und am Ende sieht man, wie das Wort »fin« geschrieben wird. Keine nachträglich hinzugefügte Schrift könnte hier die Wirkung der Bilder stören.

Frühe Schriftexperimente fanden fast ausschließlich im Rahmen der akzeptierten Anwendungen statt, in Zwischenbildern und Vorspannen. Schriftfilme, Filme also, die der Schrift einen größeren konzeptionellen Raum einsteanden, waren entsprechend selten. Ein Beispiel dafür ist *Manhatta* (USA 1921, CHARLES SHEELER, PAUL STRAND), das Szenen von Arbeitern in Manhattan zeigt und seine Verse auf illustrierten Kartons zwischen die Aufnahmen setzt. Die Titel sind hier keine informativen oder narrativen Stützen, sondern eine poetische Umschreibung des visuell Präsentierten – eine Art Filmgedicht. *Anémic Cinéma* (F 1926, MARCEL DUCHAMP), sicherlich einer der bekanntesten Schriftfilme aus der Zeit des Stummfilms, zeigt



seine Sätze auf den »Rotoreliefs«, sich drehenden Scheiben, die das Lesen der Wortspiele erschweren und teilweise mit entgegen der Leserichtung drehenden Spiralen abgewechselt werden.⁵

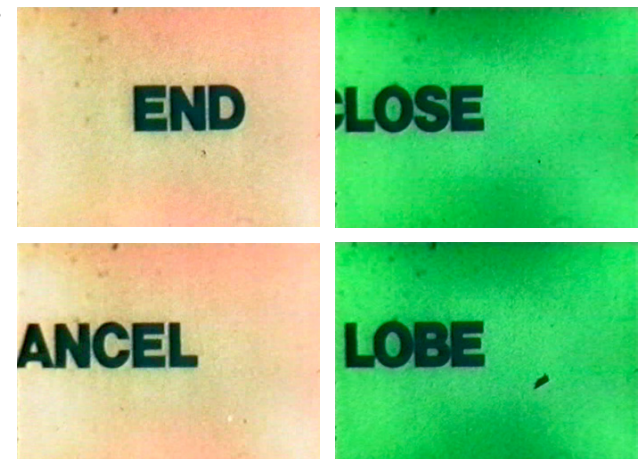
Dass man von Schriftfilmen als Genre innerhalb des Experimentalfilms sprechen kann, dass sich Filmkünstler in starkem Maße der Schrift als visuellem Ausdruckssystem im Film zuwenden, ist erst im Zuge des strukturellen Films Ende der 50er Jahre und der aufkommenden Videokunst in den 60ern der Fall. Der Begriff »struktureller Film« geht auf P. Adams Sitney zurück und bezeichnet eine Form des Experimentalfilms, die hauptsächlich in den 60er und 70er Jahren relevant war. Diese Filme werden auch als »Materialfilme« bezeichnet, da sie ihre Struktur aus dem Filmmaterial selbst, wie Filmkratzer, Klebestellen usw. beziehen. Ihnen gemeinsam ist außerdem, dass sie ihre künstlerische Form nicht mehr allein durch das gefilmte Bild beziehen. Neben den Materialkennzeichen sind laut Sitney eine starre Kameraeinstellung, Loops, Flickereffekte und das Reproduzieren bereits gefilmter Aufnahmen weitere Merkmale des strukturellen Films (cf SITNEY 2002 [1969]: 348).⁶ Fil-



memacher wie Peter Kubelka richteten sich bei der Aufnahme nicht mehr bloß auf das vor der Kamera vorgefundene Bild, sondern räumten der zeitlichen und materiellen Dimension des Films einen ebenso hohen Stellenwert ein (cf KUBELKA 1995 [1974/5]: 47). Für Kubelka war jedes einzelne Bild eines Films gleich viel wert und durfte nicht verschwendet werden (cf SITNEY 2002: 349), unabhängig davon, ob darauf eine Fotografie, ein grafisches Bild oder materielle Spuren zu erkennen waren. Die Idee, dass das fotografisch reproduzierte Bild nicht mehr in einem auf die vorfilmische Realität bezogenen direkten Verhältnis steht und stehen soll, ist es, die es vergleichbar macht mit anderen, nicht figürlichen Elementen im Film. Wenn also Schrift und Bild im strukturellen Film angeglichen werden, dann nicht wie bisher, indem die Schrift ornamental verziert und durch ihre Gestaltung und filmische Aufnahme ihr bildlicher Status betont und herausgearbeitet wird, sondern im Gegenteil, das Filmbild an sich wird so stark abstrahiert, dass es genauso wenig direkt auf die Welt referenziert wie die Schrift. Materialität und Zeichencharakter des Filmbildes treten deutlich hervor.

Dadurch können Filmmacher wie Paul Sharits oder Hollis Frampton die Schrift im Film als bildliche Möglichkeit und zur rhythmischen Ausgestaltung ihrer Filme nutzen, da sie nicht mehr in Konkurrenz zu einem Filmbild steht, das im Ziel auf maximale transparente Darstellung von Welt hin

Word Movie
(Paul Sharits, USA 1967)



konzipiert wurde. Schrift hat den gleichen gestalterischen Stellenwert wie jedes andere visuelle Element im einzelnen Kader. So zeigt Sharits in *Word Movie* (Paul Sharits, USA 1967) jeweils nur ein Wort pro Filmbild, während auf der Tonspur andere Worte recht betonungslos gesprochen werden. Die einzelnen Worte werden dabei in einer Weise angeordnet, dass zwei aufeinanderfolgende Wörter immer mindestens einen gleichen Buchstaben aufweisen, sie zum einen immer auf der gleichen horizontalen Linie stehen und die identischen Buchstaben zudem an der gleichen Stelle bleiben, so dass diese besser und länger erkennbar sind und beim Sehen der Eindruck von verschiedenen Einzelbuchstaben entsteht, um die herum Wörter aufblitzen. Sharits betont somit zum einen die besondere Visualität der Schrift, die es ermöglicht, im Einzelfall ein Wort zu erfassen, obwohl es nur eine fünfzigstel Sekunde lang zu sehen ist. Gleichzeitig zergliedert er aber auch Wort und Film, indem in den Wörtern die einzelnen Buchstaben durch die Flächensyntax isoliert werden, und durch die schnelle Montage verdeutlicht er, dass ein Film aus 24 Bildern in der Sekunde besteht, und was man darauf erkennt, hängt davon ab, ob die Differenz zwischen den einzelnen Kadern genügend reduziert wurde. Gleichzeitig wird eine Sinnbildung, die außerhalb des filmischen Materials liegt, vermieden: weder die einzelnen Buchstaben noch die Wörter ergeben hintereinander gelesen einen Sinn und dem Text auf der Tonspur kann nur unter sehr großen Anstrengungen gefolgt werden, da zwischen den einzelnen gesprochenen Wörtern jeweils ungefähr eine Sekunde Pause ist und sie auch nicht durch Betonung gesondert hervorgehoben werden.

In *Zorn's Lemma* (USA 1970) zeigt Hollis Frampton fast 45 Minuten lang jeweils für eine Sekunde ein Wort aus dem städtischen Raum und ordnet diese Worte alphabetisch an. Die Schrift kommuniziert hier ebenso wenig wie das Bild einen zusammenhängenden Inhalt, sondern wird viel mehr in einen ornamentalen Zusammenhang gesetzt. Die Wörter werden in Sets zu je 24 angeordnet. Für jeweils eine Sekunde wird zuerst ein Wort mit dem Anfangsbuchstaben A, dann eines mit B usw. gezeigt, bis nach 24 Sekunden das erste Set durchgelaufen ist. (Grundlage ist das römische Alphabet mit 24 Buchstaben, ohne j und w.) Nach einer Sekunde Schwarzfilm beginnt diese Prozedur mit neuen Wörtern von vorne. Aller-

dings gibt es nicht von jedem Buchstaben gleich viele Wörter, so dass Frampton die Wörter, die mit X beginnen, bald durch das Bewegtbild eines Feuers austauscht. So werden nach und nach alle Buchstaben ersetzt. Als letzter weicht der Buchstabe C dem Bild eines roten Ibis', und dieser Teil des Films endet.⁷ Frampton macht so nicht nur auf das Wort an sich im

► Für Frampton waren die russischen Theorien Eisensteins, Vertovs und Kuleshovs sehr wichtig für die eigene Arbeit (cf FRAMPTON 2009:198). So ist *Zorn's Lemma* auch als ironischer Kommentar auf Vertovs Film-Alphabet zu verstehen, das eben immer nur für einen Film gelten kann.

alltäglichen Stadtbild aufmerksam, sondern schafft zudem ein visuelles Alphabet, das allerdings nur für diesen Film Gültigkeit besitzt. ◀ Die Struktur des Alphabets ist es allerdings auch, durch die das Konzept so etwas wie eine narrative Spannung entwickelt, die sich darauf richtet, welcher Buchstabe wann durch welches Bild ersetzt wird. Diese Struktur ist es auch, die den Buchstaben auch noch durch das Bild durchschimmern lässt, selbst wenn es diesen schon länger ersetzt hat: das Feuer steht

bis zum Ende dieses Teils für das X, da es zunächst noch durch Aufnahmen mit Wörtern deren Anfangsbuchstabe V und Y ist, gerahmt wird. (Und nachdem mehr als die Hälfte der Buchstaben durch Filmaufnahmen ersetzt wurden, muss man das Alphabet schon immer mit aufsagen, um die Orientierung zu behalten.) Damit führt Frampton seine eigene Feststellung noch weiter: »Once we can read, and a word is put before us, we cannot not read it« (MACDONALD 1988b: 49).⁸ Wenn ein Bild einmal mit einem Buchstaben verknüpft ist, kann man diese Verbindung so schnell nicht mehr lösen. Gemeinsam haben die beiden Filme von Sharits und Frampton jedoch, dass es nicht mehr darauf ankommt, die einzelnen Wörter zu lesen und in einen inhaltlichen Zusammenhang zu stellen. Dabei wird die Schriftlichkeit besonders betont, ohne dass sie in Konkurrenz zum Filmbild stünde, vielmehr strukturiert und steuert sie dieses auch.

Neben dieser formalen Herangehensweise gibt es auch Filme, die Schrift bewusst in ihrer Möglichkeit einsetzen, Inhalte auf eine andere als bloß visuell bildliche Art zu kommunizieren. Jonas Mekas bspw. nutzte Inserts, um seine tagebuchartigen Filme mit poetischen Reflexionen zu ergänzen, beziehungsweise den nötigen Hintergrund zu den Bildern zu liefern. MacDonald sieht darin eine Methode, die dem Wunsch entsprang, ebenso einfache wie unpräzise Filme wie zur Zeit des frühen Kinos zu

► In *Television Delivers People* rollt weiße Schrift vor blauem Hintergrund von unten nach oben, während dazu seichte Berieselungsmusik läuft. Der Text kritisiert kommerzielle Fernsehanbieter und stellt die These auf, dass nicht Fernsehprogramme nachhause, sondern die Zuschauer zu den Verkäufern geliefert werden. Die Schrift soll lesbar bleiben, ihr Einsatz demonstriert die bewusste Bildverweigerung im Medium des Fernsehens. »Television delivers people to an advertiser. [...] Mass media means that a medium can deliver masses of people. Commercial television delivers 20 million people a minute. In commercial broadcasting the viewer pays for the privilege of having himself sold. It is the consumer who is consumed. You are the product of t. v.«

machen und die Imagination der Zuschauer zu nutzen (cf MACDONALD 1995: 8), die im als entgegengesetzten System betrachteten, alles sichtbar machenden, kommerziellen Film nicht mehr bedient wurde. Ein Grund für solche Zwischentitel ist jedoch sicher auch, dass Synchronon schwieriger und teurer zu erzeugen war. Doch auch im Medium Video, das über eine synchrone Tonspur verfügt, wurde mit Schrift experimentiert (beispielsweise Weibels Videotexte 1974-1975)⁹ oder diese bewusst als bildkritisches Element genutzt (beispielsweise in Richard Serras *Television Delivers People* (USA 1974)). ◀

Astrucs Forderung, sich nicht vom Dogma des rein visuellen Films erdrücken zu lassen, findet sich in den Schriftfilmen der 60er und 70er Jahre ebenso wieder, wie Metz' Beobachtung, dass die Mischungen in der »Gesamtkonstruktion« bestehen bleiben und die einzelnen Elemente ihre nicht-kinematografischen Eigenschaften behalten. Die Radikalität der Mischungen, die im Experimentalfilm möglich (und in Abgrenzung zum Hollywoodfilm auch nötig) war, versuchte der englische Filmtheoretiker und -künstler Peter Wollen Ende

der 60er Jahre auf den politischen (Autoren-)Film zu übertragen. In drei Aufsätzen, die 1969, 1972 und 1975 entstanden, verdeutlicht er seine Forderungen vor allem am Beispiel Godards:

There is no pure cinema in a single essence, hermetically sealed from contamination. This explains the value of a director like Jean-Luc Godard, who is unafraid to mix Hollywood with Kant and Hegel, Eisenstein montage with Rossellinian realism, words with images, professional actors with historical people, Lumière with Méliès, the documentary with the iconographic (WOLLEN 1998 [1969]: 106).

Mit dem Mischen der Stile (u. a. der Schrift im Bild) im Sinne einer Offenlegung der Produktionsmittel und als selbstreflexives Moment soll in der Tradition der russischen Formalisten die Wahrnehmung des Publikums für

◀ Wollens Unterscheidung sorgte bei deutschsprachigen Filmkünstlern für Verärgerung. Zum einen sahen sie ihre Filmarbeit ebenfalls als politisch an (cf HEIN 2003: 125), auch wenn die politischen Themen nicht explizit, sondern über die Ablehnung vorherrschender Ästhetik thematisiert wurde. Zum andern findet sich auch im Experimentalfilm der Einsatz von Kratzern und Bild-Übermalungen als dezidiertes Ablehnen von Bildern.

die spezifischen Eigenschaften des Materials geschärft werden. Wollen nennt sieben Kategorien, in denen sich Godards Filme von denen des »orthodoxen« oder klassischen Kinos unterscheiden: Narrative Logik gegenüber erzählerischen Brüchen, Identifikation gegenüber Entfremdung, Transparenz gegenüber Vordergründigkeit, einfache Diegese gegenüber multipler Diegese, Geschlossenheit gegenüber Öffnung, Gefallen und Nicht-Gefallen sowie Fiktion gegenüber Realität (cf WOLLEN 1982 [1972], 79). Wie er in seinem später erschienenen Aufsatz »The Two Avantgardes« darlegt, weist er dem Experimentalfilm jene Ebene zu, die sich direkt auf das

Material als künstlerisches Ausdrucksmedium bezieht (cf WOLLEN 2001 [1975]), während Filmemacher wie Godard, mit ihrer Art Filme zu machen, aktuelle politische und soziale Aspekte thematisieren könnten. So kommen in dem Film *Le Vent d'Est* (I/F/BRD 1970) der Groupe Dziga Vertov, zu der Godard um 1970 gehörte, zwar auch Kratzer im Bild vor, was Godard aber nur formal in die Nähe der Avantgardefilmer rücke (siehe hierzu auch S. 289). Diese nutzten das Kratzen, um das Filmmaterial zu thematisieren, ähnlich verwandten Techniken in der Malerei, Godard hingegen als Verneinung des Bildes (cf Wollen 1982 [1972], 83). ▶ ◀

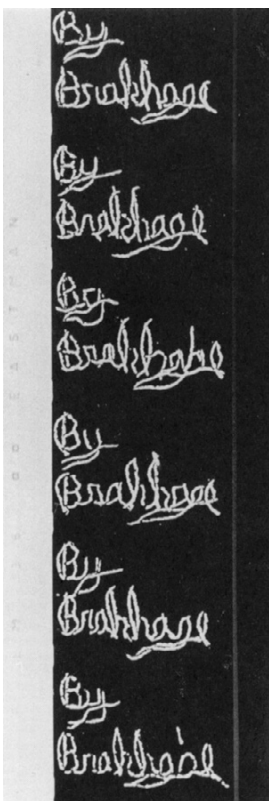
► Gekratzte Schrift auf Film

Direkt auf dem Filmmaterial durch Kratzen zu machen, ist im Experimental- oder experimentellen Animationsfilm keine Seltenheit, beispielsweise in *Free Radicals* (Len Lye, GB 1958) oder auch *I ... dreaming* (Stan Brakhage, USA 1988). In letzterem Fall hat Brakhage einige Wörter auf den Film ins Bild geritzt, und hier erfüllt sich Flussers etymologische Herleitung des Wortes »to write« vom Ritzen und Bilder-Zerfetzen (siehe S. 165), aber im Film entstehen dadurch neue Bilder, denn die Kratzer, die auf den einzelnen Kadern noch statisch sind, werden durch die Projektion animiert. Kratzfilme, in denen ein Buchstabe, oder ein

Schriftzeichen pro Kader eingeritzt wurden, sind beispielsweise *Letter* (Dieter Roth, D 1962) und *White Calligraphy* (Takahiko Iimura, J 1967). Brakhage und Peter Kubelka haben ihre Namen auch auch immer ins Material geritzt, den Film sozusagen direkt signiert, wobei Brakhage das animiert hat, so dass sich sein Name schrieb, Kubelka aber ein Standbild seines geritzten Namens verwendete. Beispiele, in denen auf das Material mit Farbe geschrieben wurde, gibt es ebenfalls: *A Colour Box* (Len Lye, NEW 1935), *Trade Tattoo* (Len Lye, NEW 1937), und *Blinkity Blank* (Norman McLaren, CAN 1955).

► »Any theory of the cinema, any film-making, must take Hollywood into account. It provides the dominant codes with which films are read and will continue to do so for the foreseeable future.

[...] I no longer think that the future of cinema simply lies in a full use of all available codes. I think codes should be confronted with each other, the films are texts which should be structured around contradictions of codes. [...] It is possible that the transitional period we have now entered into could end with victories for the avant-garde that has emerged«
(WOLLEN 1998 [1972]: 118).



Was Wollen mit Nachdruck betont, ist die Idee des Konfliktes oder des Kampfes, wenn zwei unterschiedliche Codes vereint werden. ◀ Darin liegt für ihn die Aktualität: »Godard übernimmt die Idee des formalen Konflikts und Kampfes und überträgt sie auf ein Konzept des Konfliktes nicht zwischen Inhalt und Bildern, sondern zwischen unterschiedlichen Codes und zwischen Signifikant und Signifikat« (WOLLEN 2001: 171). Für Wollen ist der Film nicht per se heterogen, vielmehr muss die Homogenität immer wieder bekämpft werden.¹⁰

Damit wird die Heterogenität aber auch instrumentalisiert, anders als bei Metz steht sie in einem bestimmten Zweck und teilt die Filmgeschichte in die Filme, die sie zu verstecken versuchen und andere, die sie herausstellen. Die Opposition zum durchschnittlichen Spielfilm ist dabei jedoch nur ein Grund unter vielen für eine Integration von Elementen wie der Schrift, damit ist aber nicht erklärt, dass die Schrift im Film seitdem für einige Filmemacher/innen ein ernsthaftes Stilmittel geworden ist. Weder Konflikt noch Aufhebung der Differenz ist dabei das Ziel, sondern die Thematisierung von Inhalten durch eine neue Ästhetik der Heterogenität.

Im Folgenden wird nicht, wie Wollen es in seinem Aufsatz »Die zwei Avantgarden« (2001) macht, zwischen einer politischen und einer ästhetischen Avantgarde unterschieden, also zwischen den Filmen eines Jean-Luc Godard und denen von Malcolm Le Grice beispielsweise, sondern zwischen jenen Filmen, in denen die Schrift exklusiv einen wie auch immer gearteten narrativen Inhalt kommuniziert (z.B. Zwischentitel) und anderen, in denen die ornamentalen Qualitäten der Schrift im Vordergrund stehen und das Lesen selbst aus verschiedenen Gründen oft zweitrangig ist. Diese Unterscheidung ist sinnvoll, da dadurch die beiden wichtigsten Eigenschaften der Schrift, Kommunikation von Inhalten und Visualität, eingehender untersucht werden können. Dabei geht es nicht um eine vollständige Aufzählung von Beispielen und Variationen, die folgenden Filme

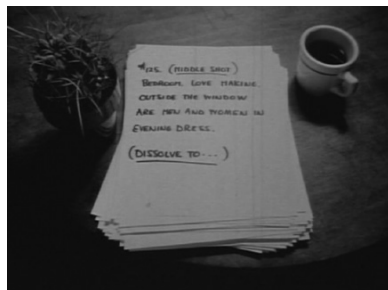
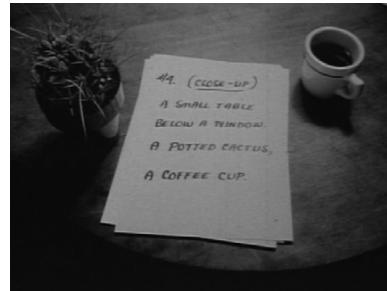
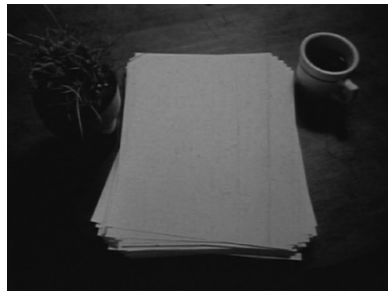
wurden so gewählt, dass die wichtigsten Aspekte diskutiert werden können. Das sich anschließende Kapitel zur Schrift in den Filmen Jean-Luc Godards dient dazu, die so herausgearbeiteten Aspekte eines Werkes zusammen zu führen, um so auch eine Entwicklung in der kontinuierlichen Arbeit mit Schrift im Film, beziehungsweise der Arbeit des Filmemachers unter dieser speziellen Perspektive in den Blick zu nehmen.

3.1.1 Schrift als »Text« im Film

Poetic Justice

In *Poetic Justice* (Hollis Frampton, 1972) werden während 30 Minuten nacheinander 240 Seiten eines Drehbuches gezeigt, die auf einem Tisch liegen, links davon ein Topfkaktus, rechts eine Tasse Kaffee. Der Film ist ohne Ton, und die Seiten enthalten die Nummer der jeweiligen Szene, eine Angabe über die Einstellungsgröße und eine Beschreibung der Szene. Es gibt keine Bewegung, alle sechs Sekunden einen Schnitt, und die neue Seite liegt auf der vorherigen. Jeder Schnitt wird von einem kurzen Blitzen begleitet, das bei einigen 16mm-Kameras entsteht, wenn der Film gestoppt wird. Ein Frame befindet sich dann direkt vor dem Bildfenster und wird überbelichtet, im entwickelten Film also durchsichtig und auf der Leinwand somit als »weiß« zu sehen. Normalerweise werden diese Frames herausgeschnitten, das Blitzen ist somit ein Hinweis darauf, dass der Film in der Kamera geschnitten wurde.

Bevor die erste beschriebene Seite gefilmt wird, sieht man den ganzen Stapel Drehbuchseiten, die oberste ist unbeschrieben – ohne dass man es wüsste, wird am Anfang bereits das gesamte Material des folgenden Films präsentiert. Dann beginnt der Film mit der ersten Seite, und da jedes neue Blatt auf den Stapel der bisherigen gelegt wird, sieht man auch bildlich das Verstreichen der Zeit. Am Schluss wird der gesamte Stapel erneut präsentiert, diesmal bedeckt von einem Plastikhandschuh.



► Auf die Frage, ob es in diesem extremen Fall nicht ausreichen würde, sich den Film einfach nur durchzulesen, hat MacDonald die interessante Feststellung gemacht, dass sich viele Zuschauer nach dem Film eher an den imaginierten Film erinnern, als an den konkreten abgefilmten Text (cf. MACDONALD 1988, 41 & ebd. 1988b: 65)

► Wie viele andere Schriftfilme ist auch *Poetic Justice* rekonstruierbar. In MacDonald 1995 findet sich der gesamte Text des Films, der somit jederzeit auch unter Verlust der Kopie so ähnlich wieder herzustellen wäre. Das gleiche gilt auch für Michael Snows *So is This* (CAN 1982).

Diese Tatsache zeigt noch einmal die Verbindung dieser Schriftfilme zum strukturellen Film: Peter Kubelka schrieb zu seinem *Arnulf Rainer* (AU 1960) bereits, dass jeder diesen Film mit seiner Partitur erstellen könne, da er nur aus Schwarz- und

Blankfilm sowie Rauschen und Stille bestehe (KUBELKA 1995 [1974/5]: 67). Das gilt allerdings nicht automatisch für Schriftfilme. Für Jörg Petris Videoclip *DOT*. (D 2008) wurde jeder abgefilmte Buchstabe und jede Akzidenzie im Bleisatz gedruckt und die Drucke anschließend zu einem Buch gebunden. Da die Buchstaben aber zur Musik animiert wurden, steht hier der unmittelbare kreative Gestus deutlich im Vordergrund und weniger der konzeptuelle Ansatz.

Bei dem Drehbuch (dem geschriebenen Film im Film) ◀ handelt es sich um eine Art impressionistischen Film: er spielt in einem Haus, es gibt Visionen, die sich draußen hinter den Fenstern abspielen, und eine Liebesszene im Schlafzimmer. Zentrales immer wieder auftauchendes Element sind Fotografien, die angeschaut werden, sowie weitere selbstreferenzielle Bezüge. So beschreibt bereits die vierte Szene exakt das Bild, das der Zuschauer auch die ganze Zeit zu sehen bekommt – die Beschreibung selbst ist darin allerdings nicht enthalten: »#4 (CLOSE-UP) A SMALL TABLE BELOW A WINDOW A POTTED CACTUS / A COFFEE CUP.« Des Weiteren gibt es eine ganze Reihe von Szenen, deren Beschreibung jeweils mit dem Satz endet: »THERE IS NO CAMERA IN THE ROOM.« Mittels deiktischer und enunziatorischer Elemente zieht Frampton den Zuschauer noch weiter in den Film hinein: »#190 (MIDDLE SHOT) YOUR FACE, SMILING.« oder »#240 (CLOSE-UP) MY HAND COVERS A STILL PHOTOGRAPH OF MY OWN FACE.« Einige Titel erinnern auch an einen Traum: »#48 (LONG SHOT) YOURSELF VERY FAR AWAY, WALKING YOU DISAPPEAR AMONG TREES. (DISSOLVE TO ...)« ◀

Eigentliches Thema jedoch ist das selbstreflexive Moment. Die Drehbuchseiten #10 – #19 beschreiben Szenen, in denen der Zuschauer des Films selbst eine Kamera nimmt und filmt: »#14 (MIDDLE SHOT) YOU RAISE A CAMERA TO YOUR EYE.« Weiter gibt es einige Szenen, in denen der Autor eine Fotografie der beschriebenen Szene in die Kamera hält: »#65 (CLOSE-UP) MY HAND HOLDING A STILL PHOTOGRAPH OF THE SAME SCENE. YOU ARE OPENING A DOOR.« Auch Titel werden als Drehbuchseiten abgefilmt: »#61 TITLE: SECOND TABLEAU«. In den letzten 45 Szenen sollen nur noch Fotografien gezeigt werden, die der Liebhaber des Zuschauers in die Kamera hält (»YOUR LOVER'S

HAND IS HOLDING A STILL PHOTOGRAPH«) und auf denen entweder der Zuschauer, sein Liebhaber oder der Autor zu sehen ist. Das permanente Thematisieren des Blicks wird in *Poetic Justice* noch einmal durch den Versuchsaufbau gedoppelt, indem das Drehbuch abgefilmt wird. Frampton geht damit noch eine Ebene weiter, als bloß das Aufnahmemedium zu verdeutlichen – ohne dies jedoch explizit zu zeigen. Indem er *beschreibt*, dass es in manchen Szenen eine Kamera gibt, und er ab und zu auch darauf hinweist, dass in dem Raum der Szene eben gerade keine sei, befindet sie sich nicht nur im Drehbuch und damit später in der zu filmenden Szenerie, sondern die Kamera, die das aktuell zu lesende Bild filmt, wird ebenfalls spürbar. Noch deutlicher wird das am Schluss mit den beiden Szenen: »#237 (CLOSE-UP) YOUR LOVER'S HAND IS HOLDING A STILL PHOTOGRAPH OF MY HAND, WRITING THIS TEXT.« und »#238 (CLOSE-UP) YOUR LOVER'S HAND IS HOLDING A STILL PHOTOGRAPH OF MYSELF, FILMING THESE PAGES.« Diese zwei Szenen stellen eine mentale *mise en abyme* dar. Würden die Seiten verfilmt werden, dann sähe man jetzt erst zum zweiten Mal im Film die Drehbuchseiten. Das Bild der Fotografie mit den Seiten wäre zwar eine Enunziationsmarkierung, nicht aber eine Darstellung seiner selbst in einer weiteren Ebene im Bild. Erst über den Umweg, sich die beschriebene Szene vorzustellen und sie gleichzeitig auch in dem vorliegenden Zustand zu rezipieren, wird daraus eine *mise en abyme*. Framptons Drehbuch wird kein Bild, die Schrift beschreibt das Bild, beziehungsweise beschreibt sich selbst als Bild.

Riddles of the Sphinx

Ein weiteres Beispiel für einen Schriftfilm, in dem Bild und Schrift auf gleichberechtigter Ebene kommunizieren, ohne dass die Differenz von Bild und Schrift aufgehoben wird, ist der Film *Riddles of the Sphinx* von Laura Mulvey und Peter Wollen (GB 1977). Mit großer formaler Strenge und sehr fragmentarisch erzählt der Film im vierten, knapp einstündigen Teil die Geschichte von Louise, die von ihrem Mann Chris verlassen wird und deshalb ihre Tochter Anna in einen Kindergarten geben muss, um Arbeit zu finden. Die einzelnen Szenen sind dabei als Plansequenzen konzipiert, bei denen sich die Kamera unablässig langsam im Kreis dreht und meist eine vollständige 360°-Drehung um sich selbst absolviert. Der Inhalt wird über die Zwischentitel kommuni-

ziert, die sich zwischen den einzelnen Szenen befinden. Die Szenen selbst sind relativ narrationsarm, so dass sie teilweise einer Bebilderung der Titel gleichkommen, die hauptsächlich die Informationen enthalten, die man benötigt, um die Geschichte zu konstruieren. Dadurch wird die Durchführung der formalen Inszenierung begünstigt, da die Vermittlung vernachlässigt werden kann. Anders als beim Stummfilm sind die Titel nicht Hilfskonstrukt, sondern Hauptelement der Narration. Trotzdem haben die Bilder mehr als nur illustrierende Funktion. Das Konzept der Plansequenz und der Kameradrehung gibt den Rhythmus vor, die Szenerien und Dialoge die Stimmung. Mulveys und Wollens Anliegen ist nicht das formale Experiment, sondern der politische – in diesem Fall feministische – Inhalt. Auch hier ermöglicht das spezielle Konzept der Zwischentitel eine stärkere Identifikation. Die Schrift als Vermittlungsinstanz zu wählen, ist zwar eine Entscheidung für ein recht vordergründiges Stilmittel, bietet in dem Fall aber den Vorteil, dass der Inhalt in einer allgemeineren Form rezipiert wird, da er zunächst nicht an konkrete Personen gebunden scheint. Selbst wenn diese dann in den Szenen auftauchen, ist das durch das formale Konzept relativ distanziert. Zudem bestehen die Titel aus Fragmenten, in denen die Sätze unvollständig bleiben: »bedtime, she likes to stay in Anna's room, waiting for her to fall asleep and tidying away the traces of the day. She still seems to need the«. Dadurch wird eine Gleichwertigkeit von Bild und Schrift suggeriert, als ob die Bilder die Sätze vervollständigen sollten. Genau das tun sie durch ihre narrationsarme Struktur jedoch nicht. Vielmehr sind die Bilder als Ruhezone zwischen den Zwischentiteln zu verstehen, denen der Zuschauer noch nachhängt und möglicherweise die Sätze dabei selbst vervollständigt. Die Bilder werden erst durch die Informationen der Zwischentitel narrativ aufgeladen, durch starke Formalisierung bieten diese dann die Grundlage für die Reflexionen des Zuschauers. Sie führen damit den fragmentarischen Zwischentitel nicht auf der Ebene der Syntax fort, sondern auf einer Metaebene: der des Diskurses des Films. Anders als bei *Poetic Justice* ist hier das Bild die Grundlage für den imaginären Text des Zuschauers. Die von Wollen zuvor geforderte Konfrontation der Mittel findet in diesem Teil des Films nicht statt. Seine Forderung nach der Mischung der Stile findet ihre Entsprechung in den anderen Teilen des Films, in denen teilweise direkt

in die Kamera gesprochen wird und die nichts mit der im vierten Teil erzählten Geschichte gemein haben. Schrift und Bild funktionieren hier in dem ihnen zugedachten Bereichen und ergänzen sich entsprechend. Der Versuch, einen Film zu machen, der sein Thema distanziert verhandelt und keine Möglichkeit zur Identifikation mit den Protagonisten bietet, entspricht auch Mulveys eigener theoretischer Arbeit (cf MULVEY 1989 [1975]).¹¹

So is This

Dass in den Filmen dieses Kapitels die Schrift exklusiv ihren Inhalt kommuniziert, bedeutet nicht, dass sie dabei nicht auch Bild sein kann. Ein besonderes Beispiel dafür ist Michael Snows *So is This* (CAN 1982). Der Film zeigt 45 Minuten lang nichts anders als Worte. Jedes Wort wird einzeln weiß auf schwarz abgefilmt, hintereinander gelesen ergeben sie ganze Sätze. In seinem Film spielt Snow damit, dass man einen reinen Schriftfilm sieht und betont auch immer wieder den Gegensatz von Bild und Schrift. An einer Stelle fragt er sich, ob dieser Film auch von der kanadischen Zensurbehörde beschlagnahmt werden kann, wenn er für jeweils einen Frame Wörter wie »cunt« oder »ass« aufblitzen lässt. Snow bezieht seinen Witz aber nicht allein aus dem Text, sondern auch aus der Inszenierung der Wörter. Der Film ist so angelegt, dass immer nur ein Wort erscheint, man also den Satz erst vervollständigen kann, wenn das letzte Wort gezeigt wurde. Der Rhythmus ändert sich beständig, Betonungen werden weniger über die Größe der einzelnen, immer gleich gesetzten Wörter erzielt, als vielmehr über die Montage und die Geschwindigkeit. Passagen, in denen die Wörter länger stehen bleiben, wirken schwerfälliger als jene, in denen sie in eine schnellere Abfolge treten. Hier zeigt sich auch der besondere filmische Effekt von Snows Film, der im Gegensatz zu den oben angeführten Schriftfilmen den Aspekt des Rhythmus bearbeitet: er konterkariert die gängige Leseerfahrung, die normalerweise weder durch eine zeitliche Vorgabe gesteuert ist noch nur aus dem Lesen einzelner Wörter besteht. Bei Snow fallen Wort und Einstellung zusammen. Man liest die Montage des Films, wie es Kuleshov für seine reihende Montage gefordert hatte und betrachtet gleichzeitig die Wörter, die durch die aufgezwungene Dauer, mit der sie vor einem verweilen, nicht so rasch überlesen werden können, wie man es sonst gewohnt ist. So erkennt man kleine



film, »original« und abgefilmt in Snows *So is This* (CAN 1982)

Unebenheiten, die sich an einigen Buchstaben wiederholen, außerdem kann man unterschiedliche verwendete Filmmaterialien ausmachen, die an den verschiedenen Schwarzwerten erkennbar sind. Von den bisher thematisierten Schriftfilmen ist Snows sicherlich der puristischste. Schrift und Filmbild werden nicht gemischt, der Text ist semantisch schlüssig und will nicht verwirren. Doch trotz dieser textuellen Transparenz verweist Snow deutlicher noch als Frampton und Mulvey/Wollen auf das Dispositiv und das Medium. Zum einen thematisiert er es direkt im Text und verwendet wie Frampton auch eine Reihe deiktischer Elemente, von denen das am häufigsten wiederkehrende das titelgebende »this« ist. Die materiellen Aspekte, die durch die Reduzierung auf die Buchstaben noch mehr als sonst ins Auge fallen wie das verwendete Filmmaterial oder der Rhythmus, werden in der Mitte des Films noch einmal deutlicher thematisiert. Dort probiert Snow ver-

schiedene Lesegeschwindigkeiten mit immer demselben Satz aus und beschließt dann, den Film von Anfang an bis zu dieser Stelle in einer anderen Geschwindigkeit zu wiederholen, weil er dann vielleicht einem anderen Teil des Publikums besser gefallen könnte. Aber Snow setzt nicht die Wörter zu den Sätzen des Anfangs erneut zusammen, sondern fotografiert den projizierten Film von der Leinwand ab und verändert dabei die Geschwindigkeit. Der Unterschied zu den zuvor gesehenen Wörtern zeigt sich sofort und deutlich: die Kadrierung ist anders, und die meisten Wörter haben einen leichten Lichthof, der davon zeugt, dass es schwierig ist, die Bilder adäquat zu belichten. Indem die Wörter nicht einfach nur durch ihre textuelle Form, sondern samt ihrem Trägermaterial reproduziert werden, werden sie spätestens hier zu einem Filmbild. Ironisch hat Yann Beauvais festgestellt, dass *So is This* ein Film ohne *hors champ* sei (cf Beauvais 1988: 14). Das stimmt zumindest nicht für die Sequenz des »flashbacks«, der durch seinen Einstieg nicht nur das Dispositiv thematisiert (»Let's look back:«), sondern durch das Kenntlichmachen der schlechteren Reproduktion an dieser Stelle auch die Produktionsweise, in dem Snow mit einer Kamera die Filmbilder von einer

Leinwand abfilmt. Hier entsteht dann auch eine echte *mise en abyme*, da der Film einen Teil von sich ein zweites Mal auf einer anderen Ebene enthält.

3.1.2 Schrift als »Ornament« im Film

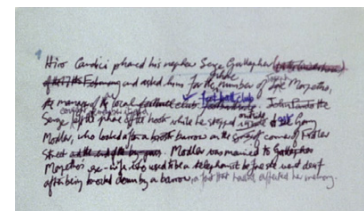
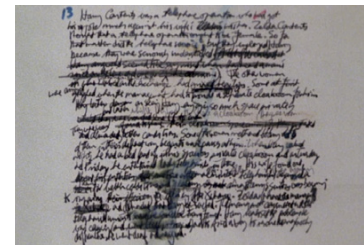
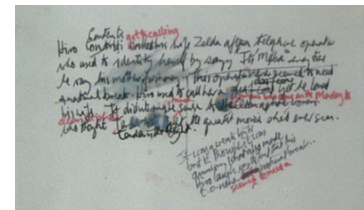
Die Schrift in Snows Film wird dann zu einem Bild, wenn sie wiederholt wird. Schnell erkennt man, dass die Informationen bereits kommuniziert wurden, das Lesen tritt in den Hintergrund, was es ermöglicht, sich stärker auf die neuen visuellen Informationen zu konzentrieren. In den folgenden Schriftfilmen liegt der Fokus auf genau dieser Art des Schrifteinsatzes. Ihre primäre Funktion der Informationsvermittlung tritt zurück, weil sie z.B. von einem Sprecher im Off vorgelesen wird, und ihre grafischen und ornamentalen Aspekte können dadurch stärker in den Vordergrund treten.

Dear Phone

In den Filmen Peter Greenaways werden immer wieder längere Text-Passagen sowohl typografisch visualisiert als auch im Off vorgelesen, so auch in seinem drei Filme umfassenden Werk *The Tulse Luper Suitcases* (UK/E/I 2003/2004) oder in *The Pillow Book* (F/K/NL/LUX 1996). In dem Kurzfilm *Dear Phone* (UK 1977) wird die Geschichte durch abgefilmte handbeschriebene Seiten erzählt, die gleichzeitig beim Erscheinen auch von einer Stimme aus dem Off vorgelesen werden. Dabei geht es um verschiedene Personen, die eine besondere, teilweise absurde Beziehung zum Telefon haben: So werden sie am Telefonieren gehindert, telefonieren extrem viel oder haben Telefonsex (wodurch die daran teilnehmende Frau geschwängert wird). Dazwischen werden Aufnahmen von roten englischen Telefonzellen geschnitten. Stilistisch erinnern die Texte an ein Exposé: sie beschreiben und fassen zusammen, ohne zu sehr ins Detail zu gehen.

Anders als bei *Poetic Justice* bleiben die einzelnen Seiten stärker als visuelle Ereignisse in Erinnerung, da sich in ihnen die Spuren eines Überarbeitungsprozesses eingeschrieben haben und die Handschrift auch deutlich schlechter zu lesen ist als in Hollis Framptons Film. ▽ Die Durchstreichungen

▴ Greenaway hat sich immer wieder als Bewunderer der Filme Hollis Framptons gezeigt. Vereinzelt finden sich auch konkrete Hinweise auf dessen Filme, wie in *H is for House* (1973) wo unter anderem für den Anfangsbuchstaben »H« der Begriff »Hapax Legoma« aufgezählt wird. »Hapax Legoma« hat Frampton seinen Zyklus von sieben Filmen genannt, zu dem auch *Poetic Justice* gehört.



und Korrekturen nehmen in *Dear Phone* immer weiter zu, die Schrift zeigt sich durch die Überarbeitungen und Akzidenzen als flächige Anordnung. In dem Maße, in dem das Ziselieren zugenommen hat, nimmt die Lesbarkeit ab, bis dem Zuschauer letztendlich nur noch die Möglichkeit bleibt, den Text als Bild wahrzunehmen. Wenn bei *Poetic Justice* die Schrift erst über den Umweg der mentalen Konstruktion auch ein Bild wird, das sie gleichzeitig wieder enthält, so wird in *Dear Phone* die transparente Schrift zum opaken Bild, indem sie unleserlich wird. Da der Text vorgelesen wird, entstehen durch die Unleserlichkeit keine semantischen Lücken, und die Schrift kann im Laufe des Films verschwinden. Der (kalli-)grafische Aspekt der Schrift tritt immer weiter in den Vordergrund, bis die Seiten zu einem eigenständigen Bild werden. So wie die roten Zellen Symbol für die Kommunikation via Telefon sind, wird die Handschrift zu einem Bild für den Brief – daher auch die Anrede im Titel des Films. Der transparente, weil lesbare Buchstabe verhindert diese Symbolwerdung – erst wenn es wie Schrift aussieht, aber nicht mehr entziffert werden muss, wird die Schrift in diesem Fall zum Bild – und damit die Umkehrung von Framptons Zitat: erst wenn wir ein Wort nicht mehr lesen können, wird es zum Bild.

Für Paech bleibt der Text in *Dear Phone* zwar Schrift, aber er wird als Ort durchquert von der mündlichen Erzählung, »um ihn im Effekt der Mitteilung hinter sich zu lassen wie ein ordentlicher Film sein Drehbuch« (PAECH 1994: 229f), der Text wird also nur im übertragenen Sinn zum Bild. Statische Schrift bleibt für Paech zu sehr Schrift, als dass sie filmisch werden könnte. Erst in *Prospero's Books* (Peter Greenaway, F/NL/UK/J 1991) stellt er »die weitgehende Auflösung der Differenz von Bild und Schrift« fest (ebd: 230). Die animierten kalligrafischen Schriftzüge, die wie von Geisterhand auf verschie-

dene Oberflächen aufgetragen werden, zeigten deutlicher filmische Bearbeitungsverfahren, die die digitalen Techniken ermöglichen. Gleichzeitig würden die Bilder selbst geschrieben (cf ebd.).¹²

Woher kommt dieser Wunsch nach der Auflösung von Differenz bei der Schrift im Film? Nicht nur Paech schreibt von einer unauflösbaren Differenz von Schrift und Bild im klassischen Hollywood-Film, auch Irmela Schneider bemerkt, dass die Filme des Erzählkinos »in aller Regel gegen die illusionsstörende Schrift ankämpfen« (SCHNEIDER 1998: 226). Und wie bei Paech ist auch hier die Kunst das Modell, das die Differenz zu überbrücken vermag. Es scheint fast so, als hätte sich der Diskurs, der in den 20er Jahren eine filmische Avantgarde unter anderem durch die Wortlosigkeit beschrieb, dahingehend gewendet, dass die Schrift nun zwar durchaus Teil des Films sein dürfe, aber nur, wenn sie Bild wird; d.h. obwohl die Medienkunst inzwischen offensiv mit Schrift arbeitet, hat sich in Teilen des theoretischen Diskurses diesbezüglich nichts geändert, es zählt allein das Bild. In den Neonbildern und Collagen Bruce Naumans sieht Schneider die Differenz von Sehen und Lesen aufgehoben. In den inszenierten Schriftzügen Naumans bekommt die Schrift als visuelles Artefakt (cf SCHNEIDER 1998: 223) ebenso viel Aufmerksamkeit wie als textueller Informationsträger. Wie bei einem Kalligramm, so Schneider, schwanken die Betrachter zwischen Lesen und Sehen:

Aus dieser Schwierigkeit – entweder im Akt der Wahrnehmung das Bild oder die Schrift zu »zerstören« – führt nur heraus, wenn man Sehen und Lesen nicht mehr als zwei grundverschiedene Wahrnehmungsformen betrachtet, sondern nach Beziehungen zwischen ihnen fragt (SCHNEIDER 1998: 233).

Die »Einheit dieser Differenz« (ebd.) mag sicher für einen Bereich der Medienkunst gelten, auf den ersten Blick scheint es auch für das vorliegende Projekt, das an dieser Stelle auch zwischen textkommunizierender und ornamentaler Schrift unterscheidet, einleuchtend, auf Schneiders Oszillieren des Blicks zwischen Lesen und Sehen zu rekurrieren, doch was dabei fehlt, ist ein Modell, bei dem auch jene Schrift, die nicht besonders bildlich gestaltet oder filmisch animiert wurde, gleichberechtigt analysiert werden kann. Der Schrift sind diese beiden Ebenen zu eigen, sowohl über das Entziffern der Buchstaben einen Text zu kommunizieren als auch über ihre Visualität etwas zu erzählen, und

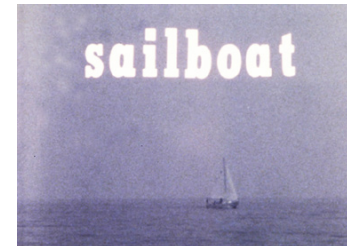
wenn beide ausreichend berücksichtigt werden, zeigt sich auch, dass für die Schrift im Film gar kein so großer Unterschied besteht, ob sie dem einen oder dem anderen Feld zugeschlagen wird. Das Ziel der Schrift im Film ist nicht, dass sie durch Gestaltung kaschiert wird, sondern sie kann der Artikulation weiterer Inhalte dienen, die sich nicht zwangsläufig allein durch den *Inhalt* dieser Schrift kommunizieren, sondern auch durch das *Wie* und *Warum* der Schrift. Diese Schrift kann in einigen Beispielen als Anti-Bild verstanden werden, oft wird in den Filmen auch ein Unterschied von Bild und Schrift thematisiert, ohne jedoch die Konfrontation dieser beiden Codes im Konflikt zu lösen. Die besondere Zuwendung zur Schrift in den 60er und 70er Jahren lässt sich nicht bloß durch die Gegenposition zum Hollywoodfilm als Brecht'sches Stilmittel zur Brechung und Thematisierung der Transparenz als vorherrschende Ästhetik des Spielfilms erklären, sondern ist darüber hinaus die (Wieder-)Entdeckung der Schrift als filmisches (Stil-)Mittel. Weder Konflikt noch Aufhebung der Differenz ist dabei das Ziel, sondern die Thematisierung von Inhalten durch eine neue Ästhetik der Heterogenität. In den Schriftfilmen dieses Kapitels zeichnet sich die Schrift nicht dadurch aus, dass sie zum Bild wird, wie in den digitalen Bearbeitungen oder im Vorspann, sondern sie führt eine eigene Ebene zum Filmbild ein, wodurch sich weitere konzeptuelle Zusammenhänge ergeben. Diese Ebene gilt es zu erfassen, ohne dabei die Schrift im Film allein über ihre Bildlichkeit zu rechtfertigen. Denn dann gälten für den konventionellen Spielfilm und den Experimentalfilm wieder verschiedene Regeln, die sich aus den Ansprüchen ergäben. Ziel dieser Arbeit ist es, Unterschiede und Parallelen im Gebrauch der Schrift im Film darzustellen, die sich aber nicht in ideologischen Aussagen erschöpfen.

Die Reduzierung der Differenzqualität von Bild und Schrift kommt vor, sie ist aber eben nur eine Möglichkeit im Verhältnis von Schrift im Film, und dabei nicht die einzig erstrebenswerte. Es ist kein Zufall, dass die Forderung danach in den 90er Jahren zu einer Zeit entstand, da aufgrund der neuen Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung im Computer, der die Einzelmedien in bis dahin nicht gekannter Weise zu einem »Supermedium« verschmelzen konnte (SPIELMANN 1998: 9), die Debatten zur Intermedialität und Hybridität neue Ansätze erfuhren. Die Intermedialitätsforschung hat es sich zur Aufgabe gemacht, nach den Beziehungen von Medien und ihren Formen

in neuen Bezugssystemen zu fragen. Obwohl im Zentrum intertextueller und -medialer Untersuchungen die Differenz steht, liegt durch die Gegenüberstellung der Analog- und Digitalmedien der Fokus letztendlich auf der Betonung der Aufhebung der Differenzstruktur im elektronischen Bild (cf WINKLER 1994: 300f.).¹³ Trotz der Bildhaftigkeit der Schriftzüge bleiben die grundlegenden Unterschiede von Schrift und Bild jedoch bestehen. Die digitalen Möglichkeiten begünstigen zwar eine komplexere typografische Ausarbeitung, diese kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass selbst bei unleserlicher, aber räumlicher Integration wie im Beispiel von *Stranger Than Fiction* die Referenz der Schrift immer auch Schrift ist. Die Wahrnehmung der ornamentalen Möglichkeiten von Typografie hängt unter anderem von den ihr zugeordneten Aufgaben ab. Steht das Lesen zur Informationsvermittlung im Vordergrund, werden die bildlichen Funktionen weniger stark wahrgenommen als im umgekehrten Fall. Letztendlich kann über die Aufgabe der Lesbarkeit die Schrift nicht vollständig zum Bild werden. Solange auf die Schrift referenziert wird, ist die Wahrnehmung eine andere. Selbst ornamental gestaltete Logos, die kaum mehr die Buchstaben erkennen lassen, funktionieren als Schriftzug, weil man um Namen des Produkts oder der Musikband weiß, ihn folglich in dem Bild sucht. Ein Teil der modernen Typografie und Logogestaltung funktioniert genau in diesem Spannungsbereich zwischen Lesen und Betrachten. Selbst wenn die ornamentalen Qualitäten stark überwiegen, sind diese in ihrer Komposition doch Teil der Schriftgestaltung und nicht ein nach anderen Kriterien gestaltetes Bild.

Sailboat

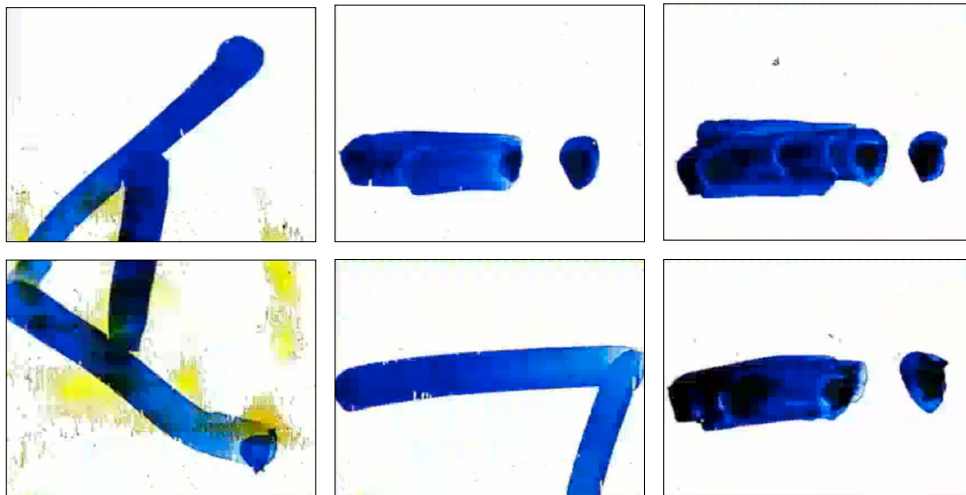
Auch die folgenden Beispiele beziehen ihren Reiz aus dem Zusammenspiel der Medien Schrift und Bild im Film. Selbst wenn die Differenzqualität dabei variiert, geht es doch nicht darum, diese aufzuheben. In dem dreiminütigen Film *Sailboat* (Joyce Wieland, CAN 1968) wird – der Name ist Programm – ein Segelboot gezeigt, wie es vom Strand aus gesehen in verschiedenen Aufnahmen (Jump cuts) und Filmgeschwindigkeiten immer wieder vom linken zum rechten Bildrand fährt – in Leserichtung sozusagen. Dabei wird das Boot zunehmend kleiner und auch die Linie zwischen Horizont und Meer aufgrund von Diesigkeit schlechter sichtbar.



Am oberen Rand der Kadrierung, gewissermaßen vor dem Himmel, steht der Titel des Films: *Sailboat* – und dieser bleibt die gesamte Dauer des Films dort stehen. Wird man das während der ersten Sekunden des Films noch für einen Titelvorspann halten, merkt man schon bald, dass Wieland hier wörtlich genommen hat, was vereinzelt immer wieder gefordert wird: der Titel gehört zum Film. In *Sailboat* wird ein Wort mit einer Hartnäckigkeit auf das darunter liegende Bild bezogen, die zur Lösungssuche zwingt. Anders als bei Greenaway wird hier nicht ein Off-Text in der Schrift gedoppelt, sondern das Bild. Und wie bei den beiden vorhergehenden Beispielen wird der Zuschauer eingefangen im Kreis der Beziehungen von Schrift und Bild. Aufgrund der fehlenden inhaltlichen Ebene allerdings bleibt das ein auf

den Leseprozess selbst bezogener Entzifferungsakt. Bereits in dem zuvor fertig gestellten Film *1933* (CAN 1967) hat Wieland dieses Konzept ausprobiert, allerdings mit einem anderen Ergebnis. Aus dem Fenster des ersten Stocks eines Hauses blickt man auf das Geschehen der davor liegenden Straße. Menschen laufen vorbei und überqueren diese, gefilmt wurde in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die einzelnen Aufnahmen werden immer wieder durch Blank- und Schwarzfilm unterbrochen. Viermal wird der Titel des Films über das Bild gesetzt und eröffnet dadurch verschiedene Interpretationsansätze: handelt es sich bei den vier Ziffern um eine Jahreszahl oder um eine Adresse oder sind sie gar ganz beliebig gesetzt? Und wenn es eine Jahreszahl ist, referiert sie auf die Machtergreifung Hitlers? (Das Geburtsjahr der Regisseurin ist es jedenfalls nicht, das war zwei Jahre zuvor.) Durch das wiederholte Erscheinen und Verschwinden hat man auch die Möglichkeit, das Bild mit und ohne diesen (warnenden?) Hinweis zu vergleichen, um zu überprüfen, ob er den Blick Wielands und ihre Interpretation teilen kann. Die Schrift wird hier zu einer vom Filmbild verschiedenen Bildlichkeit, der Blick versucht nicht, die Differenzen zu überbrücken, sondern die Beziehung zwischen dem Titel und dem Bild, die die Autorin vorgibt, nachzuvollziehen.

nem visuell homogeneren Film wie *Secondary Currents* ist es nicht unbedingt ersichtlich, dass der beschriebene Blankfilm ebenfalls zum für das Publikum sichtbaren Teil des Films gehört. Erst das Ausrufezeichen macht die bewusste Gestaltung für die öffentliche Projektion deutlich, in seiner Wiederholung schreibt es sich in die Projektion ein. Es verdeutlicht zudem, dass die zuvor nicht lesbaren, weil zu kurz zu sehenden Buchstaben ebenfalls zur Projektion gedacht waren, obwohl ersichtlich ist, dass man sie nur mit dem Material in der Hand lesen können. ◀ Damit schafft Rose ein Stadium von Schrift zwischen Lesen und Bild, das zudem auf die spezifischen medialen Eigenheiten eingeht. Das Bildliche der auf den Film geschriebenen Schrift ist nur in der Projektion zu erreichen, es vermittelt dabei eine Idee von Schrift, weil man sie erkennen, aber unmöglich lesen kann. Da die Schrift handschriftlich aufgetragen wurde, ergibt ihr Bild ein unkontrollierbares Flickern, was in der Erscheinung nichts mehr mit Schrift zu tun hat. Die Filmschrift wird erst lesbar mit dem Film selbst in der Hand, also einer eigentlich unfilmischen Handhabung des Materials. Im Licht tanzen die Buchstaben einen Tanz, der untypografischer nicht sein könnte, da die Schrift für diesen Ort nicht unter typografischen oder kalligrafischen Gesichtspunkten gestaltet wurde. Und das Ausrufezeichen verneint den Zufall.



Ähnlich verhält es sich mit den Untertiteln: wie das Gekritzel auf den scheinbar projizierten Allongen werden sie zunächst als Konvention wahrgenommen, als Hilfsmittel, als Paratext, von außerhalb auf den Film getragen, um die gesprochene Sprache zu übersetzen. Nach und nach verselbständigen sie sich, um zu visualisieren, was die Sprache gemeinhin mit Stimme transportiert, mit Betonungen, Färbungen, laut und leise. Hier wird nicht die Schrift zum Bild, sondern die Konvention der Schrift, der Untertitel an sich rückt als gestalterische Möglichkeit in das Blickfeld, und man stellt sich hier die Frage nach der Hilfsfunktion der Untertitel, inwiefern diese zum Inneren oder Äußeren des Films gehören. Rose deckt die Transparenz der Übersetzung (siehe 96ff.), die auch in der Praxis der Untertitelung steckt, auf und erfüllt Nornes Forderung nach einem *abusive subtitling*. Und indem er eine Fantasiesprache benutzt, geht er noch weiter. Nornes und Sinha ist an einem

- Ein Jahr später hat Rose mit *The Pressures of the Text* einen ähnlichen Film gedreht. Hier wird ein pseudowissenschaftlicher Vortrag immer unverständlicher, bis der Vortragende ebenfalls in einer Fantasiesprache referiert. Übersetzt wird er von einer Gebärdendolmetscherin, die die Aufregung des Referenten in immer hektischeren Bewegungen ausdrückt und von einem Übersetzer aus dem Off, der nach einiger Zeit darüber zu reflektieren beginnt, inwiefern diese Rede überhaupt übersetzbar sei. Nachdem der Referent verschwunden ist, erzählt der Übersetzer weiter, und spielt ein Tondokument ein, das durch Pseudohieroglyphen weiß auf schwarz »übersetzt« wird, bis diese ausfransen und auch der Ton unverständlich wird. Der Film endet mit Wittgensteins Zitat: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.«

spürbaren Übersetzungsprozess gelegen, der verdeutlicht, dass es sich dabei um eine Hilfskonstruktion handelt, die sich dem Original annähert, ohne es deckungsgleich wiedergeben zu können und ihr enges Korsett der Konvention aufsprengt zugunsten einer genaueren Übersetzung. Rose hingegen konzipiert seinen Film auf die Konvention der Untertitel hin. Da es nichts zu übersetzen gibt, sind die Untertitel nicht mehr untergeordnet – entsprechend wandern sie auch in die Bildmitte. Mit dieser Verschiebung, vom unteren Bildrand zur Bildmitte, vom Paratext zum Text, thematisiert er eine prinzipielle Skepsis gegenüber scheinbar transparenten Filmteilen. ◀ Und in der Unverständlichkeit der Untertitel selbst spricht er zugleich von ihrem Manko: nur Text, aber nicht *Timbre* wiedergeben zu können. Die Titel werden nach und nach unlesbar, zuerst sind Wörter falsch geschrieben, dann tanzen die Buchstaben aus der Reihe, bis auch diese am Schluss nicht mehr eindeutig zu erkennen sind. Auch hier stellt sich das Abtasten des Blicks ein, ist man versucht, die Titel zu entziffern, bis man sich entschließen kann, sie als Bild zu lesen, das zu einer rhythmischen Visualisierung der Tonspur wird.

Secondary Currents überführt den Schriftfilm von jenen Beispielen, in denen Schrift textinhaltlich eingesetzt wird zu den ornamentaleren. Diese Einteilung soll auch nicht ausschließend verstanden werden, vielmehr betont sie die beiden Möglichkeiten von Schrift im Film. Das Lesen an der Leinwand bleibt dabei nicht Selbstzweck im Sinne einer Opposition zum Spielfilm, sondern ist selbst oft Thema der Filme. Die dem Experimentalfilm innewohnende Selbstreflexion findet auch auf dieser Ebene ihren Widerhall.

3.1.3 Zwischen Wirklichkeit und Zeichen: Expanded Cinema

Zu besonders selbstreflexiven Formen hat auch das Expanded Cinema gefunden, und häufig wurden hier ebenfalls Wörter und Ziffern eingesetzt. Das Expanded Cinema entwickelte sich im Laufe der 60er Jahre und hat, wie der strukturelle Film auch, neben der zu erweiternden Wahrnehmung¹⁴ die Infragestellung des kinematografischen Apparates zum Thema. Während der strukturelle Film allein in der Projektion argumentierte (teilweise unter Zuhilfenahme des Ausstellens von Kaderplänen und an die Wand genagelten Filmstreifen), versuchte das Expanded Cinema im Thematisieren dispositiver Strukturen diese zu überwinden und zu neuen Formen zu gelangen. Neben Installationen waren das auch Performances und Happenings, die Projektionen mit einbanden. Lenkte der strukturelle Film den Blick weg vom abgefilmten Bild hin auf das Material selbst, ging das Expanded Cinema noch eine Ebene weiter und stellte den Apparat selbst aus. In einigen Happenings wurde gezielt das Zeichenhafte des projizierten Bildes thematisiert, indem man es der Realität im Kinoraum gegenüberstellte. Bereits 1964 hatte Nam June Paik mit *Zen for Film* sich selbst in einen lebendigen Film verwandelt, indem er in der Projektion von Blankfilm eine beliebige Aktion vorführte, um zu demonstrieren, dass er in diesem Moment ein lebender Film sei (cf SCHEUGL 2002: 110). In zzz: *hamburg special* (Hans Scheugl, I/AU 1966) wurde ein Bindfaden statt eines Films in den Projektor eingespannt und projiziert, die Vorführung wurde

► »Bei einer Vorführung 1965 bestand die »einfache Aktion« darin, dass er in dem weißen Licht seinen nackten Hintern zeigte« (SCHEUGL 2002: 110).

beendet, indem man den Faden durchschneidet. In Österreich hatte Peter Weibel mit Aktionen und Texten als Theoretiker des Expanded Cinema auf sich aufmerksam gemacht und dazu poststrukturalistische Sprachmodelle herangezogen:

Die Tendenz, die ich immer gehabt habe, war, alles in Sprache zu verwandeln, wodurch man zeigen kann, dass das Reale eine reine Zeichenkette ist, die nicht das Gewicht hat, die das Reale zu haben scheint. Ich habe dem Staat vorgeworfen, dass irgendwelche Lautfolgen, die nur Zeichen sind, einen Bürger drei Monate ins Gefängnis zwingen. Das nennt man heute performative Sprachtheorie, Sprechen als Handeln. Der Staat verwendet Sprache als Wirklichkeit. Die Kunst ist dagegen nur ein Sprachspiel wie bei Wittgenstein und hat keine normative Gültigkeit.

Die Technik setzt die Arbeit der Sprache fort. Der Staat versucht die Technik einzusetzen, um die Wirklichkeit zu zementieren und zu standardisieren. Ich würde die Technik einsetzen, um die Wirklichkeit zu dematerialisieren, um sie wieder in einen semiotischen Zustand zurückzuführen, denn in diesem Zeichenkettenspiel hat das Individuum mehr Möglichkeiten, Freiheit zu realisieren. Das war die Technik des Expanded Cinema« (Interview mit Weibel in: SCHEUGL 2002: 185).



In *Nivea* (Peter Weibel, I/AU 1966/7), stellte sich Weibel mit einem aufgeblasenen Badeball, der die Aufschrift Nivea trägt, in das weiße Projektorenlicht, während auf der Tonspur das Geräusch einer filmenden Kamera zu hören ist. Ziel war es, die Wirklichkeit mit Sprache in Deckung zu bringen (cf WEIBEL 1969). ► Das Licht des Projektors wird zur Beleuchtung der aufgenommenen Szene, die Tonspur des Films zum Zeichen für den Aufnahmeprozess. Der Autor verweist auf sich und seine Enunziation, indem er selbst den Ball ins Licht hält. Und auch im Ball fallen die Zeichen ineinander. Die Schrift als der Platz des Symbolischen verdichtet sich im Logo der Marke Nivea zum Bild. Der Ball steht für die Werbung, ins Licht des Projektors gehalten, gibt er seinen funktionalen Charak-

◀ In dem Konzeptblatt zu *Nivea* schreibt Weibel 1966/7: »wenn der ort des films nicht leinwand und der kinosaal ist, dann können körper wieder auf körper, wiesen auf wiesen, häuser wieder auf häuser projiziert werden. das objekt-abbild problem wird hier objektiviert. nicht ein subjekt ist die leinwand, sondern ein objekt. decken sich abbild und objekt wie es intendiert ist, werden aufnahme und zelluloid überflüssig. das (verbale) zeichen ›apfel‹ kann nicht annähernd zur deckung mit dem objekt apfel kommen, im gegensatz zu dem visuellen zeichen. hier können häuser gleichzeitig als ›häuser‹, ein mensch gleichzeitig als ›mensch‹, nivea als ›Nivea‹ vorgeführt werden. für die kontext-funktion und -abhängigkeit des bildes dient hier gleichsam die leinwand als modell. das zeichen wird genauso wie die bewegung als illusion enthüllt. indem solcherart die technische reproduzierbarkeit durch unmittelbarkeit ersetzt wird, wird der staatlich-industriell reproduzierte wirklichkeits-begriff in frage gestellt.« (Aus der Ausstellung »X-Screen, Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre«, Wien, 13.12.03 - 29.02.2004).

ter auf und wird zum reinen Zeichen, wobei Weibel ihn jedoch nicht als Werbung für die Baidersdorf-Marke ins Licht hält, sondern als Zeichen für den Werbefilm. Weibel wird im Sinne Paiks zu einem lebendigen Werbefilm.

Andere Aktionen richteten sich expliziter auf den Kinoraum. Der Filmanfang von *Take Measure* (William Raban, UK 1973) wird in den Projektor gelegt, die Rolle, auf der sich der Film befindet dann aber abgerollt, bis man sich mit ihr an der Leinwand befindet. Der Film wird anschließend abgeschnitten und projiziert, das Filmmaterial wird dabei vom Projektor eingezogen, es schleift durch den Kinosaal, die Treppe hinauf bis in die Vorführrkabine. Dabei sieht man in der Projektion das Zählwerk eines Schneidetisches, das bei Null beginnend die Filmlänge in Fuß misst. Somit wird vor den Augen des Publikums die Länge des Films in seiner räumlichen Dimension erfahrbar und der Weg von der Leinwand zum Projektor abgemessen. Man sieht nicht bloß zu jedem Zeitpunkt, wie viel Fuß des Filmstreifens bereits projiziert wurden, sondern es wird auch der Abstand von Leinwand zum Projektor vorhergehender Abspielstätten sichtbar. Auf den ersten Metern des Films sind noch relativ wenig Kratzer, erst nach einiger Zeit beginnt das Bild immer wieder kurz zu springen: da der Film in jedem Kino bei jeder Aufführung durchgeschnitten und anschließend wieder zusammengeklebt wurde, sind die Spuren jeder Aufführung – und damit auch die Abmessungen der Spielorte – in den Film eingeschrieben.

Das Expanded Cinema thematisierte nicht nur das Filmmaterial, sondern auch Kinoraum, Technik und ökonomische Struktur des Apparates Kino, Aspekte, die Anfang der 70er Jahre auch die in den *Cahiers du Cinéma* entstehende Apparatus-Theorie untersuchte. Dabei wurde in den Vordergrund der Betrachtung gerückt, dass

der Film besonders dazu neige, seinen Signifikanten zu verstecken. Dies geschieht auf mehreren Ebenen: einerseits im Realismus des Films, aber auch bezüglich seiner Transparenz sowohl im Signifikanten selbst, der seine Gemachtheit gekonnt verbirgt und in Form von Kontinuitätsmontage eine geschlossene Welt präsentiert, wie auch in der Generierung der Zeichen, indem der Kinosaal abgedunkelt und der Projektor im Rücken des Publikums versteckt ist. Die poststrukturalistische Debatte lehnte sich an Althusser's Ideologiebegriff an, der die Subjektkonstitution nicht nur als eine unpersonliche, sondern auch imaginäre ausmacht, die vor allem durch Rituale und feste Dispositive funktioniere, so dass die Unterwerfung ohne Gewalt und daher vermeintlich freiwillig passiere (cf ALTHUSSER 2006 [1971]: 82). Comolli und Baudry, die die Apparatusdebatte zu Beginn maßgeblich anregten, zeigten auf, dass das Kino seine Glaubwürdigkeit durch die Transparenz und die Entmaterialisierung herstelle, wozu zum einen die Abwesenheit des Zeichengenerierungsprozesses zähle, aber auch die Immaterialität des Films in der Projektion. Im Gegensatz zu Bazin war Baudry der Meinung, dass der Eindruck von Realität¹⁵ weniger von Bildaufbau und Bewegung abhängt als vielmehr mit einem dem Traum ähnlichen Zustand, in dem man Dinge sähe, die man sich wünschte (BAUDRY 1986 [1975]: 309ff). Wie in Platos Höhlengleichnis glauben die Zuschauer nicht aufgrund von Ähnlichkeiten, eine wirkliche Welt zu sehen, der Realitätseindruck hat zu tun »with the lack of differentiation between the subject and his environment, a dream scene model which we find in the baby/breast-screen relationship« (ebd: 313).

Trotz der zeitlichen Parallele und der teilweisen inhaltlichen Übereinstimmung mit Texten wie denen Peter Weibels war die Apparatusdebatte dennoch nicht theoretische Grundlage des Expanded Cinema.¹⁶ Die Apparatus-Theoretiker bezogen ihre Thesen auf den Spielfilm, der Experimentalfilm hingegen verstand sich als eigenständige Kunstform, die sich nicht nur in Form eines Gegenmodells am herkömmlichen Film abarbeiten wollte. Die hier aufgeführten Schriftfilme thematisieren das Kino nicht von seinem Apparat her, sondern verdeutlichen den Übersetzungsprozess und dessen inhärente Ideologie, nicht, indem man auf die Technik verweist, sondern auf die Bilder verzichtet. Besonders Frampton's Film spielt damit, indem er nicht nur verfilmt, also zum Bild verhilft, was sonst »unterdrückt« wird, sondern in Beschreibung

des Bildes Ungenauigkeiten benutzt wie »six or seven zebras«. Auch *So is This* thematisiert das Bild nicht allein durch seine Abwesenheit, sondern auch, indem er filmische Verfahren textuellen vergleicht und – nicht ohne Ironie – beanstandet, dass nur das Zeigen von Geschlechtsteilen, nicht aber deren schriftliche Benennung zensiert werde. Auch über diesen Umweg findet sich die Kritik an einer Position, die den Film als Fenster zur Welt definiert. Snow stellt fest, dass das Bild anders be- und verurteilt wird als das geschriebene Wort. Indem er die Schrift an die Stelle des Bildes im Film setzt, drückt er auch aus, dass es im Bezug auf die Realität keinen Unterschied mache, ob man eine Abbildung oder eine Beschreibung nehme. Beide haben – und hier trifft sich Snow ebenfalls mit den Theoretikern der Apparatusdebatte – mit der Wirklichkeit, auf die sie verweisen, nur etwas durch Konventionalisierung zu tun. Durch das Dispositiv wird man im Kino darauf konditioniert – so Baudry –, das Bild als wahr annehmen zu wollen. Für Baudry kann das Unterdrückte in Form gezeigter Technik wieder ins Bild zurückkehren und Wollen erkennt im Mischen der Codes eine Form des Gegenkinos. Die Schriftfilme verhandeln das Problem der Transparenz hingegen auf der Ebene des Textes. Snow schreibt es aus, Frampton beschreibt unmögliche Bilder, Greenaway und Rose testen die Differenzqualitäten von Bild und Schrift. Dabei wird die Schrift als eigenständiges filmisches Ausdrucksmaterial in den Film importiert, ohne Hilfsmittel zu sein. Für die Filme bedeutet das, dass die Schrift als Schrift bewusst rezipierbar bleiben soll. Selbst bei den Beispielen von Greenaway und Rose bekommt die Schrift ihren ornamentalen Mehrwert erst nach und nach – dann jedoch wird sie nicht mehr lesbar. Die Schrift wird hier nicht allein auf ein Brecht'sches Element der Entfremdung reduziert (siehe hierzu Kapitel 3.2), sondern ist integraler Bestandteil. Da sie eine eigenständige Ebene darstellt, verweist sie vergleichsweise weniger auf den Herstellungsprozess und funktioniert wie bei Snow mitunter ähnlich transparent wie das inszenierte Bild. Die Kritik am Medium schreibt sich an anderer Stelle ein und auch nur über einen Umweg. Die Schrift ist dort platziert, wo sich sonst die Bilder befinden, die Leinwand ist für die Bilder reserviert, es gibt keinen festen Platz für die Schrift wie in einem Layout, man schreibt immer über die Bilder, selbst wenn die Leinwand schwarz ist. Schriftfilme verdeutlichen, dass die Gleichwertigkeit von Schrift und Bild keine ist, die sich primär über das Visuelle regelt, im Be-

zug auf die Realität im Film gibt es jedoch keine Unterscheidung mehr. Das ist die Basis für beide Arten von Schriftfilmen, die die eher textinhaltlich arbeiten und jene, deren Schrifteinsatz überwiegend ornamental ist. Diese beiden Kategorien unterscheiden sich in ihrem Verhältnis zur Schrift, so ist diese in den Filmen, in denen sie gelesen werden soll, natürlich weniger abstrahiert als in den anderen. Aus den hier vorgestellten Beispielen kann jedoch keine allgemein gültige Regel aufgestellt werden, sie demonstrieren aber Aspekte des Schrifteinsatzes, die in den bisher untersuchten Spielfilmen so nicht aufgetaucht sind. Die Schrift geht dort in stärkerem Maße eine Beziehung mit dem Bild ein, die Konflikt, Konkurrenz oder einen Austausch zum Ziel haben kann, die hier vorgestellte Gleichwertigkeit ist in den meisten Fällen jedoch eine konzeptuelle und steht von daher dem Spielfilm zunächst nicht zur Verfügung. Am ehesten finden sich Parallelen von Schrift- und Spielfilmen noch im Vorspann, bei dem die Schrift in einigen Beispielen ja ebenfalls auf das Zeichenhafte reduziert wird. Beim Expanded Cinema kommt nun eine weitere Ebene zum Tragen, die das Dispositiv selbst noch mit in den Darstellungsprozess einbezieht – und so die Schrift im Film mit Schrift neben dem Film kombinieren kann.

Le film est déjà commencé?

Vorläufer dessen, was später als Expanded Cinema zusammen gefasst wurde, sind u. a. die Filme und Aktionen der Lettristen. Viele ihrer Filme bestanden aus Found-Footage-Material, von der Gruppe als »film détourné« bezeichnet. Der Begriff des »Détournement« (Unterschlagung) wurde auch auf Aktivitäten außerhalb des Kinos angewandt, (und sollte später bei den Situationisten¹⁷ noch von größerer Bedeutung werden). Er bezeichnet das Unterwandern gesellschaftlicher Strukturen, wobei bisher bestehende Strukturen für den Zweck der Lettristen genutzt werden sollten. (Bei den Situationisten bezog sich das »Détournement« oft auf städtebildnerische Eingriffe, indem man zum Beispiel durch Graffiti Gebäude in Besitz nahm.)

Die Gründung des Lettrismus geht auf das Jahr 1946 zurück. Ihr Initiator Isidore Isou (Pseudonym des zwischen 1925 und 1928 in Bukarest geborenen Jean Isidore Goldstein) war 1945 nach Paris gekommen. Isou ging es in erster Linie um eine Umwälzung der Literatur. Mit Lautgedichten, bei denen

das Vortragen und Betonen durch Schreien, Schlagen, Flüstern, Sprechen und Murmeln sehr wichtig war, plädierte er für eine »Dichtung, die keiner Erklärung durch Spezialisten der Interpretation bedürfte, weil sie eine tiefere und universellere Ebene der Verständigung aufsuchte, eine Dichtung für die Masse, zu der die Gesetze der herrschenden Kultur den Zugang nicht regeln können« (OHRT 1997:19). Als erste große Erneuerung verstand Isou die Verlagerung der Dichtung in den Vortrag vor der Menge. Seine Gedichte unterschieden sich von dadaistischen Lautmalereien insofern, als dass er in die häufig sinnfrei aneinandergereihten Wortschöpfungen immer wieder klar verständliche Reizworte einstreute. So kommen in dem Gedicht »La Guerre« z. B. die Worte »Hitler Kapout« vor, deren Vortragsweise den Marsch von Soldaten suggerieren sollte. Verschiedene andere Worte folgen, beispielsweise wird aus »himler« erst »guimlère« (Wort ohne Sinn) und dann »mèringue«. Die vierte Strophe besteht aus der Anweisung: »Schrei für 5.000.000 niedergemetzelte Juden.« Der Name »Lettrismus« erklärt sich daraus, dass der einzelne Buchstabe als Teil der dichterischen Handlung genutzt werden und nicht im Ganzen eines sinnvollen Wortes aufgehen sollte. Im Gründungsmanifest heißt es, dass man nicht mehr wie bisher Dichtung betreiben könne, die Wörter seien verbraucht und man müsse mit dem einzelnen Buchstaben Gefühle gegen die Sprache erzeugen, um wieder Gefallen an ihr zu finden (cf ISOU 2006 [1942]).

Isou sieht die Kunst nach einer langen Phase der Bereicherung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten nun an einem Wendepunkt, der geprägt ist von Erschöpfung und Dekadenz, von dem an sie »unumkehrbar in eine Phase der Zerstörung und Reduzierung der Ausdrucksmittel« gelange, der »phase ciselante“ (OHRT 1997:19). »Ciséle« ist einer der Hauptbegriffe, die den Lettrismus kennzeichnen, es wird damit bezeichnet, dass man etwas beschriftet, verfeinert, aber auch wieder zerteilt, eine Handlung, die die Bearbeitung von bereits vorgefundenem Material meint. Das Stilmittel der *Ciselure*, das häufig synonym für die gesamte Praxis der lettristischen Filmproduktion verwendet wird, ist vor allem auch das Schreiben, Malen und Kratzen auf dem Material, wodurch die Bilder eine neue Bewegungsdynamik erhalten und zum Unikat werden. Man versucht dabei nicht, auf dem Trägermaterial ein vorgefundenes Bild zu reproduzieren, sondern erschafft es neu. Im Vorwort zu Maurice



Lemaîtres *Le film est déjà commencé?*, dass er zu seinem gleichnamigen Film veröffentlichte, schreibt Isou über die »Ciselure«: »L’auteur a suffisamment démontré dans les pages diverses de son œuvre et dans son propre film que l’introduction du ciselant dans le cinéma signifie le commencement de la phase de destruction de *la limite esthétique immédiate*« (Isou 1952:16, Herv. i. O.). Und: »Le film ciselant est un cinéma dégoûté de sa propre perfection que se détruit lorsqu’il ne peut plus s’enrichir« (ebd:28).¹⁸ Im Bezug auf seinen eigenen Film *Traité du Bave et d’Eternité* (F 1951) besteht die Ciselure hauptsächlich aus dem Text, den Isou über die Bilder spricht. Dieser hat wenig bis gar nichts mit den Bildern zu tun und zieht die Aufmerksamkeit

deutlich auf sich, da der Sinn der Bilder sich nicht so klar ergibt, wie der Inhalt des gesprochenen Textes. Isou macht damit das Gegenteil von dem, was sonst im Kino üblich ist, er stellt den Ton über das Bild. Damit steht Isou im Zusammenhang mit den etwa zeitgleich entstehenden Texten Astrucs und Bazins, die forderten, nicht mehr dem Bild allein die Last der Kommunikation aufzubürden (siehe 151ff.).

Einer der interessantesten lettristischen Filme ist sicherlich *Le film est déjà commencé?* von Maurice Lemaître (F 1952). Lemaître stieß 1950 zu den Lettristen und wurde einer ihrer produktivsten Vertreter. Viele seiner frühen

Filme und Performances zielten darauf, Filmvorführungen mit Aktionen zu stören (cf LEMAÎTRE 1952:42ff.). ◀ *Le film est déjà commencé?* ist eine Inszenierung dieser Störungen, sowie eine Reflektion über Film, Rezeption und Dispositiv, das einige der Anliegen und Gedanken des Expanded Cinema bereits vorformuliert. Der Film hatte am 07. Dezember 1951 seine Premiere im Ciné-club des Quartier Latin und provozierte einen Skandal und die Auflösung der Veranstaltung durch die Polizei. 1952 erschien das

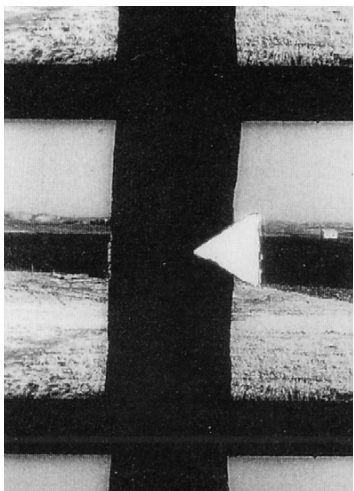
Drehbuch, das gleichwertig neben dem Film steht und für die Rezeption des Films unerlässlich ist. »Zum ersten Mal in der Geschichte des Kinos ist ein Film ebenso interessant zum Anschauen wie zum Lesen«, schreibt Lemaître in den

► Isou in der Beschreibung des Anliegens des lettristischen Kinos: »Le cinéma cessera d’être un endroit où on ronfle assis. Des courants d’air viendront de l’écran et débordent vers les rangs le film sera vu dorénavant debout! Que les cris transforment cet asile en un air bombardé. Le cinéma redeviendra alors jeune« (ISOU 1952: 27f.).

einleitenden Kapiteln (ebd: 55, Übers. FK). Die Aufführung des Films sollte durch verschiedene, im Szenario genau beschriebene Interventionen ergänzt und gestört werden. Diese Aktionen werden im Film auf der Tonspur ein weiteres Mal beschrieben, wodurch eine Dopplung entsteht. So musste das Publikum eine Stunde darauf warten, in den Saal eingelassen zu werden und wurde während der Wartezeit belästigt und beleidigt. Auch während der Filmvorstellung fanden einige inszenierte Aktionen statt, eine Putzfrau läuft im Saal umher, Platzanweiserinnen leuchten mit Taschenlampen ins Publikum, und am Ende wird die Leinwand eingerissen. Inszenierung sowie der Aufbau von Werbematerialien vor und im Kino selbst wurden in Form eines Drehbuches detailliert von Lemaître notiert. Während des einstündigen Films werden auf der Tonspur immer wieder die Aktionen sowie der Aufbau beschrieben, also das, was das Publikum vor Beginn des eigentlichen Films bereits erlebt beziehungsweise gesehen hat. Auch die Aktionen im Kinosaal finden sich teilweise als Beschreibungen auf der Tonspur, mitunter wird der Dialog der Schauspieler, die im Kinosaal agieren, auf der Tonspur gesprochen. Diese enthält außerdem noch einige lettristische Lautgedichte sowie eine immer wiederkehrende Lobpreisung seines Autors Lemaître und auch schon die (fiktiven) Filmkritiken des folgenden Tages. Das Spiel, das durch Projektion und Inszenierung

entsteht, wird in der Frage seines Titels gebündelt: Hat der Film schon angefangen? Die Inszenierung des Paratextes wie Plakat und Aushangfotos (zu beidem finden sich genaue Hinweise im Drehbuch, so dass sie auf der Tonspur dann auch genau beschrieben werden können) sowie des Dispositives und ihre Eingliederung durch Zitat und weitere Inszenierungsschritte im Film selbst bringen die Grenzen zwischen dem, was üblicherweise nicht zum Film gezählt wird und der Projektion zum Verschwinden.

Der Filmstreifen besteht zu großen Teilen aus Found Footage sowie den Schriftzügen »Fin«, »Maurice Lemaître« und »Le film est déjà commencé?«. Der größte zusammenhängende Teil von 30 Minuten besteht aus ziselierem Found Footage, über das in verschiedenster Art und Weise gemalt wurde. Im Drehbuch finden sich de-



Ciselure aus *Le film est déjà commencé?*
(Maurice Lemaître, F 1952)

taillierte Beschreibungen der unterschiedlichen ciselure-Techniken, wie man eine feststehende Einstellung zu bemalen habe und wie man diese oder jene Bewegung herausarbeite. Den Anleitungen sind Fotografien der bemalten Filmstreifen beigelegt.

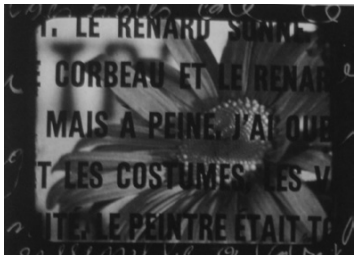
Die Bearbeitungen repräsentieren keine Betonung der Materialität, sondern sind als ästhetisches Erlebnis zu rezipieren. In der Montage entfalten die Bemalungen eine Dynamik, die weniger von der genau auf das Motiv abgestimmten Bearbeitung abhängt, sondern generell vom Tempo der Animation sowie der ebenfalls stark rhythmisierenden lettristischen Lautgedichte getragen wird. Durch die Länge von einer halben Stunde kann die Sequenz zudem einen gehörigen Sog entfalten. Die Ziselierungen können durchaus als Schrift aufgefasst werden. Anders als Kratzer, die den materiellen Aspekt auch durch die Abnutzung thematisieren, aber meist weit weniger kontrolliert aufgetragen sind, liegt hinter den verschiedenen Zeichen ein System, das allerdings, auch wenn es im Drehbuch fixiert wurde, nicht auf eine Art hieroglyphisches Alphabet verweist. Kratzer und einfache Übermalungen repräsentieren u. a. eine Verneinung des Bildes, die lettristischen Übermalungen können im Sinne von Beschriftungen oder Überschreibungen auch eine Aneignungsstrategie. Die Bilder werden signiert und einem neuen ästhetischen System zugeführt, zu dem auch das Kino gehört, das durch die genau beschriebenen Aktionen in Besitz genommen wurde. *Le film est déjà commencé?* erweitert den Wirkungsrahmen der Schrift, in dem das »Drehbuch« nicht nur wichtig ist für die Produktion des Films, sondern auch für sein Auf-führung (in einem ganz anderen Sinne allerdings, als Häfker 1913 forderte, siehe S. 41). Allerdings findet die Schrift keine Entsprechung im Filmbild (und auch nicht im dazugehörigen Kinosaal), da sie in den Aktionen aufgeht. Im Gegensatz zu den wenigen Schriftzügen im Film sind die Ciselures nicht lesbar.

Marcel Broodthaers

Der belgische Künstler Marcel Broodthaers hingegen hat in zwei Beispielen eine Verbindung von Schrift im und außerhalb des projizierten Bildes gefunden, bei der die Schrift dezidiert als Schrift wahrgenommen (aber nicht unbedingt auch gelesen) werden soll. Eine Installation, die die Schreibunterlage vom Filmmaterial auf Leinwand und Vorführraum ausdehnt, ist *Le Corbeau et*

le Renard (B, 1967). Sie besteht aus einer Schachtel, in der sich eine Filmspule, eine bedruckte Leinwand sowie einzelne, teilweise mit Schrift bedruckte Bilder befinden. Wie man diese Gegenstände anordnet und gebraucht, bleibt dem Besitzer/ Kurator selbst überlassen, Broodthaers hat dezidiert keine An-

► Broodthaers sah sich nicht als Filmmacher: »[J]e voudrais dire que je ne suis pas cinéaste. Le film pour moi, c'est le prolongement du langage. J'ai commencé par la poésie, puis la plastique et finalement le cinéma qui réunit plusieurs éléments de l'art. C'est-à-dire : l'écriture (la poésie), l'objet (la plastique) et l'image (le film). La grande difficulté, c'est évidemment l'harmonie entre ces éléments« (BROODTHAERS 1997: 59).



Abfotografierte Projektion des Films *Le Corbeau et le Renard* auf einer der bedruckten Leinwände (© Maria Gilissen, 1997, Courtesy La Fondation Broodthaers)

leitung beigelegt. Wenn man die Gegenstände nun aber ihrer gewöhnlichen Lesart entsprechend benutzt, wird man den Film auf die Leinwand projizieren und die Bilder daneben an der Wand befestigen. Dabei wird ein Film als Loop (da es eine Installation ist) auf eine mit Worten bedruckte Leinwand projiziert. Im gut siebenminütigen Film wird eine mit serifenlosen Versalien bedruckte Wand in und entgegen der Leserichtung abgeschwenkt. Von den Wörtern sind meist nur einige wenige lesbar, oft werden sie von verschiedenen Gegenständen und Fotografien (unter anderem auch ein Foto von René Magritte), aber auch handbeschriebenen Schriftstücken verdeckt, die Kadrierung beschneidet zudem viele der Texte. Die Montage greift dabei nicht als ordnendes Prinzip ein, sondern arrangiert die Bilder nebeneinander. Die Textfragmente beziehen sich auf zwei Texte von Broodthaers, wovon sich der eine wiederum auf die Fabel von La Fontaine bezieht, und der andere typografische Beschreibungen wiedergibt, wie »LE D EST PLUS GRAND QUE LE T. TOUS LES D DOIVENT AVOIR LA MÊME LONGUEUR. LE JAMBAGE ET L'OVALE ONT LA MÊME PENTE COMME DANS A. [...]« Beide Texte bleiben aber bruchstückhaft.¹⁹ Zusammen mit der bedruckten Leinwand entsteht der Effekt, dass man nicht mehr unterscheiden kann zwischen Schrift im Bild, auf dem Bild und unter dem Bild, also auf der Leinwand, das Auge springt zwischen den (mindestens) drei Ebenen der Installation hin und her, ohne Bild, Schrift und Leinwand wirklich voneinander unterscheiden zu können. Da Broodthaers sich selbst nicht als Filmmacher begriff, steht bei ihm das Dispositiv und die filmische Konvention weniger im Vor-

dergrund als bei anderen Schriftfilmen, auch wenn man ihn durchaus im Kontext des Expanded Cinema einordnen kann (cf ROYUUX 1997: 302). Broodthaers selbst bezeichnet *Le Corbeau et le Renard* als *Environnement*²⁰ und weist darauf hin, dass es sich dabei nicht um einen Film handelt:

L'édition de ce texte sur carton bristol de format ... a été pensée non comme page destinée à favoriser la lecture mais bien comme image de valeur plastique.

Est-ce un poème? Est-ce un tableau?

Le film Le Corbeau et le Renard est un exercice de lecture.

(BROODTHAERS 1997: 58).²¹

► Beide Leinwände sind mit Textfragmenten des von Broodthaers verwendeten Textes bedruckt. Die eine ist zwischen zwei Rundhölzern gespannt und lässt sich aufrollen, die andere erinnert durch ihren schwarzen, handschriftlich beschriebenen Rahmen an einen Fernseher.

Broodthaers stellt indirekt die Frage nach dem Kalligramm: handelt es sich um ein Gedicht oder ein Bild? Die unterschiedlichen Zustände der Lesbarkeit der Schrift spiegeln sich in den verschiedenen Materialien der Installation wieder: dem 16mm-Film, den zwei bedruckten Leinwänden, auf die der Film projiziert werden sollte, sowie je nach Edition vier bis sechs, teilweise mit Text bedruckten grafischen Blättern.

J'ai repris le texte de La Fontaine et je l'ai transformé en ce que j'appelle une écriture personnelle (poésie). Devant la typographie de ce texte, j'ai placé des objets quotidiens (bottes, téléphone, bouteille de lait) dont la destination est d'entrer dans un rapport étroit avec les caractères imprimés. C'est un essai pour nier autant que possible le sens du mot comme celui de l'image. Le tournage terminé, je me suis aperçu que la projection sur l'écran normal, c'est-à-dire la simple toile blanche, ne reflétait pas exactement l'image que je voulais composer. L'objet restait trop extérieur au texte. Il fallait pour intégrer texte et objet que l'écran soit impressionné par les mêmes caractères typographiques que ceux du film. Mon film est un rebus qu'il faut avoir le désir de déchiffrer. C'est un exercice de lecture (BROODTHAERS 1997: 59).²²

Doch wo führt die Leseübung hin? Der Film selbst zeigt den Text kaum in einer für den Zuschauer befriedigenden Weise, zu kurz sind die Einstellungen, das Schwenken entgegen der Leserichtung. Es ist möglich, einzelne

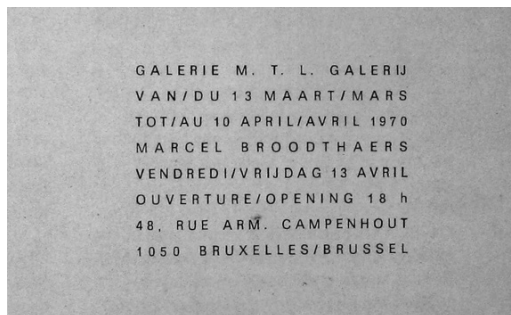
Wörter zu entziffern, aber der Inhalt des Textes bleibt verborgen. Broodthaers hat dezidiert darauf Wert gelegt, dass der Text bekannt ist (cf BROODTHAERS 1997: 59), Teil der Installation war auch ein Blatt, das den gesamten Text enthielt. Dadurch wird vermieden, dass bei der Installation der Entzifferungsprozess im Vordergrund steht. Hat man den Text zuvor gelesen, kann man seinen Inhalt und damit seine Bedeutung aufgrund der einzelnen lesbaren Schlüsselwörter erkennen und somit auf die jeweiligen Gegenstände im Film beziehen. Die abgefilmten Texte werden zu Bildern, die auf den Inhalt ihrer außerhalb des Films lesbaren Form verweisen, analog zu den Bildern und Gegenständen im Film, die ebenfalls nicht schlüssig argumentieren, sondern ein Netz von Verweisen spannen: das Foto von Magritte, die Melone als Bild für Magritte etc. Wenn Broodthaers sagt, dass er den Sinn von Wort und Bild soweit wie möglich verneinen wollte, dann heißt das, dass es keine direkte Bedeutung mehr gibt, darin liegt die Parallele zum Bilderrätsel. Die einzelnen Bilder müssen übersprungen werden, um zur gesuchten Aussage zu gelangen. Der Unterschied zum Kalligramm besteht darin, dass bei Broodthaers die Schrift als System von Signifikanten eben nicht zurücktritt, um ganz in der Form aufzugehen. Die säuberlich angebrachten Versalien sowie die akkurate Handschrift sollen auch in ihrer Unleserlichkeit lesbar sein, soll »Schrift« bedeuten und nicht Bild. Die Transparenz von Schrift und Bild geht dabei verloren. Das ist die Leseübung, die Schulbuchfabel, die zum Lesenlernen verwandt wird und für die Schüler je nach Fortschritt mehr oder weniger schwarzer Buchstabe ist. Ziel von Leseübungen ist es, den Signifikanten durch Übung vergessen zu lassen, aber Broodthaers stößt die Zuschauer nicht nur durch den Aufbau seiner Installation wieder darauf, auch inhaltlich: »LE CORBEAU ET LE RENARD ÉTAIENT DE CARACTÈRES IMPRIMÉS«, heißt es an einer Stelle im Gedicht, Rabe und Fuchs waren nichts als gedruckte Buchstaben. (Rancière erinnert die Form des Geschriebenen durch ihre kurzen Sätze wiederum an die Grundschule (cf RANCIÈRE 2008: 34).) Bei Broodthaers geht der Sinn zwischen Wort und Text, Bild und Film, Film und Leinwand verloren, die Verweise stehen im Vordergrund, nicht die Festlegungen. Hier schreibt nicht die Kamera auf den Filmstreifen, sondern der Film auf die Leinwand. Er markiert diese und nimmt auch diesem Teil des Kinos seine Transparenz: das Fenster zur Welt bleibt geschlossen. Die bedruckte

Leinwand war auch der Grund, warum Broodthaers' Installation beim Festival für den experimentellen Film in Knokke seinerzeit abgelehnt wurde. Die Leinwand ist im Kino ein neutraler Ort. Jedem Film bietet sie die gleiche Chance, sich darauf zu präsentieren, die Filme sollen sich nicht in der Einschreibung auf der Leinwand unterscheiden, sondern dadurch, wie sie selbst geschrieben wurden. Ein Film, der seine eigene Leinwand benötigt, nimmt mehr Platz ein als die anderen Filme im selben Kino, wird zu einem Objekt, das im Gegensatz zur immateriellen Projektion bleibt und Zeugnis gibt vom Film. Broodthaers Leinwand ist nicht einfach nur mit Objekten verhängen wie bei Maurice Lemaitres *Le film est déjà commencé?*, wo es sich um Störungen handelt, sondern es sind dort Textfragmente in genau der Art angebracht, wie man sie auch im Film sehen kann. Es handelt sich dabei nicht nur um Stellen aus genau demselben Text, diese sind auch in derselben Type angebracht, und die Leinwand gibt genauso nur einen Ausschnitt davon wieder, wie es die Kadrierung im Film tut, das heißt der Text ist links und rechts beschnitten und müsste sich *hors-écran* fortsetzen. Film und Installationsaufbau sind so beschaffen, dass die verschiedenen durch die Schrift markierten Ebenen ineinanderfallen. Der Film zeigt Schrift einmal singular abgefilmt, als Zwischentitel (erste Ebene) und abgeschwenkt an Wänden und Gegenständen, räumlich positioniert durch Gegenstände davor oder dahinter. Die Schrift auf der Leinwand eröffnet eine dritte Ebene, denn obwohl diese ja unbeweglich ist, ist während der Projektion nicht immer eindeutig zu sagen, ob die momentan gesehene Schrift sich auf dem Filmstreifen oder der Leinwand befindet. Indem Broodthaers die Leinwand beschriftet, gliedert er sie ein in den Film und verweist auch auf die einzelnen Elemente des Films beziehungsweise der Filmprojektion.

Die Lösung des Rebus bleibt das Bilderrätsel selbst, die Leseübung. Die einzelnen Elemente werden nicht mehr gebündelt, um auf eine Idee, einen Inhalt zu verweisen, sondern bleiben sie selbst. Peter Weibel hatte vorgeschlagen, das Objekt-Abbild-Problem zu objektivieren, indem die Leinwand zum Objekt gemacht wird. Allerdings ging dies Vorhaben bei Weibel mit der Geste einher, den Kinosaal gleich ganz hinter sich zu lassen, den Film auf reale Gegenstände zu projizieren und ihn somit in der Folge zu überwinden. Hier zeigt sich der Unterschied des Aktionskünstlers Weibel und des Objekt-Künstlers Broodthaers. Bei letzterem wird die Leinwand

zum ausgestellten Objekt. Schrift wird auf Schrift projiziert, wodurch diese aber nicht klarer hervortritt, sondern durch die Differenz von Filmbild und Bild der Leinwand eingewoben wird in ein Spiel der Zeichen, deren Bedeutung mehr und mehr zurücktritt.

In seiner Installation *MTL (DTH)* (B, 1970) treibt Broodthaers das Spiel noch weiter. *MTL* ist zunächst eine Ausstellung mit Gedichten und Grafiken Broodthaers in der Galerie MTL in Brüssel. Der Text der Einladung fand sich vergrößert auf dem Schaufenster der Galerie wieder, so dass er von innen richtig und von verkehrt herum lesbar war. Layout und Satz des Textes blieben dabei identisch und waren lediglich auf der Schaufensterscheibe entsprechend vergrößert. Dort verliert der Text von außen gesehen seine Hinweisfunktion, zeigt gleichzeitig aber an, dass er von innen lesbar sein werde. Lediglich der Name Marcel Broodthaers ist von außen richtig herum lesbar, er befindet sich zu oberst des Textes auf dem Schaufenster, an dieser Stelle steht er aber nicht auf der Einladungskarte, wo er nur in der Mitte erscheint. Der Weg in die Galerie führt also über den Text der Einladungskarte. In der Galerie nun wird der Text zwar lesbar, kann seine Funktion als Hinweis aber ebenfalls nicht entfalten, da seine Information (Adresse und Dauer der Ausstellung sowie Öffnungszeiten) dem Betrachter ja bekannt sein müssen, andernfalls wäre er kaum in der Galerie. Während der Dauer der Ausstellung fertigte Broodthaers den Film mit dem Titel *MTL (DTH)* an, der aus dem Abfilmen der Schrift aus dem Innern der Galerie heraus besteht. Die Schrift wird in verschiedenen Bewegungen und Einstellungsgrößen abgeschwenkt,



Einladungskarte und Außenansicht der Galerie MTL, anlässlich der Installation von Broodthaers (© Maria Gilissen, 1997).



teilweise ist die Kamera so dicht am Schaufenster, dass nur noch einzelne Buchstaben wie z.B. die mittleren drei seines Namens, die auch den Untertitel des Films bilden, sichtbar sind: DTH. Sein Ziel, die Buchstaben von der Bedeutung zu befreien (cf BROODTHAERS 1997:109) wird allerdings auch hier vollständig erst durch die finale Projektion erreicht. Diese fand während der Finissage statt und wurde ebenfalls von innen an die Schaufensterscheibe der Galerie projiziert. Das Bild, das sich dabei ergibt, ist retrospektiv nur erahnbar, aber zweierlei wird deutlich: Zum einen nimmt Broodthaers hier die transparente Leinwand wörtlich. Indem er auf ein Schaufenster projiziert, wird der Film selbst schlechter erkennbar, der Projektor erleuchtet aber gleichzeitig die Straße außerhalb der Galerie, je nach Stärke des Projektors auch das gegenüberliegende Gebäude und bezieht diese somit in das Bild des Films mit ein. Gleichzeitig reflektiert das Glas auch das Licht der Projektion und erleuchtet damit den Raum der Galerie, Teile des Films könnten möglicherweise in der Reflexion auch an den Wänden der Galerie sichtbar werden, dann

allerdings wieder mit dem spiegelbildlichen Text. Die »Leinwand« wird zum transparenten Träger der Schrift. Im Film selbst ist sie nicht sichtbar, wie ein einfacher Überblendungstrick liegt die Schrift über dem Bild hinter dem Schaufenster. Und ihre Transparenz ermöglicht in der Projektion neben der zur Deckung gebrachten Schrift auch den Versuch einer Deckung von Realität und Abbild, indem die durch die Schaufensterscheibe gefilmten Häuser wieder auf die »vorfilmische« Realität fallen. Es kann letztendlich nur darüber spekuliert werden, wie gut die Schrift bei dieser Aufführung rezipiert werden konnte. War bei *Corbeau et le Renard* die Leinwand noch Träger der Schrift, so scheint sich hier das Verhältnis umzukehren: die Schrift ist Grund für das Filmen, die Ausrichtung der Kamera und die Projektion, im Zentrum steht aber eigentlich das Dahinter. Die Schrift wird zum bloßen Ding, durch das man durchsehen kann, das zeigt sich kaum besser als in der Großaufnahme der charakteristischen zwei OOs im Namen des Künstlers.

3.2 Schrift in den Filmen von Jean-Luc Godard

»Perhaps the single most striking formal feature of Godard's cinema is the use that he makes of writing – unparalleled in the history of the cinema« (MACCABE 2003: 146).

Godards Filme können nicht im eigentlichen Sinne als »Schriftfilme« bezeichnet werden. Auch wenn MacCabe unter Filmgeschichte allein die des abendfüllenden Films versteht, hat er insofern Recht, als dass der Einsatz von Schrift in vielen seiner Filme einen besonderen inhaltlichen und/oder ästhetischen Stellenwert einnimmt. Dass die Filme im Folgenden dennoch unter dem Blickwinkel des Schriftfilms analysiert werden, liegt an dem oftmals stark konzeptionellen Einsatz der Schrift. Ein genauerer und ausführlicher Blick auf das Stilmittel Schrift wird auch zeigen, wie sich Auffassung und Einsatz im Verlauf seiner Karriere gewandelt haben.

► »People nowadays. ... They are not disoriented by advertising, for example. ... In four seconds they see Ajax, a carriage, Marlboro – they don't say ›Marlboro, that has nothing to do with the rest‹ – they follow very well, and me too. ... And yet, if they see that in a film. ... They don't follow it« (GODARD, JEAN-LUC: »La Curiosité du sujet« in: Art Press Hors Série 4 (Dez. 1984-Feb. 1985), S. 4-18; zitiert nach: NEUPERT 1995: S. 164).

▼ Ich bin wie Brecht (GODARD 1984: 209).

Godards Interesse für Schrift ist zunächst kein typografisches, sondern ist im Zusammenhang mit dem von Wollen erwähnten Anliegen zu sehen, verschiedene Stile und Ansätze miteinander zu mischen. ◀ Zumindest für die früheren Filme, auf die sich Wollen bezieht, kann diese Art des Filmens – hier insbesondere die direkte Adressierung des Zuschauers durch Schrifttafeln oder das Reden in die Kamera, das Brechen der Transparenzillusion und das Spiel mit Zitaten – mit Brecht'schen Praktiken wie der »Literarisierung des Theaters« verglichen werden, ▶ insgesamt steht es bei Godard aber in einem größeren Zusammenhang, für den eines der Prinzipien des Films in der Kombination zweier unterschiedlicher Elemente (Bilder, Töne oder Schrift) liegt.

Für Brecht war die Trennung der Elemente Wort, Musik und Darstellung im Zusammenhang mit dem epischen Theater zentral:

Solange ›Gesamtkunstwerk‹ bedeutet, dass das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste ›verschmelzt‹ werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozess erfasst den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerkes darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muss, benebelt, muss aufgegeben werden (BRECHT 1993 [1928/9]: 20f.).

Das komplexe Sehen, das Brecht mit seiner neuen Dramatik einfordert (cf BRECHT 1993 [1931]: 31) entsteht, wenn die Eigenschaften der Elemente nicht untergeordnet werden unter eine bestimmte Ästhetik. Brechts

► »Beim Ablesen der Tafelprojektionen nimmt der Zuschauer die Haltung des Rauchend-Beobachtens ein. Durch eine solche Haltung erzwingt er ohne Weiteres ein besseres und anständigeres Spiel, denn es ist aussichtslos, einen rauchenden Mann, der also hinlänglich mit sich selbst beschäftigt ist, ›in den Bann ziehen‹ zu wollen« (BRECHT 1993 [1931]: 31).

episches Theater setzt nicht auf immersive Effekte, die Zuschauer sollen über die Anschauung und nicht über die Gefühle an dem Stück teilhaben (cf BRECHT 1993 [1928/9]: 19f.). Dabei geht es um eine Grundhaltung ◀, zu der das karge Bühnenbild ebenso gehört wie die Sichtbarkeit der Produktionsmittel, indem man beispielsweise die Lichtquellen nicht versteckt (cf BRECHT 1993 [1940]: 161). Die Titeleinblendungen, die Brecht über das gesamte Stück verteilte, sind für ihn daher weder Erklärungen des Stoffes noch ein Signal, um Aktivität zu wecken (cf BRECHT 1993 [1928/9]: 19), sondern »[s]ie machen die Wirkung mittelbar. Damit sind sie organische Teile des Kunstwerkes« (BRECHT 1993 [1931]: 38, Hervh. i. O.).

Auch in den Filmen Godards können mehrere dieser Entfremdungseffekte beobachtet werden: das Inszenieren von Fehlern in *A Bout de Souffle* (F 1960), die Kapitelstruktur in *Vivre Sa Vie* (F 1962), das sich wiederholende Musikstück in *Le Mépris* (F/1 1963) oder die zerfallende Geschichte in *Week End* (I/F 1967). Deutlich ist der Bezug auf Brecht in *La Chinoise* (F 1967). Neben der Einblendung eines Fotos von Brecht und einem Vortrag Guillaums (Jean-Pierre Léaud) darüber, warum Méliès Brechtianer war

(weil man die Abbildung der Wirklichkeit unter verschiedenen Aspekten betrachten muss), wird hier auch das Mittel der Aufnahme deutlich inszeniert: Kamera, Klappe und Regisseur kommen wiederholt ins Bild, inszenierte Szenen wechseln sich mit Interviews ab, immer wieder wird auf Tafeln und Wände geschrieben und Zwischentitel kündigen die folgenden Kapitel, Dialoge und »Mouvements« an.

Als Entfremdungseffekt ist die Schrift bei Godard eines unter mehreren Elementen in den jeweiligen Filmen. Die sowohl inhaltliche als auch visuelle Bedeutung der Godard'schen Schriftinserts sowie deren Wandlung soll im Folgenden an Beispielen der 60er (*Les Carabiniers*, F/I 1963), der 70er (*Six Fois Deux – Sur et sous la communication*, zusammen mit Anne-Marie Miéville, F 1976) und der 90er Jahre (*Histoire(s) du Cinéma*, F 1998) exemplarisch herausgearbeitet werden.

Godard hat nicht nur in seinen Filmen immer wieder Schrift eingesetzt, sondern auch an Stellen damit experimentiert, an denen aufgrund der Konvention Schrift auftaucht: dem Vorspann.²³ Dabei entwickelte er nicht einen Stil, der den Vorspann als typischen »Godard-Vorspann« auswies²⁴,

vielmehr war der experimentelle Vorspann an sich²⁵ typisch für einen Godard-Film der 60er Jahre. ◀ Das Ungewöhnliche des Vorspanns bezieht sich bei Godard nicht allein auf die Form, sondern auch auf die Credits selbst. Die Namen in *Une Femme est une Femme* (I/F 1961) erscheinen in Farbe groß über der gesamten Breite des Filmbildes, wobei in der Titelsequenz ebenso leinwandfüllend immer wieder auch Wörter wie »Eastmancolor«,

»Fran Chement Scope« oder »Comédie« auftauchen. In *Les Carabiniers* werden die Credits allesamt handschriftlich auf eine Tafel geschrieben, *Le Mépris* hat einen gesprochenen Vorspann, in *Bande à Part* (F 1964) stehen die Credits über einer Einzelbildmontage, die die Großaufnahmen der drei Protagonisten miteinander verbindet, in *Pierrot le Fou* (F/I 1965) tauchen nacheinander erst alle As, dann alle Bs usw. auf, bis am Schluss alle Namen lesbar sind. In *Made in USA* (F 1966) werden die Credits nur als Initialen angegeben – »Un Film de JLG, joué par AK, LS, JPL...« – und außerdem in den Farben der Trikolore gehalten, ein weiteres Merkmal Godard'scher Vor-

► Auch in seiner Schaffensphase ab den 80er Jahren experimentierte Godard hin und wieder mit den Credits, beispielsweise in *Détective* (F/CH 1985), dort dauert die Creditsequence 13 Minuten, oder in neueren Videoarbeiten, in denen die Credits unleserlich gesetzt werden.

► Im Vorspann zu *Nouvelle Vague* (CH/F 1990) wird Godards Name nicht aufgeführt, was er auf der Pressekonferenz in Cannes damit begründete, dass die an dem Film beteiligten Personen erklärten, sie hätten den Film gemacht.

Und wenn dreißig Leute behaupten, sie hätten einen Godard-Film gedreht, hat ein Godard nicht viel zu sagen (in der Fernsehdokumentation *Jean-Luc Godard* von Katja Raganelli (D 1990)). In *Allemagne 90* (F 1991) steht an der Stelle des Regie-Credits: »Un Film / Gaumont / Péripheria«.

► Faroul (2006) weist darauf hin, dass es in den meisten Filmen der Gruppe auch keinen Credit der GDV gab, sondern sich dieses Kollektiv hauptsächlich mit Artikeln und Aktionen manifestierte, die außerhalb des Films passierten. Zudem ist der Name der Gruppe bereits ein Synonym.

spanngestaltung. Und der Vorspann zu *Tout va Bien* (F/I 1972) thematisiert die Produktionsmaschine des Kinos, indem zu jedem Credit ein Scheck unterschrieben und abgerissen wird. In den 60er-Jahren hat Godard sukzessive den Vorspann unter anderem dafür genutzt, Fragen der Autorenschaft zu betonen.²⁶ Hatte Godard in einigen Filmen der 60er Jahre seinen Namen im Vorspann nicht aufgeführt – unter anderem in *Vivre sa Vie* – verzichtete er in *La Chinoise* und *Week End* vollständig auf die Credits. ◀ Statt eines Titels steht am Anfang von *La Chinoise* in Blau/Weiß/Rot »UN FILM EN TRAIN DE SE FAIRE« und als Schluss »FIN D'UN DÉBUT«. *Week End* eröffnet noch mit dem Titel in Blau/Weiß/Rot, lässt mit dem Folgenden die Zuschauer aber wissen, dass es sich hierbei um einen Film handelt, der auf dem Schrottplatz gefunden wurde. Am Schluss erscheint »Fin de conte«, dann wird »conte« gegen »cinéma« ausgetauscht. Dieses Ablehnen des klassischen Autorenstatus eines Regisseurs wurde von ihm mit der Arbeit in dem Filmkollektiv »Groupe Dziga Vertov« (GDV) ◀ fortgeführt, und auch in den 80er und 90er Jahren gibt es immer wieder solche Kommentare. Es ist eine Haltung, die das Mischen der Stile zum Prinzip erklärt:



La Chinoise (JEAN-LUC GODARD, F 1967)

Mit meinem Assistenten hab ich mir gesagt: keine Ahnung, was wir machen sollen, der Vertrag ist unterzeichnet, es gibt einen Titel, ein Drehbuch und eine Geschichte, die endlich einmal einen Schauspieler und einen Produzenten begeistert hat. Aber die Geschichte dauert einfach nicht länger als zwei Minuten, und ein Spielfilm muss neunzig Minuten dauern. Also, habe ich mir mit meinem Assistenten gesagt: pack' alle Romane zusammen, die du magst, ich leg meine dazu; bleiben noch etwa zwanzig Minuten; also, schlag nach bei Hemingway, Faulkner, Gide und nimm von denen noch Sätze. Und heute weiß man von Dreiviertel der Sätze überhaupt nicht, von wem sie stammen. Vor allem, weil sie in einigen Fällen etwas abgeändert wurden. Das ist der Grund, warum ich nicht im Abspann auftauche. Nicht ich habe den Film gemacht. Ich bin nur dessen bewusster Organisator (Jean-Luc Godard, zitiert nach ZISCHLER 1998: 6).

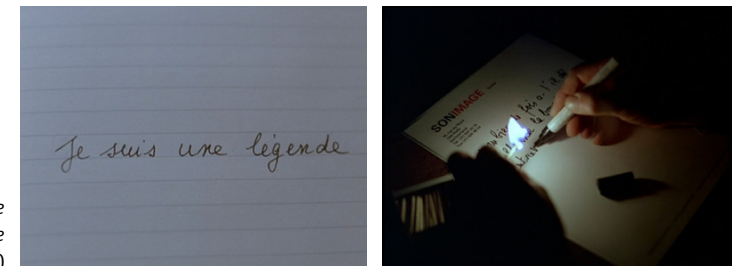
Godard stellt sich damit in die Nähe der kritischen Überlegungen Barthes' und Foucaults zur Autorentheorie Ende der 60er Jahre. Barthes beschreibt den modernen Text als »ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur« (BARTHES 2000 [1968]: 190), das vom Leser nur entwirrt, nicht aber entziffert werden kann (cf ebd: 191). Allerdings funktioniert diese Parallele zu den Filmen Godards nur äußerlich. Zwar verzichtet er auf die Credits und macht deutlich, dass es eine ganze Reihe von Zitaten in seinen Filmen gibt, *La Chinoise* sieht über weite Strecken sogar aus wie eine improvisierte Dokumentation über eine studentische Kommune, in der viel rezitiert wird. Worauf Barthes jedoch hinaus wollte, war, den Text nicht mehr nur von der Person des Autors her zu interpretieren: »Sobald ein Text einen *Autor* zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten« (ebd; Hervh. i.O.). Barthes zufolge verlangten die zeitgenössischen Texte eine Lesweise, die rein vom Inhalt her ausging und nicht vorschnell Schlüsse aufgrund paratextueller Kenntnisse zog: »Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*« (ebd: 193; Hervh. i.O.). Was Barthes in



diesem Moment vernachlässigt, ist die Frage des Stils, aufgrund dessen der Leser das Werk einer Werkgruppe, also auch einem Autoren zuschreiben kann. Und gerade die Filme Godards zeigen unabhängig von seiner Politik der Verweigerung und der Mischung eine starke Verknüpfung mit seiner Person. Wie wenige andere Filmemacher hat es Godard verstanden, sich mit Texten und Debatten immer wieder zu seinen Filmen zu positionieren und als öffentliche Person wahrgenommen zu werden. Neben den politischen Inhalten seiner Filme der 60er Jahre und dem Thematisieren des Vietnam-Krieges ist das unter anderem eben auch die Schrift, die den »Godard-Stil« ausmacht. Denn das Weglassen der Credits allein macht aus dem Film nicht automatisch das Werk eines Kollektivs. Und dann taucht Godard auch immer wieder selbst in seinen Filmen auf: Es ist seine Stimme, die am Ende von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (F 1967) flüsternd den Film beendet. In der Fernsehserie *Six Fois Deux* ist es ebenfalls Godard, der die Interviews führt und der in einer eigenen Folge (*Jean-Luc*) sein Anliegen erklärt. (Anne-Marie Miéville, die Co-Autorin, bekommt keine eigene Folge.) In den *Histoire(s) du cinéma* ist es die Aufnahme des an der Schreibmaschine rauchenden und schreibenden Godard, um die herum das Material arrangiert wird. Und es ist auch nicht zuletzt das Bild, das Godard von sich selbst entwarf, die grauen Anzüge, die Sonnenbrille und die Zigarette oder Zigarre, die die *Marke* Godard nicht nur im, sondern auch außerhalb des Films etablierte und somit auch eine paratextuelle Prägung erschuf, der sich seine Filme kaum entziehen konnten.

Auffällig ist die häufige Verwendung der Handschrift in seinen Filmen. Sie wird in Großaufnahme abgefahren (*Le Mépris*), von den Protagonisten als Graffiti an Fenster und Wände geschrieben (*One plus One*, GB 1968), über

JLG/JLG – Autoportrait de décembre
(JEAN-LUC GODARD, F 1995)



Bilder geschrieben, die dann wiederum abgefilmt werden (*Le gai savoir*, F/BRD 1969), direkt über das Bild geschrieben (*Six fois Deux*) oder in Form von Tagebucheinträgen mit Godard selbst verknüpft (*JLG/JLG – Autoportrait de décembre*, F 1995). Die Handschrift verweist zwar immer auch direkter auf den Herstellungsprozess, auf den Prozess des Schreibens und seine Arbeit jenseits des Aspektes der Reproduktion, sie betont gleichzeitig aber auch die Individualität, die spezielle und jedem eigene Art, die Buchstaben zu formen. Einer der zentralsten Aufsätze für die Nouvelle Vague etablierte ja auch das Bild der *caméra stylo*, der Kamera als Füllfederhalter und eben nicht der Schreibmaschine.

Les Carabiniers

Der Vorspann zu *Les Carabiniers* ist ebenfalls in Schreibschrift weiß auf schwarz gehalten. Ihm geht ein Zitat von Borges voraus, das mit derselben Schrift geschrieben wurde. Auf dem Karton mit den Credits steht in der Mitte, größer als die anderen Worte, der Titel des Films, darum herum gruppiert die einzelnen Credits. Im Ton wird die Filmmusik angespielt, angekündigt wird sie mit den Worten »Marche militaire, première fois«, gleich darauf wieder unterbrochen, einige Momente später aber noch einmal aufgenommen.

Der Film erzählt die Geschichte von Ulysse und Michel-Ange, die für einen Krieg angeheuert und am Schluss, als dieser verloren geht, von eben jenen Karabinieri exekutiert werden, die sie zuvor angeworben hatten. Im Gegensatz zu ihnen haben es Ulysse und Michel-Ange nicht verstanden, rechtzeitig die Seiten zu wechseln. Im Zentrum des Films steht dabei die Sorglosigkeit, mit der die beiden Freunde plündern und morden sowie die Unbekümmertheit ihrer beiden Frauen, die auf die reiche Beute warten.

Nachdem Ulysse und Michel-Ange in den Krieg gezogen sind, schreiben sie Postkarten nachhause, deren Texte als Zwischentitel eingeblendet werden. Gestaltet sind sie ebenso wie der Vorspann: weiße Schreibschrift auf Schwarz. Die Sätze auf den Postkarten berichten von verschiedenen Kriegserlebnissen und -zusammenhängen, unter anderem von Soldaten, die bei Stalingrad eingeschlossen waren (cf GODARD 1971 [1963]: 156). Noch



◄ Die letzte Texttafel spricht direkt über die beiden Brüder: »La-dessus, les deux frères s'endormirent pour l'éternité, croyant que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort, et que ce sont ses rêves qui constituent le Paradis.« Robert Stam hat festgestellt, dass dies eine fast wörtliche Übernahme eines Briefes von Alfred Jarry ist (cf STAM 1992: 186).

► »Mir scheint, ich habe nur ein Mindestmaß an Anstand damit bewiesen, dass ich das, wofür so viele Menschen gestorben sind, in *Les Carabiniers* als improvisierte Farce dargestellt habe. Nehmen wir als Beispiel die Konzentrationslager. Der einzig wahre Film, den man über sie machen könnte – der nie gedreht werden wird, weil er unerträglich wäre –, wäre, ein Lager zu filmen aus der Perspektive der Folterer mit ihren alltäglichen Problemen. Wie bekommt man einen menschlichen Körper von zwei Metern Länge in einen Sarg von fünfzig Zentimetern? Wie verbrennt man hundert Frauen mit Benzin, das nur für zehn reicht? Das Unerträgliche solcher Szenen käme nicht aus dem Grauen, sondern im Gegenteil daher, dass sie einen völlig normalen und menschlichen Aspekt haben« (GODARD 1971 [1963]: 154f).

eine weitere Ebene taucht in dem Film auf, die ebenfalls durch diese Schrifttype gekennzeichnet wird (es sieht so aus, als sei es immer dieselbe Handschrift): in einer Stadt geht Michel-Ange ins Kino und schaut sich dort mehrere stumme Kurzfilme an. Er verhält sich dabei so, wie es der Mythos von den Zuschauern der ersten öffentlichen Vorführung der Brüder Lumière erzählt: beim Film des einfahrenden Zuges verkriecht er sich erschrocken im Sitz. In einem späteren Kurzfilm wird eine Frau gezeigt, die sich auszieht und in eine Badewanne steigt. Michel-Ange versucht, einen Blick auf ihre Brüste zu erhaschen, indem er sich vor die Leinwand stellt und hochspringt, um über den Rand der Badewanne zu blicken, wobei er die Leinwand herunterreißt. Dieser Film hat auch einen Titel, der im Kino zu lesen ist (*Le Bain de la Femme du Monde*), und seine Credits sind wie die des Vorspanns von *Les Carabiniers* gestaltet. Godard verbindet durch die gleiche Gestaltung Teile des Films, die außerhalb der Handlung stehen (Vorspann und Motto ↗), Teil der Narration (Zwischentitel) und diegetisch sind (der Vorspann des Films im Film).

Es ist Godard seinerzeit vorgeworfen worden, dass er in *Les Carabiniers* fiktionales mit dokumentarischem Filmmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg verbunden und auch die Zitate in den Zwischentiteln als solche nicht kenntlich gemacht habe (cf ebd.). Die inszenierte Farce ◀ eigne sich nicht, um sie mit dem zwanzig Jahre alten Material zu vermischen.²⁷ Einer der Schlüssel zum Film liegt jedoch in der Gestaltung des Vorspanns und seiner Verbindung mit den anderen Teilen im Film, in denen die Schrift auftaucht. Der Vorspann betont die handschriftliche Type, das Abbrechen und Wiederaufnehmen der Musik verstärkt den improvisierten Charakter. Die Ikonizität der Credits – mittels der Handschrift schafft Godard

sich über die Jahre ebenfalls eine Art *Corporate Identity* – verbindet in der Handschrift das vorausgehende Zitat mit dem Verweis auf die Herstellung des Films sowohl im Bild als auch im Ton und setzt Zitat und Credits zudem gleich. Die gleichbleibende Gestaltung der Zwischentitel verbindet diese

► Damit liegt Godard als Vorspann-
designer ganz im Trend: auch Saul Bass
war in *Psycho* (ALFRED HITCHCOCK,
USA 1960) für die Schrift im und nach
dem Vorspann verantwortlich.

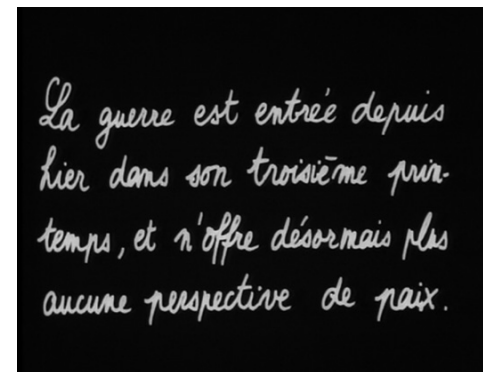
Postkarten mit dem kenntlich gemachten Eingangszitat und dem Titel. Alles wirkt wie aus einem Guss. ◀ Durch diese Art der Gestaltung ergeben sich zwei Möglichkeiten: Zum einen wird nahegelegt, dass der diegetische Erzähler (Ulysse und Michel-Ange als Autoren der Postkarten) mit dem Autor des Films *Les Carabiniers* zusammenfallen (der

den Vorspann geschrieben hat), da sie die gleiche Handschrift haben. Von der anderen Seite aus betrachtet, ist es Godard als Regisseur des Films, der seine Spuren deutlich auch in die Geschichte selbst hineinschreibt.

Versucht man mittels typografischer Gestaltung gemeinhin die Schrifteinblendungen den zugrunde liegenden Bildern und Situationen anzupassen, also zu diegetisieren, demonstriert Godard hier, was passiert, wenn man nicht nur eine gleichbleibende Type wählt, sondern deren Gestaltung deutlich herausstreicht. Ganz im Sinne des epischen Theaters wird dadurch eine erzählende Situation geschaffen, die den Zuschauer in eine betrachtende Situation bringt anstatt ihn in die inszenierte Darstellung zu verwickeln, dem Miterleben steht das Studieren gegenüber (cf BRECHT 1993 [1928/9]: 20).²⁸ Für einige Kritiker war der Einsatz von Zwischentiteln ein klares Eingeständnis des Unvermögens, Filme visuell zu gestalten (cf GODARD 1971 [1963]: 156). Aber die Titel sind nicht der einzige Moment, in dem der Film seine Aktion nicht im inszenierten Bild erzählt. Häufig finden bestimmte Handlungen nur auf der Tonspur statt, sind also im Off: ein Auto, das angefahren, ein Flugzeug das angefliegen kommt, Schießereien. Zudem ist die Tonmischung an vielen Stellen recht ungewöhnlich, einige Aktionen werden überproportional auf der Tonspur verstärkt, beispielsweise am Anfang in der Hütte, als eine der Frauen von einem Apfel abbeißt und das Geräusch den parallel geführten Dialog übertönt, ohne dass in der Szene auffällig wäre, dass auch für die anderen das Geräusch in dieser Lautstärke hörbar wäre. Angesichts des Themas ebenfalls ungewöhnlich ist die Inszenierung der Brüder als gleichgültige und naive Männer. Die Anlage der

Charaktere begünstigt eine distanzierte Haltung der Zuschauer: Die beiden Männer plündern und vergewaltigen völlig sorglos und stellen sich dabei auch noch ziemlich blöde an. Ihre Frauen zuhause sind nicht weniger raffgierig, fordern sie ihre Männer doch auf, in den Krieg zu ziehen, um reiche Beute zu machen und empfangen in ihrer Abwesenheit Freier. Keiner der Protagonisten bietet auch nur ansatzweise eine Möglichkeit zur Identifikation, und auch mit den Statisten, die nebenbei erschossen werden, will sich keine Empathie einstellen, da alles meist im Hintergrund einer Totalen passiert und schnell und ohne Aufhebens vonstattengeht.

Die Kinoszene fungiert dabei als Spiegel und Drehmoment. Durch die Angleichung der Vorspanngestaltung des Films im Film an die anderen Schriftinserts wird noch einmal deutlich gemacht, dass es sich hierbei um eine *mise en abyme* handelt. Godard ironisiert an dieser Stelle das Klischee des Kinozuschauers, der so in die dargestellte Handlung versinkt, dass er nicht mehr zwischen Darstellung und Realität zu unterscheiden vermag. Die Geschichte vom ersten Kino-Publikum, das beim Lumière-Film *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (F 1895) im Pariser Grand Café furchtvoll die Flucht ergriff, setzt den immersiven Effekt des Kinos bereits als Gründungsmythos. Allerdings, so zeigt die neuere Forschung zum frühen Kino, hat es diese Episode so nie gegeben (cf KÜMMEL 2004: 152), vielmehr wurde sie, in Filmen um 1900 konstruierte in denen sich über die Landbevölkerung lustig gemacht wurde, die so unerfahren sei, dass sie sich sogar im Kino vor einem



Rome Paris Films
présente
Le bain de la femme du monde
Une co-production
Cocinor Marceau



Zug auf der Leinwand fürchtete.²⁹ Und Godard vergleicht den Zuschauer, der sich noch vom Geschehen im Kino emotional mitreißen lässt (Angst, Erregung) nicht nur mit dem medial unerfahrenen Rezipienten, sondern auch noch mit einer Haltung eines unbedarften Kriegers. Rücksichtslos sucht sich Michel-Ange im dunklen Kino seinen Platz, ungeachtet der bereits sitzenden Zuschauer, über die er dabei steigt. Er lacht wie ein Kind bei plumpen Witzen und versucht sich der Bilder der nackten Frau zu bemächtigen, was aber in der Zerstörung und Demaskierung des Aufbaus endet. Anders als Paul Virilio, der Krieg und Kino auf der Basis der Technik miteinander in Beziehung bringt (cf Virilio 1991), vergleicht Godard Krieg und Kino im Bezug auf das Dispositiv. Die Haltung des Kinobesuchers ist per se eine kriegerische, eine rücksichtslos besitzergreifende, eine herrische, da die Bilder vor ihm ausgelegt werden, bereit, von ihm besessen zu werden.

Dabei kritisiert Godard nicht pauschal die Ideologie des Spielfilms, sondern wendet sich explizit dem Genre des Kriegsfilms zu. Dem Kriegsfilm, der ja allgemein eher als Antikriegsfilm wahrgenommen wird, liegt das Paradox zugrunde, eben jenes in einer emotionalen Inszenierung aufzuführen, wovon man eigentlich die Absurdität und Sinnlosigkeit zeigen möchte (cf RÖWEKAMP 2007, speziell im Falle von *Les Carabiniers* cf PATALAS 1965). Auf die heftige Ablehnung gegenüber der Mischung von Farce und dokumentarischem Material antwortete Godard:

*Das Missverständnis kommt, glaube ich, einfach daher, dass ich den Film objektiv auf den verschiedenen Ebenen gefilmt habe, einschließlich der des Bewusstseins. Das Bewusstsein ist jedoch immer in mehr oder weniger großem Maß subjektiv. [...] Und damit rechnen immer alle Filme, vor allem aber die Kriegsfilme. Das erklärt, weshalb derselbe Wochenschau-Tote dem Zuschauer von *Les Carabiniers* Unbehagen bereitet, während er den Zuschauer von *Mourir à Madrid* begeistert. Er bereitet Unbehagen, weil er bleibt, was er ist, unbedeutend, das heißt ohne Bedeutung, während ihm in *Mourir à Madrid* eine Bedeutung gegeben wird, die vielleicht seinem Leben entspricht, vielleicht auch nicht. So was nenne ich Betrug – wenn dieser auch mit reinen Händen begangen wird. Denn einen Montagefilm machen heißt nicht, das Leben den Blockhäusern der Cinematheken entreißen, in denen es schläft, es heißt, die Realität ihres Scheins zu entkleiden, indem man ihr die Unberührtheit zurückgibt, in der sie sich selbst genügt, und gleichzeitig nach dem Augenblick sucht, in dem sie zu Ende geht. Filmen bedeutet also nichts anderes als ein Ereignis als Zeichen zu erfassen, es in einer ganz bestimmten Sekunde zu erfassen, in der [...] die Bedeutung frei aus dem Zeichen, das sie bedingt und vorherbestimmt, geboren wird (GODARD 1971 [1963]: 154).*

Während Godards Konzept eine Deutungshoheit über die gezeigten Bilder ablehnt, was die Kritiker verstört, gibt es auch innerhalb der Diegese einen permanenten Diskurs darüber, wer die Macht über die Bilder hat. Neben der bereits erwähnten Kinoszene, ist das die Szene, in der Ulysse und Michel-Ange ihre Beute nachhause bringen, die aus Postkarten besteht. ► Wie in einem Quartettspiel präsentieren sie den beiden Frauen ihre Beute und erklären, dass es sich dabei um Besitzurkunden handele. In einer knapp zeh-

◀ Für Godard ist die Postkarte ein wichtiges Kommunikationsmedium:

»La communication, c'est ce qui bouge, quand ça ne bouge pas, c'est la pornographie. Une image ou un son bougent non parce que ça représente du mouvement, ou son absence, mais parce que avant ça il y a quelque chose, et après ça il y a quelque chose. Il se trouve que ce quelque chose c'est des femmes et des hommes, et entre eux il y a la télévision, des cartes postales, des lettres d'amour, des mandats télégraphiques, des SOS, du cinéma, c'est-à-dire des moyens de communication. Savoir communiquer c'est se poser la question des moyens. Par exemple, si je veux demander à ma bien-aimée en vacances, des nouvelles d'elle et de sa fille, j'écris une carte postale. Mais si je n'ai pas en poche de quoi acheter le timbre tous mes grands mots d'amour resteront lettre morte. Faire du cinéma ou de la télévision, techniquement, c'est envoyer vingt-cinq cartes postales par seconde à des millions de gens, soit dans le temps, soit dans l'espace, ce qui ne peut être qu'irréel« (Godard 1985 [1975]: 382ff). Zur Postkarte und dem Krieg siehe auch Virilio 1991: 30, FN 7, zur speziellen Kritik Godards am fotografischen Bild siehe auch Sonntag 2005: 1f.

minütigen Sequenz legen sie nach Schwerpunkten geordnete Karten von historischen Gebäuden, Autos, Schiffen, Tieren usw. vor. Alles wird benannt und gegliedert. Anschließend wird getauscht und die Sequenz endet mit einer Reihe von Pin-ups und Aktgemälden, die Ulysse und Michel-Ange für sich behalten. Die Gegenstände werden besessen, weil man ein Bild von ihnen hat und sie benennen kann, weil die Karten den Titel ihres Bildes auf der Rückseite tragen. Die Sequenz löst sich auf, als Michel-Ange eine Karte von Kleopatra auf den Tisch legt. Die Mutter, die auch Kleopatra heisst, meint daraufhin, dass sich die Kleopatra auf dem Bild einen anderen Namen zulegen müsse, wenn sie bei ihnen einzöge, woraufhin alle vier verschiedenste Frauennamen durcheinanderrufen: Zeichen werden gedeutet und wieder befreit. Immer wieder geht es in dem Film um Signifikanten, um Besitzurkunden, Orden, Namen, Beschriftungen, Zeichen. *Les Carabiniers* definiert den Krieg als Prozess, der die Zeichen umdeutet. Was vorher falsch war, wird nun richtig, wen man zuerst bekämpft hat, wird später dein Verbündeter. Und wer die Umdeutungen nicht versteht, wer die neuen Bedeutungen nicht richtig lesen kann, bleibt auf der Strecke. Die (Hand-)Schrift steht in *Les Carabiniers* als Zeichen für die durchgehende Gestaltung des Films, für einen Vorschlag, eine Collage, aus der die Zuschauer selbst lesen müssen, da eine Wartung, Kontextualisierung und Kennzeichnung der einzelnen Teile (Vorspann, Zwischentitel, diegetische Schrift auf der einen Seite und inszenierte Filmszenen auf der anderen) seitens Godards entfällt.

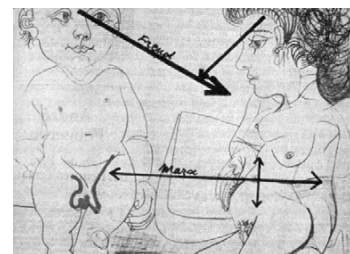
Dabei darf das Mühen um einheitliche Gestaltungsmittel nicht mit einer Geschlossenheit des Films verwechselt werden, denn dass es sich um heterogenes Material handelt, wird nicht negiert: der Vorspann kommt seiner

Funktion der Benennung ebenso nach, wie auch die Zwischentitel von Erlebnissen erzählen, die eindeutig nicht im diegetischen Universum des Films liegen, und auch die Ausschnitte der Wochenschauen sind aufgrund ihres Inhalts (historische Geschütze etc.) als solche zu erkennen. Indem Godard sie aber visuell angleicht, bezieht er sie viel stärker aufeinander, als wenn er die üblichen Zeichen der Kategorisierung ins Material eingefügt hätte. Als Zuschauer muss man nun selbst entscheiden, welchen Status die einzelnen Teile innerhalb des Films einnehmen.

Die Leinwand als Tafel

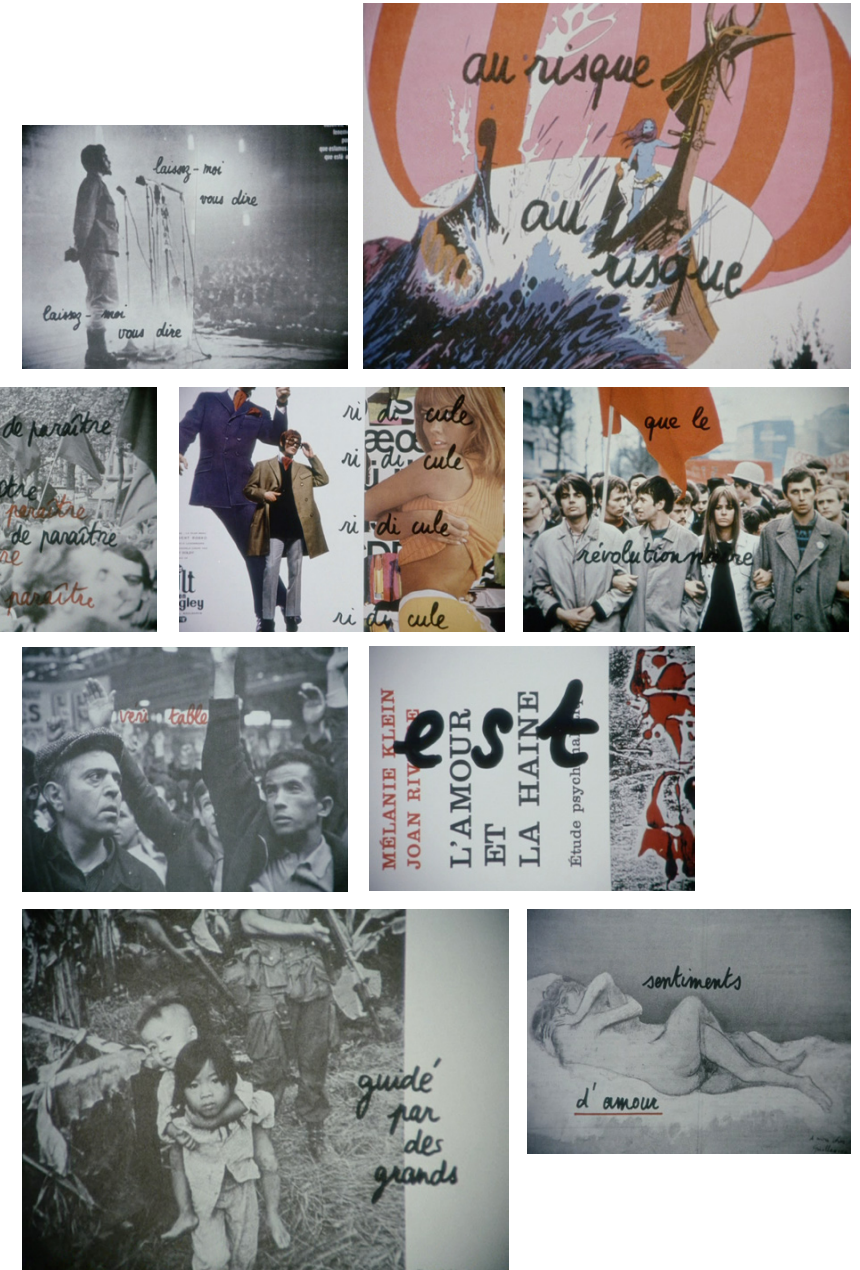
Radikaler noch wendet Godard dieses Prinzip in *Le Gai Savoir* an. Während auf den Straßen die Revolution tobt, treffen sich die beiden Revolutionäre Patricia Lumumba (Juliet Berto) und Emile Rousseau (Jean-Pierre Léaud) in einem Fernsehstudio, um über das neue revolutionäre Fernsehen zu sprechen. Sie tun dies in einem schwarzen Raum, in dem sie von Scheinwerfern beleuchtet werden. Die Ideen der beiden sind dabei dieselben, die Godard nur wenig später mit der Groupe Dziga Vertov formulieren wird: die Trennung von Bild und Ton, die Thematisierung der Medien selbst, die Untersuchung der Sprache und derdamit verbundenen Möglichkeiten der Medien Film und Fernsehen. Oberstes Prinzip bleibt, den Bildern und Tönen ihre Eigenständigkeit zu belassen, indem man sie kombiniert und sie dadurch ihren jeweiligen Sinn entfalten.

In einem Dreijahresplan, den Emile und Patricia aufstellen, sollten zuerst Bilder und Töne gesammelt, dann bearbeitet, das heißt kritisiert, collagiert und miteinander kombiniert werden, und so könnte man aus diesen Erkenntnissen im dritten Jahr nach der Revolution bereits zwei oder drei allgemein gültige Regeln für die Arbeit mit Bild und Ton aufstellen. In ihrer Unterhaltung kombinieren sie immer schon verschiedene Wörter miteinander, wiederholen sie, betonen diese neu, buchstabieren sie oder tauschen einzelne Buchstaben aus. Immer wieder werden dazu Fotografien und Filmschnipsel eingeschnitten, die das Gesagte kommentieren und/ oder ergänzen. Von Zeit zu Zeit ist auch die flüsternde Stimme Godards auf der Tonspur zu



hören, die die Szene ebenfalls kommentiert. Dabei gibt es keinen Hinweis darauf, ob Emile und Patricia die Bilder sehen und die flüsternde Stimme hören können. Nach dem ersten Drittel des Films erscheinen auch immer wieder Fotografien, auf denen die Handschrift Godards zu lesen ist. Es wird auch eine Bildstrecke einmontiert, bei der die Wörter hintereinander gelesen einen eigenen Satz bilden: »laissez-moi vous dire / au risque / de paraître / ri di cule / que le révolutionnaire / veri table / est / guidé par des grands / sentiments d'amour«. ³⁰ Die Flüsterstimme findet somit ihre Entsprechung in der Handschrift Godards, die zusammen mit den ihnen zugrunde liegenden Fotografien abgefilmt wird. Wie in *Les Carabiniers* wird dadurch eine Ebene in die Erzählung eingeführt, von der zum einen nicht klar ist, wie sie sich zur Diegese verhält (können die beiden Protagonisten das lesen?) und die zudem den Film weiter visuell strukturiert. Auch wenn der Film eine geschlossene Struktur vermeiden möchte und den Gestus der »Versuchsanordnung« durch die Reduktion von Bild und Sujet, die Fragmentierung der Dialoge und den Collagecharakter deutlich herausstellt, ist Godards Arbeitsweise im Zusammenhang mit der Apparatusdebatte vorgeworfen wurde, dass trotz aller Verfremdungstechniken die ideologische Struktur des Kinos im Grunde erhalten bliebe – auch wenn sich Distribution und Haltung geändert haben:

»La Chinoise« zum Beispiel; ein Film voll von Politik, aber nicht weniger ein Film, der vollständig von bürgerlicher Ideologie gekennzeichnet ist. Du setzt eine Parole auf eine Mauer, du filmst, aber indem du filmst, sorgst du dafür, dass diese Parole in einen bestimmten Apparat eintritt, der zu bestimmten Zwecken konstruiert ist und der sozusagen eine bestimmte geistig-ideologische Struktur hat (kurzgesagt die der wissenschaftlichen monokularen Perspektive). Und demzufolge ist es nicht mehr deine Parole, die spricht, es ist dein Apparat, der sich der Parole bedient, der ein Double herstellt, ein Spiegelbild. Du hast einen Burschen im Dunkeln sitzen, der ein Bild betrachtet und der, indem er sich identifiziert, dahin gebracht wird zu akzeptieren, was die bürgerliche Gesellschaft ihm schon immer vorgeschlagen hat, nämlich niemals ohne Auftrag zu handeln. [...] ich denke in erster Linie, eines der aktuellsten Probleme des Kinos in Frankreich ist ein Problem der Dekonstruktion; ein theoretisches Problem der Dekonstruktion der Ideologie,



die die Kamera produziert (Marcelin Pleybet: »Économique, idéologique, formel ...«, in: *Cinétique* Nr. 3 (1969), zit. nach WINKLER 1992: 22).

In den Filmen der Groupe Dziga Vertov ► wird die Frage nach einem neuen Kino immer wieder aufs Neue verhandelt.³¹ Gemeinsame Fluchtlinie in allen Filmen ist dabei, Bild und Ton zu trennen, um somit das eine mit dem anderen analysieren zu können, um in der Kombination der beiden einer »Wahrheit« näher zu kommen. Dabei dienen die formalen Experimente dem Zweck, die marxistische Idee der Revolution adäquat zu übersetzen. In der Logik der GDV sind ihre Filme bloß Versuche, die übersprungen werden müssen auf dem Weg zum revolutionären Film, das heißt, die Versuche werden aufhören, sobald man weiß, wie das Kino der Arbeiterklasse auszusehen habe und welche Inhalte damit auf welche Weise transportiert werden können und müssen. Dies kann aber erst nach der erfolgreichen Beendigung der Revolution passieren.

Im Gegensatz zu den Filmen Godards der 60er Jahre sind die Filme der GDV deutlich dokumentarischer, der Fokus liegt auf Interviews, auf dem Betrachten und anschließenden Analysieren von Szenen. Kombiniert werden diese häufig mit Zwischentiteln, Plakaten, Graffiti, inszenierten Pas-

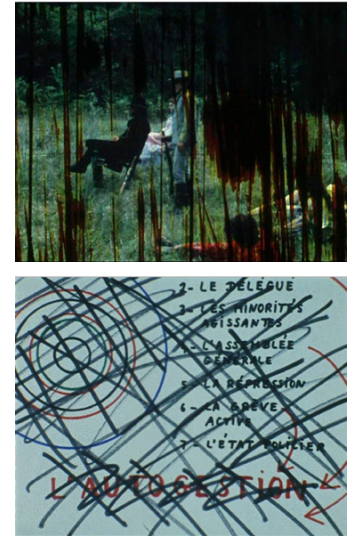
► Le Groupe Dziga Vertov

Herz der Gruppe waren Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Godon, weitere Mitglieder, die aber je nach Projekt wechselten, waren Jean-Henri Roger, Paul Bourron, Nathalie Biard, Raphaël Sorin, Isabel Pons, Anne Wiazemsky, Armand Marco, Gérard Martin und Antoine Bonfati (cf DE BAECQUE 2010: 426f.).

Die Gruppe hatte sich nach dem russischen Filmemacher benannt, um darauf aufmerksam zu machen, dass Eisenstein bereits ein revisionistischer Filmemacher sei. Dem frühen Vertov hingegen sei es mit den Reportagen der »Kino-Pravda« weniger um formale Experimente gegangen, sondern einfach nur darum, die Augen zu öffnen (cf GODARD 1985 [1970]: 343), wohingegen Eisenstein sich zum einen an den Filmen Griffith' orientierte und zum anderen sich in historische Stoffe flüchtete, anstatt aktuelle Probleme

zu thematisieren (Erklärung auf der Tonspur von *Le vent d'est*).

Siehe auch folgenden Auszug aus einem Interview: »Et prendre un drapeau de façon nouvelle, c'était pour nous, non pas nous appeler »Club prolétarien du cinéma« ou »Comité Vietnam Cinéma«, ou »Panthères noires et blanches«, mais »Groupe Dziga Vertov«. Mais il ne suffit pas de prendre un drapeau, encore fallait-il le planter et marquer le territoire où nous étions et à partir duquel nous décidions de prendre l'offensive. Bref, il fallait, nous, cinéastes, nous situer historiquement et pas dans n'importe quelle histoire, mais d'abord dans l'histoire du cinéma. D'où l'oriflamme Vertov, le »Kino-Pravda«, le cinéma bolchevique. Et c'est ce cinéma-là qui est notre vraie date de naissance« (Godard 1985 [1972]: 365).



Übermalungen in Text und Bild:
Le Vent d'Est (Groupe Dziga Vertov,
I/F/BRD 1970)

sagen und einem oft sehr dominanten Off-Kommentar. Dieses Mischen der Stile ist für Wollen auch der Grund, den Filmen Godards eine höhere politische Relevanz als den europäischen Experimentalfilmen zuzuschreiben. Godard nutze die Brecht'schen Theorien, um seine Filme klar gegen das kommerzielle Kino abzugrenzen (cf WOLLEN 1982 [1972]: 79). Konkret macht Wollen diesen Gegensatz am Beispiel des Films *Le vent d'est*. Die Filmkratzer, die in einer Szene des Films auftauchen, liest Wollen als Verneinung des Bildes (siehe S. 237). Analysiert man die betreffende Stelle jedoch, so stellt man fest, dass es sich dabei um eine Aussage gegen den Experimentalfilm handelt. Die Stelle im Film, an der etwa fünf Minuten lang Filmkratzer das Bild überlagern, wird begleitet von einem Durcheinander verschiedener Stimmen. Dieses Bild-Ton-Chaos unterbricht immer wieder einen Monolog, der über eingefärbtem Blankfilm, also »Nicht-Bildern«, gehalten wird. Das erste Mal erscheint das Durcheinander in Bild und Ton, als die Sprecherin sich an den revolutionären Filmemacher wendet:

*Bon. Tu as fait de la théorie. De l'alphabetisation. Tu as vu que c'était aussi un front de lutte. Bon. Maintenant reviens à la pratique. France. Mai-juin 68. Un mot obscur était sur toutes les lèvres: autogestion. Ce mot avait d'ailleurs une histoire aussi obscure que confuse [...]; tu as fait de la théorie. Tu es parti de Mai. Parle-moi de l'autogestion. Trouve les mots justes.*³²

Die Filmkratzer, das Durcheinander auf der Tonspur, das Chaos ist im Grunde die Antwort auf die Aufforderung nach den richtigen Wörtern, die die Sprecherin aber nicht gelten lässt: »Écoute. C'est ça que tu appelles des mots justes? Tu parles plus abstraitement encore qu'avant. Réfléchis. Situation concrète. Autogestion. Un exemple. La Yougoslavie.«³³ Anschließend erklärt sie, warum die Arbeiter selbstverwaltung in Jugoslawien nicht zu einem sozialistischen Paradies geführt hat. Der Monolog wird immer wieder durch die Filmkratzer unterbrochen, aber die Störungen werden weniger und kürzer, bis sie wieder ganz verschwinden, und der Film zu seinen Bil-

dem zurückfindet. Die Filmkratzer und der unverständliche Ton (bei dem deutlich die Stimme Godards zu hören ist) können durchaus als Referenz auf den experimentellen Film verstanden werden, als die Theorie, die in der Praxis aber nicht funktioniert. Die Idee mag gut sein, aber man muss sie in der Praxis anwenden können.³⁴ Die Filmkratzer und die unverständliche Tonspur funktionieren nicht, sie stören, als Aussage lässt man sie nicht gelten. Die kritische Untersuchung des Filmbilds im Bezug auf die »bourgeoise Ideologie« findet sich in *L vent d'est* vielmehr in den langen Monologen, die über den Bildern liegen. Die GDV selbst sprechen von dem Wunsch, die Bilder zu neutralisieren, »indem man sie ebenso systematisch wie die Referenten eines anderen Diskurses entstehen lässt – dem des Tons« (Le Groupe Dziga Vertov 1972: 9, Übers. FK). Sie zeigen überwiegend die Vorbereitungen zu einem Filmdreh, die immer wieder unterbrochen werden durch die gedrehten Szenen selbst. Der Diskurs des Films über die Aufgaben des militanten Revolutionärs, der einen Film dreht, kreist auch über das Verständnis und die Möglichkeiten des Kinos. Godards bekannter Satz »Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image«, ein handschriftlicher Insert in dem Film, bringt es auf den Punkt. Zuvor hatte man ein Plakat eingeschnitten, auf dem Stalin und Mao abgebildet waren, die wegen Mordes gesucht wurden. Auf der Tonspur wird über die richtigen und die falschen Aspekte des Bildes gesprochen, was man noch zeigen müsste, um dem Inhalt, den man transportieren möchte, gerecht zu werden, dass man die Inhalte nicht in einem Bild verdichten könne, dass es immer mehrerer Bilder und einer Tonspur bedarf. In der Montage werde der Filmdreh wieder lesbar, beschreibt es die Gruppe selbst, nun könne man den Film wieder wie eine Arbeit, ein Experiment und eine Kampferfahrung verstehen (cf Le

groupe Diziga Vertov 1972: 38). *Vent d'est* ist eine Untersuchung über die Rolle von Ton und Bild im Film, die Filmkratzer als Symbol für Chaos sind dabei vielleicht noch der konventionellste Moment.

Serge Daney hat die Filme, die Godard ab den späten 60er Jahren alleine oder im Kollektiv gedreht hat, mit »thérorrisé« umschrieben, einer Mischung aus Theoretisieren und Terrorisieren. Daney schreibt, dass die Begeg-

►L'un des objets de *Vent d'est* est donc la critique du cinéma; il n'est plus question d'images fausses et de sons justes [...] il est question d'interroger les images et les sons, leur rôle dans la production matérielle des effets idéologiques« (LE GROUPE DZIGA-VERTOV 1972: 37).

nung mit ihnen eher einer Schulstunde denn einem Kinobesuch glich (Daney 2000 [1976]): 86).

So haben Godard und Gorin die Guckkastenbühne in ein Klassenzimmer verwandelt, den Filmdialog in eine Rezitation, die Off-Stimme in eine Vorlesung, die Dreharbeiten in eine Seminararbeit, die Filmsujets in Bausteine eines Lehrplans (»Der Revisionismus«, »Die Ideologie« usw.) und den Filmmacher in einen Lehrer, Repetitor, Aufseher. Die Schule wird also der Ort mit dem guten Ruf, welcher vom Kino weggeführt hin zum »Realen« (selbstverständlich einem zu ändernden »Realen«). Von diesem Ort sind die Filme von Godard seit La Chinoise ausgegangen. In Tout va bien, Numéro Deux und Ici et Ailleurs hat die familiäre Wohnung das Klassenzimmer ersetzt, und das Fernsehen ist an die Stelle des Kinos getreten. Aber das Wesentliche bleibt: Leute, die einander schulen (ebd: 86).

Godard selbst hat die Leinwand, beziehungsweise den Fernsehschirm – im Französischen übrigens das gleiche Wort: écran – mit einer Tafel verglichen, einer Tafel, die zur Unterstützung des Unterrichts dient und auf der auch geschrieben wird:

Pendant la projection d'un film impérialiste, l'écran vend la voix du patron au spectateur: la voix flatte, réprime ou matraque. Pendant la projection d'un film révisionniste, l'écran est seulement le haut-parleur d'une voix déléguée par le peuple mais qui n'est plus la voix du peuple, car le peuple regarde en silence son visage défiguré. Pendant la projection d'un film militant, l'écran est simplement un tableau noir ou un mur d'école qui offre l'analyse concrète d'une situation concrète ...» (GODARD pour Le Groupe Dziga Vertov 1985 [1969]: 338).³⁵

Sowohl die *Ciné-tracts*³⁶ (F 1968) als auch die Filme der Groupe Dziga Vertov waren dafür gedacht, in Meetings gezeigt zu werden, um anschließend darüber diskutieren zu können. Das Kino, die Leinwand, die Filmtechnik wird entzaubert, ist bloß noch ein – wenn auch mächtiges – Mittel im revolutionären Kampf. ► Gerade die *Ciné-tracts*, die Film-Flugblätter, waren so konzipiert, dass sie zu jeder Zeit an irgendeine Stelle projiziert werden konnten. Sie waren und wurden in der Kamera geschnitten, die Kopien wurden so, wie sie aus dem Kopierwerk kamen, für 50 Francs, den Preis der Entwick-

lung, verkauft (cf Dixon 1997: 103). Meist wurden Fotografien und Texttafeln abgefilmt, die nacheinander von einer Kamera auf dem Stativ fotografiert oder mit Hilfe eines Tricktisches abgeschwenkt wurden.³⁷ In einem Aufruf zur Beteiligung mit dem Titel »Ciné-tractez«, das auf den *Etats généraux du cinéma* verteilt wurde, wurde eine Anleitung folgendermaßen beschrieben:

◀ Der Film zur Befreiung der Arbeiter:

Am Anfang von *Classe de lutte* (Le groupe Medvedkine de Besançon, F 1968) steht folgender handschriftliche Satz an der Wand: »le cinéma n'est pas une magie c'est une technique et une science une technique née d'une science et mise au service d'une volonté qu'ont les travailleurs de se libérer.« Der Spruch steht über dem Schneidetisch, auf dem die Protagonistin sich zu Beginn Teile des Films ansieht. Die Anfangssequenz macht die Produktionsmittel des Films insgesamt sehr deutlich, indem z.B. auch

Kameras gefilmt werden. Die Groupe Medvedkine, die unter anderem von Chris Marker ins Leben gerufen wurde (an *Classe de lutte* hat auch Godard mitgearbeitet), hatte sich zur Aufgabe gemacht, im Kollektiv mit Arbeitern der Fabriken unter anderem in Belfort Filme zu machen und sich anschließend das Ergebnis gemeinsam anzusehen. Im Unterschied zur Groupe Dziga Vertov war nicht bloß der Film der Gruppe Diskussionsgegenstand in den Meetings, sondern auch die gemeinsame Arbeit am und im Film, die entsprechend diskutiert wurde.

*C'est 2'44', (soit une bobine 16mm de 30 mètres à 24 images/se-cone) de film muet à thème politique, social ou autre, destiné à susciter la discussion et l'action. Pourquoi? Pour: contester, proposer, choquer, informer, interroger, affirmer, convaincre, penser, crier, rire, dénoncer, cultiver. Avec quoi? Un mur, une caméra, une lampe éclairant le mur. Des documents, photos, journaux, dessins, affiches, livres, etc., un crayon-feutre, du scotch, de la colle, un mètre souple, un chronomètre. Comment? L'ordre des documents à filmer et leur durée est primordial. Il faut donc faire un petit scénario ou plan de travail. Tourner en image par image le ciné-tract en continuité, dans l'ordre de projection et sans blancs intermédiaires. Normalement, le ciné-tract doit être utilisé sans montage. Il doit être prêt à être utilisé dès la sortie du laboratoire.*³⁸ (DE BAECQUE 2010: 426)

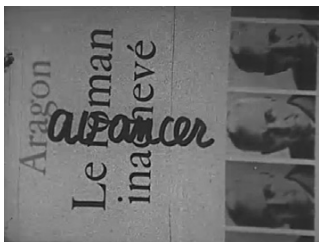
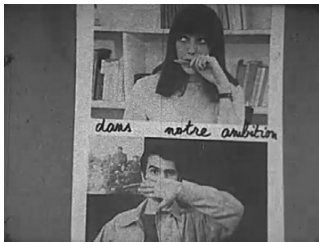
Die meisten der *Ciné-tracts* haben Zwischentitel oder Wörter, die über die Bilder geschrieben wurden, ohne dass diese jedoch die Bilder erklären würden oder einen Kommentar lieferten. Die Sätze ergänzen sich teilweise, werden durch die Bilder unterbrochen, wiederholen sich, bleiben unverständlich und bilden nicht selten gar keinen direkten Bezug zu den Bildern. Die Texte sind hier nicht belehrend oder ein verfremdendes Element, vielmehr bringen sie teilweise ein poetisches Moment mit in den Film hinein, so dass manche *Ciné-tracts* eher poetischen Filmen wie *Manhatta* ähneln als Agitationsfilmen. Oft geht es um den Aufruf zum Widerstand und zur Organisation, wozu dann Bilder von Straßenschlachten oder Demonstrationen gezeigt werden. *Ciné-tract 11* setzt abgefilmte Slogans aus Zeitschriften Fotos der

Proteste gegenüber und macht sie so zu revolutionären Ausrufen. Die Godard zugeschriebenen *Ciné-tracts 18* und *19*³⁹ hingegen kommen ohne Zwischentitel aus und montieren einzelne Fotos vom Aufbau der Straßenbarrikaden hintereinander – ein kurzer Film über die Blockaden. Andere wie der *Ciné-tract 27* bestehen überwiegend aus Zwischentiteln, die in Form eines Alphabets einzelne Wörter aufzählen und anschließend die entsprechenden Bilder zeigen: »H comme Habitant«, gefolgt von Aufnahmen sehr ärmlicher Wohnverhältnisse oder bloß der Buchstabe »P« und den anschließenden Fotos von Fäusten, französisch »poing«. *Ciné-tract 23* schreibt den oben aufgeführten Satz aus *Le gai savoir* weiter, (S. 260f.) wobei einige Sätze auf neuen Bildern stehen: »dans notre ambition / de révolutionnaire / nous tâcherons d'amour / aussi vite que possible / ouvrant le chemin / mais nous savons / qu'il nous faut / toute notre force dans la masse des travailleurs / et que celle-ci pourra / avancer / plus rapidement / si nous si nous / la stimulons avec / notre exemple.«⁴⁰

Ciné-tract 8 zeigt den typisch handschriftlichen Godard-Titel: einzelne Wörter wiederholen sich mehrmals, werden in Variationen unterschiedlicher räumlicher Ausrichtung geschrieben und über den Platz der Seite verteilt. Auch die Wortspiele, die sich bis heute in den Filmen finden, erscheinen dort, so wird aus »la révolution« »l'art évolution«. Der Zusammenhang zwischen den Titeln und den Wörtern ist dabei nicht immer schlüssig: Mal beschreiben die Titel das folgende Bild, an einer anderen Stelle muss der Bezug vom Zuschauer konstruiert werden, da er sich nicht eindeutig erschließt.

Die Leinwand wird zur Tafel (und *Ciné-tract 29* präsentiert seine Zwischentitel auch mit weißer Kreide auf einer schlecht gewischten Tafel), auf der sich aber nicht nur die Bilder, sondern auch die Wörter einschreiben. Wörter und Bilder sind Elemente dieser Tafel, erscheinen darauf als selbstverständlicher Teil »godardscher Pädagogik«. Die Schrift greift einzelne Wörter oder Sätze auf und bindet den Diskurs immer wieder auf das Bild, die Tafel zurück. »C'est de l'homéopathie, c'est du vaccin. Les sérums sont pris dans des tisseurs malades, qu'on injecte à d'autres, qui fabriquent des anticorps, etc. [...] dont on peut se servir, comme d'un outil« (Godard 1985 [1980]: 408).⁴¹

Diesem Prinzip bleibt Godard auch in den beiden Miniserien treu, die er Mitte der 70er Jahre zusammen mit Anne-Marie Miéville gedreht hat. Die zweite, *France Tour Détour Deux Enfants* (F 1977-8), portraitiert zwei



Kinder, einen Jungen und ein Mädchen. Jeweils eins der beiden Kinder wird pro Folge an einem alltäglichen Ort gezeigt, an dem Godard ihm Fragen stellt. Diese Fragen insistieren auf kleinen Details, verändern Wörter, lenken ab, um zum Ziel zu kommen. Man hat diese Art des Fragens mit einer Vergewaltigung verglichen (cf GODARD 1982), dabei sind sie für die passiv Zuhörenden wahrscheinlich merkwürdiger als für jene, denen sie gestellt werden: »Die Fragen Godards in den Fernsehsendungen sind immer geradeheraus. Sie verwirren uns, die wir zuhören, aber nicht den, an den sie gerichtet sind« (DELEUZE 1993: 57). So wird eines der Kinder gefragt, ob denn die Mutter des Mädchens Geld für die Hausarbeit bekäme (bekommt

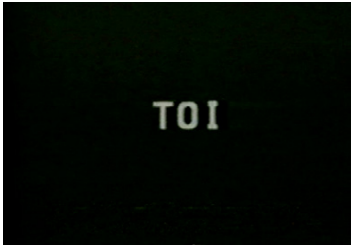
sie nicht) und ob das denn dann keine richtige Arbeit sei (ist es doch). Ein andermal ist das Mädchen dabei, einen Satz für eine Strafarbeit mehrmals abzuschreiben, woraufhin er sie in ein Gespräch darüber verwickelt, warum sie jetzt abschreiben müsse, wo sie doch in der Klassenarbeit nicht abschreiben dürfe, und welchen Wert das Kopieren im Sinne von Arbeit hat.

Die Serie ist eine Forschungsarbeit ◀ über die Sprache. Godards Anliegen ist es, über das Medium zu reflektieren, indem er denjenigen eine Plattform bietet, die darin normalerweise nicht auftauchen. Seine Taktik in den Interviews besteht besonders in dieser zweiten Miniserie darin, nicht infrage zu stellen, welche Antworten er bekommt und von wem er sie bekommt.

Vielmehr interessiert es ihn, was man dieser entgegenstellen könnte (cf DANEY 2000 [1976]: 88f).

Von Schrifteinblendungen macht Godard hier nur moderaten Gebrauch, einzelne Wörter werden wiederholt in Pixelschrift auf das Bild bezogen, zwei Wörter sind es, die in allen zwölf Folgen immer wieder auftauchen: »vérité« und »histoire«. Beide jeweils ohne konkreten Bezug zum Bild oder zum Ton. »Vérité« erinnert dabei an Godards Suche nach der Wahrheit in den Bildern des Fernsehens, die es aber in dieser Serie Aumont zufolge nicht gibt (cf AUMONT 2007: 300f.). Das andere Wort »Histoire« erscheint immer wieder unterschiedlich gesetzt, häufig dabei so, dass das »toi« im

► »[Ich habe, FK] eher so etwas, was man gemeinhin Forschung nennt [gemacht, FK]. Im Bereich von Film und Fernsehen gibt es keine Forschungsunternehmen wie in der Autoindustrie oder der pharmazeutischen Industrie. Eine große Produktionsgesellschaft mit einem Umsatz von 10 Milliarden Francs (alte Francs) opfert nicht drei, vier oder zwanzig Prozent ihres Budget für die Forschung. Aber genau das habe ich versucht; denn ich hatte das Bedürfnis danach« (GODARD: 1981: 45).



Wort isoliert steht und damit die Zuschauer adressiert. Godard unterstreicht sein Anliegen, dass im Fernsehen nicht die Leute zu sehen sind, von denen man eigentlich sprechen müsste, Fabrikarbeiter, allein erziehende Mütter, Personen, denen er in der vorhergehenden Miniserie *Six fois Deux* ein Forum geboten hatte. Am Ende einer jeden Folge übernehmen zwei Fernsehmoderatoren, Albert und Betty, das Gespräch⁴² und unterhalten sich noch einmal über einzelne Aspekte der jeweiligen Episode, indem sie den Aspekt der Geschichte aufnehmen und immer mit den gleichen Worten einleiten:

»Ich denke jetzt, dass man eine Geschichte bräuchte, und nicht, ich meine, nicht ihre eigene Geschichte. Nicht eine Geschichte, die von ihr käme, sondern sie, die von einer Geschichte käme. Und die beiden, aber die beiden zuerst. Sie zuerst und die Geschichte danach. Die Geschichte zuerst und die danach. Oder darüber und darunter.«⁴³

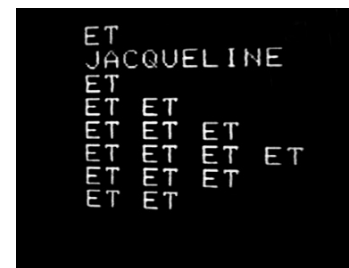
Six Fois Deux, die Serie, die Godard und Miéville zuvor realisiert haben, trägt im Untertitel ebenfalls das Drüber und Drunter: *Sur et sous la communication*. Die Serie besteht aus sechs Doppelfolgen, eine Folge dauert zwischen 40 und 60 Minuten. Das Konzept der Doppelfolgen wird in der Serie selbst erläutert: Sechs Folgen, so wie es sechs Arbeitstage in der Woche gibt, sechs mal zwei, in zwei Teilen, so wie es Morgen und Abend, klein und groß, Mann und Frau, vorher und nachher, Arbeit und Freizeit gibt. Die Sendungen des Abends sind die mit den Vornamen, die des Tages die anderen. Das Anliegen des Projekts ist u. a. eine permanente Reflexion über das, was man nicht sieht, beispielsweise über die Grenze zwischen zwei Liebenden, die dadurch eben nicht eins, sondern drei werden, über das Innen, das Außen und das Dazwischen und, was diese Grenzen überwindet: Arbeit. Dabei wählen sie jeweils im ersten Teil einen weiter gefassten, abstrakteren Zugang, wohingegen der zweite Teil aus einem Interview mit einer Person besteht, dessen Vorname dann auch den Titel dieser Folge bildet. Vor

allem in den ersten Teilen kommt Schrift als ein sehr häufig eingesetztes Element zum Tragen. Diese greift Worte auf, blinkt in Pixelschrift über den Bildschirm, formt Kalligramme oder wird mittels eines Telestrators direkt auf das Bild geschrieben.

In der ersten Folge (1A: *Y a Personne*) erscheinen mehrere Frauen zu einem Vorstellungsgespräch bei Godard, der sich als Fernsehproduzent ausgibt. Seine Fragen kreisen um den Wert von Arbeit und die Ausbildung. Am Schluss lässt er eine der Frauen probenhalber Staubwischen und -saugen. Im zweiten Teil spricht der Bauer Louison die gesamte Folge lang ohne Unterbrechung über seine Arbeit, dass diese nur von außen einfach aussieht, dass er als Selbständiger aber sehr viel Verantwortung für die Bevölkerung trage und dass alles zusammenhänge, dass klimatische Veränderungen in anderen Teilen der Welt auch den Preis für Lebensmittel in Frankreich veränderten. Louison redet sich mitunter stark in Rage und wird nur sehr wenig von Godard gefragt. An einer Stelle wird das Interview kurz unterbrochen und eine Tafel eingeblendet, auf der steht, dass der Zuschauer bedenken solle, dass Louison Recht hat, auch wenn er zu viel redet.

Six Fois Deux ist ein radikales Projekt: sehr lange Einstellungen, die zudem häufig ungewöhnlich kadriert sind, sowie lange, ausufernde Gespräche und Monologe sind eine Herausforderung im Fernsehprogramm. Kritisiert wird das Anliegen der Serie und insbesondere auch die erste Doppelfolge, in der das Thema der Sprache und des Dazwischen noch nicht präsent ist, im zweiten Teil der zweiten Folge (2B: *Jean-Luc*), die aus einem Interview mit Godard besteht, sowie im ersten Teil der sechsten Folge, in der noch einmal alle einzelnen Teile durchgegangen werden. Im ersten Teil der zweiten Folge (2A: *La Leçon des choses*) unterhalten sich zwei Männer beim Kaffeetrinken, man sieht von ihnen dabei jeweils nur die Hände an einer Tasse. In ihrem Gespräch geht es um die Bedeutung von Bildern, die Interpretation sowie die sich verändernde Bildbedeutung durch Montage. So wird während der Unterhaltung erst das Foto eines Babys gezeigt und dann das von Schulkindern, woraufhin einer der Männer meint, er sehe Kriegsgefangene, da die Kinder hinter einem Zaun seien. In diesen Umdeutungen

ET
JACQUELINE
ET
ET ET
ET ET ET
ET ET ET ET
ET ET ET
ET ET



oder Neuinterpretationen der Bilder wird das Programm von Godard und Miéville besonders deutlich. Vertraute Gegenstände oder Bilder werden in neue Zusammenhänge gebracht, indem man sie mit einem anderen Element, im Bild oder auf der Tonspur, konfrontiert. Auch wenn die beiden Männer am Ende der Folge versuchen, mittels der neu gedeuteten Bilder Sätze zu formen, indem sie hintereinander gezeigt werden, geht es doch weniger um den Eisenstein'schen Versuch, mittels der Montage zu verbalisierbaren Aussagen zu gelangen. Godards und Miévilles Anliegen besteht vielmehr darin, die Bilder dadurch frei zu legen, zu verdeutlichen, was sie ihrer Meinung nach wirklich zeigen und was in der sonst vorherrschenden Form visueller Kommunikation verdeckt wird. Eines der Werkzeuge in diesem Prozess ist der Telestrator.⁴⁴ Dieser hat den Vorteil, nicht nur den Schreibprozess zu verdeutlichen, sondern es ist auch möglich, damit direkt auf dem Bild zeichnen zu können. Die Zeichnungen oder Wörter, die Godard/Miéville auf dem Telestrator machen beziehungsweise schreiben, werden auf dem Videobild zeitgleich gezeigt. Man sieht also, wie ein Wort geschrieben wird und Linien gezogen werden. Mit Kreisen und Pfeilen skizzieren sie in der Folge 2A ihre Idee des Kreislaufs: von einem Haus geht der Pfeil zu einer Fabrik und dann wieder zurück zum Haus. Auch die Kaffeetasse wird dabei umrandet, als Zeichen des visuellen Mittelpunktes des Gesprächs. In dieser Folge ist sie das Medium, das das Gespräch transportiert. Immer wieder wird betont, dass man ja schon viel Kaffee getrunken habe, nur so könne das Gespräch in Gang gehalten werden. ◀ Dann führen sie ein, was das Thema der restlichen Serie bleiben soll: die Linie als Trennung und Element. Sie zeichnen zwei Teile eines Ganzen, zwei Tiere, zwei Menschen, die in der Paarung eins werden, ohne jedoch die Grenze zwischen ihnen zum Verschwinden zu bringen. Immer wieder malt Godard eine Linie zwischen diese beiden Elemente. Die Grenze ist bei ihm ein Drittes, man wird nicht eins, sondern drei. In Folge 4A: *Pas d'histoire* zeigen Godard und Miéville eine Reihe von Fotos, auf denen eine Frau mit

► Godards Auffassung zufolge ist ein Kommunikationsmittel nicht ein Medium, sondern ein Ort, an dem geredet wird, der das Reden begünstigt: »Heute glaubt man zu kommunizieren, aber man tut es nicht. Die Orte der Kommunikation sind die Kommunikationsmittel. Aber in einem Flugzeug, einem Zug, wo Leute zusammen sind, spricht keiner mit dem anderen. Dabei ist man mittendrin in den Kommunikationsmitteln. Im Kino schweigt man, nur die Leute auf der Leinwand reden, nachher geht man raus, und keiner würde sich trauen, etwas zum Nachbarn zu sagen, wenn er ihn nicht kennt« (GODARD 1984: 43).

ihrem Neugeborenen zu sehen ist. Godard und Miéville separieren die beiden durch eine Linie. Aus dem Off zieht er die Parallele zur Lacan'schen Theorie, nach der durch das Erkennen des anderen eine Abspaltung im Ich erfolgt. Den Kreislauf von »eins« (Baby) über die Linie zu »zwei« (Mutter) nennt Godard Kommunikation. Die Linie ist das Medium, die die Kommunikation überhaupt erst ermöglicht. Ohne Grenze kein Anderes, keine Kommunikation. Der erste Teil der nächsten Folge (5A: *Nous Trois*) führt diesen Gedanken weiter aus, indem neben den Übermalungen als weiteres Element der Split-Screen auftaucht, der im Video auf einem Mischpult durch eine einfache Hebelbewegung, die manchmal auch auf der Tonspur zu hören ist, variabel herzustellen ist und so das Gesicht eines Mannes und einer Frau immer wieder neu zusammensetzt.

In der gesamten Serie machen Godard und Miéville reichen Gebrauch von videotypischen Elementen. Neben den langen Einstellungen (bis zu 40 Minuten) sind das die Schrifteinblendungen, Effekte und der Telestrator, mit dem immer wieder auf das Bild oder auf schwarzem Hintergrund geschrieben und gemalt wird. Für Deleuze entsteht damit etwas Neues, dem nicht mehr so einfach der Vorwurf der bürgerlichen Ideologie gemacht werden konnte, wie noch einige Jahre zuvor *La Chinoise* (siehe S.286ff.). »Und wenn Godard eine schwarze Fläche auf dem Bildschirm einführt, auf die er schreibt, so macht er daraus nicht ein abgefilmtes Objekt, sondern aus der schwarzen Fläche und der Schrift macht er ein neues Mittel des Fernsehens,

ihrem Neugeborenen zu sehen ist. Godard und Miéville separieren die beiden durch eine Linie. Aus dem Off zieht er die Parallele zur Lacan'schen Theorie, nach der durch das Erkennen des anderen eine Abspaltung im Ich erfolgt. Den Kreislauf von »eins« (Baby) über die Linie zu »zwei« (Mutter) nennt Godard Kommunikation. Die Linie ist das Medium, die die Kommunikation überhaupt erst ermöglicht. Ohne Grenze kein Anderes, keine Kommunikation. Der erste Teil der nächsten Folge (5A: *Nous Trois*) führt diesen Gedanken weiter aus, indem neben den Übermalungen als weiteres Element der Split-Screen auftaucht, der im Video auf einem Mischpult durch eine einfache Hebelbewegung, die manchmal auch auf der Tonspur zu hören ist, variabel herzustellen ist und so das Gesicht eines Mannes und einer Frau immer wieder neu zusammensetzt.



so etwas wie eine Ausdruckssubstanz, die ihren eigenen Strom hat, im Verhältnis zu anderen Strömen auf dem Bildschirm« (DELEUZE 1993 [1976]: 66).

In Folge 5B: *René(e)s* wird das godardsche Verfahren der Tafel gespiegelt. Hier interviewt er den Mathematiker René Thom, der vor einer Tafel mit Zahlen und Skizzen versucht, seine Formel einer Katastrophe zu erklären. Godard zeigt sich zunächst beeindruckt davon, dass Mathematiker behände Zahlen, Buchstaben und Bilder miteinander kombinieren, wird im Laufe der Ausführungen jedoch uneins mit ihm, da René an der Linearität von Zeit festhält, wohingegen Godard bei dieser Serie vom Kreislauf ausgeht, weshalb er an einer Stelle auch »faux« über das Videobild schreiben muss. So plump dieser Kommentar in diesem Moment auch erscheinen mag, so sehr verdeutlicht er aber auch den Unterschied von Godards Fernsehtafel zu einer sonst üblichen Tafel: Godard und Miéville schreiben über die Bilder. Sie kommentieren indem sie konfrontieren, wohingegen auf einer Tafel festgehalten und fortgeführt wird. Wenn kein Bild als Hintergrund da ist, wird dieses durch sein Fehlen evoziert. Godard schreibt auf die Bilder, »um uns zu helfen, sie zu hören« (SILVERMAN, FAROCKI 1998: 142). Man müsse im Fernsehen die Sachen *einschreiben*, damit man sie kritisieren kann, sagt der Mann in 6A: *Avant et après*. Dieser spricht noch einmal über das Konzept der Serie und geht dabei auch auf die einzelnen Folgen ein. Bei aller (Selbst-)Kritik, hält er auch fest, dass man nun mit dieser Folge bei der Geburt des Fernsehens angelangt sei. Sie hätten erkannt, dass es interessanter sei, über die Leute zu berichten als über ihre Produkte. Der Mann spricht merkwürdig stockend, was daran liegt, dass er einen Kopfhörer trägt, über den ihm der Text eingegeben wird, den er sprechen soll. Godard macht somit diesen Mann zum Medium, und es ist sein stockendes Reden, das Deleuze in seinen Betrachtungen zu dieser Serie als durchgängiges Prinzip erkannt hat:

In gewisser Weise handelt es sich immer darum zu stottern. Nicht im Sprechen zu stottern, sondern in der Sprache selbst. Im allgemeinen kann man Fremder nur in einer anderen Sprache sein. Hier dagegen geht es darum, Fremder in der eigenen Sprache zu sein. [...] dazu hat er [Godard, FK] sogar seinen schweizerischen Akzent perfektioniert. [...]

Godard hat eine schöne Formel: Nicht ein richtiges Bild, sondern nichts weiter als ein Bild. Auch die Philosophen müssten sagen, und sie müssten auch dahin kommen, es zu machen: nicht richtige Ideen oder Gedanken, sondern nichts weiter als Gedanken. Denn richtige Gedanken, das sind immer noch Gedanken, die mit herrschenden Bedeutungen oder etablierten Losungen konform gehen, es sind immer noch Gedanken, die etwas bestätigen, auch wenn dieses Etwas erst noch kommt, auch wenn es die Zukunft der Revolution ist. »Nichts weiter als Gedanken« ist dagegen Gegenwärtig-Werden, es ist ein Stottern in den Gedanken, es lässt sich nur in Form von Fragen ausdrücken, die die Antworten eher zum Schweigen bringen. Oder es ist das Zeigen von etwas Einfachem, das alle Beweisführungen über den Haufen wirft (Deleuze 1993 [1976]: 57ff.).

Godards Anliegen, die Bilder zu befreien, sie aus ihren ursprünglichen Kontexten zu lösen und in neue, auch unmögliche, Zusammenhänge zu bringen, lässt sich bis zu seinem Projekt *Histoire(s) du cinéma* verfolgen, in dem die neue Montage von Filmbildern herausarbeiten möchte, was die Bilder wirklich in sich tragen, wenn man sie aus dem ursprünglichen Kontext löst. Für Deleuze geht es bei Godards Methode, die er spätestens seit *Ici et Ailleurs* (mit Anne-Marie Miéville, F 1976) anwendet, nicht um den Zwischenraum zweier verknüpfter Bilder, sondern um den größtmöglichen Abstand zweier Bilder. Die Bilder werden nicht im Hinblick auf die Verknüpfung, sondern den Zwischenraum gewählt, nur so lässt sich die Abfolge von Hitler auf Golda Meir in *Ici et Ailleurs*⁴⁵ erklären (cf. DELEUZE 1997: 233f). Das Interessante an der Serie ist, dass dieser Abstand sich nicht allein auf den Zwischenraum zweier Bilder bezieht, sondern auch mit nur einem Bild entstehen kann – so vor allem in der Folge 3A: *Photos et Cie*. Es geht hier um die Arbeit der Medien, die Passivität der Reporter gegenüber den Ereignissen, über die sie berichten. Gegenübergestellt wird dem in 3B: *Marcel*, ein Schweizer Uhrmacher, der in seiner Freizeit Super8-Filme dreht und sich, obwohl sich die Handbewegungen am Schneidetisch und in der Uhrenfabrik stark ähneln, weigert, das Drehen seiner Filme als Arbeit zu bezeichnen.

In der zweiten Hälfte von 3A zeigen uns Godard und Miéville Aufnahmen vom Parteitag der kommunistischen Partei Frankreichs, deren Vorsitzender sich in der Rede über die Darstellung seiner Partei in den Medien beschwert. Godard und Miéville demonstrieren in den Ausschnitten und durch den Einsatz des Telestrators, dass diese Rede aber wiederum speziell für die Medien inszeniert wurde, da die Kameras und Fotoreporter prominent an der Bühne des Redners Platz nehmen und ihre Anwesenheit zudem eine

Grenze zieht zwischen dem Redner und der Parteibasis, die weiter hinten, hinter der Presse Platz nehmen muss. ◀

Zu Beginn der Folge werden einige Werbenzeigen für Fotoapparate hintereinander montiert, anschließend das Bild einer öffentlichen Hinrichtung aus dem Bangladesch-Krieg, auf dem ein Gefangener mit Bajonetten ermordet wird. Dieses Bild bleibt für ca. 15 Minuten stehen, während aus dem Off der Fotograf⁴⁶ über die Entstehung des Fotos berichtet. Dabei greift Godard einzelne Worte aus dem Monolog immer wieder heraus⁴⁷ und schreibt sie über die gezeigte Fotografie, so dass sie teilweise durch ihre Platzierung auf dem Bild einen zusätzlichen Kommentar zu der Beschreibung des Fotografen abgeben: an einer Stelle spricht er von seiner Arbeit, und indem Godard das Wort *travail* aus dem Monolog herausgreift und auf das Bild schreibt, stellt er die Arbeit des Fotografen, die ja in der Fotografie nicht mehr sichtbar ist und weswegen der Fotograf möglicherweise auch so ausführlich darüber berichtet, den mordenden Soldaten gegenüber. Wie in *Dear Phone* hat die Schrift hier keine textkommunizierende Aufgabe. Weder ergeben die einzelnen Wörter einen neuen Sinnzusammenhang durch Reihung noch müssen sie ausgeschrieben werden, da sie andernfalls unverständlich blieben. Die Zuschauer in *Photos et Cie* werden durch die Schrift immer wieder an das Bild gebunden. Ohne die Schrift würde der Blick sich womöglich schnell nach innen kehren, da der Fotograf eindringlich

► Zu einiger Berühmtheit hat es der Schluss der Folge gebracht: Anne-Marie Miéville demonstriert dort, was eine Zeitschrift zusammenhält, indem sie jede Seite eines Magazins, auf der Werbung gedruckt ist, herausreisst: übrig bleiben einige lose Seiten, für sie der Beweis, dass nur Werbung die Zeitschrift zusammenhält.



und plastisch von den grausamen Geschehnissen dieses Tages erzählt. Aber durch die immer wieder langsam und handschriftlich entstehenden Worte schaffen es Godard/Miéville, die Aufmerksamkeit an das Bild und das furchtbare Geschehen, das darauf zu sehen ist, zu binden, so dass die Fotografie eben nicht zu einem abstrakten Ergebnis aus geschickt gewählter Blende und Belichtungszeit wird, das die Verbrechen an den Gefangenen zeigt und bei dem man, nach dem man es sich einige Sekunden in der Zeitschrift angesehen hat, weiterblättern kann. Der Fotograf befürchtet selbst, wie er sagt, dass die Leser sich in den Magazinen sein Foto zwar anschauen, dann aber zu Brigitte Bardot umblättern werden. Miéville/Godard visualisieren diesen Effekt, indem sie an dieser Stelle kurz ein Foto von drei fast nackten Models einschneiden.

Durch die scheinbare inhaltliche Redundanz der Schrift wird man immer wieder gezwungen, die Schrift auf das darunterliegende Bild zu beziehen und das Bild in seiner indexikalischen Funktion zu rezipieren. Zugleich wird die Arbeit an dem Bild mit der Arbeit der Soldaten verglichen. Ohne dass Godard/Miéville es aussprechen würden, entsteht somit die Parallele, dass sowohl der Fotograf als auch die Scharfrichter für ihre Arbeit bezahlt werden und in gewisser Weise vom Tod der Gefangenen profitieren. Dadurch, dass der Schrift zudem die Möglichkeit zur exklusiven Kommunikation von Inhalten genommen wird, tritt ihr bildlicher Status stärker in den Vordergrund, als das in den zuvor angeführten Beispielen der Fall ist. Ein Schrifteinsatz, der stärker an den grafischen und konzeptionellen Möglichkeiten interessiert ist, kann die Aufmerksamkeit wieder stärker auf das Bild lenken, auf dem sie erscheint. Hier wird deutlich, dass Schrift ein filmisches Gestaltungsmittel sein kann, unabhängig davon, wie sehr sie in den Illusionsraum des Bildes integriert wird.

Das Über-die-Bilder-Schreiben mittels des Telestrators macht auch die Manipulation des Bildes deutlicher. Ein Foto abzufilmen, auf das geschrieben wurde, wie in *Le Gai Savoir*, schmilzt die beiden Ebenen Foto und Schrift zu einer, der abgefilmten, zusammen, wohingegen das Instrument des Telestrators immer wieder den Autor hinter dem Bild zeigt - und im Fall von *Photo et Cie* ist das nicht der Fotograf. Die Handschrift betont zudem den Aspekt der Arbeit, im Gegensatz zur ebenfalls in der Serie verwend-

ten Pixelschrift, die eher für das Maschinelle und das Medium steht (daher ist auch der Vor- und Abspann in dieser Schrift gesetzt). Außerdem bietet dieses spezielle Instrument Godard und Miéville eine zusätzliche dramaturgische Möglichkeit, man sieht der Schrift im Entstehen zu, sie bekommt dadurch noch eine andere Zeitlichkeit als ein einfacher Zwischentitel. Sie blenden die Schrift mit dem Bild und Ton ein, nicht bloß darüber.

Histoire(s) du cinéma

Seit den 80er Jahren verwendet Godard hauptsächlich die Helvetica als Schrifttype in seinen Filmen. Obwohl sie eine der am meisten verbreiteten Schriften ist, sind seine so markierten Bilder trotzdem schnell als »Godard-Bilder« zu identifizieren, was vor allem an der Schriftgröße und dem Umbruch liegt. Im Vergleich zur Hand- oder Pixelschrift ist der deutlichste Unterschied, dass die Schrift nun nicht mehr im gleichen Maße auf ihren Entstehungsprozess beziehungsweise das Medium verweist. Godards Helvetica-Versalien sind gut und leicht lesbar, häufig in verschiedensten Kontexten verwendet und somit auch vergleichsweise frei von Konnotationen. Die Art und Weise wie Godard sie einsetzt, ähnelt allerdings dem Schrifteinsatz in seinen anderen Filmen: oft werden nur einzelne Wörter über das Bild gesetzt, diese nehmen relativ viel Raum ein, der Umbruch – oftmals auch innerhalb eines Wortes – ist häufig ungewohnt und ergibt mitunter neue Bedeutungen. Trotzdem bringt die Wahl der Helvetica eine Veränderung in den Godard'schen Schrifteinsatz, der im Folgenden an dem Beispiel der *Histoire(s) du cinéma* verdeutlicht werden soll, zum einen, da diese wie *Six Fois Deux* ebenfalls eine Art Miniserie in diesmal acht Teilen darstellt, zum andern, weil Godard hier wie in jener frühen Fernsehserie sehr viele Schrifteinblendungen einsetzt. In der Gegenüberstellung dieser beiden Projekte verdeutlicht sich der augenscheinlichste Unterschied im Schrifteinsatz: die Schriftgestaltung steht mehr im Vordergrund, Godard bedient sich typografischer Elemente wie Schriftfarbe, Laufweite und Satzspiegel. Über diese Elemente werden auch die Credits eingewoben. Während die jeweilige Folge längst begonnen hat, erscheinen die Hinweise auf die beteiligten Produktionsfirmen in der Helvetica. So wie Godard sich selbst mit der Filmgeschichte in den *Histoire(s)* verknüpft, macht er durch diesen Verweis

deutlich, dass sein Film über die Filmgeschichte nicht außerhalb derselben steht, da die Credits – die sich darauf beschränken, die Geldgeber zu nennen – visuell nicht aus der übrigen Serie herausgelöst werden.

Den Verweis auf die Entstehung der Schrift hat Godard diesmal ins Bild selbst gelegt. Immer wieder ist er hinter einer Schreibmaschine ► zu sehen, auf der er langsam und überlegt tippt, dabei Wörter wieder löscht und durch andere ersetzt, ähnlich dem *word processing* in *Numéro Deux* (F 1975), bei dem immer wieder einzelnen Wörter in Pixelschrift vor Schwarz erscheinen, bei denen sich einen Buchstabe nach dem anderen ändert, bis ein anderes Wort an dem Platz steht. Seine Schreibmaschine verfügt über einen einzeiligen Speicher, in den man die Wörter eingibt, die auf einem kleinen Display sichtbar sind. Beim Auslösen der Return-Taste wird die ganze Zeile aufs Papier gedruckt. (Man sieht Godard aber immer nur von vorne, also nie, was er schreibt.) Das hat den Vorteil, dass Godard beim Sprechen tippen kann, man somit hört, was er schreibt, indem er es sagt, bevor sich anschließend im Geräusch der maschinellen Reproduktion das Gesagte auf dem Papier manifestiert. Godard und die Schreibmaschine werden zudem auf eine Art und Weise einmontiert, dass es fast so wirkt, als wäre dieses

► Schreibmaschine im Godard-Film

In den *Histoire(s)* ist die Schreibmaschine ein Medium neben anderen, in *Comment ça va?* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, F 1978), dem Film über die Schreibmaschine und die Zeitung, war sie noch Hauptdarsteller: Der Kopf der Schreibenden war nicht mit im Bild, die Betonung lag auf der Schreibmaschine und die Fragen drehten sich darum, wer die Hände, die darauf tanzten, steuert: die Maschine oder die Gedanken, die sich darauf formten, oder der Chef, der diese diktierte? So, wie Godard/Miéville in *Comment ça va?* das Schreiben auf der Schreibmaschine filmen, gibt es keinen direkten Zusammenhang mehr zwischen Schrift/ Sprache und der maschinellen Reproduktion. Anders als in den *Histoire(s)* verdrängt das direkte Geräusch der analogen Maschine auch die gleichzeitig ausgesprochene Rede. Und die Großaufnahme tanzender Finger verkörpert eher ein abstraktes Ballett denn

buchstäblichen Sinn reproduzierende Bewegungen. Diese Art des Schreibens steht in deutlichem Kontrast zur Handschrift in den Filmen Godards. In *6x2*, *JLG/JLG*, aber auch *Les Carabiniers* ist die Handschrift Symbol einer Einheit von Körper und externalisierter Sprache: es sind die Filmautoren, die die Videobilder kritisch beschriften, es ist Godard, der im Schein der Schreibtischlampe seine Cahiers füllt, und es sind die Hände skrupelloser Söldner, die zuvor noch gemordet haben, die nun Postkarten nachhause senden.

Hier handelt es sich auch noch um eine analoge Maschine: der Effekt des Tasteneindrucks drückt sich sogleich in einem Ton sowie der Bewegung der Maschine aus; in den *Histoire(s)* gibt es eine Verzögerung und damit die Möglichkeit unmittelbarer Korrekturen sowie der Betonung der Gedanken, die nicht durch den Lärm der Maschinen gestört werden.

Motiv eine eigenständige Bild- und Tonspur, die nicht nur partiell zwischen die anderen Bilder des Films geschnitten wird, sondern immer unter diesen verläuft, ähnlich einem unterirdischen Fluss, und an manchen Stelle, an denen die anderen Bilderschichten poröser werden, an die Oberfläche tritt. Ab und zu kündigt das Hämmern der Schreibmaschine im Ton diese schon an, bevor sie im Bild zu sehen ist.

Ästhetisch sind die *Histoire(s)* am ehesten vergleichbar mit den kürzeren Filmen wie *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, UK/CH/F 1995), *De l'origine du XXIe siècle* (F 2000) oder *The Old Place* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, F/USA 2000). Einen Film-Essay hat Aumont sie genannt, eher eine Aufstellung von Meinungen und Erfahrungen denn eine Anhäufung von Wissen (cf AUMONT 1999: 10). Diese Filme bestehen zu großen Teilen aus Filmausschnitten, abgefilmten Gemälden und Fotografien, die häufig ineinander überblendet werden. Auf der Tonebene findet eine ähnlich komplexe

Collage statt, in der Musik, von Godard gesprochene Zitate und O-Ton der Filmausschnitte miteinander verwoben werden. Auch wenn der Kontrast zweier Bilder oder eines Bildes und eines Tones im Vordergrund steht ◀, geht es doch nicht darum, jedes einzelne zu dechiffrieren. Schrift, Bild, Ton und Kommentar ergänzen sich an einigen Stellen und driften an anderen wieder deutlich

auseinander. So ist oft dort, wo Godard über konkrete historische Ereignisse spricht, auch historisch dokumentarisches Filmmaterial zu sehen. Auch wird die Passage über den italienischen Neorealismus in Episode 3a *La monnaie de l'absolue* mit entsprechenden Filmausschnitten unterlegt; Filmausschnitte werden teilweise mit ihrem Titel beschriftet. Gleichzeitig gibt es eine Reihe nicht so eindeutig zuzuordnender Kollagen, bei denen dem Interpretieren und Dechiffrieren der Einzelteile jedoch nicht eine solche Wichtigkeit zukommt wie in früheren Arbeiten. Die Ästhetik der Überblendung, die immer wieder Teile eines Bildes nicht nur in andere Bildteile, sondern in deren Struktur hinein überblendet, macht es mitunter unmöglich, zu erkennen, um welche Bilder es sich genau handelt. Bestimmte Partien werden durch Flicker oder Masken so in das andere

► »Die Grundlage ist vielmehr: Es sind immer zwei, zu Beginn werden immer zwei Bilder gezeigt und nicht nur eines – das ist es, was ich ›Bild‹ nenne, dieses Bild, das aus zweien gemacht ist, das heisst ein drittes Bild ... « (GODARD 2008: 25).



Godard betrachtet seine Titel in den *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, F 1998): »Que peuvent bien signifier ces drôles d'objets, cette étrange collection d'objets-mots amassée par moi?« (Gedanken, die ihm Jacques Aumont in den Mund legt, in Aumont 1999: 68f.)

Bild überführt, dass durch Übereinstimmungen einzelner Bildelemente schnell ein drittes Bild entsteht, das man erst wieder vergessen muss, um den Endpunkt der Überblendung wahrzunehmen.

Godards Filmgeschichten sind keine wissenschaftlichen Analysen. Sie sind sich darüber bewusst, dass sie ebenso sehr ihre Filmgeschichte schreiben wie sie auch selbst Filmgeschichte sind. Ein Filmausschnitt wird somit zu einem Zeugnis, einem Be- und Verweis, aber zugleich auch zu einem Baustein in dieser Filmgeschichte, in der es nicht auf Chronologie, Vollständigkeit und Genealogien ankommt. Wie in seinem Filmkurs 1978 in Montreal und dem daraus resultierenden Buch *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* (1984) versucht Godard,

Filmgeschichte mit den Filmen zu schreiben, er ist der Meinung, dass allein das Kino die Möglichkeit besäße, dies zu tun (cf GODARD 2008: 31). Ein anderes Thema, das in den *Histoire(s)* immer wieder auftaucht, ist, dass das Kino nur wenig mit der technischen Evolution zu tun hat, sondern auf der Praxis der Montage basiert, einer Kunst, die sich, wie er ausführlicher in der Episode 1b *Une Histoire seule* ausführt, bereits im 19. Jahrhundert entwickelt hat. Die Technik der Überblendung und der daraus entstehenden »Gedächtnisbilder« (GODARD 2008: 27) spiegelt sich in der Thematik der »blinden Liebe«. In der Episode 3b *Une vague nouvelle* geht es darum, dass er und seine Kollegen von der Nouvelle Vague früher häufig auch über Filme gesprochen haben, ohne diese zu sehen, da sie nicht verfügbar waren.⁴⁹ In der folgenden Episode 4a *Contrôle de l'univers* führt Godard



► »man hat vergessen / warum sich Joan Fontaine / über die Klippe beugt [...] / und was Joel McCrea / in Holland machen wollte / man hat vergessen, aus welchem Anlass / Montgomery Clift ein ewiges Stillschweigen wahr / und warum Janet Leigh vor Bates' Motel anhält [...] und warum genau die amerikanische Regierung / Ingrid Bergman engagiert hat / aber / man erinnert sich an eine Handtasche / aber / man erinnert sich an einen Autobus in der Wüste / aber / man erinnert sich an ein Glas Milch / an einen Windmühlenflügel / an eine Haarbürste [...] / weil mit ihnen / und durch sie / Alfred Hitchcock dort erfolgreich ist / wo Alexander, Julius Caesar, Hitler, Napoleon / scheiterten / die Kontrolle des Universums zu übernehmen / zehntausend Menschen haben vielleicht / den Apfel von Cézanne nicht vergessen / aber eine Milliarde Zuschauer / wird sich an das Feuerzeug / des Fremden im Zug erinnern / und wenn Alfred Hitchcock der einzige / poète maudit war, der Erfolg hatte / so deshalb, weil er der größte Formgeber / des zwanzigsten Jahrhunderts war / und weil es die Formen sind, die uns letztendlich sagen / was es auf dem Grund der Dinge gibt / denn, was ist die Kunst / wenn nicht das, wodurch die Formen Stil werden« (GODARD 1999, IV: 26f.)

diesen Gedanken weiter: oft, so meint er, erinnere man sich an Filmbilder, ohne sie jedoch noch genauer kontextualisieren zu können. ◀

Godards Filmgeschichten erzählen sich über Filmbilder, die über ihre dekontextualisierende Montage immer zweierlei berichten sollen: von dem historischen Verweis und der narrativen Einbettung – wobei Godards Projekt versucht, Letzteres zugunsten des Ersteren zu verdrängen. Die Besonderheit des Kinos, so Godard, sei, dass es immer von dieser Dualität spräche, auf die Realität zu verweisen und diese gleichzeitig durch die Geschichte (im Singular), die damit erzählt wird, zurück zu drängen. Die reine Präsenz, so Rancière in der Interpretation der *Histoire(s)*, hatte dem Kino nicht genügt (cf RANCIÈRE 2005: 170ff.), es hat sich an die »Todesindustrie« verkauft (GODARD 1999, II: 61). Nur hierüber entspannt sich die Argumentation, die in vielen Interpretationen immer wieder hervorgehoben wird: dass sich Godard zufolge das Kino schuldig gemacht hat, weil es in den Konzentrationslagern der Nazis nicht zugegen war.⁴⁹ Er sieht die Lager in den Bildern vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, aber verkapselt, eingeschlossen und somit ihrer eigentlichen Macht beraubt. Neben den prophetischen Vorahnungen führt Godard Elisabeth Taylor in *A place in the sun* (George Stevens, USA 1951) an, in einer Szene tiefen Glücks, das Stevens so nur filmen konnte, weil er zuvor mit den ersten Rollen 16mm-Farbmateriale von Kodak die Lager nach der Befreiung gefilmt habe (*ta Toutes les histoires*).

In den *Histoire(s)* wird das Prinzip der Dichotomie nicht mehr bloß im Neben- oder Nacheinander angewandt, es findet nun im Über- und Ineinander statt, so wie die *Histoire(s)* gleichzeitig Filmgeschichte sind, wenn sie diese verhandeln. Es geht nicht mehr darum, verschiedene Elemente zusammen zu führen, die dennoch klar unterscheid-

bar bleiben. Am deutlichsten tritt das in der Technik der Überblendungen auf. Auch inhaltlich werden Argumentationen über die einzelnen Folgen mit anderen vermischt und gehen in anderen auf. Die Themen der einzelnen Folgen, wie sie Godard beschreibt (cf GODARD 1998 [1988]), beschränken sich nicht auf die jeweilige Folge allein, sondern setzen sich in den anderen fort und sind dort teilweise auch deutlicher zu finden. Die Titel der einzelnen Episoden tauchen in der zweiten Hälfte des Projekts immer wieder in unterschiedlichen Folgen auf, der Titel *Histoire(s) du cinéma* ist in allen Teilen zu finden. Diese werden so noch mal miteinander verwoben und in andere Zusammenhänge gesetzt. Die *Histoire(s)* sind auch ein Erinnerungs-Projekt, das Prinzip der Wiederholung, das von Titeln als auch das von Texten und dem Bild Godards, eine Erinnerung an den Filmemacher und den Schaffensprozess, die Aumont mit dem postklassischen Kino verbindet, das nicht mehr den transparenten Techniken verpflichtet ist (cf AUMONT 2000: 97). Die Besonderheit der *Histoire(s)*, so Aumont, liege darin, dass trotz dieses Kinos des zweiten Grades Godard ein »cinema of contemplation« darstelle (ebd). Rancière macht vier Brecht'sche Verfahren aus, die in den *Histoire(s)* zur Anwendung kommen, aber hier nicht zur sonst üblichen kritischen Distanznahme führen (cf RANCIÈRE 2005: 162). Er nennt hierfür den Schwarzfilm, die Ton-Bild-Schere, den Sprecherkommentar und die Videoeffekte (cf ebd: 162f.). Bezeichnenderweise geht Rancière jedoch nicht auf die Schrift ein, dabei würde sie zu diesen Kategorien passen: ein Entfremdungseffekt, der hier die »Bilderwelt« (ebd: 162) zusammen, näht – und damit keiner mehr ist. Entfremdungseffekte funktionieren nicht pauschal, sondern nur über die Dualität mit ihrem Gegenüber, dem konkreten Bild, der konkreten Szene, auf die sie sich beziehen, der Konvention und dem Dispositiv. In Experimentalfilmen führt die Abwesenheit von Narration nicht automatisch zu einer distanzierten Betrachtung des Films, in Schriftfilmen ist die Schrift die Hauptdarstellerin, kein kontrastierendes Element. Ob diese Elemente letztendlich irritieren und damit in Opposition zu den Bildern stehen, hängt auch von den Erwartungshaltungen des Publikums ab. Zu den Erwartungen, die man an einen Godardfilm hat, gehört sicherlich auch der Einsatz von Collagen, Montagen und Schrift.

In dem Interview mit Youssef Ishaghpour verdeutlicht Godard sein Prinzip der Dualität mit einem Bild-Text-Beispiel:

Nach dem Krieg, nach der Befreiung waren eine Zeitlang die sogenannten *film poétiques* in Mode, darin gab es ein Gedicht oder einen Text und daneben, ganz simpel, eine Illustration. Sie nehmen also ein Gedicht oder einen Text und setzen einfach ein Photo oder Bilder darunter. Dann merken Sie entweder, dass banal ist, was Sie tun, dass es nichts ist, oder aber Sie stellen fest, dass das beigegebene Bild in den Text eindringt und der Text plötzlich wieder aus den Bildern heraustritt und dass diese so simple Illustrationsbeziehung nicht mehr besteht. Dies schult ihre Fähigkeit zu denken, zu reflektieren und sich etwas vorzustellen, schöpferisch zu sein. Diese einfache Form [...] lässt Sie auf einmal etwas entdecken, an das Sie nicht gedacht hatten (GODARD 2008: 12).

Godard geht es dabei nicht bloß darum, dass der Zuschauer zwischen zwei Bildern oder einem Text und einem Bild Beziehungen knüpft. Die Suche nach dem Sinn einer vorgegebenen Gegenüberstellung ist eines der Grundprinzipien der Narration. Bei Godard steht die Unmöglichkeit der Verbindung im Vordergrund. Im Kino verwendet man keine Schrift, also setzt er welche ein.

Eine Ebene seines Schrifteinsatzes liegt bis heute in dem »One plus One«, in der Vermeidung, allein einem einzelnen Bild die Aufgabe der Kommunikation zu überlassen. In seinen Filmen der 60er Jahre war die Schrift eine mal mehr mal weniger ausgeprägte Ebene gewesen, um Alternativen zur bildlichen Argumentation einzuführen. Später hat der Schrifteinsatz dann eine erweiterte Konzeption erfahren. In *Photo et Cie* ist die Schrift nicht einfach nur ein anderes Element, das mit dem Foto in Beziehung gesetzt wird, es bekommt seine spezifische Wirkungsweise im speziellen konzeptionellen Verbund, der keine allgemeingültigen Ableitungen für die Schrift-Bild-Kombinationen mehr zulässt. Festgestellt werden kann aber, dass Godard die Schrift durchaus im Sinne der Schriftfilme einsetzt, da sie nicht mehr aufgrund ihrer medialen Konfiguration bestimmte Aufgaben zugewiesen bekommt, sondern diese aus den jeweiligen Anforderungen heraus entstehen. Verwies die Schrift in den 60er und 70er Jahren bei Godard noch auf die Materialität – die Handschrift und der blinkende Cursor – so ist die Helvetica in den *Histoire(s)* in dieser Hinsicht neutraler, zudem hat die Schrift eine größere inhaltliche Eigenständigkeit bekommen, da sie weniger auf Bild und Ton reagiert und teilweise eine eigene Argumentationslinie verfolgt. Wie auch in *Deux Fois Cinquante Ans de*

Cinéma Français werden mit der Schrift ganze Sätze über mehrere Bilder hinweg formuliert. Der Satz, den Godard im Vorspann zu *Le Mépris* André Bazin zuschreibt – »Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs«⁵⁰ – erscheint in der ersten Episode *1a Toutes les Histoires*, ohne dass darauf näher eingegangen würde. Zudem wechseln die Bilder unter den einzelnen Satzfragmenten, so dass eine Interpretation aufgrund der Kombination von Bild und Schrift verhindert wird.

An anderer Stelle beantworten die Titel zuvor geschriebene Fragen: »Qu'est-ce que le cinéma? Rien. Qu'est-ce qu'il veut? Tout. Qu'est-ce qu'il peut faire? Quelque chose« (3a). In *1b* wird zu Beginn mehrmals der den Brüdern Lumière zugeschriebene Satz, das Kino sei »Une invention sans avenir«⁵¹ über das Bild geblendet. Godard geht auf diesen Satz erst später wieder ein, wenn er ihn positiv wendet und daraus schließt, dass das Kino eine Kunst der Gegenwart sei, eine Kunst, die gebe (»un art du présent un art qui donne«), woraufhin wiederum als Titel ein Wortspiel folgt: »Sans A Venir/Sang A Venir«. Auch der in dieser Folge begonnene Satz »ni un art ni un technique«, der sich auf die Frage nach dem Wesen des Kinos bezieht, wird erst in *2b* mit der Antwort »un mystère« vervollständigt. Das ständige Überprüfen, Abtasten und Austauschen von Wörtern ist auch Teil des gesprochenen Kommentars Godards: immer wieder hält er inne, wiederholt einen Satz und findet dann ein entsprechenderes Wort für das, was er sagen möchte: »Geschichten des Kinos / mit einem n / alle Geschichten, die es geben könnte / die es geben wird oder geben könnte / die es gegeben hat« (GODARD 1999, I: 18). Es ist dieses Prinzip der Wiederholung, Veränderung und Neukontextualisierung, die die *Histoire(s)* auf allen Ebenen durchziehen. Die Schrift ist in diesem Ensemble kein Korrektiv mehr, keine »Schutzimpfung«. Sie arbeitet nicht mehr heraus sondern, ist inhaltlich und visuell gleichberechtigter Teil der Collage, weil sie zusammenhängende Sätze formuliert, die keine Dopplung in Bild oder Ton erfahren, auf die aber an anderer Stelle in einer anderen Form eingegangen werden kann.

Rancière hat die Verfahren, die zur Dekontextualisierung der Filmbilder nötig sind, die sie von ihren Geschichten zu befreien versuchen, als Anti-Montage bezeichnet (cf RANCIÈRE 2005: 162). Die Schrift wird in diesem Sinne aber nicht zum Anti-Bild. Durch die Wortspiele arbeitet sie mit an Godards

Zergliederungsprozess der Sprache und stellt sich damit eher korrektiv zur Wortsprache. Auch wenn, wie bereits festgestellt, die verschiedenen Elemente in den *Histoire(s)* nicht primär einen Distanzierungseffekt haben, ist das phonetisch ähnliche, aber orthografisch andere Ausschreiben der Wörter ein deutlicher Hinweis auf den Signifikanten. Es ist dabei nicht verkehrt, an Derridas Unterscheidung von Aussprache und Verschriftlichung des Wortes *différence* zu denken, das mit *Différance* zu einem seiner Symbole der De-
konstruktion wurde (cf DERRIDA 2004 [1968]).⁵² Der Bezugspunkt bei Godard ist dabei weniger die Derrida'sche Kritik am Phonozentrismus, sondern das Insistieren auf dem Signifikanten. Das a in Derridas *Différance* unterscheidet sich in der Aussprache nicht vom e, mit dem man das Wort üblicher-
weise schreibt, der geschriebene Text erhält so eine weitere Unterscheidung, die sich im gesprochenen Wort nur wieder über Umwege und Erklärungen abbilden ließe (cf ebd: 112). Mit diesem »Gewebe von Differenzen«, das Derrida für jede Sprache oder jeden Code als grundlegend ansieht (ebd: 124), erschließt sich auch der formale Aspekt der *Histoire(s)*. Zwar entstehen durch die Überblendungen und Verfremdungen der Filmbilder neue Bilder, Godard belässt es aber nicht bei dieser Neukomposition, wie sie häufig im Zentrum von Found-Footage-Filmen steht, sondern versucht, die Dualität des Filmbildes, das einerseits mit dem Bild referenziert und gleichzeitig noch einen anderen Inhalt transportiert, den es in der und durch die Narration erhält, durch die Konfrontationen einerseits zu wahren und andererseits herauszuarbeiten. Godards dritte Bilder, sein »Kino zweiter Potenz« (GODARD 2008: 27), ist nicht das Ergebnis seiner Filmgeschichte(n), sondern die vorläufige Fixierung der Auseinandersetzung, die Spur und Lesweise von Texten, die in neuen Texten zu wieder neuen Ergebnissen führt. Daher lässt sich auch das Interesse vieler Filmwissenschaftler, Historiker und Philosophen an den *Histoire(s)* erklären, das inzwischen zu einem großen Textkorpus geführt hat.



Godards Vorwurf, dass es das Kino versäumt habe, die Konzentrationslager zu filmen, ist auch keine reale Anklage. Dass bestimmte Filme die Gräu-
el der Lager vorwegnahmen, ist ja ebenfalls nur aus der privilegierten Position der Zukunft zu sehen, also durch ein verändertes Befragen der gleichen Bilder beziehungsweise Texte zu erreichen, eine »Anklage, die gänzlich auf der dialogischen Poetik der Assoziationen und Metaphorisierungen beruht« (RANCIÈRE 2005: 172). Godards *Histoire(s)* gehen auf in einem Spiel von Verweisen. Die Filmbilder fallen ineinander, wie bei einem Kalligramm bleiben sie sowohl isoliert erkennbar, sind aber gleichzeitig auch Teil eines neuen Bildes. Die Schrift, die das Wort in einer neuen Weise ausschreibt, Sätze fortführt und ergänzt und bei der die Buchstaben sich teilweise überdecken, ist Teil dieses Kalligramms: ohne ornamental zu wirken ist sie längst Komplizin der Bilder geworden.



Anmerkungen



1. Zum Versuch, Filmgeschichte nicht primär in der Unterscheidung von Spiel-Dokumentar-Experimental- und Animationsfilm zu schreiben, siehe HÜSER 2010.
2. Siehe hierzu auch SCHREIER 1985: 23f.
3. Teile dieses Kapitels wurden in anderer Form bereits im Aufsatz »SchriftBild und Kalligramm« veröffentlicht (KRAUTKRÄMER 2009b).
4. Den mir bekannten Kopien des Films geht jedoch zusätzlich ein Vorspann mit Titel und Credits voraus.
5. Der Text auf den Scheiben ist abgedruckt in STENZER 2010: 82f.
6. Bei Sitney findet sich keine Begriffsdefinition, die diesen auf seine linguistische Bedeutung bezieht. Zur Kritik daran siehe u. a. LE GRICE 1977: 86ff.
7. Für eine detaillierte Auflistung der Ersetzungen und die Interpretation derselben durch Frampton selbst siehe FRAMPTON 2009: 200f.
8. Hollis Frampton im Interview mit Scott MacDonald. Folgende Sätze gehen diesem noch voraus: »Sometime I try to imagine what it must be to be illiterate. Of course, it is impossible to imagine« (ebd.). Vgl. dazu auch Godard: »Eh bien, d'abord réfléchir, et faire d'autre chose avec d'autre gens, qui n'ont pas appris cette grammaire. Il faut aller voir les analphabètes. Il faut aller voir les illettrés« (GODARD 2006 [1969]: 118).
9. Siehe hierzu wie auch zu anderen Schrift-Videos STENZER 2010: 242ff.
10. Seine Idee des Kampfes ist von strukturalistischen und linguistischen Theorien der 60er Jahre geprägt, sie findet sich aber auch in McLuhans Anfang der 60er erschienenem *Understanding Media*. McLuhan versucht darin zu zeigen, dass es Teil der Mediengeschichte ist, Medienhybride zu kreieren und zu nutzen, dass Medien erst mächtig werden und Energie freisetzen können, wenn man sie miteinander kreuzt (cf. MCLUHAN 2001: 53). Wichtig ist ihm dabei, dass mit Einzelmedien nichts bewusst gemacht (cf. ebd), dass ihre Transparenz nur durch Hybridisierung aufgehoben werden kann: »The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses« (MCLUHAN 2001: 61).
11. »The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical filmmakers) is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the »invisible guest«, and highlights how film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms. Women, whose image has continually been stolen and used for this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret.« (MULVEY 1989 [1975]: 26). Diese Entfremdungseffekte werden auch von Wollen skizziert (cf. WOLLEN 1982 [1972], 79), auch ihre Setzung, dass das radikale Kino nur als Gegenkino zur herrschenden Ästhetik im Film existieren kann (cf. MULVEY 1989 [1975]: 15), findet sich bei Wollen (cf. WOLLEN 1998 [1972], 118).
12. Siehe dazu auch FABO 1997: 180.
13. Winkler sieht das durchaus kritisch. Inzwischen hat die Intermedialitätsforschung sich auch von der Idee des Verschmelzens im Universalmedium teilweise verabschiedet (cf. PAECH/SCHRÖTER 2008: 11).

- 14.** Gene Youngbloods Buch *Expanded Cinema* (1970) zählt zum Expanded Cinema nicht nur Filminstallationen, sondern auch Filme wie *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, UK/USA 1968).
- 15.** Baudry wählt den Ausdruck »Impression de réalité« und nicht Realismus (cf BAUDRY 1975: 56).
- 16.** Birgit Hein: »Die Apparatus-Debatte spielte in Deutschland für uns damals überhaupt keine Rolle« (HEIN 2003: 126).
- 17.** Die Situationistische Internationale wurde Ende der 50er Jahre von Guy Debord gegründet, der zuvor Mitglied der Lettristen gewesen war.
- 18.** »Der Autor hat auf den zahlreichen Seiten seines Werkes und in seinem eigenen Film ausreichend veranschaulicht, dass die Einführung der »Ciselure« im Kino der Beginn der Zerstörungsphase der unmittelbaren ästhetischen Grenzen ist. ... Der ziselierte Film ist ein Kino, das von seiner eigenen Perfektion angewidert ist und sich selbst zerstört, da es sich nicht mehr bereichern kann« (Übers. FK).
- 19.** Die Textfragmente sind zwei von Broodthaers unabhängig von der Installation verfasste Gedichte, nachlesbar bei BROODTHAERS 1997: 53.
- 20.** Auf der Einladungskarte von 1968 (cf BORGEMEISTER 2003: 85).
- 21.** Dieser Text auf gerahmtem Bristolkarton ist nicht dazu gedacht, das Lesen zu favorisieren sondern als ein Bild mit plastischem Wert. Ist das ein Gedicht? Ist das ein Bild? Der Film *Le Corbeau et le Renard* ist eine Leseübung (Übers. FK).
- 22.** Teilweise Übersetzung bei BORGEMEISTER 2001: 21f: »[Ich habe den Text von La Fontaine genommen und ihn in das umgeformt, das ich eine persönliche Schrift nenne (poésie). Übers. FK] Vor die Typografie des Textes habe ich alltägliche Dinge gestellt (Stiefel, Telefon, Milchflasche), deren Bestimmung es ist, mit den gedruckten Buchstaben in einen engen Bezug zu treten. Das ist ein Versuch, soweit als möglich den Sinn des Wortes wie des Bildes zu verneinen. [Nachdem ich die Aufnahmen beendet habe, wurde mir klar, dass die Projektion auf eine normale, weiße Leinwand nicht dem Bild entsprach, das mir vorschwebte. Das Objekt blieb zu sehr außerhalb des Textes. Um Text und Objekt integrieren zu können, musste die Leinwand mit den selben Buchstaben bedruckt sein, die auch im Film zu sehen sind. Übers. FK] Mein Film ist ein Bilderrätsel, man muss den Wunsch haben, ihn zu entziffern. Er ist eine Leseübung.«
- 23.** »Ich mache nie Vorspanne.« (GODARD 1984: 293).
- 24.** Laut Alain Bergala hat Godard die Vorspanne selbst konzipiert (Bergala im Chat mit dem Autor auf <http://www.cahiersducinema.com/site.php3> am 3.2.2007, letzter Zugriff: 13.8.2009).
- 25.** Der Vorspann zu *Pierrot le Fou* (F/I 1965) wird im Lexikon für Experimentalfilm erwähnt: SCHEUGL/SCHMIDT JR. 1974, II: 83f.
- 26.** Godards Ringen mit den Technikern und sein Wunsch, den Film als Kollektiv zu inszenieren sind bekannt, siehe exemplarisch dazu MacCabe 2003: 269 und *Godard à la Télé* (Michel Royer, 2000 (TV)).
- 27.** Von den Schwarzweißwerten sind sich die inszenierten Teile und die Ausschnitte der Wochenschauen sehr ähnlich, was allerdings nicht durch eine Angleichung der Wochenschauen erreicht wurde, sondern durch eine besonders steile Entwicklung der inszenierten Teile (cf GODARD 1971 [1963]: 157f.). Jacques Aumont verbindet diese mit der grafischen Wiedergabe der Bilder in dem Buch *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* sowie mit dem Kinder-Portrait Godards in *JLG/JLG: »Souvenir. La mémoire qui est passée par le système du cinématographe en garde toujours la marque. Le cinéma est plus noir et blanc, plus contrasté que n'importe quoi dans la mémoire«* (AUMONT 1999: 102).
- 28.** Godard hat selbst betont, wie wichtig die Gedanken Brechts für ihn bei diesem Film waren (cf GODARD 1985 [1965]: 237f.).
- 29.** Einer dieser Filme ist *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, USA 1902), Uncle Josh ist hier zum ersten Mal im Kino. Er tanzt mit einer Frau auf der Leinwand, flüchtet sich hinter seinen Sitz, als ein Zug durch das Bild fährt und reißt am Schluss aus Versehen die Leinwand herunter, als er einem Mädchen zu Hilfe eilen möchte.
- 30.** »Auch wenn es lächerlich erscheinen mag, so lasst euch sagen, dass der wahre Revolutionär durch große Liebesgefühle geleitet wird« Die einzelnen Titel kommentieren teilweise die Bilder (»guidés par des grands« bedeutet »von Großen geleitet« und zeigt ein Kind, das ein etwas kleineres auf dem Rücken trägt) und weisen Wortspiele auf (»ridicule« bedeutet lächerlich, ist aber so geschrieben, dass man auch »cul« darin lesen kann, was »Arsch« bedeutet).
- 31.** Die GDV betonen auch die Wichtigkeit der Brecht'schen Ideen für das revolutionäre Kino (cf LE GROUPE DZIGA VERTOV 1972: 5ff.)
- 32.** »Gut. Du hast dich nun mit der Theorie beschäftigt. Mit dem Alphabetisieren. Du hast gesehen, dass da auch eine Kampffront ist. Gut. Jetzt gehen wir zur Praxis über. Frankreich. Mai-Juni 68. Ein obskures Wort führten alle im Munde. Selbstverwaltung. Dieses Wort hatte bereits eine ebenso obskure wie verwirrende Geschichte [...]; Du hast dich nun mit der Theorie beschäftigt. Du bist vom Mai ausgegangen. Sprich nun von der Selbstverwaltung. Finde die richtigen Worte.« (Die Stelle befindet sich ungefähr bei Minute 72 des Films. Der französische Text ist abgedruckt in den *Cahiers du cinéma* Nr. 240, Übers. FK).
- 33.** »Hör zu. Das nennst du richtige Wörter? Du sprichst noch abstrakter als zuvor. Denk nach. Konkrete Situation. Selbstverwaltung. Ein Beispiel. Jugoslawien.«
- 34.** Zur Ablehnung Godards von Seiten der Experimentalfilmer siehe exemplarisch SCHEUGL, SCHMIDT JR 1974: 308f.
- 35.** Während der Vorführung eines imperialistischen Films verkauft die Leinwand dem Zuschauer die Stimme des Chefs: die Stimme beschönigt, unterdrückt oder berieselt. Während der Vorführung eines revisionistischen Films wird die Leinwand zum Lautsprecher einer Stimme, die vom Volk delegiert wurde, sie ist aber nicht mehr die Stimme des Volkes, denn das Volk schaut schweigend sein verzerrtes Gesicht an. Während der Vorführung eines militanten Films ist die Leinwand einfach nur eine Schultafel oder eine Mauer, die die konkrete Analyse einer konkreten Situation anbietet (Übers. FK).
An anderer Stelle dazu: »Devant cet écran, la population réfléchit, apprend et (se) transforme« (Doppelseite in *Politique Hebdo, réalisée par le groupe Dziga Vertov*; abgedruckt in GODARD 1985: 344f., hier S. 344). Und: »A TV screen is just a blank slate to inscribe things on. If they can be inscribed, they can also be criticized. However, when and if people remain blind to the nature of this inscription, things go much better and smoother« (Godard-Zitat aus COLLET 1982).
- 36.** Die einzelnen *Ciné-tracts* hießen ursprünglich auch *Film-tracts*, auf den Titeln tauchen beide Verwendungen auf, auch die Schreibweise *Cinétract*.
- 37.** Die *Ciné-tracts* 1 und 19 weisen die für einen Tricktisch typischen linearen Fahrten und Abblendungen auf.
- 38.** Der Stummfilm dauert 2'44' (eine Rolle 16mm-Film von 30 Metern Länge bei 24 Bildern/Sekunde) und hat ein politisches, soziales oder anderes Thema, das geeignet ist, Diskussion und Aktion auszulösen. Warum? Um: in Frage zu stellen, vorzuschlagen, zu schockieren, zu informieren, zu befragen, zu betonen, zu überzeugen, zu denken, zu schreien, zu lachen, zu bemängeln, zu kultivieren. Mit was? Einer Mauer, einer Kamera, einer Lampe, die die Mauer beleuchtet. Dokumente, Fotos,

Zeitschriften, Zeichnungen, Plakate, Bücher, etc., einem Filzstift, Klebeband, Klebstoff, einem Maßband, einer Stoppuhr. Wie? Die Reihenfolge der zu filmenden Dokumente sowie ihre Dauer ist am Wichtigsten. Man muss also ein kleines Drehbuch oder einen Arbeitsplan schreiben. Der ciné-tract wird Bild für Bild gedreht, in der Reihenfolge der Vorführung und ohne blanke Zwischenbilder. Normalerweise sollte der ciné-tract ohne Montage genutzt werden können. Bei der Auslieferung aus dem Kopierwerk sollte er einsatzbereit sein. (Übers. FK).

39. Die *Ciné-tracts* wurden ohne Angaben der Autoren veröffentlicht. Oksana Bulgakowa ordnet folgende Nummern Godard zu: 1, 4, 7, 9, 16, 18, 19 und 23 (cf BULGAKOWA 2011: 52). de Baecque listet noch *Ciné-tracts Nr. 8* sowie den auch als eigenständigen Kurzfilm zirkulierenden und einerseits als Rouge oder als *Film-tract n° 1968* bezeichneten (cf. DE BAECQUE 2010: 426ff.).

40. »in unserem revolutionären Vorhaben bemühen wir uns so schnell wie möglich um Liebe, indem wir den Weg bereiten, aber wir wissen, dass wir die gesamte Kraft der arbeitenden Massen benötigen, und diese könnten noch schneller voranschreiten, wenn wir, wenn wir sie mit unserem Beispiel beflügeln« (Übers. FK) In der Fortsetzung hat sich der Ton verschärft: die Bilder zeigen nun keine friedlich Demonstrierenden mehr, sondern stammen aus dem Straßenkampf in Paris und das Wortspiel in »ridicule« vom Satzanfang ist expliziter und nun auf de Gaulle gemünzt.

41. »Das [ins Bild eingeschriebene Wort, FK] ist Homöopathie, das ist ein Impfstoff. Das Serum wird krankem Gewebe entnommen, anderem injiziert, das produziert dann Antikörper etc. [...] dessen kann man sich dann als Werkzeug bedienen« (Übers. FK).

Die Schrift in den Filmen Godards ist nicht zu verwechseln mit der von ihm geführten Auseinandersetzung zwischen Bild und Text im Allgemeinen, vgl. bspw.: »Bilder sind für mich das Leben, das Geschriebene ist der Tod« (GODARD 1984: 2; siehe auch TEMPLE, WILLIAMS 2000: 12). Godard bezieht sich dabei nicht auf den Gegensatz von Bild und Schrift in seinen Filmen.

42. Sie bedanken sich dabei immer bei ihrem Reporter Robert Linart (Jean-Luc Godard). Zu diesem Pseudonym siehe auch AUMONT 2007: 300.

43. Der komplette Text der Serie ist übersetzt nachzulesen in GODARD 1982.

44. Der Telestrator wurde in den 50er Jahren in den USA für das Schulfernsehen erfunden. Es ist ein Instrument, mit dem über das für die Zuschauer sichtbare Fernsehbild gezeichnet werden kann. Er wurde im deutschen Fernsehen auch ab 1969 in der Spielshow *Die Montagsmaler* eingesetzt.

45. Mit dieser Montage zog Godard nicht nur im Jahr der Veröffentlichung des Films Kritik auf sich (cf DE BAECQUE 2010: 530), sondern auch 25 Jahre später (cf KRAUTKRÄMER 2011).

46. Der Name des Fotografen wird in der Folge nicht genannt. Während die meisten Fotografen aus Protest über die Hinrichtung den Schauplatz verließen, da sie annahmen, dass sie für die Presse arrangiert wurde, blieben der Fotograf sowie Horst Faas und Michael Laurent und machten die Fotos. Faas und Laurent wurden dafür später mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet (siehe <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/07/08/death-in-dacca/>, letzter Zugriff: 29.3.2012). Die Aufnahme, die in *Photos et Cie* zu sehen ist, gewann den Preis nicht, da der Fotograf, wie er sagt, nicht Mitglied von AP war.

47. Michael Eng hat sich die Mühe gemacht, sie alle zu notieren in: ENG 2003: 296.

48. Siehe hierzu auch das Fernseh-Interview von Alexander Kluge mit Godard: *Blinde Liebe* (2001)

49. Cf RANCIÈRE 2005: 170 oder WRIGHT 2000. Zum Komplex der Lager in den HdC und bei Godard generell siehe ausführlich DIDI-HUBERMAN 2007: 200ff.

50. In der Tat ist der Satz eine Abänderung eines Zitates von Michel Mourlet: »[L]e cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs« (BERGALA 1999: 18, FN 1).

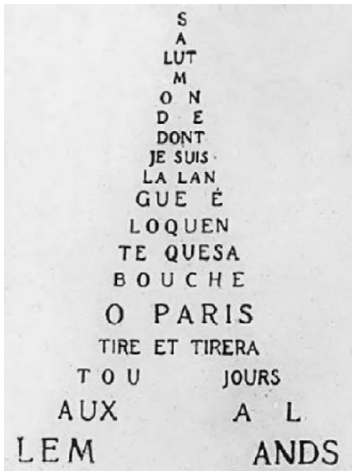
51. Der Satz verweist ebenfalls auf *Le Mépris*, dort ist er auf Italienisch gut lesbar unter der Leinwand des Sichtungsraumes von Produzent Prokosch (Jack Palance) angebracht.

52. Volker Pantenburg weist auf die zeitliche und räumliche Parallele von Derridas Kritik am Logo-zentrismus und Godards »Neubewertung des Bildes« hin (PANTENBURG 2006: 54).

Schriftfilme – Kalligramme in der Zeit

Ein Kalligramm formt aus Worten und Buchstaben ein anderes Bild als das seines Schriftzuges. Es muss die Schriftlichkeit überwinden und die Signifikanten in den Dienst des Bildes stellen, so dass der Blick zwischen dem Lesen des Wortes und der Darstellung der Signifikanten oszilliert. Der Inhalt des Bildes muss dabei nicht zwangsläufig mit dem Inhalt des Textes zusammenhängen, aber das Kalligramm kann zur Beziehung zwischen Text und Bild befragt werden, indem der Text beispielsweise etwas verschweigt, was nur durch das Bild offensichtlich wird, oder wie in einigen Kalligrammen Apollinaires das Bild anzeigt, wer den in ihm enthaltenen Text spricht.

Schrift und Bild lassen sich im Kalligramm nicht abtrennen – hier liegt die Parallele zu den Schriftfilmen, in denen ebenfalls Schrift und Bild so stark aufeinander bezogen werden, dass nicht mehr von der Unterordnung des einen unter das andere gesprochen werden kann. Bei dem Vergleich von Schriftfilmen und Kalligramm geht es nicht darum, dass die Schrift zum Bild wird, indem sie zur Hauptdarstellerin avanciert und die Schriftbildlichkeit der

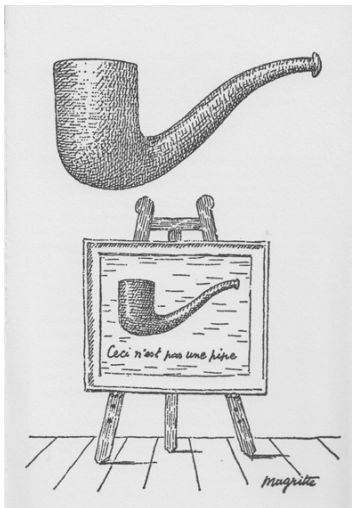


Kalligramm von Guillaume Apollinaire

ornamental ausgeschmückten Schriftzüge im Vordergrund steh. Wenn hier vom Kalligramm gesprochen wird, geht es um ein spezielles Austauschverhältnis von Schrift und Bild jenseits der betonten Schriftbildlichkeit. Wann man liest und wann man betrachtet und was Gegenstand des Lesens und Betrachtens ist, hängt von den Filmen und Rezipienten ab und kann sich auch innerhalb eines Filmes ändern, da beim filmischen Kalligramm die Ebene der Zeitlichkeit hinzukommt.

Über die Verschiebungen, die in Text und Bild bei einem Kalligramm stattfinden, hat Michel Foucault einem Essay geschrieben. In dem Aufsatz über die Ähnlichkeit und die Gleichartigkeit nähert sich Foucault Magrittes Pfeifen-Bild¹, indem er das Modell des Kalligramms zu Hilfe nimmt (cf FOUCAULT 1997 [1973]: 12). Zwar hebt Foucault

auch die Unmöglichkeit der parallelen Rezeption von Bild und Text hervor,² geht allerdings bei einem Kalligramm von einer Tautologie aus, indem das Bild noch einmal darstellt, was der Text beschreibt (cf ebd: 13f.), was sicherlich häufig, aber nicht zwangsläufig der Fall ist.² Ausgangspunkt für Foucault ist Magrittes Bild *Morgendämmerung auf der Gegenseite*, eine Zeichnung, die eine Staffelei zeigt, auf der eine Version von *La Trahison des images* steht, darüber schwebt eine überdimensionierte Pfeife. Das Motiv existiert auch als Ölbild unter dem Namen »Les deux mystères« von 1966, Foucault bezieht sich aber auf die Zeichnung. Auf dem Bild liegen ihm zufolge die »ironischen Reste« des Kalligramms (ebd: 12), das aus dem Schriftzug und der schwebenden Pfeife bestand. Nun ist die Schrift wieder Legende geworden, verweist nicht nur, sondern beschriftet auch und die Pfeife ist Symbol des transzendentalen Referenten, die finale Idee, auf die die Zeichen verweisen (cf ebd: 14). Doch die Ordnung ist nur scheinbar wieder hergestellt, so Foucault, denn die Schrift befindet sich in einer zweiten Ebene im Raum: Sie wurde von Hand auf ein Bild im Bild gezeichnet: »Von der



»Entgegen dem Anschein sagt das Kalligramm, das wie ein Vogel, eine Blume oder wie Regen aussieht, nicht: »Dies ist eine Taube, eine Blume, ein Platzregen.« Sobald es das sagt, sobald die Worte zu sprechen und einen Sinn mitzuteilen beginnen, ist der Vogel schon davongeflogen und der Regen ist verdunstet. Für den, der es sieht, sagt das Kalligramm nicht, kann es nicht sagen: dies ist eine Blume, dies ist ein Vogel. Es ist noch zu sehr in der Form befangen, zu sehr der abbildenden Darstellung unterworfen, als daß es eine solche Behauptung formulieren könnte. Und wenn man es liest, ist der Satz, den man entziffert (»Dies ist eine Taube«, »Dies ist ein Platzregen«) nicht ein Vogel, ist er kein Platzregen mehr. Sei es aus List und Unvermögen – niemals sagt und repräsentiert das Kalligramm im selben Augenblick« (FOUCAULT 1997 [1973]: 16f.)

kalligraphischen Vergangenheit, die ich ihnen zusprechen muß, haben die Wörter ihre Zugehörigkeit zur Zeichnung und den Status einer gezeichneten Sache bewahrt, so daß ich sie als ihre eigene Verdopplung lesen muß: es sind Wörter, die Wörter zeichnen. [...] Text als Bild« (ebd: 15). Anders als beim ursprünglichen *La Trahison des images* agieren hier nicht Bild und Schrift in einem Diskursrahmen, der nur die Grenzen des Bildes kennt. Hier wird diese Diskussion kenntlich gemacht als eine Ebene in einer anderen, der des Bildes. Der Kommentar befindet sich in Form der Pfeife über dem Bild im Bild, er hat keine bildliche Logik innerhalb des Arrangements. Sowohl die schwebende Pfeife als auch die nachträglich aufgebrachte Schrift gehen auf im selben Material wie das Bild in der darunterliegenden Ebene. Der Strich ist der gleiche, die Farbe auch, es fällt nicht schwer anzunehmen, dass beide mit demselben Werkzeug im selben Arbeitsgang angefertigt wurden. Sie gehören zusammen. Was nicht passt, ist der scheinbare Widerspruch, den man nicht gewohnt ist, da man eigentlich lesen möchte, was man sieht. Bild und Schrift tauschen die Rollen, und es findet ein Austausch statt, der nicht mehr der Tiefenillusion des Bildes verhaftet ist, sondern auf der Oberfläche stattfindet. Magritte hat in *Morgendämmerung auf der Gegenseite* die Bestandteile des Kalligramms wieder neu angeordnet, aber er hat »darauf geachtet, dass dem Bild die Geduld der Schrift bewahrt bleibt und daß der Text eine gezeichnete Darstellung bleibt« (ebd.). »Wir sind von der Illusion so weit entfernt wie nur möglich« (ebd: 39), hält Foucault bezüglich der Magrittschen Operation fest. Der Gegensatz von Schrift und Bild, der die früheren Magritte-Bilder noch kennzeichnen mochte, wird in *Morgendämmerung auf der Gegenseite* nur noch in Form einer Referenz verhandelt, als Bild insgesamt.

Auch bei den Schriftfilmen geht es nicht mehr um den Gegensatz. Bild und Schrift sind unterschiedliche Möglichkeiten im Film gegeben, und diese werden in einem immer wieder anders gelagerten Spiel jeweils neu

in Beziehung gesetzt. Das Modell des Kalligramms passt auf diese Art der Schriftfilme recht gut, weil der Blick ebenfalls zwischen Bild und Schrift oszilliert, wobei dieser Vergleich nicht überstrapaziert werden darf. Die Schrift formt nicht ein Bild, wie sie es beim Kalligramm tut, aber Bild und Schrift begegnen sich auf derselben Oberfläche. Daher ist hier auch nicht die Frage, ob das Kalligramm noch intakt oder bereits auseinandergebrochen ist. Die Schrift wird nicht zum Bild aufgrund der Ornamentik, sondern weil sie denselben Status bekommt wie das Bild im Film, ohne dass dabei jedoch ihre Schriftlichkeit versteckt wird. Schrift muss im Schriftfilm nicht animiert werden, um filmisch zu sein, sie ist filmisch, weil sie konzeptionell analog zum Bild behandelt wird und in ein gleichberechtigtes Austauschverhältnis tritt. In *So is This* wird die Schrift filmischen Montageformen unterworfen. Sie wird nicht durch Animation bearbeitet, sondern das, was ihr sonst exklusiv zu sein scheint, wird hier immer wieder neu getestet: die Dauer. Snow spielt damit, dass man im Film nicht in der selbstbestimmten Geschwindigkeit lesen kann, sondern diese vom Regisseur abhängt, man also immer zu schnell oder zu langsam liest, aber nicht dann umblättert, wenn es einem selbst passen würde. Selbst in der filmischen Einheit eines Kaders bleiben die Wörter lesbar, weil das Auge darauf trainiert wurde, die serifenlosen Buchstaben in der Größe und dem gegebenen Kontrastverhältnis schnell zu erfassen. Die Schrift ist nicht Bild, sondern Filmbild, ist denselben Prozessen unterworfen wie das filmische Bild, verzichtet dabei aber nicht auf ihre Funktion, im phonetischen Sinne lesbar zu sein.

Damit der Blick sowohl Schrift als auch Bild befragen kann, ohne beide zu einer Einheit zusammenzuschmelzen, ist es nicht zwangsläufig nötig, dass die Schrift nachträglich dem Bild hinzugefügt wird. In *Poetic Justice* wird die Schrift abgefilmt, den Rahmen bildet das Drehbuch, das auf einem Tisch liegt. Das Bild, das der Text evoziert, steht hier dem Filmbild entgegen. Analog zum Kalligramm kann man sich hier nur auf das Filmbild oder aber die Szene, die darin beschrieben wird, konzentrieren. Das Betrachten der Szenerie, die Reflexion über den Aufbau, den Kaktus und die abgefilmten Seiten verhindert eine intensive Vorstellung des Bildes, das die Szene beschreibt. Die Konzentration auf den Text, als ob man ein Buch vor sich habe, vernachlässigt das Filmbild, begünstigt aber die Imagination. Die ers-

ten und die letzten Drehbuchseiten des Films treiben das Spiel noch weiter, sie zwingen dazu, das Filmbild in die imaginierte Szenerie einzubeziehen, indem sie es am Anfang beschreiben und am Ende von einem Bild erzählen, auf dem man den Herstellungsprozess sieht – allerdings über einen Spiegel: die Hand eines Liebhabers hält ein Foto, auf dem man mich sieht, wie ich diese Seiten schreibe. Frampton setzt hier das Kalligramm einer unglaublichen Spannung aus, als ob die Schrift dort wiederum aus Bildern bestehen würde, die wiederum aus Schrift geformt sind.

Das Modell des Kalligramms kann, wenn man es auf die Schriftfilme überträgt, um eine interessante Perspektive erweitert werden: die Zeit. Anders als beim gezeichneten Kalligramm ist durch die zeitliche Ebene im Film ein sich ständiges Verändern der Bezugspunkte gegeben. Die Schrift mag festbleiben, aber das Bild ändert sich, und selbst wenn beides beinahe unbeweglich verharrt, überprüft der Blick immer wieder den Zusammenhang, weil Film mit der Veränderung in der Zeit zusammenhängt, weil sich in dem Moment, wo man sich auf die Schrift konzentriert, im Bild sich etwas geändert haben könnte und anders herum. *Sailboat* ist ein Beispiel dafür, denn obwohl im Bild nichts anderes als ein Schiff am Horizont zu sehen ist und der Titel des Films die ganze Zeit in der Mitte des Bildes stehen bleibt, ist es doch ein beständiges Abtasten zwischen dem Wort und seinem Bild, was während der knapp drei Minuten stattfindet. Ein Standbild des Films, in dem die Tautologie darin bestünde, dass der Titel beschreibt, was darin zu sehen ist, er aber eben aufgrund seiner Position keine Legende, sondern Bild sein will, erschlosse sich schneller, wäre möglicherweise ein Kommentar auf den Variantenreichtum des Bildes im Gegensatz zum einzelnen Wort. Im Film nun aber dreht sich das Verhältnis von Bild und Schrift um: das Wort wird rasch erfasst, es verbleibt als Zeichen in der Mitte des Bildes, wohingegen das Bild zur Schrift wird, da es den Blick rastlos hält, ihn immer wieder vom Bezugspunkt des Titels zum Boot und zu anderen Elementen darin wandern lässt, als ob man noch weitere Wörter lesen müsste, die die Augen in Bewegung hielten. Das Bild des Kalligramms ist hier die Schrift, die man auf den ersten Blick erfasst. Die Stelle der Schrift hingegen nimmt das Bild ein, das man aufgrund der Dauer und der Redundanz zu durchdringen versucht, so lange, bis das Wort darüber keine Rolle mehr spielt.

Foucault zielt mit seinem Essay über das Bild von Magritte auf eine Unterscheidung von Ähnlichkeit und Gleichartigkeit: »Die Ähnlichkeit dient der Repräsentation, welche über sie herrscht« (ebd: 40). Die Gleichartigkeit hingegen sieht er als ein Spiel der Wiederholung ohne affirmativen Gestus, das so lange getrieben wird, bis das Bild aufhört zu repräsentieren.³ Joyce Weilands Segelboot ist kein Segelboot mehr, es ist ein Buchstabe, ein Ideogramm vielleicht, das sich von links nach rechts bewegt, so wie unsere Augen in der abendländischen Lesebewegung sonst über das feststehende Wort gleiten. Das Wort »Sailboat« erinnert uns die ganze Zeit daran, was es darstellen soll, so dass man kaum eine Möglichkeit hat, nach etwas anderem in dem Bild zu suchen. Schrift und Bild nähern sich in den Schriftfilmen an, nicht, indem das eine Attribute des anderen erhält, sondern ihre jeweilige Funktion sich ein Stück weit angleicht, das Bild hier seinen Zeichencharakter stärker in den Vordergrund stellt.

Auch Broodthaers' *Le Corbeau et le Renard* bezieht seinen Reiz aus der Kombination von fest stehenden und sich bewegenden Elementen, die deutlich zur Irritation beitragen und zur Unsicherheit, was denn in dem Environment zu lesen und was zu sehen sei. Die Schrift auf der Leinwand und die im Film machen es zunächst unmöglich, sich auf eine zu konzentrieren, man muss sozusagen durch den Film hindurch auf die Leinwand sehen, um die dort aufgedruckte Schrift zu isolieren. Aber sobald man dann versucht, sich auf die Bilder des Films zu konzentrieren, ist sie einem wieder im Weg, sieht genauso aus, wie die Schrift im Film, die sich zudem noch vor, hinter und auf Gegenständen befindet. Nichts geht mehr: Bild und Schrift, Bild und Leinwand, Bewegung und Stillstand durchdringen sich, heben sich gegenseitig auf und verschmelzen im Loop, der Wiederholung. Die Fabel vom Fuchs und dem Raben ist bloß noch ein Spiel von Signifikanten, über deren Verhältnis untereinander man noch etwas schreiben kann, nicht mehr jedoch über ihren Sinn (le d est plus grand que le t). Die Leinwand ist nicht mehr neutral, sondern bedruckt, sie beeinflusst den Film.

Foucault schließt seinen Essay mit der seriellen Malerei: »Eines Tages wird auch das Bild selbst, mitsamt dem Namen, den es trägt, durch die in einer Serie endlos übertragene Gleichartigkeit desidentifiziert werden. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell« (ebd). Die Beschriftung, die

Affirmation wird durch die Wiederholung ad absurdum geführt, bis das Einzigartige in der Wiederholung verschwindet. Eine Feststellung, der Rancière in der Interpretation von Broodthaers' Skulptur *Coup de dés* indirekt widerspricht, indem er statt des Kalligramms die Figur des Rebus wählt:

Wenn er Magritte soziologisiert, dann, um umgekehrt die ›Soziologie‹ der Bilder auf die Form des Rebus zurückzuverweisen. Diese setzt auf ein und dieselbe Fläche Wörter, Bilder und Dinge, um die Art und Weise zu erhellen, in der sie sich ineinander umwandeln. Dies wird kein Bild einer Suppendose oder eines Stars jemals machen. Dazu ist nämlich ein »Bild« nötig, das nicht ein Duplikat irgendeines Gegenstandes auf der Welt, sondern vielmehr die Umsetzung einer Idee ist (RANCIÈRE 2008: 37).

Interessant an diesem Modell – auch Broodthaers spricht bei *Le Corbeau et le Renard* vom Rebus – ist der Austausch auf der gleichen Ebene, das Spiel der Oberflächen: »Es zeigt, dass Wörter und Bilder nur um den Preis kompatibel sind, dass sie sich gegenseitig annullieren« (ebd.). Allerdings wird das Rebus vom Wort gesteuert, es ist eine Mischung aus Bildern, Piktogrammen und Buchstaben, die jedoch alle phonetisch übersetzt werden müssen, um sie zu entschlüsseln. Zwar oszilliert auch hier der Blick zwischen Bild und Buchstaben, dennoch handelt es sich um einen Übersetzungsprozess, also eine Umwandlung der verschiedenen Zeichen in Sprache. Das Bild wird dabei im Leseprozess nicht zerstört, sondern nur anders codiert, sein Zeichenwert standardisiert und genutzt. Broodthaers' Installation *Le Corbeau et le Renard* sieht aus wie ein Rebus, tatsächlich ist sie aber ein Rebus im Gewand eines Kalligramms, in dem Moment, wo ich beginne, es zu lesen, zerfällt es schon in seine Einzelteile, die nicht mehr zu ordnen sind. Rezeption findet nur um den Preis des gewollten Nicht-Verstehens statt, der Text zerfließt wie in seinem Film *La Pluie (projet pour un texte)* von 1969. Schriften, Fragmente, Bilder und Leinwand, alles muss auf einmal wirken, die einzelnen Elemente mögen mir dabei zufallen oder auch nicht, aber sie bleiben Momentaufnahmen, es sind die ironischen Reste des Rebus.

Auch bei *Dear Phone* ist die Entwicklung in der Zeit ausschlaggebend für das Spiel von Schrift, Bild und Ton. Der handgeschriebene Text ist anfangs noch gut lesbar, die Augen folgen den Buchstaben, während sie aus

dem Off vorgelesen werden. Doch von Brief zu Brief wird die Handschrift unleserlicher und die zu Beginn etablierte Verbindung von Ton und Schrift wird zu einer Sache des Glaubens, kaum ein Wort ist noch zu erkennen. Dabei entsteht ein speziell filmisches Kalligramm aus anderen Bausteinen als bisher: dem Schriftbild und dem vorgetragenen Text. Sobald man versucht, mit dem Vortrag den Zeilen zu folgen und Wörter zu erkennen, tritt das Bildliche der Schrift in den Hintergrund. Erst wenn man das Gesprochene nicht mehr mit der Schrift abgleicht, kann der Brief als Bild rezipiert werden.

Einen weiteren Aspekt des filmischen Kalligramms verdeutlicht Harun Farockis Film *Aufschub* (D/Südkorea 2007). Der vierzigminütige Film zeigt Szenen eines nie fertig gestellten »Imagefilms« über das KZ Westerbork in den Niederlanden, den der damalige Lagerkommandant Gemmeke in Auftrag gegeben hatte. Auf diesen Bildern sieht man alltägliche Szenen, da es sich bei dem Lager in erster Linie um ein Durchgangslager handelte: Züge, die ankommen und abfahren, Arbeiten, Freizeitbeschäftigungen. Der Film ist stumm, Farocki kommentiert, analysiert und beschreibt die Bilder in Zwischentiteln, Schrift und Bild bleiben dabei visuell streng getrennt. Er thematisiert die Schwierigkeit dieser Bilder, da es Bilder eines KZ sind, in dem weder getötet noch geschlagen wurde. Sie entsprechen nicht unseren Vorstellungen eines KZ, aber die Vernichtung enthalten sie trotzdem, nur eben nicht so offensichtlich, denn Westerbork war ein Durchgangslager, viele der abgehenden Züge fuhrten direkt nach Auschwitz und Sobibor. Farocki schlägt eine alternative Leseweise der Bilder vor. Diese besteht zunächst in der didaktischen Aufbereitung des Materials. Einzelne Szenen werden gezeigt und in den Zwischentiteln kontextualisiert, Struktur und Art des Lagers werden erklärt. Farocki thematisiert die Schwierigkeit der Bilder in den Titeln, dass er versteht, warum sie selten gezeigt werden, da sie den Revisionisten in die Hände spielen könnten. Und er entscheidet sich dazu, die bekannten Bilder des Holocaust mittels der Zwischentitel abzurufen. So wird die Mittagspause der Lagerarbeiter, bei der sie sich auf einer Wiese hinlegen, überblendet durch das Bild der Toten unter freiem Himmel aus Birkenau, der Lagerzahnarzt wird überschattet vom herausgebrochenen Zahngold in Auschwitz, die Demontearbeiten in den Werkstätten von der Verwertung der Leichen, weil Farocki in den Zwischentiteln – und nur dort – diese Vergleiche kurz er-

wähnt. Den Ort der Zwischentitel dafür zu nutzen, ist aus mehreren Gründen interessant: zum einen zeugt dies von einem Vertrauen auf das kollektive Bildgedächtnis. Gerade wenn es um das Zeigen von Bildern aus dem Holocaust geht, auf eben diese zu verzichten, verweist auf eine gewisse Tradition in der visuellen Auseinandersetzung mit diesem Thema.⁴ Gleichzeitig vermeidet er aber auch die Relativierung der Westerbork-Bilder, die in der direkten visuellen Konfrontation mit den bekannten Bildern unvermeidlich wäre. Und trotzdem kann er beides in Bezug zueinander setzen. Indem Farocki zu einer genauen Lektüre der Bilder auffordert und mittels der Zwischentitel Bilder des kollektiven Bildgedächtnisses evoziert, werden auch hier Bild und Text auf eine Ebene gebracht, die gleichberechtigt funktioniert. Nicht aufgrund der ornamentalen Ausgestaltung der Schrift – die Zwischentitel bleiben Schrift, sie werden nicht zum Bild, sie rufen es hervor – sondern aufgrund eines konzeptuellen Entwurfs sind die Zwischentitel hier mehr als bloß Ergänzung und Kommentar. Was man nicht zeigen kann, das muss man ausschreiben. Farocki demonstriert, dass man mit dem, was Michael Snow in seinem Film *So is this* ironisch thematisierte, auch inhaltlich arbeiten kann. Und er variiert, was er anhand der Schriftfilme Godards einst analysierte, dass Godard über die Bilder schreibe, um uns zu helfen, sie zu hören.

Der Titel des Films ist dabei ebenso mit Bedacht gewählt wie auch das Konzept der Titel. »Aufschub« bezeichnet zunächst natürlich die ausweglose Situation der Häftlinge im Durchgangslager, bevor sie zur Vernichtung gen Osten abgeschoben werden. Er beschreibt aber auch die Leerstelle der Titel zwischen den Bildern, die entsteht, weil nicht im Ton über die Bilder gesprochen wird. Beide Arten der Bilder, die im Film und die vor dem geistigen Auge gesehenen, schieben sich gegenseitig auf. Die Westerbork-Aufnahmen enthalten alternierende Lesarten, die nicht gleichzeitig zu sehen, aber doch ineinander enthalten sind, wie bei einem Kippbild – oder einem Kalligramm.

Ein weiteres Beispiel für eine weitere Art des filmischen Kalligramms ist *Spirit Matters* (GB 1984). Der Film von Peter Rose knüpft an das Ende von *Secondary Currents* an, bei dem die letzten Sätze direkt auf den Filmstreifen geschrieben wurden, aber bis auf das Ausrufezeichen deshalb in der Projektion nur als Schrift erkennbar, jedoch nicht mehr lesbar waren. Nur mit dem Filmstreifen in der Hand konnte diese letzte Mitteilung noch

zept aber gespielt, der Zuschauer ähnlich wie bei *So is This* angesprochen, bis der Sinn selbst im Text verlorengeht.

Den Reiz des Films macht vor allem der Variantenreichtum aus, mit dem das Konzept von abgefilmten Filmstreifen und der gleichzeitig scheinbar übereinstimmenden Projektion derselben sowohl bestätigt als auch unterlaufen wird. So ist an einer Stelle die Animation blau, obwohl die Buchstaben mit rot auf den Filmstreifen geschrieben wurden. Dass die Animation eine Visualisierung und nicht eine Entsprechung der auf die Filmstreifen gezeichneten Buchstaben darstellt, ist da sichtbar, als die Filmstreifen ungeordnet übereinanderliegen, was sich in der Animation als ein Durcheinander von Buchstaben darstellt, eine Analogie, da sich die Filmstreifen ja nicht übereinander und schon gar nicht quer und durcheinander projizieren lassen.

Spirit Matters ist in der Tat ein filmisches Kalligramm, ein Paradox, wie Rose es selbst nennt, da es nicht möglich ist, beide Ebenen gleichzeitig zu überprüfen (»the impossibility of simultaneous verification«). Besonders deutlich wird der Kalligramm-Effekt an der Stelle, an der die einzelnen Buchstaben mehrmals hintereinander auf den Filmstreifen geschrieben wurden, so dass die Wörter auf den Streifen nur sehr schlecht lesbar sind, die Wiederholung aber eine Verlangsamung der Animation mit sich bringt, und die Wörter somit im filmischen Bild, in der filmischen Bewegung wieder lesbar werden. Die mehrfach wiederholten Buchstaben auf den Filmstreifen bleiben als Wörter lesbar, man muss jedoch deutlich mehr Konzentration dafür aufbringen, wodurch die Wörter in der Animation nicht mehr wahrnehmbar sind.

Am Schluss hält *Spirit Matters* noch eine Überraschung bereit: Die Tonspur, auf der die ganze Zeit über das Rattern eines Projektors zu hören war und die man deshalb schon gar nicht mehr wahrgenommen hatte, endet. Der Film läuft aus dem Projektor hinaus und dieser wird ausgeschaltet, auf der Tonspur ist der Film zu Ende. Damit enden auch die Animationen. Auf dem Tisch liegt ein weißer, unbeschriebener Filmstreifen, hinter ihm steht in großen roten Lettern »It's beyond me«. Wer spricht hier? Ist es der Autor, der den ganzen Monolog schon aufgeschrieben hat und nun verzweifelt ob der Überlegungen von Zeit und Raum das Weite gesucht hat, nachdem er sein Aufgeben auf dem Tisch selbst manifest hat werden lassen und nur unzureichend mit einem Filmstreifen kaschiert hat? Oder ist es der

Film selbst, dessen Sprache sich nun wie im Comic entkörperlicht hat, so dass sie nicht mehr auf ihm selbst erscheinen muss, sondern hinter oder über ihm (außerhalb – beyond) erscheinen kann?

Im Film kann mit der Schrift die illusionäre Vormachtstellung des Bildes stabilisiert werden. Indem die vermeintlichen Lücken des Filmbildes mit der Schrift gefüllt werden müssen, ist dies aber immer auch eine Aussage über den Vorteil des Bildes, das deutlich mehr Informationen und Reize zu enthalten scheint als die Schrift. Dieses System greifen die Schriftfilme an, indem sie unklar lassen, wo die Schrift beginnt und das Bild aufhört. Abgefilmte und animierte Schrift haben in *Spirit Matters* ein perfektes System ergeben und selbst dort, wo sie sich offensichtlich unterscheiden eben in dieser Differenz markiert, wie sehr sie sich aufeinander beziehen. Am Schluss jedoch, wenn der Film – im Ton – aus dem Projektor herausgelaufen ist oder wie in *Secondary Currents* auf den Allongen noch etwas geschrieben steht, löst sich dieses so intelligent gesetzte Spiel wieder auf und es bleibt auch hier die Frage, ob man Schrift gesehen oder Bilder gelesen hat.



Ephemere Schrift

Das filmische Kalligramm ist eine Sonderform, mit der sich Besonderheiten der im vorherigen Kapitel behandelten Schriftfilme beschreiben lassen. Das spezielle Austauschverhältnis von Schrift und Bild im Film betrifft auch die konventionelleren Schrift-Figurationen, die im zweiten Kapitel behandelt wurden, wenn auch in weniger ausgeprägter Form. Es findet sich sowohl im Vergleich von Schrift und Film, der immer wieder herangezogen wurde, als auch in einigen Zwischentiteln wie denen Eisensteins, in der ornamentalen Ausgestaltung von Schriftinserts im Tonfilm, die nicht mehr zwangsläufig gelesen werden müssen, sowie in bestimmten Vorspann-Konzepten. Das filmische Kalligramm ist dabei weder Ziel der, noch Forderung an die Schrift im Film, vielmehr wird im Rückblick deutlich, dass durch die besondere dispositive Struktur prinzipiell eine Verschränkung von Schrift und Bild im Film entsteht, die die Schrift im Film zu mehr werden lässt als nur einem Hilfsmittel.

Zum Schluss sollen zwei Besonderheiten noch einmal in den Blick genommen werden: das Ephemere der Schrift im Film, was sie prinzipiell von anderer Schrift unterscheidet, als auch, als Ausblick, die speziellen digitalen Formen wie die *kinetic Typo-clips*, die zwar auch bewegte Schrift zeigen, sich aber, was die Schrift-Bild-Verbindungen angeht, doch fundamental von der Schrift im Film unterscheiden.

»[O]n-screen writing is as ephemeral as speech« (CUBITT 1999: 60), hat Sean Cubitt bemerkt und damit die spezielle Zeitlichkeit betont, der die Schrift im Film unterworfen ist. Im Gegensatz zur Sprache ist die Schrift im Film aber auf einer Oberfläche fixiert. Bei der ersten Betrachtung eines Films mag die Flüchtigkeit der Schrift durchaus mit Sprache vergleichbar sein, trotzdem lässt sich der Film und damit auch die in ihm enthaltene Schrift wiederholen. Und wer sich den Film mit einem elektronischen Wiedergabegerät ansieht, kann den Film sogar anhalten, um die Schrift besser zu lesen, ihre Erscheinung dem eigenen Lesetempo anpassen. Ephemere Schrift ist für Annette Gilbert daher auch keine Schrift auf Billboards oder Displays, sondern allein solche, die sich im und nach dem Moment ihres Erscheinens permanent verändert, bis sie wieder verschwunden ist. Ephemere Schriften sind für Gilbert Ausdruckstanz, Skywriting, bei dem Flugzeuge mittels dem Kerosin speziell beigemischter Farbstoffe durch Kapriolen Schriftzüge an den

►»Schrift, deren Erscheinen und Vergehen bewusst als Ereignis inszeniert werden. Schrift also, die sich selbst im Übergang von Präsenz zu Abwesen sichtbar unsichtbar macht und dabei auf flüchtige Materialien wie Licht, Feuer, Luft, Rauch als Schriftträger stützt, weswegen sie sich nur als performatives und nicht materialisierbares energetisches Phänomen fassen lässt« (GILBERT 2006: 41).

Himmel schreiben, oder Lichtschrift, bei der Worte beispielsweise sichtbar werden, indem ein speziell arrangiertes Feuerwerk angezündet wird. ◀ Diese Schriften können auch nicht angehalten oder gar wiederholt werden, es sei denn, man filmt oder fotografiert sie, transformiert sie also in ein anderes Medium. Was Gilbert damit neben der Zeitlichkeit thematisiert, ist die Performanz des Schreibens. Dieser Akt des Schreibens stellt »eine absolute Jetztzeit her, eine ›einmalige und unwiederholbare Präsenz, die im nächsten Augenblick schon wieder verloschen ist.« (GILBERT 2006: 54). Die Bedeutung der Worte liegt wie bei der inszenierten Typografie stärker in der Form und dem Zusammenspiel von Wortbedeutung und Ausgestaltung als im textlichen Inhalt. Die ephemere Schrift verfügt meist nicht über die Möglichkeit, mehr als nur ein paar Wörter zu schreiben.

Schrift im Film wäre nach Gilbert keine ephemere Schrift, da sie auf einer Oberfläche fixiert und lesbar sei. Das gilt für die häufigsten Figurationen von Schrift im Film, die statisch bleibt. Was ist aber mit der kinetischen Schrift, die animiert und ebenso inszeniert ist, wie die von Gilbert angeführten ephemeren Schriften? Diese sind zwar ebenfalls auf einer Oberfläche aufgebracht, ändern trotzdem aber permanent ihre Form und man kann sie bei ihrer Entstehung beobachten. Auch Roy Harris hat sich mit der Frage von Schrift und Oberfläche beschäftigt, aber bei ihm stellt die Oberfläche kein Kriterium für eine Schriftdefinition dar. Skywriting und Schriftzüge aus Neonlicht sind für ihn gültige Schriftformen (cf HARRIS 2005: 78). Was Harris jedoch aus seinem System ausschließt, sind Schriften, die auf einer zeitlichen Abfolge basieren wie Gestik oder Gebärdensprache. Die räumliche Organisation der Zeichen ist kein Kriterium, aufgrund dessen allein ein System als Schrift bezeichnet werden kann. Indem er Skywriting als Schrift akzeptiert, die Gebärdensprache, aber nicht, steht für Harris die Performanz deutlich weniger im Vordergrund. In einem schriftlichen System müssen die Zeichen für eine gewisse Zeit statisch erfassbar sein. Die Erzeugung der Zeichen darf nicht wie bei der Gebärdensprache mit dem gleichzeitigen Auslöschen der hervorgehenden einhergehen. »Charakteristisch für die Schrift ist, dass ihre Formen eine

► Stingelin und Thiele verwenden den Begriff »portable media« in ihrem gleichnamigen Sammelband bewusst als Abgrenzung zum sonst auch häufig verwandten mobile media, da bei der Betonung auf dem Tragbarkeit des Mediums, »die Körperverbundenheit von Medien hervorgehoben und das Verhältnis von Medientechnik und Körperlichkeit in den Blick gerückt« wird (STINGELIN/THIELE 2010: 8). Für die Betrachtung des Ephemeren sind beide Begriffe geeignet.

zeitliche Dauer haben, die eine Wiederverarbeitung gestattet. Im Fall visueller Verarbeitung erfordert das mehrfache Lesen. In diesem Sinne ist Schrift statisch, während Gestik kinetisch ist« (ebd: 78f.).

Die Schrift im Film ist doppelt ephemere, da sie zum einen durch die Animation ihre Form verändern kann und zum andern aber auch durch das Medium Film einer Zeitlichkeit unterworfen ist. Und es gibt noch einen weiteren Aspekt des Ephemeren, der vor allem im Bezug auf das Digitale zum Tragen kommt: die Beweglichkeit der Oberfläche. Das meint zum einen, dass die Geräte, auf denen man Schrift lesen kann, selbst mobil und tragbar geworden sind.◀

Es bedeutet aber auch, dass der Einsatz von Schrift vom Funktionszusammenhang abhängt, den die jeweilige Oberfläche vorgibt, und dass das Erscheinungsbild von Schrift nicht mehr zwangsläufig fest vorgegeben ist: Größe und Schriftart kann selbst dort, wo der Text nicht variabel ist, vom Nutzer unterschiedlich eingestellt werden. Zudem ist die Schrift nicht mehr auf einer Oberfläche fixiert. Das Schreiben auf dem Computer bezeichnet Jay David Bolter als ephemeres Schreiben, da man auf einer auslöschbaren Oberfläche schreibe. Unabhängig von der Möglichkeit der Speicherung ist der elektronische Text ein immer wieder veränderbarer, im Gegensatz zum gedruckten bleibt er in Bewegung (cf BOLTER 1991: 55). Bei Bolter war der Computer noch ein stationäres Gerät, und der gedruckte Text konnte physisch bewegt werden. Mit den Handhelds ist der Text inzwischen doppelt in Bewegung geraten.

Die Kinoleinwand ist wie der Computerbildschirm eine auslöschbare Oberfläche, allerdings mit nur einem fest definierten Funktionszusammenhang: als Projektionsfläche für die Bilder des Films zu dienen. Bilder, weil der Film, wie bereits wiederholt angeführt, ein Bilderuniversum darstellt. Das heißt, Schrift ist hier zum einen immer auch ein Fremdkörper, selbst wenn sie in konventionalisierten Bereichen auftaucht, da man vom Film erwartet, Bilder gezeigt zu bekommen. Gleichzeitig bekommt die Schrift aber auch genau dadurch den Status eines Bildes. Ungeachtet der Gestaltung der Schrift, ist sie immer auch ein Bild, weil sie sich auf einer Bilderoberfläche



Auch ephemere Schrift: »Dustwriting« auf einem fahrenden Transporter.

mit anderen Bildern austauscht und demselben zeitlichen Regime unterworfen ist. Dieser Feststellung steht auch nicht entgegen, dass Schrift im Film gleichzeitig auch Schrift bleibt, deren primäre Aufgabe es ist, Text zu kommunizieren. Schrift im Film hat also durchaus den Zwittercharakter zwischen Bild und Text, nicht aber, wie sooft behauptet, aufgrund der ornamentalen Gestaltung, sondern wegen des Dispositivs Film, der ein bilddominiertes, zeitbasiertes Medium ist. Der spezielle Austausch zwischen Bild und Schrift im Film, der in dieser Arbeit im

Vordergrund stand, gründet sich in erster Linie auf diesem Zusammenhang. Bei den kinetischen Schriften, denen man in zahlreichen Clips vor allem auf youtube begegnet, ist das anders. Zwar gibt es beinahe seit Beginn der Filmgeschichte animierte Schrift im Film, die kinetische Schrift kommt aber erst mit den digitalen Möglichkeiten zur Entfaltung. Schriften morphen in Bilder, gehen ineinander über und sind weit weniger auf einen bildlichen Hintergrund angewiesen, da die Programmierlogik diesen gar nicht mehr erfordert. Die Schrift im Film hat eine zeitlich begrenzte Dauer, für die sie mit dem Bild in Interaktion tritt; die kinetische Schrift benötigt diesen Bezug zu einer Oberfläche nicht mehr. Natürlich ist auch diese Unterscheidung nie absolut, das eine existiert immer auch im anderen. Die Schrift in einigen Typoclips funktioniert wie die oben beschriebene zweidimensionale Schrift. Ebenso gibt es, wie ausgeführt, auch Schrift im Film, die räumlich gestaltet oder gar ins Bild integriert ist. Im Folgenden werden jedoch einige Beispiele ausgeführt, die eine besondere Art ephemere Schrift darstellen und deren Gestaltung in der einen oder anderen Weise das spezielle Verhältnis von kinetischer Schrift und der Schreiboberfläche aufzeigt. Diese Schriften haben ihre Bezugspunkte dabei weniger im Film und auf der Leinwand als Schriftträger, sondern sind deutlicher dem Display verhaftet, einer Oberfläche, auf der ebenfalls nichts mehr auf Dauer fixiert werden kann, die aber nicht mehr einem Bilderuniversum zugehörig ist. Das Display ist eine

Möglichkeit, die Schrift, Bild, Grafik und Benutzeroberfläche gleichermaßen Raum bietet. Gleichzeitig ist bei einigen Beispielen, die mit Bewegtbild und animierter Schrift arbeiten, ein ganz anderes Verhältnis von Flächigkeit und bildlicher Tiefenillusion zu erkennen.

Das Spiel von Hintergründen und verschiedenen Oberflächen hat auch Peter Greenaway in seinen Filmen ausgelotet. *Prospero's Books* simuliert kein herkömmliches Buch aus Papier, Greenaway setzt hier filmisch auch die Möglichkeiten des e-Books um: Bilder befinden sich in anderen Bildern, Ebenen überlagern sich, Texturen legen sich über Bilder, nehmen ihnen das räumliche Aussehen und lassen sie zur Oberfläche von Beschriftungen werden. Das Buch, das immer wieder in Subjektiven und Großaufnahmen auftaucht, ist dabei wie in modernen e-Readern nur ein Interface, eine vertraute Benutzeroberfläche, der Rahmen für Visualisierungen und Animationen. Film und Buch, so hat man den Eindruck, sind bei Greenaway nur mehr Medien, deren Materialität und Oberfläche beliebig imitiert werden können. Aber letztendlich bleibt es bei der Imitation, denn aufgrund des Dispositives gibt es keine Interaktivität, und die Bücher müssen trotz der aufwändigen Animationen immer noch aus dem Off erklärt werden.

In Greenaways *Tulse Luper Suitcases* findet sich eine Stelle, die in diesem Zusammenhang einen interessanten Aspekt von Schrift und Oberfläche verdeutlicht. Wie in vielen Filmen Greenaways, gibt es hier eine Reihe von Gegenständen, die im Verlauf der Geschichte nummeriert und gezählt werden, so auch die Schläge, die der Protagonist Tulse Luper immer wieder einstecken muss. Jedes mal, wenn er einen oder mehrere Schläge erhält, erscheint auf dem Bild, genau an der Stelle, an der die Faust oder der Fuß des Gegners seinen Körper traf, die fortlaufende Nummerierung dieses Schlages. Bis der Schläger fertig ist, verbleiben die Zahlen im Bild und formen sich anschließend zu einer Figur, einem Herz oder einer geometrischen Form. Diese Beschriftungen folgen dabei einer speziellen Logik, die eher dem Display als dem Film verhaftet ist. Einerseits stehen die Zahlen in direktem Zusammenhang mit dem Bild, indem sie die Stellen markieren, an denen Tulse Luper getroffen wurde, gleichzeitig sind sie aber Zahlen auf der Oberfläche. Sie haften nicht an Luper, wie das durch Tracking häufig gemacht wird, sondern bleiben auf der Bildoberfläche stehen, sie kennzeichnen letztendlich die Stelle auf der

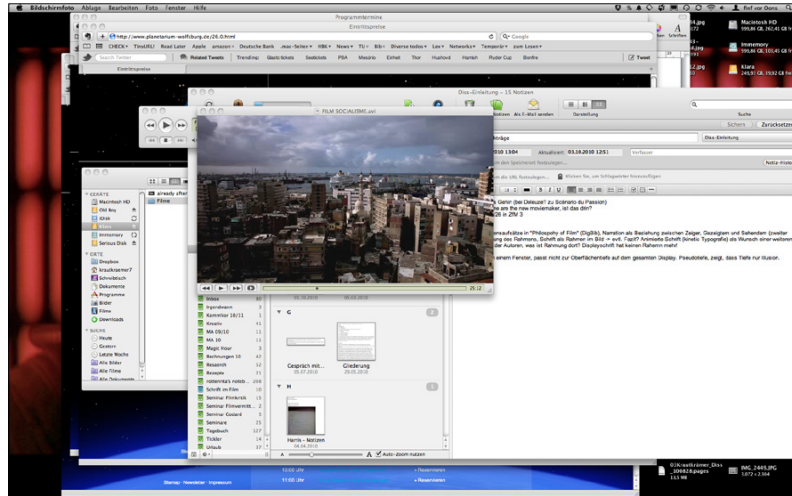


Tulse Luper Suitcase (Peter Greenway, UK/E/F 2003/2004)

Oberfläche des Bildes, an der der Schlag Lupers Körper getroffen hat. Anschließend heben sie diesen Zusammenhang auf, indem sie ein neues Bild formen; lediglich die Zahlen selbst verweisen auf den narrativen Zusammenhang.

Der Unterschied der animierten Zahlen in *The Tulse Luper Suitcases* zu anderen Beispielen, in denen über die Bilder geschrieben wird, besteht in ihrem doppelten Status. Sie beschriften einerseits das ihnen zugrunde liegende Bild, funktionieren aber gleichzeitig auch auf einer ihnen eigenen Oberfläche, auf der sie sich unabhängig vom Bild bewegen können. Zwar gab es ähnliche Beispiele auch aus dem Bereich des analogen Films, unter anderem im Vorspann zu *Barbarella*, wo die Buchstaben der Credits

ebenfalls über dem Bild umherschwirren, um bestimmte Körperteile von Jane Fonda zu verdecken, dennoch entspricht die Logik einer autonomen vom Untergrund losgelösten Oberfläche eher den modernen Bildschirmen und Interfaces. Im Film stellen die Bilder normalerweise Untergrund und Oberfläche zugleich dar, nur in wenigen Ausnahmen, wenn über die Bilder Schrift gesetzt (oder die Leinwand beschriftet) wird, entstehen mehrere Ebenen. Auf einem Computermonitor hingegen ist dieses Verhältnis beweglich. Je nachdem welche Programmfenster wie angeordnet werden und sich im Vordergrund befinden, ändert sich die Simulation räumlicher Tiefe sowie das, was momentan die Oberfläche darstellt. Tiefenrealistische Bilder im einen Fenster werden wiederum durch andere überlagert, die rein zweidimensional wirken und andersherum. Je nach Funktion der einzelnen Objekte kann die Räumlichkeit dabei auch wieder zur (Benutzer-)Oberfläche werden, und der zweidimensionale Mauszeiger schwebt über allem in gleich bleibender Höhe. Die Schrift, die in diesem Zusammenhang funktioniert, ist ephemere, weil sie nicht mehr nur auf eine bestimmte Oberfläche bezogen wird, und ihre Räumlichkeit innerhalb eines Augenblicks je nach Zusammenhang ändern kann.

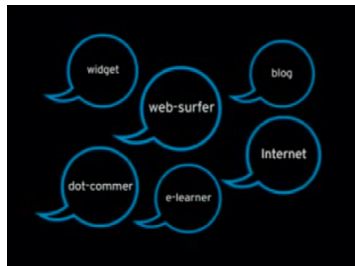


Da diese Schrift zugleich Untergrund und Oberfläche sein kann, räumlich und zweidimensional, ist sie auf Bilder, zu denen sie ihr Verhältnis in Bezug zur Positionierung im Raum definieren könnte, nicht mehr angewiesen. In den so genannten Typoclips, in denen sie auftaucht und von denen zahlreiche Beispiele auf youtube zu finden sind, wird daher auch weitgehend auf vorproduzierte Bilder verzichtet. Die Clips kombinieren bewegte Typografie mit Symbolen, Musik und Sprechertext; im Zentrum stehen Wörter und Grafiken, der Hintergrund bleibt häufig weiß, und Räumlichkeit entsteht durch die Gestaltung der Schrift. So werden einzelne Wörter gewohnt zweidimensional präsentiert, nur um im nächsten Augenblick nach hinten zu kippen oder in die Tiefe des Raums zu fahren. Mal baumeln sie an einer Linie herunter, werden aus dem Bild gefahren, wobei sie das nächste Wort hinter sich herziehen, fächern sich auf oder schwingen langsam aus, um Materialität und Masse zu simulieren, und kurz darauf lassen sie den weißen Raum zur Schreiboberfläche werden, auf die sie handschriftlich aufgetragen werden. Bei den Clips auf youtube ist auffällig, dass es zwei unterschiedliche Arten gibt: entweder liegt der Fokus auf der Gestaltung, dann wird der Text im Off gelesen und einzelne Wörter daraus werden zusammen mit grafi-

► Eine eigene Kategorie kinetischer Typo-Clips sind inzwischen die Animationen berühmter Filmdialoge in Schriftform. Hierbei wird ein Originaldialog im Off wiedergegeben, während man ihn on-screen gleichzeitig Wort für Wort lesen kann. Wie bei der Optophonetik werden über die Animation, die Wahl der Type und die Schriftgröße die Intentionen der Sprache nachgeahmt. Beispiel auf youtube sind: <http://www.youtube.com/watch?v=Gj13ugh5FYw> und <http://www.youtube.com/watch?v=sYPWNiHEOMM&feature=related>, letzter Zugriff: 28.9.2010.

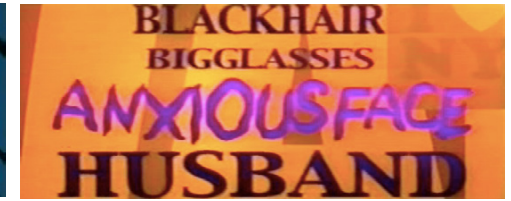
schischen Elementen und Symbolen meist räumlich animiert; oder aber es wird anstelle der Sprecherstimme Musik eingesetzt, und der Text wird in ganzen, zusammenhängenden Sätzen gezeigt. In diesem Fall wird die Schrift stärker nach Maßstäben der Lesetypografie gestaltet, es gibt weniger Animationen und die Schrift bleibt überwiegend zweidimensional. ◀

Der spezielle Effekt des filmischen Kalligramms, der beispielsweise auch entsteht, wenn Godard mit dem Telestrator auf und über die Bilder schreibt und so beides miteinander in Bezug setzt, findet hier nicht mehr statt, da das Bild als Oberfläche nicht mehr zwingend Voraussetzung ist. Wenn man im Film zwangsläufig über das Bild geschrieben hat, weil man es erwartete, so ist dieser Zusammenhang im Computer aufgrund der verschiedenen Funktionen, die damit verbunden sind, aufgehoben.



von oben nach unten: Schwingende Schrift in »The Lisbon Treaty's Social Side« (http://www.youtube.com/watch?v=MM_BNdJihw; letzter Zugriff: 28.9.2010), rotierende Schrift in »Intelligent Design« (<http://www.youtube.com/watch?v=mi6d9dEXLWg>; letzter Zugriff: 28.9.2010) und Sprechblasen in »shift happens 2009« (http://www.youtube.com/watch?v=OhuV_rmf5Mg). Letzterer Clip hat keinen Off-Erzähler.

In den Typoclips wird die Schrift selbst zum Ereignis. Und das Kalligramm nimmt man hier dann auch wörtlich, wie in dem Beispiel *The Child* (Antoine Bardou-Jacquet, F 1999). Die Geschichte dieses Musik-Clips erzählt, wie sich eine schwangere Frau kurz vor der Geburt mit ihrem Mann auf den Weg zum Krankenhaus macht, wo sie nach einer aufregenden Fahrt durch die Stadt gerade noch rechtzeitig ankommen. Das besondere an dem Animationsfilm ist, dass alles, die Menschen, die Gegenstände, die gesamte Stadt, aus Buchstaben gebaut ist. So erkennt man hohe Gebäude und Straßenschluchten, wobei die Hochhäuser aus großen Blockbuchstaben bestehen, die ihre Funktion beschreiben: Hotel, Citybank etc. Auf der Straße fahren die Wörter »car« oder »4x4« in unterschiedlichen Schriftarten. Dabei wird gar nicht versucht, wie bei einem Kalligramm den Gegenständen durch die Gestaltung der Wörter eine Form zu geben, die an das erinnert, was die Wörter bezeichnen. Durch den Umbruch und die Schriftgröße wird lediglich angedeutet, welchen Raum diese in der Szenerie einnehmen. Die schwangere Frau beispielsweise wird im Film durch »PRETTYFACE / WOMAN / PREGNANT / REDDRESS / SNEAKERS« dargestellt, wobei sich die einzelnen Wörter den jeweiligen Gegebenheiten anpassen können. So wird der Mann zu Beginn als »BLACKHAIR / PLEASANTFACE / BIGGLASSES / HUSBAND / LITTLEMAN / DARKSUIT« beschrieben und repräsentiert. Kaum sagt seine Frau aber, dass das Baby nun komme, wird »Pleasantface« durch »Anxiousface« ersetzt, und die unregelmäßig gezeichneten Buchstaben des Wortes sollen Panik suggerieren. Der gesamte Raum des Bildes wird durch die dreidimensionale Gestaltung der Wörter erzeugt, die sich zudem (wenn sie Autos oder Menschen repräsentieren) frei darin bewegen können. Doch obwohl der Film ein einziges System von Schrift ist, ist es nicht nötig, diese auch zu lesen, um dem Inhalt zu folgen. Bardou-Jacquet hat die »Per-



sonen« nämlich sprechen lassen und auch die Gegenstände synchronisiert, so dass die Autos auch aufgrund des Motorengeräusches und Hupens identifiziert werden können. Da das Bild überladen ist mit Schrift, ist es auch gar nicht möglich, alle dort auftauchenden Informationen zu lesen. Es ist viel mehr so, dass die Wörter einen optionalen Unterhaltungswert bieten, der den Film um einiges amüsanter, aber nicht verständlicher macht.⁵

Bild und Schrift sind, das zeigen diese Beispiele, austauschbar geworden: Bilder müssen nicht mehr gezeigt und Schrift nicht mehr gelesen werden. Eine Flexibilität, die weniger allein auf der gleichen binären Grundlage von Schrift und Bild basiert; Wörter, Formen und Dinge tauschen ihre Rolle vielmehr aufgrund der jeweils definierten Oberflächen, wie Rancière festgestellt hat (cf. RANCIÈRE 2007:106). Mit der Schrift im Film, wie sie in den vergangenen Kapiteln Zentrum stand, hat dies nicht mehr viel zu tun, es ist daher auch nur konsequent, wenn Norbert Bolz als Vorläufer der kinetischen Schrift nicht die Schrift im Film, sondern die typografischen Experimente der Futuristen sieht, deren weiterer Weg über Reklame und Boulevardzeitung verlief: »Buchstaben gewinnen hier wieder ikonische Qualität und geradezu skulpturale Tastbarkeit« (BOLZ 1995:196). In eine ähnliche Richtung zielt Andrzej Gwóźdz, der Mallarmé als Grundlage für die elektronische Schrift sieht, da dieser mit den Oberflächen arbeite, auf der er die Buchstaben nach einer Logik verteile, die nicht mehr die des linearen Buchdruckes ist (cf GWOZDZ 2002, o.P.):

Die »Überführung des Wortes in den Raum« ist ein Resultat der Verknüpfung des Schreibens mit der Typographie, vielmehr noch ein Resultat der Unterordnung der Schrift der Typographie, was im Falle der »Geste des Video« einfach die Geburt einer neuen Schriftformation – der Monitorschrift – bedeutet (ebd.).

Dass sich die Schrift der Typografie unterordnet, bezeichnet genau den Effekt der kinetischen Typografie, die man gar nicht mehr unbedingt lesen muss. Dass die Gestaltung im Vordergrund steht, wird bereits bei der Konzeption mitbedacht, so dass die Informationen auch auf andere Art, beispielsweise über einen Sprechertext, vermittelt werden. Das Viel-Lesen und Nicht-Lesen sind die zwei Seiten derselben Medaille. Das elektronische Medium ermöglicht das angepasste und komfortabel-tragbare Lesen von Unmengen von Text und gibt gleichzeitig einer Schrift Raum, die mehr Objekt denn Text ist. Doch es gibt einen entscheidenden Unterschied zwischen den modernen Typoexperimenten und den zeitgenössischen Typoclips: die Schrift hat in den neuen Medien keinen festen Rahmen mehr. Sowohl Mallarmés Würfelwurf als auch Moholy-Nagys Typofoto beziehen sich auf den festen Rahmen der Seite, auf der sie gedruckt wurden. Und das Typofoto hat sogar noch einmal kleinere Rahmen eingezogen, die zusätzliche Dynamisierung in die starre Schrift bringen sollen.⁶ Die Schrift im Film hat in den meisten Fällen den Bezug zum Rahmen der Leinwand, und auch wenn es strittig ist, ob die Leinwand überhaupt über solch einen Rahmen verfügt, steht sie doch in einem festen Bezug zum dispositiven Gefüge des Kinos. Die Monitorschrift ist nun aber ebenso bezugslos zu einem Rahmen geworden wie auch die neuen Displays zu einem festen Ort. Im Compositing wird der Rahmen nicht nur flexibel, er löst sich auf, die gerechneten Bilder lassen sich beliebig verschieben, man kann rein- und rauszoomen und ebenso verhält sich die Schrift darin, sie ist frei beweglich. Das Gegenüber dieser digitalen Bilder und Schriften ist nicht die Bildbegrenzung nach innen, sondern der Rahmen, der das Gerät nach außen konstituiert. Und dieser Rahmen wird ausgestellt, ist im Falle der Smartphones und Tablets nicht selten mindestens so interessant wie der Inhalt des Gezeigten, in jedem Fall ist er sicht-, spür- und berührbar. Die dadurch erreichte Auflösung der innerdiegetischen Bildbegrenzung hat Deleuze – wenn auch unter anderen

Herleitungen – bereits für den modernen Film festgestellt. Im modernen Film sieht er eine Autonomie des Off, das sich nicht mehr auf das visuelle Bild bezieht, wodurch es auch kein hors-champ mehr gibt, der ja in direkter Abhängigkeit zum sichtbaren Bild besteht. Ohne diesen Raum werden diese neuen Bilder nicht mehr mit dem in der Tiefenschärfe begründeten Realismusanspruch wahrgenommen, sondern als Bilder in ihrer Flächigkeit rezipiert, »sie verfügen gleichsam über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen« (ebd.: 339). Dieses Konzept der Flächigkeit ist nun eines, dass die Schrift nicht mehr ausgrenzt. Bei Deleuze vermischen sich Bild und Schrift nicht aufgrund paralleler ikonischer Qualitäten oder der räumlichen Überführung der Schrift, sein Weg ist andersherum: das Bild selbst wird lesbar.

Bazins Alternative zwischen cache und cadre – dient die Leinwand als Rahmen (wie bei einem Gemälde) oder als Maske (wie ein Fenster)? – war immer schon unzureichend, [...]. Wenn nun aber das Bildfeld oder die Leinwand wie ein Armaturenbrett oder eine Informationstafel funktioniert, dann hebt sich das Bild fortwährend von einem anderen ab, zeichnet sich unter einem Gewebe ab und geht in einer »unaufhörlichen Flut von Botschaften« gleitend zum nächsten Bild über, während die Einstellung weniger einem Auge ähnelt als einem reizüberfluteten Gehirn, das unablässig Informationen aufnimmt (DELEUZE 1997: 341).

Die Schrift gehört zum Bild, sie bildet eine zusätzliche Schicht, die freigelegt, aber nicht abgetrennt werden kann:

Im Stummfilm haben wir nämlich zwei Arten von Bildern vor uns – die gesehenen und die gelesenen (Zwischentitel) oder zwei Bildelemente (Inserts). Jetzt dagegen muss das visuelle Bild als ganzes gelesen werden, und die Zwischentitel und die Inserts drehen lediglich noch die Interpunktion einer strigraphischen Schicht oder als veränderliche Verbindungen von einer Schicht zur anderen, als Übergänge von einer zur anderen (daher zum Beispiel die elektronische Transformation des Schriftlichen bei Godard) (ebd.: 315).

Die Leinwand wird zur Tafel, die aber nicht mehr auf die Position des Betrachters verweist. »Die Tiefe wurde als »Täuschung« gebrandmarkt, und das Bild akzeptierte seine Flächigkeit, seine »Oberfläche ohne Tiefe« (DELEUZE 1993: 103). Die bewegte Typografie auf dem Computer braucht dieses Bild nicht mehr,

es ist selbst dieses Bild. Im Film hingegen steht die Schrift im Verhältnis zu den Bildern, den vorhergehenden und folgenden oder denen darunter. Und ob die Schrift einen Schatten auf diese wirft, hängt allein davon ab, ob man sie nun aus dem Film ausschließen möchte oder nicht.

Anmerkungen

1. Zu der Serie Magrittes siehe auch SCHREIER 1985: 37.
2. Zu speziellen Formen des Kalligramms, bei denen auch die einzelne Platzierung der Worte für die Erschließung des Inhalts wichtig wird, siehe GROSS 1994: 78ff.
3. Magritte war anderer Auffassung bezüglich Ähnlichkeit und Gleichartigkeit: vgl. den Brief von René Magritte an Foucault vom 23. Mai 1966 in FOUCAULT [1973]: 1997: 55f. sowie GLASMEIER 2004: 107ff.
4. Siehe hierzu Claude Lanzmanns *Shoah* (F 1985) und DIDI-HUBERMAN 2007.
5. In dem »veryverylongcadillac«, das dem Taxi, in dem das schwangere Paar sitzt, den Weg abschneidet, sitzt die Band »Aphextwin«; das ist allerdings so klein und versteckt, dass es erst in der Einzelbildanalyse auffällt.
6. Diese starren Rahmen hat Mel Bochner in seiner Variation dieses Konzepts, in "Alfaville", sogar noch verstärkt, siehe hierzu de BRUYN 2003.

Literatur

- ADORNO, THEODOR W., MAX HORKHEIMER (1997 [1947]): »Das Schema der Massenkultur«, in: dies., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 299–335.
- ALLISON, Deborah (2006): »Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywood«, in: Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: »The Title is a Shot«*, Berlin: Vorwerk 8, S. 90–101.
- ALTENLOH, EMILIE (1977 [1914]): *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Hamburg: Medienladen.
- ALTHUSSER, Louis (2006 [1971]): »Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)«, in: Meenakshi Gigi-Durham/Douglas M. Kellner (Hg.), *Media and cultural studies: keywords*, Malden: Blackwell, S. 79–88.
- ANDREW, DUDLEY (2009): »Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos«, in: *montage/av* 18/1 (2009), S. 33–48.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME (2008 [1925]): *Calligrammes*, Paris: Belin/Gallimard.
- ARNAR, ANNA SIGRIDUR (2008): »Stéphane Mallarmé über das demokratische Potential der Zeitungen im Fin de siècle«, in: Sabine Floie (Hg.), *Un Coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln: König, S. 14–25.
- ARNHEIM, RUDOLF (1977 [1925]): »Dr. Caligari redivivus«, in: ders., *Kritiken und Aufsätze zum Film*, München; Wien: Carl Hanser Verlag, S. 177f.
- ARNHEIM, RUDOLF (2002 [1932]): *Film als Kunst*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

- ARNHEIM, RUDOLF (2004 [1934]): »Die Zukunft des Tonfilms«, in: ders., *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie / Film / Rundfunk*, hg. v. Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 232–247.
- ARNS, INKE et al. (Hg.) (2004): *Kinetographien*, Bielefeld: Aisthesis (= Schrift und Bild in Bewegung, Bd. 10, hg. von Bernd Scheffer und Oliver Jahraus).
- ASSMANN, ALEIDA (1994): »Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift«, in: *Kunstforum* 127, S. 135–139.
- ASSMANN, ALEIDA (1995): »Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer/Monika Elsner (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt M: Suhrkamp, S. 237–251.
- ASSMANN, ALEIDA (2006): »Wie Buchstaben zu Bildern werden«, in: Susanne Strätling/Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Fink, S. 191–202.
- ASTRUC, ALEXANDRE (1964 [1948]): »Die Geburt der neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in: Theodor Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste, Dokumente, Gespräche*, München:Piper 1964 (Bd. 2), S. 111–115.
- AUDIBERT, LOUIS (1979): »L'ombre du son«, in: *Cinematographe* 48, S. 5–10.
- AUMONT, JACQUES (1999): *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris: P.O.L.
- AUMONT, JACQUES (2000): »Mortal Beauty«, in: Michael Temple/James S. Williams (Hg.), *The Cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 97–112.
- AUMONT, JACQUES (2007): *L'Œil interminable*, Paris: Editions de la Différence.
- BAECQUE, ANTOINE DE (2010): *Godard*, Paris: Bernard Grasset.
- BALÁZS, BÉLA (1984 [1930]): *Der Geist des Films'. Artikel und Aufsätze 1926–1931* (= Schriften zum Film. Bd. 2), hg. v. Helmut H. Diederichs/Wolfgang Gersch, München: Carl Hanser.
- BALÁZS, BÉLA (2001 [1924]): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- BARLOW, AARON (2005): *The DVD Revolution: Movies, Culture and Technology*, London: Praeger.
- BARTHES, ROLAND (1974): *Die Lust am Text*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- BARTHES, ROLAND (1993 [1960]): *Problèmes de la signification au cinéma*, Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (2000 [1968]): »Der Tod des Autors«, in: Jannidis, Fotis et al (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 185–197.
- BASS, SAUL (1960): »Film Titles A New Field for the Graphic Designer«, *Graphis* 16/89 (Mai/Juni 1960), S. 208–215.
- BASS, SAUL (1993): »Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz«, in: Lars-Olav Beier (Hg.), *Teamwork in der Traumfabrik: Werkstattgespräche*, Berlin: Henschel, S. 409–424.
- BAUDRY, JEAN-LOUIS (1975): »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, in: *Communications*, Nr. 23, S. 56–72.
- BAUDRY, JEAN-LOUIS (1986 [1970]): »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, in: Rosen, Philip (Hg.), *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*, New York: Columbia University Press, S. 286–298.
- BAUDRY, JEAN-LOUIS (1986 [1975]): »The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema«, in: Rosen, Philip (Hg.), *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*, New York: Columbia University Press, S. 299–318.
- BAXMANN, INGE (1995): »Die Gesinnung ins Schwingen bringen.« Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer/Monika Elsner, (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 360–373.
- BAZIN, ANDRÉ (1980 [1971]): *Jean Renoir*, hg. v. François Truffaut, Frankfurt/M: Fischer.
- BAZIN, ANDRÉ (2004 [1945]): »Ontologie des photographischen Bildes«, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, S. 33–42.
- BAZIN, ANDRÉ (2004 [1951]): »Theater und Film«, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, 162–216.
- BAZIN, ANDRÉ (2004 [1951–5]): »Die Entwicklung der Filmsprache«, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, 90–109.
- BAZIN, ANDRÉ (2004 [1952]): »Für ein unreines Kino«, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, 110–138.
- BAZIN, ANDRÉ (2004 [1952/3]): »Der Fall Pagnol«, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, S. 217–223.
- BAZIN, ANDRÉ (Hg.) (2004): *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag.
- BAZIN, ANDRÉ (2004a): »Malerei und Film«, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, S. 224–230.
- BEAUVAIS, YANN (1988): »Des mots encore des mots«, in: ders., Miles McKane (Hg.), *mot: dites, image*, Paris: Scratch, S. 11–28.
- BEAUVAIS, YANN/MILES MCKANE (Hg.) (1988b): *mot: dites, image*, Paris: Scratch.
- BECKER, JÖRG (1998): »In Bildern denken: Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis«, in: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.), *Der Ärger mit den Bildern: Die Filme von Harun Farocki*, Konstanz: UVK Medien (= Bd. 10 der Reihe: Close up).
- BÉHAR, HENRI (2004): »Cultural Ventriloquism«, in: Atom Egoyan, Ian Balfour (Hg.), *Subtitles. On the Foreignness of Film*, Ontario: Aphabet City Media, S. 79–88.
- BEILENHOF, WOLFGANG (2007): »Worte: Verfilmt – So Is This (Michael Snow, 1982)«, in: *Maske und Kothurn* 53, Nr. 2–3, S. 385–397.
- BELLANTONI, JEFF, MATT WOOLMAN (1999): *Type in Motion*, Mainz: Hermann Schmidt 1999.
- BELLOUR, RAYMOND (1963): »Alexandre Astruc«, in: ders., *Alexandre Astruc*, Editions Seghers (= Reihe »Cinéma d'Aujourd'hui, Vol 10«), S. 7–74.
- BELLOUR, RAYMOND (1999 [1975]): »Der unauffindbare Text«, in: *montage/av* 8/1/1999, 8–17.
- BELLOUR, RAYMOND (1999b [1985]): »Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)«, in: *montage/av* 8/1/1999, S. 18–23.

- BELLOUR, RAYMOND (1999c): *L'entre-images 2: mots, images*, Paris: P.O.L.
- BENJAMIN, WALTER (1972 [1921]): »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 9–21.
- BENJAMIN, WALTER (1977 [1931]): »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 45–64.
- BENJAMIN, WALTER (1977 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER (1991 [1928]): *Einbahnstraße*, Frankfurt/M: Suhrkamp (= gesammelte Schriften IV,1).
- BERGALA, ALAIN (1999): *Nul mieux que Godard*, Paris: Cahiers de cinéma.
- BERGERMANN, ULRIKE (2001): *Ein Bild von einer Sprache: Konzepte von Bild und Schrift und das Hamburger Notationssystem für Gebärdensprachen*, München: Fink.
- BERGERMANN, ULRIKE (2006): »Karaoke, Abstand und Berührung«, in: dies., *Texte zu Geräten, Geschlecht, Geld*, Bremen: thealit, S. 15–32.
- BERGSTROEM, JANET (2003): »The German Genius«, in: Hans Helmut Prinzler, (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau: ein Melancholiker des Films*, Berlin: Bertz, S. 79–94.
- BERNARDI, JOANNE (2001): *Writing in light: the silent scenario and the Japanese pure film movement*, Detroit: Wayne Sate University Press.
- BIGNELL, JONATHAN (1999): *Writing and Cinema*, Essex: Pearson Education.
- BIRETT, HERBERT (1988): »Alte Filme: Filmalter und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen«, in: Ledig, Elfriede (Hg.), *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, München: Schaudig.
- BLEICHER, JOAN KRISTIN (2004): »Programmverbindungen als Paratexte des Fernsehens«, in: Klaus Kreimeier (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, S. 245–260.
- BLOEM, WALTER (1922): *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film*, Leipzig, Zürich: Grethlein.
- BOCHNER, MEL (1968): »Alfaviile, Godard's Apocalypse«, in: *artsmagazine* 42, Nr. 7, S. 14–17.
- BÖHNKE, ALEXANDER (2003): »Handarbeit. Figuren der Schrift in SE7EN«, Marburg: Schüren, in: *montage a/v* 12/2/2003, S. 8–18.
- BÖHNKE, ALEXANDER (2004): »The End«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek/Natalie Binček (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, S. 193–212.
- BÖHNKE, ALEXANDER (2005): »Vorspann«, in: Joanna Barck/Petra Löffler (Hg.), *Gesichter des Films*, Bielefeld: Transcript, S. 307–319.
- BÖHNKE, ALEXANDER/REMBERT HÜSER/GEORG STANITZEK (Hg.) (2006): *Das Buch zum Vorspann: »The Title is a Shot«*, Berlin: Vorwerk 8.
- BÖHNKE, ALEXANDER (2007): *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: transcript.
- BÖHNKE, ALEXANDER (2009): »Die Zeit des Vorspanns«, in: Gwóźdz, Andrzej (Hg.), *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg: Schüren, S. 105–116.
- BOLTER, JAY DAVID (1991): *Writing space: the computer, hypertext, and the history of writing*, Hillsdale (N.J.): Lawrence Erlbaum.
- BOLTER, JAY DAVID/RICHARD GRUSIN (2000): *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, London: MIT.
- BOLTER, JAY DAVID (2008): »Cyberphobia: Digital Technology and the Intermediality of Cinema at the End of the Millennium«, in: Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.), *Intermedialität Analog/Digital*, München: Fink, S. 567–578.
- BOLZ, NORBERT (1995): *Am Ende der Gutenberg-Galaxis: die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München: Wilhelm Fink Verlag [2. Aufl.].
- BONITZER, PASCAL (1990 [1972]): »Off-screen Space«, in: *Cahiers du cinéma, Vol. 3: 1969–1972: The politics of representation*, London: Routledge, S. 291–305.
- BORDWELL, DAVID (1997): *Narration in the fiction film*, London: Routledge.
- BORDWELL, DAVID (1997a): *On the history of film style*, Cambridge (Mass.) [etc.]: Harvard University Press.
- BORDWELL, DAVID/JANET STAIGER/KRISTIN THOMPSON (BST) (2006): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge.
- BORDWELL, DAVID/KRISTIN THOMPSON (2010): *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill.
- BORGEMEISTER, RAINER (2001): »Le Corbeau et le Renard«, in: *Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers*, Köln: König (= Kunstwissenschaftliche Bibliothek; Bd. 13), S. 13–43.
- BORGEMEISTER, RAINER (2003): *Marcel Broodthaers: Lesen und Sehen*, hg. von Ulrike Grossarth und Tyyne Claudia Pollmann, Bonn: Weidle.
- BOWSER, EILEEN (1994): *The transformation of cinema, 1907–1915*, Los Angeles: University of California (= History of the American cinema; v. 2).
- BRAKHAGE, STAN (1978): »From Metaphors on Vision«, in: Sitney, P. Adams (Hg.), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York: New York University Press, S. 120–128.
- BRANIGAN, EDWARD (1992): *Narrative comprehension and film*, London: Routledge.
- BRÉAN, SAMUEL (2011): »godard english cannes: The Reception of *Film Socialisme's* »Navajo English« Subtitles«, in: *senses of cinema n° 60*, dort datiert 7.10.2011, <http://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/godardenglishcannes-the-reception-of-film-socialismes-«navajo-english«-subtitles/>, letzter Zugriff am 16.12.2011.
- BRECHT, BERTOLD (1993 [1928/9]): »Das moderne Theater ist das epische Theater«, in: ders., *Schriften zum Theater*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 13–28.
- BRECHT, BERTOLD (1993 [1931]): »Literarisierung des Theaters«, in: ders., *Schriften zum Theater*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 29–36.
- BRECHT, BERTOLD (1993 [1936]): »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«, in: ders., *Schriften zum Theater*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 60–73.
- BRECHT, BERTOLD (1993 [1940]): »Die Sichtbarkeit der Lichtquellen«, in: ders., *Schriften zum Theater*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 161f.

- BRINCKMANN, CHRISTINE N.: »Diegetisches und nondiegetisches Licht«, in: *montage/av* 16/2 (2007), S. 71–91.
- BROODTHAERS, MARCEL (1997): *Cinéma*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies (Katalog zur Ausstellung).
- BRUNEL, ADRIAN (1933): *Filmcraft. The Art of Picture Production*, London: George Newnes.
- BRUUN VAAGE, MARGRETHE (2007): »Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm«, in: *montage/av* 16/1/07, S. 101–122.
- BRUYN, ERIC DE (2003): »Alfavielle, or the Utopics of Mel Bochner«, in: *Grey Room* 10, S. 76–111.
- BÜTTNER, ELISABETH (2003): »In der Werkstatt der Bilder. Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville und der Beginn von Sonimage«, in: Gareth James/Florian Zeyfang (Hg.), *I said I love. That is the Promise. The Video Politics of Jean-Luc Godard.*, Berlin: B_Books, S. 60–91.
- BULGAKOWA, OKSANA (1988): »Bruch und Methode. Eisensteins Traum von einer absoluten Kunst«, in: Sergej Eisenstein: *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: 1988, S. 262–324.
- BULGAKOWA, OKSANA (2000): »Von der Erfindung des Films zum zweiten Mal«, in: Natascha Drubek-Meyer/Jurij Murasov (Hg.), *Apparatur und Rhapsodie: zu den Filmen des Dziga Vertov*, Frankfurt/M; Berlin, Bern; Bruxelles; New York; Wien: Lang, S. 103–118.
- BULGAKOWA, OKSANA (2011): »Name, kein Name, ein fremder Name: JLG/GDV/DW«, in: *Film-Konzepte*, Nr. 20 (=Jean-Luc Godard), S. 49–61.
- BURANDT VON KAMEKE, TILL (1983): *Schwarzweiß ist realistischer*. Freiburg: Wieher.
- BUTOR, MICHEL (1992 [1969]): *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- CANUDO, RICCIOTTO (1993 [1911]): »The Birth of a Sixth Art« in: Richard Abel (Hg.), *French Film Theory and Criticism. 1907–1939*. Bd. 1 (=1907–1929). Princeton, S. 58–65.
- CARROLL, NOEL (1985): »Medium Specificity Arguments and Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography«, in: *Millenium Film Journal* 14/15, 127–154.
- CARSON, DAVID (1996/7): *the end of print*, München: Bangert Verlag, Volume 1 und 2.
- CLAUS, HORST (2003): »Scherben auf der Hintertreppe. Anmerkungen zum Kontext zweier »titelloser« Kammerspielfilm-Produktionen«, in: Omasta, Michael (Hg.), *Carl Mayer: scenar[t]ist: ein Script von ihm war schon ein Film*, Wien: SYNEMA, S. 129–154.
- COCTEAU, JEAN (1960): »Montage, style et écriture«, in: Pierre Lherminier (Hg.), *L'art du cinéma*, Paris: Marabout, S. 230.
- COHEN-SÉAT, GILBERT (1962 [1946]): *Film und Philosophie: ein Essai*, Gütersloh: Bertelsmann.
- COLLET, JEAN (1982): »6 x 2. A good use of television«, in: *Jump Cut*, Nr. 27.
- CONLEY, TOM (1991): *Film Hieroglyphs. Ruptures in Classical Cinema*, Minnesota: University of Minnesota.
- COULMAS, FLORIAN (1981): *Über Schrift*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- COUPLAND, KEN (1998): »Saul Bass: The Name behind the Titles«, in: *Graphis: the international journal of design and communication*, Nr. 316, S. 102–106.
- COUPLAND, KEN (1998b): »Imaginary Forces: Taking All the Credits«, in: *Graphis: the international journal of design and communication*, Nr. 317, S. 66–73.
- CRONAU, RUDOLF (1979 [1887]): *Buch der Reklame. Geschichte, Wesen und Praxis der Reklame in 5 Abteilungen*, Hamburg: Hörzu.
- CUBITT, SEAN (1999): »Preliminaries for a taxonomy and rhetoric of on-screen writing«, in: Jonathan Bignell (Hg.), *Writing and Cinema*, Essex: Pearson Education, S. 59–73.
- CURTIS, ROBIN (2001): »Von Wüstenspringmäusen und Männern: Politik, Satire und Leidenschaft in einigen Filmen von Joyce Wieland«, in: Gregor Stemmrich, (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln: Oktagon, S. 137–150.
- DANEY, SERGE (2000 [1976]): »Der Therrorisierte (Godard'sche Pädagogik)«, in: ders., *Von der Welt ins Bild: Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin: Vorwerk 8, S. 85–93.
- DEBRIX, JEAN (1956): *Cinema and Poetry*, New Haven: Yale University (= Yale French Studies N° 17: Art of the Cinema).
- DELEUZE, GILLES (1993 [1976]): »Drei Fragen zu six fois deux (Godard)«, in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 57–69.
- DELEUZE, GILLES (1993): »Brief an Serge Daney: Optimismus, Pessimismus und Reisen«. In: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 101–118.
- DELEUZE, GILLES (1997): *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- DELLUC, LOUIS (1985 [1920]): »Photogénie«, in: ders., *Le Cinéma et les Cinéastes*, Bd. I, Paris: Cinémathèque Française, S. 33–79.
- DERRIDA, JACQUES (1974 [1967]): *Grammatologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- DERRIDA, JACQUES (1989): *Envois/Sendungen. Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*, Berlin: Brinkmann & Bose.
- DERRIDA, JACQUES (1992 [1978]): *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen.
- DERRIDA, JACQUES (2004 [1968]): »Die différance«, in: ders., *Die différance*, Stuttgart: Reclam, S. 110–149.
- DESNOS, ROBERT (1966 [1923]): »Musique et sous-titres«, in: ders., *Cinéma*, Paris: Gallimard, S. 98–100.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2007): *Bilder trotz allem*, München: Fink.
- DIEDERICH, HELMUT H. (1986): *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart: Robert Fischer + Uwe Wiedlerrother.
- DISTELMEYER, JAN (2008): »Wo geht's denn hier zum Film? Wie die DVD unser Sehen verändert«, in: *epd Film*, Nr. 3, S. 21–25.
- DIXON, WHEELER WINSTON (1997): *The Films of Jean-Luc Godard*, New York: State University.
- VAN DOESBURG, THEO (1977 [1921]): »Abstrakter Film«, in: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath, *Film als Film: 1910 bis heute*, Köln: Kölnischer Kunstverein, S. 18f.
- DOMARCHI, JEAN et al. (1985 [1959]): »Hiroshima, notre amour«, in: *Cahiers du cinéma: Vol. 1: The 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*, London: Routledge, S. 59–70.
- DRUBEK-MEYER, NATASCHA (2004): »Kino<->Graphien«, in: Inke Arns et al (Hg.), *Kineto-graphien*, 313–341.

- DSCHEN, MEILI (1995): »Der flüchtige Blick. Momentaufnahmen aktueller Filmplakate«, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Das Filmplakat*, Zürich, Berlin, New York: Museum für Gestaltung & Scalo, S. 228–257.
- DULAC, GERMAINE (1994 [1924]): »Images et rythmes«, in: ders., *Écrits sur le Cinéma (1919–1937)*, Paris: Paris Expérimental, S. 45.
- DULAC, GERMAINE (1994 [1924]b): »Le mouvement créateur d'action«, in: ders., *Écrits sur le Cinéma (1919–1937)*, Paris: Paris Expérimental, S. 46–50.
- DULAC, GERMAINE (1994 [1925]): »Le cinéma, art des nuances spirituelles«, in: ders., *Écrits sur le Cinéma (1919–1937)*, Paris: Paris Expérimental, S. 51–52.
- DULAC, GERMAINE (1994): *Écrits sur le Cinéma (1919–1937)*, Paris: Paris Expérimental, hg. von P. Hillairet.
- EDER, KLAUS, ALEXANDER KLUGE, GÜNTHER HÖRMANN (1980): *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste: Stichwort: Bestandesaufnahme*, München; Wien: Carl Hanser cop.
- EDSON, LAURIE (1990): »Das Durchbrechen der Konvention: Sprachliche und bildliche Darstellung von Alltagsobjekten bei Francis Ponge und René Magritte«, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 254–268.
- EGOYAN, ATOM/IAN BALFOUR (Hg.) (2004): *Subtitles. On the Foreignness of Film*, Ontario: Aphabet City Media.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1962 [1941/2]): »Dickens, Griffith und wir«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze I*, Zürich: Verlag der Arche, S. 60–136.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1973): »Plötzlich«, in: ders., *Schriften 2: Panzerkreuzer Potemkin*, München: Carl Hanser, S. 117–119.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1973 [1926]): »Béla vergisst die Schere«, in: ders., *Schriften 2: Panzerkreuzer Potemkin*, München: Carl Hanser 1973 (hg. v. H.-J. Schlegl) 1973 [1926], S. 134–140.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1975 [1929]): »Dramaturgie der Film-Form«, in: ders., *Schriften 3: Oktober*, München: Carl Hanser, S. 200–225.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1975 [1945]): »Die Geburt des intellektuellen Films«, in: ders., *Schriften 3: Oktober*, München: Carl Hanser, S. 169–178.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1984 [1930]): »Aus der Hollywooder Tonfilm- und ›Generallinie‹-Diskussion«, in: ders., *Schriften 4*, München, Wien: Carl Hanser, S. 169–174.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1988 [1929]): »Jenseits der Einstellung«, in: ders., *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam, S. 72–89.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1988 [1929]a): »Die vierte Dimension im Film.«, in: ders., *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam, S. 90–108.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1988 [1947]): »Über den Raumfilm«, in: Sergej Eisenstein: *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam, S. 196–261.
- EISENSTEIN, SERGEJ, WSEWLOD PUDOWKIN, GRIGORI ALEXANDROW (1988 [1928]): »Die Zukunft des Tonfilms. Ein Manifest«, in: Sergej Eisenstein, *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam, S. 154–156.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1988): *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam, hg. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1988 [1924]): »Montage der Filmatraktionen«, in: ders., *Das dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam, S. 17–45.
- EJCHENBAUM, BORIS (2005 [1926]): »Zum Problem der Zwischentitel«, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 191f.
- EJCHENBAUM, BORIS (2005 [1927]): »Probleme der Filmstilistik«, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 20–55.
- ELSAESSER, THOMAS (1998): »Specularity and engulfment: Francis Ford Coppola and Bram Stoker's Dracula«, in: Steve Neale/Murry Smith (Hg.), *Contemporary Hollywood Cinema*, London, New York: Routledge, S. 191–208.
- ELSAESSER, THOMAS, WARREN BUCKLAND (2002): *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold 2002.
- ELSAESSER, THOMAS (2002a): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München: edition text+kritik.
- ELSAESSER, THOMAS (2002b): »Kino der Kaiserzeit. Einleitung«, in: ders./Michael Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne*, München: edition text + kritik, S. 11–44.
- ELSAESSER, THOMAS (2009): »Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins«, in: *montage/av* 18, Nr. 1, S. 11–32.
- ELSTER, ALEXANDER (1914): »Das Wortproblem in Kinostücken«, in: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* Nr. 3 11/12 (1913/14)11/12, S. 263–265.
- ELSTER, FRANK (1913): »Zur Frage einer Kinokritik«, in: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* 2 Nr. 11/12 (1912/13), Nr. 11/12, S. 261f.
- ENG, MICHAEL (2003): »Numéro un et Numéro deux: Außen: die Zurückweisung des Bildes«, in: James Gareth/Florian Zeyfang (Hg.), *I said I love. That is the promise. The TVideopolitik von Jean-Luc Godard*, Berlin: B_Books 2003, S. 246–323.
- EPSTEIN, JEAN (1974 [1926]): »Le cinématographe vu de l'Etna«, in: ders., *Écrits sur le cinéma 1921–1953*, Bd. I, Paris: Seghers, S. 131–152.
- EPSTEIN, JEAN (1974 [1947]): »Cinéma du Diable«, in: ders., *Écrits sur le cinéma 1921–1953*, Bd. I, Paris: Seghers, S. 335–410.
- ERNST, GUSTAV (Hg.) (1994): *Sprache im Film*, Wien: Wespennest.
- ESCAL, FRANCOISE (1987): »Le titre de l'œuvre musical«, in: Gérard Genette (Hg.), *Paratextes*, Paris: Seuil, S. 101–118.
- FABO, SABINE (1997): »Bild/Text/Sound – Hybride des Digitalen?«, in: Irmela Schneider/Christian Werner Thomsen (Hg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand Verlag, S. 177–192.
- FAROULT, DAVID (2006): »Never more Godard. Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature«, in: Nicole Brenez (Hg.), *Jean-Luc Godard documents*, Paris: Ed. du Centre Pompidou, S. 120–126.
- FARRELLY, LIZ (2010): »Make each letter speak out loud«, in: *eye* 75, S. 52–63.

- FELIX, F. (1912): »Die Pantomime«, in: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* 2, Nr. 2, S. 33–34.
- FIESCHI, JACQUES (1976): »Mots en Images«, in: *Cinématographe* Nr. 21, S. 10–14.
- FIESCHI, JACQUES (1977): »le Cas Godard«, in: *Cinématographe* Nr. 32, S. 18–21.
- FLUSSER, VILÉM (1992): *Die Schrift: Hat Schreiben eine Zukunft?*, Frankfurt/M: Fischer.
- FLUSSER, VILÉM (1997): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt/M: Fischer.
- FOLKS, JEFFREY J. (2001): »Vachel Lindsay's Populism in the Silent Film Era«, in: *The Midwest quarterly: a journal of contemporary thought* 43, Nr. 1, S. 80–94.
- FOUCAULT, MICHEL (1997 [1973]): *Dies ist keine Pfeife*, München: Carl Hanser.
- FOUCAULT, MICHEL (2000 [1969]): »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 198–229.
- FRAMPTON, HOLLIS (1995): »Notes on Zorns Lemma«, in: Scott MacDonald, (Hg.), *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkley, Los Angeles, London: University of California, S. 53–66.
- FRAMPTON, HOLLIS (2009): »Zorn's Lemma: Script and Notations«, in: ders., *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge: MIT Press, S. 192–202.
- FREY, MATTIAS (2010): »Cultural problems of classical film theory: Béla Balázs, »universal language« and the birth of national cinema«, in: *Screen* 51, Nr. 4, S. 324–340.
- FRIEDEL, EGON (1992 [1913]): »Prolog vor dem Film«, in: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam, S. 201–208.
- FRIEDRICH, HANS-EDWIN, ULI JUNG (Hg.) (2002): *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld: Aisthesis.
- FUXJÄGER, ANTON (2007): »Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwicklung«, in: *montage/av* 16/2/2007 S. 17–38.
- GARDIES, ANDRÉ (2006 [1977]): »Am Anfang war der Vorspann«, in: Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: »The Title is a Shot«*, Berlin: Vorwerk 8, S. 21–33.
- GARNCARZ, JOSEPH (2002): »Schrift, Visualität, Erzählung. Zur Funktion der Zwischentitel in Hitchcocks deutschen Stummfilmen«, in: Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld: Aisthesis, S. 33–46.
- GAUDERAULT, ANDRÉ (1997): »Showing and Telling: Image and Word in Early Cinema«, in: Thomas Elsaesser, (Hg.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI Publishing, 274.
- GEHLER, FRED, ULRICH KASTEN (1990): *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin: Henschel.
- GENETTE, GÉRARD (1993 [1982]): *Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- GENETTE, GÉRARD (1998 [1972]): *Die Erzählung*, München: Fink.
- GENETTE, GÉRARD (2001 [1987]): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- GENNECHER, R. (1912): »Zur Ehrenrettung der Rezitation«, in: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* 2, Nr. 7, S. 157–159.
- GILBERT, ANNETTE (2006): »Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt«, in: Susanne Strätling/Georg Witte, (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Fink, S. 41–58.
- GLASMEIER, MICHAEL (2001): »Die Kunst des Pfeiferauchens. Zu Marcel Broodthaers. Eine Einführung«, in: ders., *Extreme 1–8: Vorträge zur bildenden Kunst*, Braunschweig, Köln: Salon, S. 28–58.
- GLASMEIER, MICHAEL (2004): »Drei Denker-Künstler: Magritte, Foucault, Broodthaers«, in: Peter Gente, (Hg.), *Foucault und die Künste*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 98–121.
- GLUDOVAZ, KARIN (2005): »Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.), *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Fink, S. 313–328.
- GODARD, JEAN-LUC, JEAN-PUAL TÖRÖK: »Initiation [révolutionnaire] au cinéma, rushes 1969. Entretien avec Jean-Luc Godard«, in: Brenez, Nicole (Hg.), *Jean-Luc Godard documents*, Paris: Ed. du Centre Pompidou 2006, S. 116–119.
- GODARD, JEAN-LUC (1969): »Struggle on Two Fronts: A conversation with Jean-Luc Godard«, in: *Film Quarterly* 21 (Winter, 1968-Winter, 1969), Nr. 2, S. 20–35.
- GODARD, JEAN-LUC (1971 [1963]): »Feuer frei auf die Carabiniers!«, in: Godard, Jean-Luc: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München: Hanser, S. 153–158.
- GODARD, JEAN-LUC (1971): *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, (ausgewählt und übersetzt von Frieda Grafe) München: Hanser.
- GODARD, JEAN-LUC (1981): *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (das Leben)*, Berlin: Merve.
- GODARD, JEAN-LUC, ANNE-MARIE MIÉVILLE (1982): *France Tour Détour Deux Enfants*, Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- GODARD, JEAN-LUC (1984): *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt/M: Fischer.
- GODARD, JEAN-LUC (pour le Groupe Dziga Vertov) (1985 [1969]): »Premiers »Sons Anglais««, in: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, Paris: Cahiers du Cinéma, S. 337f.
- GODARD, JEAN-LUC (1985 [1969]): »Deux Heures avec Jean-Luc Godard«, in: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, Paris: Cahiers du Cinéma 332–337.
- GODARD, JEAN-LUC (1985 [1970]): »Le Groupe »Dziga Vertov««, In: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, Paris: Cahiers du Cinéma, S. 342–350.
- GODARD, JEAN-LUC (1985 [1965]): »Les carabiniers«, in: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, Paris: Cahiers du Cinéma, S. 237f.
- GODARD, JEAN-LUC (1985 [1972]): *Pour mieux écouter les autres. Entretien réalisé par Yvonne Baby*, in: Godard, Jean-Luc: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris: Cahiers du Cinéma 1998 (Hg. v. Alain Bergala; erschienen am 27.4.1972 in *Le Monde*).
- GODARD, JEAN-LUC (1985 [1975]): »Faire les films possibles là où on est«, in: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, Paris: Cahiers du Cinéma, S. 382–386.
- GODARD, JEAN-LUC (1985 [1980]): »La Chance de Repartir pour un Tour«, in: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, Paris: Cahiers du Cinéma. 407–412.

- GODARD, JEAN-LUC (1985): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, hg. v. Alain Bergala, Paris: Cahiers du Cinéma.
- GODARD, JEAN-LUC (1998): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. 1984–1998*, Bd. 2, hg. v. Alain Bergala, Paris: Cahiers du Cinéma.
- GODARD, JEAN-LUC (1998 [1988]): »Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires«, in: ders., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. 1984–1998*, Paris: Cahiers du Cinéma, S. 161–173.
- GODARD, JEAN-LUC (1999): *Histoire(s) du cinéma*, München: ECM Records (4 Bde., 5 CDs mit dem Soundtrack).
- GODARD, JEAN-LUC (2002): *Das Gesagte kommt vom Gesehenen: drei Gespräche 2000–2001*, Red.: Christiane Meyer-Thoss et al., Bern: Verlag Gachnang & Springer.
- GODARD, JEAN-LUC, YOUSSEF ISHAGHPOUR (2008): *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*, Zürich, Berlin: Diaphanes.
- GODFREY, TONY (1998): *Conceptual art*, London: Phaidon cop.
- GOETSCH, PAUL, DIETRICH SCHEUNEMANN (Hg.) (1997): *Text und Ton im Film*, Narr.
- GOODMAN, NELSON (1997 [1968]): *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- GOODY, JACK (1997): »Funktionen der Schrift in traditionellen Gesellschaften«, in: ders. et al. (Hg.), *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 25–62.
- GOODY, JACK, IAN WATT (1997 [1968]): »Konsequenzen der Literalität«, in: dies. et al. (Hg.), *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 63–122.
- GOTTLIEB, HENRIK (2002): »Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs«, in: Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld: Aisthesis, S. 185–214.
- GRAF, DOMINIK (2009 [2000]): »Die Doktrin des wirklichen Lebens. Jean-Luc Godard wird siebzig«, in: ders., *Es schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*, Berlin: Alexander Verlag, S. 170–174.
- GRAFE, FRIEDA, ENNO PATALAS (1974 [1968]): »Die Schrift als Sündenfall. Le Procès de Jeanne d'Arc (Der Prozeß der Jeanne d'Arc) von Robert Bresson«, in: dies., *Im Off. Filmartikel*, München: Carl Hanser, S. 128–131.
- GRAFE, FRIEDA, ENNO PATALAS (1974 [1970]): »Doktor Caligari gegen Doktor Kracauer oder Die Errettung der ästhetischen Realität«, in: dies., *Im Off. Filmartikel*, München: Carl Hanser, S. 159–163.
- GRAFE, FRIEDA, ENNO PATALAS (1974 [1972]): »David Wark Griffith: Vom Buch zum Film«, in: dies., *Im Off. Filmartikel*, München: Carl Hanser, S. 221–225.
- GREGOR, ULRICH, ENNO PATALAS (1989): *Geschichte des Films*, Bd. I: 1895–1939, Hamburg: Rowohlt.
- GREVE, LUDWIG/MARGOT PEHLE/HEIDI WESTHOFF (Hg.) (1976): *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Katalog, München: Kösel.
- GRODAL, TORBEN KRAGH (2000): »Subjectivity, Objectivity, and Aesthetic Feelings in Film«, in: *Moving Images, Culture, and the Mind*, S. 87–104.
- GROLL, GUNTER (1937): *Film, die unentdeckte Kunst*, München: C.H. Beck.
- GROSS, SABINE (1990): »Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks«, in: G. Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hg.), *Zeit-Zeichen: Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, S. 231–246.
- GROSS, SABINE (1994): *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*, Darmstadt: Wiss. Buchges.
- GROSSVOGEL, DAVID I. (1956): *The Play of Light and Shadow: A Directorial Error*, New Haven: Yale University (= Yale French Studies N° 17: Art of the Cinema).
- GROUPE DZIGA VERTOV, LE (1972): [ohne Titel], in: *Cahiers du cinéma* 238–239 (numéro spécial, mai-juin 1972) S. 34–39 & *Cahiers du cinéma* 240 (juillet-août 1972) S. 4–9.
- GRUBE, GORNOT (2005): »Autooperative Schrift – und eine Kritik der Hypertexttheorie«, in: ders./Werner Kogge/Sybilie Kreimer (Hg.), *Schrift: kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, Fink, S. 81–114.
- GUNNING, TOM (1997): »The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde«, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI Publishing, 56–62.
- GUNNING, TOM (1994): *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph*, Illinois: University of Illinois.
- GWÓZDZ, ANDRZEJ (2002): »Das Spektakel der Schrift im Monitorstadium der Schrift«, in: Furtwängler et al. (Hg.), *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*. Konstanz: online <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/>, <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Gwozdz.htm>, letzter Zugriff: 29.9.2010.
- GWÓZDZ, ANDRZEJ (2009): »Film nach dem Kino. Ein Paratext zum Rest des Kapitels mit Ausblick auf die Filmgeschichtsschreibung«, in: ders. (Hg.), *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg: Schüren.
- HÄFKER, HERMANN (1913): »Kinomatographie und echte Kunst« In: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* 2 (1912/13) 1, S. 5–8.
- HÄFKER, HERMANN (1913b): *Kino und Kunst*, M.Gladbach: Lichtbühnenbibliothek, hg. v. der Lichtbilderei Volksvereins-Verlag GmbH.
- HAHN, MARCUS (2004): »Nach der Werbung geht der Roman weiter.« Paratextualität in Frédéric Beigbeders Neundreißig neunzig«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek/Natalie Binczek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, S. 179–190.
- HANSEN, MIRIAM (1985): »Universal Language and Democratic Culture: Myths of Origin in Early American Cinema«, in: Dieter Meindl (Hg.), *Mythos und Aufklärung in der amerikanischen Literatur: zu Ehren Hans-Joachim Lang*, Erlangen: Univ.-Bund Erlangen-Nürnberg, S. 321–351.
- HANSEN, MIRIAM (1996): *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard: Harvard University Press.
- HARMS, RUDOLF (1970 [1926]): *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Zürich: Hans Rohr.

- HARRIS, ADAM DUNCAN (2006): »Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns: Die Geschichte des »Pacific Title and Art Studios.«, in: Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: »The Title is a Shot«*, Berlin: Vorwerk 8, S. 123–136.
- HARRIS, ROY (1995): *Signs of writing*, London: Routledge.
- HARRIS, ROY (2005): »Schrift und linguistische Theorie«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.), *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Fink, S. 61–80.
- HARTMANN, BRITTA (1995): »Vom Spezifischen des Films: Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik«, in: *montage/av* 4/1/1995, S. 5–13.
- HARTMANN, BRITTA (2003): »Gestatten Sie, das ich mich vorstelle?« Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang«, in: *montage/av* 12/2/03, S. 19–38.
- HARTMANN, BRITTA (2007): »Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum« in: *montage AV* 16/2/07, S. 53–70.
- HARTMANN, BRITTA (2009): *Aller Anfang: zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren.
- HARVEY, SYLVIA (1980): *May '68 and film culture*, London: BFI.
- HASTIE, AMELIE (2007): »Eating in the Dark: A Theoretical Concession«, in: *journal of visual culture* Vol. 6/2, S. 283–302.
- HAUSMANN, RAOUL (2006 [1922]): »Optophonétique«, in: Jacinto Lageira (Hg.), *Du Mot à l'image & du Son au Mot. Théories, Manifestes, Documents. Une Anthologie de 1897 à 2005*, Marseille: Le Mot et le Reste, S. 97–103.
- HEDIGER, VINZENZ (2001): *Verführung zum Film: Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*, Marburg: Schüren.
- HEDIGER, VINZENZ (2001): »Das Popcorn-Essen als Vervollständigungshandlung der synästhetischen Erfahrung des Kinos. Anmerkungen zu einem Defizit der Filmtheorie«, in: *montage/av* 10/2/2001, S. 67–75.
- HEDIGER, VINZENZ (2003): »Putting the Spectators in a Receptive Mood«. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino«, *montage/av* 12/2/2003, 68–87.
- HEDIGER, VINZENZ (2004): »Trailer Online. Der Hypertext als Paratext oder: Das Internet als Vorhof des Films«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek/Natalie Binczek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, S. 283–300.
- HEDIGER, VINZENZ (2009): »Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin«, *montage/av* 18/1/09, S. 75–108.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1986 [1835–8]): *Vorlesungen über die Aesthetik II*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- HEIMANN, MORITZ (1978 [1913]): »Der Kinematographen-Unfug«, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen: Niemeyer, S. 77–81.
- HEIN, BIRGIT, WULF HERZOGENRATH (1977): *Film als Film: 1910 bis heute*, Köln: Kölnischer Kunstverein.
- HEIN, BIRGIT (2003): »Interview. Gabriele Jutz mit Birgit Hein«, in: Matthias Michalka/Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *X-SCREEN. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Katalog, Köln: Walther König, S. 122–133.
- HEMBUS, JOE (1995): *Das Westernlexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, München: Heyne.
- HICKETHIER, KNUT (1997): »Bleiben Sie dran!« Programmverbindungen und Programm – Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen«, in: ders./Joan Bleicher (Hg.), *Trailer, Teaser, Appetizer: Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hamburg: LIT, S. 15–57.
- HILBERSEIMER, LUDWIG [1921]: »Bewegungskunst«, in: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.) *Film als Film: 1910 bis heute*, Köln: Kölnischer Kunstverein, S. 19–20.
- VON HOFMANNSTHAL, HUGO (1978 [1921]): »Der Ersatz für die Träume«, in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen: Niemeyer, S. 149–152.
- VON HOFMANNSTHAL, HUGO (2000 [1901]): »Ein Brief«, in: ders., *Brief des Lord Chandos*, Frankfurt/M: Insel, S. 127–139.
- HORAK, JAN-CHRISTOPHER (2002): »The First American Film Avant-garde, 1919–1945«, in: Wheeler Winston Dixon/Gwendolyn Audrey Foster (Hg.), *Experimental Cinema, the Film Reader*, London: Routledge.
- HÜSER, REMBERT (2002): »Found-Footage-Vorspann«, in: Claudia Liebrand/Irmela Schneider (Hg.), *Medien in Medien*, Köln: DuMont, S. 198–217.
- HÜSER, REMBERT (2003): »Der Vorspann stört. Und wie«, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttepeltz (Hg.), *Signale der Störung*, München: Fink, S. 237–260.
- HÜSER, REMBERT (2004): »Spaced Out«, in: Karin Hoff (Hg.), *Poetik und Gedächtnis: Festschrift für Heiko Ücker zum 65. Geburtstag*, Frankfurt/M: Lang, S. 427–435.
- HÜSER, REMBERT (2006): »Kein Kafka«, in: Alexander Böhnke/ders./Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: »The Title is a Shot«*, Berlin: Vorwerk 8, S. 55–67.
- HÜSER, REMBERT (2009): »Im schwarzen Buchstabenbauch«, in: *Cargo* Nr. 1, S. 90–92.
- HÜSER, REMBERT (2009b): »Zum Frühstück Schrift. Traum und Filmvorspann«, in: Winfried Pauleit et al. (Hg.), *Das Kino träumt: Projektion, Imagination, Vision*, Berlin: Bertz & Fischer, S. 96–111.
- HÜSER, REMBERT (2010): »Finding Openings with Opening Credits«, in: Ludwig Jäger/Erika Linz/Irmela Schneider (Hg.), *Media, culture, and mediality: new insights into the current state of research*, Bielefeld: transcript, S. 307–332.
- HUMBOLDT, WILHELM VON (1963 [1824]): *Schriften zur Sprachphilosophie*, (= Werke Bd. 3) Darmstadt: Wiss Buchgesellschaft
- ILLICH, IVAN (1991): *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Frankfurt/M: Luchterhand.
- ISOU, ISIDORE (1952): »Préface«, in: Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé?*, Paris: André Bonne, S. 9–36.
- ISOU, ISIDORE (1960 [1951]): »L'Esclave d'un art«, in: Pierre Lherminier (Hg.), *L'art du cinéma*, Paris: Marabout, S. 101f.

- ISOU, ISIDORE (2006 [1942]): »Le Manifeste de la poésie lettriste«, in: Jacinto Lageira, (Hg.), *Du Mot à l'image & du Son au Mot. Théories, Manifestes, Documents. Une Anthologie de 1897 à 2005*, Marseille: Le Mot et le Reste, S. 141–147.
- IVERSEN, FRITZ (2005): »Man sieht nur, wovon man gehört hat. Mundpropaganda und die Kinoauswertung von Independents und anderen Non-Blockbuster-Filmen«, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marburg: Schüren, S. 176–192.
- JACOBSEN, ROMAN (1968 [1933]): »Verfall des Films?«, in: Friedrich Knilli, (Hg.), *Zeichensystem Film: Versuche zu einer Semiotik*, (= Sprache im technischen Zeitalter 27/1968) Berlin: Kohlhammer, S. 185–191.
- JÄGER, LUDWIG (2010): »Transcriptivity Matters: On the Logic of Intra- and Intermedi- al References in Aesthetic Discourse«, in: ders./Erika Linz/Irmela Schneider (Hg.), *Media, culture, and mediality: new insights into the current state of research*, Bielefeld: transcript, S. 49–75.
- KÄMPFER, ERNST (1915): »Der ›C.W.-Film ›Frau Annas Pilgerfahrt‹ (Kritik)«, in: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinematographie* 4 (1914/15) 7/8, 16f.
- KAES, ANTON (Hg.) (1978): *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen: Niemeyer.
- KAES, ANTON (1978b): »Ästhetik der Großstadt«, in: ders. (Hg.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen: Niemeyer, S. 4–9.
- KAES, ANTON (Hg.) (1983): *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, Stuttgart: Metzler.
- KASSUNG, CHRISTIAN (2004): »Diese mit Recht und Unrecht etwas stiefmütterlich behandelte Technik – Anmerkungen zur Lithographie«, in: Albert Kümmel/Leander Scholz/Eckhard Schumacher (Hg.), *Einführung in die Geschichte der Medien*, Paderborn: Fink, 65–94.
- KEIM, JEAN A. (1947): *Un Nouvel Art: Le cinéma sonore*, Paris: Albin Michel.
- KESSLER, FRANK (2007): »Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese«, in: *montage/av* 16/2/2007, S. 9–16.
- KIRKHAM, PAT (1994): »Looking for the simple idea«, in: *Sight & sound* 4, Nr. 2, S. 16–21.
- KITTLER, FRIEDRICH (2003): *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, München: Fink.
- KITTLER, FRIEDRICH (2003b): »Zahl und Ziffer«, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München: Fink, S. 193–204.
- KJAERSTAD, JAN (2003): *Rand*, Berlin: List.
- KLINGER, BARBARA (2001): »The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era«, in: Melvyn Stokes (Hg.), *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London: bfi, S. 132–151.
- KLIPPEL, HEIKE (1997): *Gedächtnis & Kino*, Basel, Frankfurt/M: Stroemfeld.
- KLOOCK, DANIELA (1995): *Von der Schrift- zur Bild(schirm)kultur. Analyse aktueller Medien- theorien*, Berlin: Spiess.
- KLUGE, ALEXANDER (Hg.) (1983): *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- KOGGE, WERNER (2005): »Erschriebene Denkräume. Grammatologie in der Perspektive einer Philosophie der Praxis«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.), *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Fink, S. 137–170.
- KOLOKITHA, TRIAS-AFRODITI (2005): *Im Rahmen: Zwischenräume, Übergänge und die Kine- matographie Jean-Luc Godards*, Bielefeld: Transcript.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1977 [1926]): »Kult der Zerstreung«, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 311–317.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1977 [1927]): »Die Photographie«, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 21–39.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1973 [1960]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklich- keit*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- KRÄMER, SYBILLE (2003): »Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimensi- on der Schrift«, in: ders./Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München: Fink, S. 157–178.
- KRÄMER, SYBILLE (2005): »Operationsraum Schrift: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/dies. (Hg.), *Schrift: Kul- turtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Fink, S. 23–60.
- KRÄMER, SYBILLE (2006): »Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unisichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen«, in: Susanne Strätling/Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Fink, S. 75–84.
- KRAUTKRÄMER, FLORIAN (2006): »Schrift als Schrift im Film«, in: *Kodikas/Code – Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics*, Vol. 29, No 1/3 (Jan./Sept. 2006), 203–216.
- KRAUTKRÄMER, FLORIAN (2006b): »Aus Alt mach Neu. Teufliche Lücken: Der ›Used-Look- Filter‹ im Film«, in: *Indivisual* 4, S. 4–8.
- KRAUTKRÄMER, FLORIAN (2008): »Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungs- beilage. Der Waschzettel beim Filmprogramm«, in: Heike Klippel (Hg.), *»The Art of Programming« Film, Programm und Kontext*, Münster: Lit, S. 230–260.
- KRAUTKRÄMER, FLORIAN (2009): »Ausweitung der Randzone – der im Film integrierte Paratext«, in: Andrzej Gwóźdz, (Hg.), *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg: Schüren, S. 118–131.
- KRAUTKRÄMER, FLORIAN (2009b): »SchriftBild und Kalligramm: Schriftfilme der 60er und 70er Jahre«, in: Bernd Scheffer/Christine Stenzer (Hg.), *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*, Bielefeld: Aisthesis, S. 99–118.
- KRAUTKRÄMER, FLORIAN (2011): »80 plus One. Zwei oder drei Publikationen aus dem Godard-Jahr 2010 sowie zahlreiche Internetseiten und einige Interviews«, in: *zfm* 5, S. 173–176.
- KRAUTKRÄMER, FLORIAN, JÖRG PETRI (2011): »Horrormetaltypo – Heavy Metal als Gestal- tungsmittel. Zum Verhältnis von Typografie, Metal und Horrorfilm«, in: Rolf F. Nohr/ Herbert Schwaab (Hg.), *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster: LIT 2011, S. 87–108

- KREIMEIER, KLAUS, GEORG STANITZEK (2004): »Vorwort«, in: dies./Natalie Binczek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, S. VII f.
- KREIMEIER, KLAUS/ANTJE EHMANN/JEANPAUL GOERGEN (Hg.) (2005): *Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart: Reclam (= Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2)
- KUBELKA, PETER (1995 [1974/5]): »Die Theorie des metrischen Films«, in: Gabriele Jutz/Peter Tscherkassky (Hg.), *Peter Kubelka*, Wien: PVS Verleger, S. 46–67.
- KUCKHOFF, ADAM (1915): »Mirakel und Mirakel oder: Kino und Bühne«, in *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* 4 (1914/15) S. 6–9.
- KÜMMEL, ALBERT (2004): »Ein Zug fährt ein – Anmerkungen zur Kinodebatte«, in: ders./Leander Scholz/Eckhard Schumacher (Hg.), *Einführung in die Geschichte der Medien*, Paderborn: Fink, S. 151–174.
- KULESHOV, LEV (1974 [1929]): »Art of the Cinema«, in: ders., *Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 41–123.
- KULESHOV, LEV (1974): *Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, hg. v. Ronald Levaco.
- KUNTZEL, THIERRY (1999 [1975]): »Die Filmarbeit, 2«, in: *montage/av* 8/1/1999, S. 24–84.
- LAGESSE, CÉCILE (2008): »Still Life de jia Zhang-ke: le réalisme à l'âge numérique«, in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 640, S. 79–81.
- LANGE, KONRAD (1920): *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart: Enke.
- LAWDER, STANDISH D. (1975): *The Cubist Cinema*, New York: New York University Press.
- LE GRICE, MALCOLM (1977): *Abstract Film and beyond*, London: Studio Vista.
- LÉGER, FERNAND (1972 [1924]): »Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene«, in: ders., *Mensch, Maschine, Malerei*, Bern: Benteli, S. 151–165.
- LÉGER, FERNAND (1972): *Mensch, Maschine, Malerei*, Bern: Benteli.
- LEJEUNE, PHILIPPE (2009): »Auf Mauern schreiben, im Gehen schreiben«, in: Martin Stingelin/Matthias Thiele (Hg.), *Portable Media: Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, Paderborn: Fink, S. 71–88.
- LEMAÎTRE, MAURICE (1952): *Le film est déjà commencé?*, Paris: André Bonne.
- LESAGE, JULIA (1979): *Jean-Luc Godard, a guide to references and resources*, Boston: G.K. Hall 1979.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (1994 [1766]): *Lakoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam.
- LINDSAY, VACHEL (1916): *The Art of the Moving Picture*, New York: Macmillan Company.
- LINDSAY, VACHEL (2000 [1922]): *The Art of the Moving Picture*, New York: Random House.
- LINDSAY, VACHEL (1995): *The progress and poetry of the movies: a second book of film criticism*, (hg. v. Myron Lounsbury) Boston: Scarecrow Press.
- LISSITZKY, EL (1971 [1922]): »Typographie der Typographie«, in: ders., *Werke und Aufsätze*, Berlin: Gerhardt, S. 22.
- LISSITZKY, EL (1971 [1927]): »Unser Buch«, in: von Richard Sichowsky/Hermann Tiemann (Hg.), *Typographie und Bibliophilie: Aufsätze und Vorträge über die Buchkunst aus zwei Jahrhunderten*, Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, S. 183–188.
- LOCATELLI, MASSIMO (1999): *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films*, Berlin: Vistas (= Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; Bd. 54).
- LÖFFLER, PETRA (2004): »Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium«, in: Albert Kümmel/Leander Scholz/Eckhard Schumacher (Hg.), *Einführung in die Geschichte der Medien*, Paderborn: Fink, S. 95–124.
- LOTMAN, JURIJ M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films*, aus dem Russ. von Christiane Böhler-Auras, Frankfurt/M: Syndikat.
- LOTMAN, JURIJ M. (2005 [1970]): »Der Begriff Text«, in: Stephan Kammer/Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart: Reclam, S. 26–36.
- LOUNSBURY, MYRON (1995): »Vachel Lindsay, Movie Man«, in: Lindsay, Vachel: *The progress and poetry of the movies: a second book of film criticism*, Boston: Scarecrow Press, S. 45–149.
- LOWENSTEIN, ADAM (2007): »The Surrealism of the Photographic Image: Bazin, Barthes, and the Digital Sweet Hereafter«, in: *Cinema Journal* 46, S. 54–82.
- LÜDEKING, KARLHEINZ (1996): »Die Wörter und die Bilder und die Dinge. Magritte und Foucault«, in: René Magritte, *Die Kunst der Konversation*, München, New York: Prestel, S. 58–72.
- LUHMANN, NIKLAS (1996): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- MACCABE, COLIN (1980): *Godard: images, sounds, politics*, Bloomington.
- MACCABE, COLIN (2003): *Godard – A Portrait of the artist at 70*, London: Bloomsbury.
- MACDONALD, SCOTT (1988): »Le texte comme image«, in: Yann Beauvais/Miles McKane (Hg.), *mot: dites, image*, Paris: Scratch, S. 39–64.
- MACDONALD, SCOTT (1988b): *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California.
- MACDONALD, SCOTT (1995): »Introduction«, in: ders. (Hg.), *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California, S. 1–14.
- MACDONALD, SCOTT (Hg.) (1995b): *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California.
- MAEDA, RYOZO (2007): »Beschriftete Leinwand. Filmuntertitel, urbane Flächen, the modern Tokyo«, in: ders./Teruaki Takahashi/Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schriftlichkeit und Bildlichkeit: visuelle Kulturen in Europa und Japan*, München: Wilhelm Fink, S. 265–285.
- MAGENER, JÖRG (1995): »Kino vor dem Kino«, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Das Filmplakat*, Zürich; Berlin; New York: Museum für Gestaltung & Scalo, S. 8–26.
- MAGRITTE, RENÉ (1981 [1959]): »Die Ähnlichkeit«, in: André Blavier (Hg.), *René Magritte, sämtliche Schriften*, München, Wien: Hanser, S. 405–409.
- MALLARMÉ, STÉPHANE (1995 [1897]): *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Göttingen: Steidl.

- MALRAUX, ANDRÉ (1960 [1939]): »La naissance du cinéma comme art«, in: Lherminier, Pierre (Hg.), *L'art du cinéma*, Paris: Marabout, S. 212–216.
- MALSCH, FRIEDRICH WILHELM (1997): *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futursimus*, Weimar: VDG.
- MANDANNIPUR, SHAHRIAR (2010): *Eine iranische Liebesgeschichte zensieren*, Unionsverlag.
- MANOVICH, LEV (1998): »Schreiben mit Multimedia«, URL: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3159/1.html>, letzter Zugriff am 13.8.2009.
- MANOVICH, LEV (2001): *The Language of New Media*, Massachusetts, London: MIT.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO (1995 [1909]): »Gründung und Manifest des Futurismus«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 3–7.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, ARNALDO GINNA (1997 [1938]): »Die Filmkunst«, in: Friedrich Wilhelm Malsch, *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futursimus*, Weimar: VDG, S. 291–295.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA (1993 [1915]): »Das futuristische synthetische Theater«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futursimus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg: Rowohlt, S. 227–230.
- MARION, DENIS (1945): *Aspects du cinéma. Technique, industrie, commerce, propagande, divertissement, magie ... Mais surtout un art!*, Bruxelles: Lumière.
- MARSILIUS, HANS JÖRG (1999): »Sekunden, die den Film bedeuten – ›Imaginary Forces‹ und der Title Designer Kyle Cooper«, in: *film-dienst* Nr. 19, S. 6–10.
- MARTENS, GUNTER (2005): »Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie«, in: Stephan Kammer/Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart: Reclam, S. 94–113.
- MAYR, BRIGITTE (2003): »Aufbruch ins Ungewisse. Carl Mayer. Ein Leben im Exil. Graz, Wien, Berlin, Prag, London«, in: Michael Omasta/Brigitte Mayr/Christian Cargnelli (Hg.), *Carl Mayer: scenar[t]ist: ein Script von ihm war schon ein Film*, Wien: SYNEMA, S. 9–52.
- MCGANN, JEROME J. (2005): »Texte und Textualitäten«, in: Stephan Kammer/Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart: Reclam, S. 135–153.
- MCGEE, MARK THOMAS (1989): *Beyond Ballyhoo. Motion Picture Promotion and Gimmicks*, London: McFarland & Company.
- MCLUHAN, MARSHALL (1962): *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: University of Toronto.
- MCLUHAN, MARSHALL (2001 [1964]): *Understanding media*, London: Routledge.
- MENDEL, NORBERT (1997): »Gemieden und geschnitten: Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen«, in: Knut Hickethier/Joan Bleicher (Hg.), *Trailer, Teaser, Appetizer: Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hamburg: LIT, S. 241–259.
- MESEURE, ANNA (1989): »In other words. Wort und Schrift in Bildern«, in: *In other words. Wort und Schrift in Bildern der konzeptuellen Kunst*, Katalog, Dortmund: Museum am Ostwall, S. 9–17.
- METZ, CHRISTIAN (1972 [1964]): »Das Kino: ›Langue‹ oder ›Langage?‹«, in: ders., *Semiotique des Films*, München: Fink, S. 51–129.
- METZ, CHRISTIAN (1973): *Sprache und Film*, Frankfurt/M: Athenäum.
- METZ, CHRISTIAN (1997 [1991]): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus.
- METZ, CHRISTIAN (2000 [1975]): *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus.
- MIDDING, GERHARD (2008): »Auf brennendem Papier. Eine kleine Geschichte des Drehbuchschreibens«, in: *epd Film* 10, S. 23–25.
- MITCHELL, W. J. THOMAS (1994): *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago: The University of Chicago Press.
- MITRY, JEAN (2001 [1965]): *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Editions du Cerf.
- MOHOLY-NAGY, LASZLO (1978 [1927]): *Malerie, Fotografie, Film*, Mainz: Florian Kupferberg.
- MOLZAHN, JOHANNES (1983 [1928]): »Nicht mehr lesen! Sehen!«, in: Anton Kaes (Hg.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, Stuttgart: Metzler, S. 227–229.
- DE MOURGUES, NICOLE (1994): *Le Générique de Film*, Paris: Méridiens Klincksieck.
- MORIN, EDGAR (1958): *Der Mensch und das Kino*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- MÜLLER, CLAUDIA (1994): *Typofoto: Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei Laszlo Moholy-Nagy*, Berlin: Mann.
- MÜLLER, CORINNA (1994): *Frühe deutsche Kinematographie: formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- MÜLLER, CORINNA (1998): »Das ›andere‹ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära«, in: ders./Harro Segeberg (Hg.), *Die Modellierung des Kinofilms: zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm*, München: Fink, S. 153–192.
- MÜLLER, CORINNA (2003): *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München: Fink.
- MÜLLER, FRITZ (1912): »Vom Zukunftskino. Ein Ausblick« in: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie*, Nr. 2, 1912, S.33–5.
- MÜLLER, FRITZ (1913): »Kinodichter«, in: *Bild & [und] Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* 2 (1912/13) 1, S. 2–3.
- MÜNSTERBERG, HUGO (1970 [1916]): *The Film: A psychological study*, New York: Dover Publications.
- MÜNSTERBERG, HUGO (1996 [1916]): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien: Synema.
- MULVEY, LAURA (1989 [1975]): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: dies. *Visual and other pleasures*, Bloomington: Indiana Univ. Press, S. 14–30.
- MULVEY, LAURA (1989): *Visual and other pleasures*, Bloomington: Indiana Univ. Press.
- MURNAU, FRIEDRICH W. (1990 [1924]): »Mein ideales Manuskript«, in: Fred Gehler/Ulrich Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin: Henschel, S. 142.
- MURNAU, FRIEDRICH W. (1990 [1927]): »Der ideale Film benötigt keine Untertitel«, in: Fred Gehler/Ulrich Kasten: *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin: Henschel, S. 151–154.

- MURNAU, FRIEDRICH W. (1990 [1928]): »Filme der Zukunft«, in: Fred Gehler/Ulrich Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin: Henschel, S. 144–150.
- MUSSER, CHARLES (1994): *The emergence of cinema: the American screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- NESSEL, SABINE (2008): *Kino und Ereignis: das Kinematografische zwischen Text und Körper*, Berlin: Vorwerk 8.
- NEUPERT, RICHARD (1995): *The end: Narration and closure in the cinema*, Detroit: Wayne State University Press.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1986): *Sämtliche Briefe. Bd. 6, Januar 1880 – Dezember 1884*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin: de Gruyter.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2004 [1883–6]): *Also sprach Zarathustra I–IV: kritische Studienausgabe*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NIKOLIĆ, KRISTIJAN (2009): »Translation Strategies in Subtitling«, in: Angelika Goldstein/Biljana Golubović (Hg.), *Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling*, Hamburg: Dr. Kovac, S. 151–168.
- NILSEN, VLADIMIR (1937): *The Cinema as Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*, London: Newnes.
- NITSCHKE, LUTZ (2002): *Hitchcock – Greenaway – Tarantino / Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos*, Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- NOHR, ROLF F. (2002): *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung*, Münster: LIT.
- NORNES, ABÉ MARK (1999): »For an Abusive Subtitling«, in: *Film quarterly* 52/3, S. 17–34.
- ODIN, ROGER (2006 [2000]): »Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion«, in: Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: »The Title is a Shot«*, Berlin: Vorwerk 8, S. 34–41.
- OHRT, ROBERTO (1997): *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationalen und der modernen Kunst*, Hamburg: Lutz Schulenburg.
- ONG, WALTER J. (2005 [1982]): *Orality and Literacy. The Technologizing of the word*, London, New York: Routledge.
- O'PRAY, MICHAEL (2003): *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, London; New York: Wallflower.
- OROSZ, SUSANNE (1988): »Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus Der Student von Prag (1913)«, in: Elfriede Ledig, (Hg.), *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, München: Schaudig, 135–151.
- PAECH, JOACHIM (1989): *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, (= Kinematograph Nr. 6) Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum 1989.
- PAECH, JOACHIM (1994): »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 (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, S. 213–234.
- PAECH, JOACHIM (1994b): »Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften«, in: Gustav Ernst (Hg.) *Sprache im Film*, Wien: Westermann, S. 23–40.
- PAECH, JOACHIM (Hg.) (1994c): *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- PAECH, JOACHIM (1997): »Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift«, in: Paul Goetsch/Dietrich Scheunemann (Hg.), *Text und Ton im Film*, Tübingen: Narr, S. 47–68.
- PAECH, JOACHIM (1999): »Das ›Programm der Moderne‹ und dessen postmoderne Auflösungen: Vom Werk zum Text zu Multimedia«, in: ders./Andreas Schreitmüller/Albrecht Ziemer (Hg.), *Strukturwandel medialer Programme: Vom Fernsehen zu Multimedia*, Konstanz: UVK Medien, S. 13–30.
- PAECH, JOACHIM (2003): »Zur filmtheoretischen Hieroglyphen-Diskussion«, in: Aleida Assman/Jan Assmann (Hg.), *Hieroglyphen: Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, München: Fink, S. 367–384.
- PAECH, JOACHIM (2004): »Film, programmatisch«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek/Natalie Binczek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, S. 213–224.
- PAECH, JOACHIM, JENS SCHRÖTER (2008): »Intermedialität analog/digital – ein Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Intermedialität Analog/Digital*, München: Fink, S. 9–14.
- PAECH, JOACHIM (2009): »Die fabelhafte Welt der Paratextualität«, in: Andrzej Gwóźdź, (Hg.), *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg: Schüren, S. 220–227.
- PAGNOL, MARCEL (1965): »Cinématurgie de Paris«, Paris: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 173, S. 38–55.
- PAGNOL, MARCEL (1995 [1966]): »Cinématurgie de Paris«, in: ders. (Hg.), *Œuvres complètes II – Cinéma*, Paris: Editions de Fallois, S. 9–101.
- PANTENBURG, VOLKER (2006): *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript.
- PAPST PIUS XII (1955): *Le Septième Art et le Film idéal. Discours de Sa Sainteté le Pape Pie XII aux professionnels du Cinéma, 21 juin 1955 – 28 octobre 1955*, (= Revue internationale du cinéma (Revue trimestrielle de l'office catholique international du cinéma)).
- PASOLINI, PIER PAOLO (1971): »Die Sprache des Films«, in: Friedrich Knilli (Hg.), *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*, München: Hanser, S. 38–55.
- PATALAS, ENNO (1965): »Godards Film vom Kriege«, in: *Filmkritik* 5, Nr. 65, S. 259–262.
- PATALAS, ENNO (1970): »Die ersten Medienforscher oder Schrift als Sündenfall«, in: *Filmkritik* 10/70, S. 509–513.
- PAULEIT, WINFRIED (2001): »Riddles of the Sphinx – Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion«, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln: Oktagon, S. 177–193.
- PAULEIT, WINFRIED (2004): *Filmstandbilder: Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt/M; Basel: Stroemfeld.
- PAULEIT, WINFRIED (2004): »Der Kinematograph als Zeigestock«, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 125, S. 13–20.

- PFEMFERT, FRANZ (1992 [1911]): »Kino als Erzieher«, in: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam, S. 165–169.
- PINTHUS, KURT (1983 [1913]): »Einleitung: Das Kinostück (1913)«, in: ders. (Hg.), *Das Kinobuch*, Frankfurt/M: Fischer, S. 19–28.
- PINTHUS, KURT (1992 [1913]): »Quo vadis – Kino? Zur Eröffnung des Königspavillon-Theaters«, in: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam, S. 366–369.
- PLATON (1990): *Phaidros*, Bd. 5, dt. Übers. v. F. Schleiermacher u. Dietrich Kurz, Werke in 8 Bde. hg. v. G. Eigler, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- PORDES, VICTOR E. (1919): *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie*, Wien: R. Lechner.
- POUND, EZRA (1979 [1934]): *ABC of reading*, London: Faber.
- PRINZLER, HANS HELMUT (1990): »Shadows of the Past. Die bundesdeutsche Filmkritik der fünfziger Jahre«, in: Norbert Grob (Hg.), *Die Macht der Filmkritik: Positionen und Kontroversen*, München: text+kritik, S. 44–62.
- PRINZLER, HANS HELMUT (Hg.) (2003): *Friedrich Wilhelm Murnau: ein Melancholiker des Films*, Katalog zur Retrospektive der Berlinale 2003, Berlin: Bertz.
- RANCIÈRE, JACQUES (2005): »Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten«, in: *montage/av*, 14/2/05, S. 158–177.
- RANCIÈRE, JACQUES (2006): *Film fables*, Oxford: Berg.
- RANCIÈRE, JACQUES (2007): *The future of the image*, London: Verso.
- RANCIÈRE, JACQUES (2008): »Der Raum der Wörter. Von Mallarmé zu Brodthaers«, in: Sabine Floie (Hg.), *Un Coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln: König, S. 26–38.
- REICHERT, WILFRIED (1992): »Interview mit Jean-Luc Godard«, in: Siegfried Zielinski (Hg.), *Video: Apparat/Medium, Kunst, Kultur: ein internationaler Reader*, Frankfurt/M; Bern: Peter Lang, S. 197–209.
- REISER, HANS (1983 [1925]): »Becher, Johannes R.: Hymnen«, in: Anton Kaes (Hg.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, Stuttgart: Metzler, S. 166f.
- REITZ, EDGAR, ALEXANDER KLUGE, WILFRIED REINKE (1992 [1965]): »Wort und Film«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, S. 209–224.
- RENNERT, MALWINE (1913): »Heureka«, *Bild & Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie*, 2 (1912/13) 5, S. 112–114.
- RICHTER, HANS (1979 [1939]): *Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film*, Frankfurt/M: Fischer.
- RICHTER, HANS (1981 [1929]): *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Frankfurt/M: Fischer.
- ROHRBACH, GÜNTER (1983): »Die verhängnisvolle Macht der Regisseure«, in: Alexander Kluge (Hg.), *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/M: Zweitausendeins, S. 318–326.
- RÖWEKAMP, BURKHARD (2007): »»Peace is our Profession« – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmern«, in: Heinz-B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle (Hg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg: Schüren, S. 141–154.
- ROHDE, THOMAS: »Tanz der lettern«, URL: <http://www.perlentaucher.de/artikel/6215.html>, letzter Zugriff: 21.6.2010.
- ROTH, JOSEPH (2003): Filmkritik zu *Der letzte Mann*, in: *Frankfurter Zeitung* vom 8.1.1925 wiederabgedruckt in: Prinzier 2003: S. 165–167.
- ROYOUX, JEAN-CHRISTOPHE (1997): »Projet pour un Texte: The Cinematographic Model in the Work of Marcel Broodthaers«, in: Marcel Broodthaers, *Cinéma*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, S. 297–310.
- RUDER, EMIL (1967): *Typografie*, Niggli: Heiden.
- RUSZKOWSKI, ANDRÉ (1946): *Cinéma Art Nouveau*, Lyon: Penser Vrai.
- SABRY, RANDA (1987): »Quand le texte parle de son paratexte«, in: Gérard Genette (Hg.), *Paratextes*, Paris: Seuil, S. 83–99.
- SALT, BARRY (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword.
- SALT, BARRY (2002): »Der frühe deutsche Film: Stilmerkmale im internationalen Vergleich«, in: Thomas Elsaesser/Michael Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne*, München: edition text + kritik, 318–335.
- SANDBERG, MARK B. (2001): »Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema«, in: *Film History* Vol. 13, S. 6–22.
- SANNWALD, DANIELA (1995): »Das Cabinet des Dr. Caligari«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmklassiker*, Stuttgart: Reclam, S. 47–50.
- DE SAUSSURE, FERDINAND (1967 [1931]): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: Walter de Gruyter & Co, hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye.
- SCHAUDIG, MICHAEL (2002): »»Flying Logos in Typoshere«. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits«, in: Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld: Aisthesis, S. 163–184.
- SCHAUDIG, MICHAEL (2003): »Das Ende vom »Ende«. Nachruf auf eine filmische Konvention«, in: *montage/av* 12/2/2003, S. 182–194.
- SCHEFFER, BERND, CHRISTINE STENZER (Hg.) (2009): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*, Bielefeld: Aisthesis.
- SCHEFFER, BERND (2009b): »»typEmotion«. Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung«, in: ders./Christine Stenzer (Hg.), *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*, Bielefeld: Aisthesis, S. 7–34.
- SCHEUGL, HANS, ERNST SCHMIDT jr. (1974): *Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- SCHEUGL, HANS (2002): *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*, Wien.
- SCHEUNEMANN, DIETRICH (1997): »Intolerance – Caligari – Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film«, in: Paul Goetsch/ders. (Hg.), *Text und Ton im Film*, Narr, S. 11–46.

- SCHLÜPMANN, HEIDE (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt/M.: Stroemfeld.
- SCHMIDT-BERGMANN, HANSGEORG (1993): *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg: Rowohlt.
- SCHNEIDER, IRMELA, CHRISTIAN WERNER THOMSEN (Hg.) (1997): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand Verlag.
- SCHNEIDER, IRMELA (1998): »Please Pay Attention Please«. Überlegungen zur Wahrnehmung von Schrift und Bild innerhalb der Medienkunst«, in: Julika Griem (Hg.), *Bildschirmfiktionen: Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*, Tübingen: Narr, S. 223–244.
- SCHNEIDER, IRMELA (2008): »Mediennutzung – eine intermediale Kulturtechnik«, in: Joachim Paech (Hg.), *Intermedialität Analog/Digital*, München: Fink.
- SCHÖN, ERICH (1987): *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- SCHREIER, CHRISTOPH (1985): *René Magritte, Sprachbilder 1927–1930*, Hildesheim; Zürich; New York: Olms.
- SCHREITMÜLLER, ANDREAS (1994): *Filmtitel*, Münster: MAKS.
- SCHWEINITZ, JÖRG (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam.
- SCHWEINITZ, JÖRG (2003): »Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm«, *montage/av* 12/2/03, S. 88–102.
- SCHWEINITZ, JÖRG (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin: Akademie.
- SEGEBERG, HARRO (Hg.) (1996): *Mediengeschichte des Films*, München: Fink.
- SEKULA, ALLAN (1981): »The Traffic in Photographs«, in: *Art Journal* 41:1, S. 15–25.
- SERVER, LEE (1994): *Sam Fuller: Film is a Battleground*. Jefferson: McFarland.
- SILVERMAN, KAJA, HARUN FAROCKI (1998): *Von Godard sprechen*, Berlin: Vorwerk 8.
- SILVERMAN, KAJA (2001): »The Author as Receiver«, in: *October: art, theory, criticism, politics* 96, S. 17–34.
- SIMON, BILL (1978): »Reading« Zorns Lemma«, in: *millenium Film Journal* Vol. 1, Nr. 2, S. 38–49.
- SINGER, BEN (1993): »Fiction tie-ins and narrative intelligibility 1911–18«, *Film History*, S. 489–504.
- SINHA, AMRESH (2004): »The use and Abuse of Subtitles«, in: Atom Egoyan/Ian Balfour (Hg.), *Subtitles. On the Foreignness of Film*, Ontario: Aphabet City Media, S. 171–192.
- SITNEY, P. ADAMS (1979): »Image and Title in Avant-Garde Cinéma«, in: *October* 11, S. 97–112.
- SITNEY, P. ADAMS (2002 [1969]): *Visionary film: the American avant-garde 1943–2000*, New York: Oxford University Press.
- SNOW, MICHAEL (1984): »Present Tense Situation: Michael Snow Comments on So Is This.«, in: W.C. Wees/M. Dorlahn (Hg.), *Words & Moving Images. Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*, Montreal, S. 19–32.
- SOLANA, GEMMA, ANTONIO BONEU (2007): *Uncredited. Graphic Design & Opening Titles in Movies*, Barcelon: Index Book.
- SONTAG, SUSAN (2005 [1973]): *On Photography*, New York: Rosetta.
- SOURIAU, ETIENNE (1997 [1951]): »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage/av* 6/2/1997, S. 140–157.
- SOURIAU, ETIENNE, ANNE SOURIAU (1990): *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- SPIELMANN, YVONNE (1998): *Intermedialität: das System Peter Greenaway*, München: Fink.
- SPIELMANN, YVONNE (2005): *Video: das reflexive Medium*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- STAIGER, JANET (2005 [1990]): »Waren anpreisen, Kunden gewinnen, Ideale verkünden. Nachdenken über Geschichte und Theorie der Filmwerbung«, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marburg: Schüren, S. 18–61.
- STAM, ROBERT (1992): *Reflexivity in Film and Literature*, New York: Columbia University Press.
- STANITZEK, GEORG (2004): »Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung«, in: Klaus Kreimeier/ders./Natalie Binczek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, S. 3–20.
- STANITZEK, GEORG (2006): »Vorspann (titles/credits, générique)«, in: Alexander Böhneke/Remberth Hüser/ders. (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: »The Title is a Shot«*, Berlin: Vorwerk 8, S. 8–20.
- STANITZEK, GEORG (2006b): »Schrift im Film (Vorspann): Wo ist das Problem?«, in: *Lili - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 142, S. 88–111.
- STANITZEK, GEORG (2009): »Reading the title sequence (Vorspann, Générique)«, in: *Cinema Journal* 48, Nr. 4, S. 44–58.
- STENZER, CHRISTINE (2009): »Filmische Schrift. Ein Überblick«, in: Bernd Scheffer/dies. (Hg.), *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*, Bielefeld: Aisthesis, S. 35–72.
- STENZER, CHRISTINE (2010): *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895 bis 2009*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- STOLTENBERG, HANS L. (1937 [1927]): *Reine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältnis zur Tonkunst: Eine Einführung in das Filmtonbuntspiel*, Berlin: Unesma.
- SUPANICK, JIM (1997): »Saul Bass«, in: *Film comment* 33, Nr. 2, S. 72–77.
- SUTCLIFFE, THOMAS (2000): *Watching. Reflections on the movies*, London; New York: Faber and Faber.
- TALBOT, WILLIAM HENRY FOX (2007 [1844]): »Der Stift der Natur«, in: Karin Bruns/Ramon Reichert (Hg.), *Reader Neue Medien: Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: Transcript, S. 33–36.

- TEMPLE, MICHAEL, JAMES S. WILLIAMS (2000): »Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985–2000«, in: dies. (Hg.), *The Cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 9–32.
- THEWELEIT, KLAUS (2003): *Deutschlandfilme: Godard, Hitchcock, Pasolini: Filmendenken & Gewalt*, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- THIELE, MATTHIAS, MARTIN STINGELIN (2009): »Portable Media. Von der Schreibszenen zur mobilen Aufzeichnungsszene«, in: dies. (Hg.), *Portable Media: Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, Paderborn: Fink, S. 7–28.
- THOMPSON, KRISTIN (1988): *Breaking the Glass Armor*, Princeton: University Press.
- THOMPSON, KRISTIN (1995): »Neoformalistische Filmanalyse: Ein Ansatz, viele Methoden«, in: *montage/av* 4/1/1995, S. 23–62.
- TOMPKINS, JOSEPH (2009): »What's the Deal with Soundtrack Albums? Metal Music and the Customized Aesthetics of Contemporary Horror«, in: *Cinema Journal* 49, Nr. 1, S. 65–81.
- TSCHICHOLD, JAN (1987 [1928]): *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*, Berlin: Brinkmann & Bose.
- TSCHICHOLD, JAN (1992): *Schriften 1925–1974*, Bd. 2. Brinkmann & Bose: Berlin.
- VERTOV, DZIGA (1973): »Über die Liebe zum lebenden Menschen«, in: ders., *Schriften zum Film*, München: Hanser, S. 64–73.
- VERTOV, DZIGA (1973b): *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München: Hanser.
- VERTOV, DZIGA (1973 [1929]): »Vom ›Kinoglaz‹ zum ›Radioglaz‹«, in: ders., *Schriften zum Film*, München: Hanser, S. 74–82.
- VERTOV, DZIGA (1976 [1934]): »›Drei Lieder über Lenin‹ und ›Kinoglaz‹«, in: ders., *Schriften zum Film*, München: Hanser, S. 54–57.
- VERTOV, DZIGA (1984 [1924]): »The Birth of Kino-Eye«, in: ders., *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, S. 40–42.
- VERTOV, DZIGA (2003 [1922]): »Wir. Variante eines Manifestes«, in: Franz-Josef Albersmeier, (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam, S. 31–35.
- VIRILIO, PAUL (1991): *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt/M.: Fischer.
- WACH, MARGARETE (2009): »›Jeder ist ein Sender‹ Alexander Kluges Netzwerke des Erzählens in neuen CD- und DVD-Editionen«, in: Andrzej Gwóźdz (Hg.), *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg: Schüren, S. 173–196.
- WALSH, MARTIN (1981): *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, London: BFI.
- WATERS, JOHN (2005 [1983]): »Was ist bloß aus dem Showgeschäft von einst geworden?«, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marburg: Schüren, S. 376–387.
- WEES, W.C., M. DORLAHN (Hg.) (1984): *Words & Moving Images. Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*, Montreal 1984.
- WEHDE, SUSANNE (2000): *Typographische Kultur: eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Niemeyer.
- WEIBEL, PETER (1969): »Nimm eine Handvoll Zelluloid«, in: *Film* 11/69, S. 41–52.
- WEINGART, BRIGITTE (2010): »Bastards: Text/Image Hybrids in Pop Writing by Rolf Dieter Brinkmann and Others«, in: Ludwig Jäger/Erika Linz/Irmela Schneider (Hg.), *Media, culture, and mediality: new insights into the current state of research*, Bielefeld: transcript, S. 429–461.
- WEINGARTEN, SUSANNE (2008): »Patchwork der Pixel. Zu den Folgen der Digitalisierung für die Filmästhetik«, in: Daniela Klooock (Hg.), *Zukunft Kino: The End of the Reel World*, Marburg: Schüren, S. 222–233.
- WETZEL, MICHAEL (1991): *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift: von den literarischen zu den technischen Medien*, Weinheim: VCH.
- WILMESMEIER, HOLGER (1994): *Deutsche Avantgarde und Film: Die Filmmatinee »Der absolute Film«*, Münster; Hamburg: Lit.
- WINDBURG, H. (1913): »Wie benutzt man Lichtbilder-Vortragstexte?«, in: *Bild & Film: Zeitschrift für Lichtbilderei u. Kinomatographie* 2, Nr. 11/12, S. 262–264.
- WINDHAUSEN, FEDERICO (2004): »Words into Film: Toward a Genealogical Understanding of Hollis Frampton«, in: *October: art, theory, criticism, politics* Nr. 109, S. 76–95.
- WINKLER, HARTMUT (1992): *Der filmische Raum und der Zuschauer: ›Apparatus‹ – ›Semantik‹ – ›Ideologie‹*, Heidelberg: Winter.
- WINKLER, HARTMUT (1994): »Tearful reunion auf dem Terrain der Kunst? Der Film und die digitalen Bilder«, in: Joachim Paech (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 297–308.
- WINKLER, HARTMUT (2002): *Docuverse – zur Medientheorie der Computer*, München: Boer.
- WITTE, GEORG (2005): »Textflächen und Flächentexte. Das Schriftsehen der literarischen Avantgarden«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.), *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Fink, S. 375–398.
- WITTE, KARSTEN (1990): »Von der Diskurskonkurrenz zum Diskurskonsens. Zum Paradigmenwechsel in der gegenwärtigen Filmkritik mit einem Blick auf Umarete wa mita keredo von Yasujiro Ozu (1932)«, in: Norbert Grob/ Karl Prümm (Hg.), *Die Macht der Filmkritik: Positionen und Kontroversen*, München: text+kritik, S. 154–168.
- WOLLEN, PETER (1982 [1972]): »Godard and Counter Cinema: Vent d'Est«, in: ders., *Readings and Writings*, London: Verso, S. 79–91.
- WOLLEN, PETER (1998 [1969]): *Signs and Meaning in the cinema*, London: BFI.
- WOLLEN, PETER (2001 [1975]): »Die zwei Avantgarden«, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln: Oktagon, S. 164–176.
- WOLLEN, PETER (2007): »Ein Alphabet des Films. Von Aristoteles über Bambi, Godard und Rossellini zum Underground«, in: *Lettre International* 77, S. 62–68.
- WRIGHT, ALAN (2000): »Elizabeth Taylor at [Auschwitz (KZ)]: JLG and the Real Object of Montage«, in: Michael Temple/James S. Williams (Hg.), *The Cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 51–60.
- WULFF, HANS J. (2007): »Schichtbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen«, in: *montage/av* 16/2/2007, S. 39–51.
- WUSS, PETER (1999): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Berlin: Sigma.

- WYATT, JUSTIN (1994): *High concept: movies and marketing in Hollywood*, Texas: University Press.
- YOUNGBLOOD, GENE (1970): *Expanded Cinema*, New York: Dutton.
- ZISCHLER, HANNIS (1998): »Dialog mit einem Dritten«, in: Kaja Silverman/Harun Farocki, *Von Godard sprechen*, Berlin: Vorwerk 8, S. 6–12.
- ZWIRNER, DOROTHEA (1997): *Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge*, Köln: König.

Filmindex

- 24 (Fernsehserie, Robert Cochran, Joel Surnow, USA 2001–9) 191
- 300 (Zack Snyder, USA 2006) 85
- 1933 (Joyce Wieland, CAN 1967) 251
- 2001: *A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, GB/USA 1968) 174f., 290
- Abschied von Gestern* (Alexander Kluge, D 1965) 223
- A Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, F 1960) 273
- Allemagne 90* (Jean-Luc Godard, F 1991) 275
- Altered States* (Ken Russell, USA 1980), 192
- A Movie* (Bruce Conner, USA 1958) 231
- Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, USA 1959) 87
- Anémic Cinéma* (F 1926, Marcel Duchamp), 231
- Annie Hall* (Woody Allen, USA 1977) 97
- Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, USA 1979) 88
- Die arme Jenny* (Urban Gad, D 1912) 147
- Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, AU 1960) 241
- L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Auguste & Louis Lumière, F 1895) 281
- Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Alexander Kluge, BRD 1968) 223
- Aufschub* (Harun Farocki, D/Südkorea 2007) 328f.
- Bande à Part* (Jean-Luc Godard, F 1964) 274
- Barbarella* (Roger Vadim, F/I 1968) 168
- Be with Me* (Eric Khoo, Singapur 2005) 101-103, 105-107
- Birth of a Nation* (David W. Griffith, USA 1915) 82, 84, 123
- Blind Husbands* (Erich von Stroheim, USA 1919) 115
- Blinde Liebe* (Alexander Kluge, D 2001) 318
- Blinkity Blank* (Norman McLaren, CAN 1955) 237
- Blue Steel* (Kathryn Bigelow, USA 1989) 212
- Bram Stoker's Dracula* (Francis F. Coppola, USA 1992) 186
- Breakfast at Tiffanys* (Blake Edwards, USA 1961) 199
- Bronenosets Potjomkin (Panzerkreuzer Potemkin,* Sergej Eisenstein, UdSSR 1925) 53, 127-129, 142
- Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, D 1920) 82, 133–135
- Caché* (Michael Haneke, F/D/I/AU 2005) 209
- Les Carabiniers*, (Jean-Luc Godard, F/I 1963) 274–286, 305
- Cat Ballou* (Elliot Silverstein, USA 1965) 212f.
- Chelovek s kino-apparatom (Der Mann mit der Kamera,* Dziga Vertov, UdSSR 1929) 53f., 120
- Un Chien Andalou* (Luis Buñuel, F 1929) 218
- La Chienne* (Jean Renoir, F 1931) 147f.
- The Child* (Antoine Bardou-Jacquet, F 1999), 342f.
- La Chinoise* (Jean-Luc Godard, F 1967) 273ff., 286ff.
- Ciné-tracts* (ohne Credits, F 1968), 291–293, 317f.
- Citizen Kane* (Orson Welles, USA 1941) 151
- Classe de lutte* (Le groupe Medvedkine de Besançon, F 1968) 292
- College Chums* (Edwin S. Porter, J. Searle Dowley, USA 1907) 108f.
- A Colour Box* (Len Lye, NEW 1935) 237
- Comment ça va?* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, F 1978) 305
- Le Corbeau et le renard* (Marcel Broodthaers, B 1967) 265–271, 326f.
- Crank* (Mark Neveldine, Brian Taylor, UK/USA 2006) 98f., 171-173, 177, 186-188
- Crossing the Great Sagrada* (Adrian Brunel, UK 1924) 193
- Dancer in the Dark* (Lars von Trier, D/NL 2000) 101
- Daredevil* (Mark Steven Johnson, USA 2003) 101
- Dawn of the Dead* (Zack Snyder, USA/CAN/J/F 2004) 204–207
- The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, USA 2004) 212
- Day of the Dead* (George A. Romero, USA 1986) 214
- Dear Phone* (Peter Greenaway, UK 1977) 246f., 327
- De l'origine du XXle siècle* (Jean-Luc Godard, F 2000) 306
- Desperate Measures* (Barbet Schroeder, USA 1998) 214
- Détective* (Jean-Luc Godard, F/CH 1985) 248
- Deux fois cinquante ans de cinéma français* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, UK/CH/F 1995) 306, 310
- Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, F 1967) 277
- The Devil's Brother* (Hal Roach, Charley Rogers, USA 1933) 146
- Domino* (Tony Scott, F/USA 2005) 97, 174
- DOT.* (Jörg Petri, D 2008) 241
- Die drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, D 1930) 146f.
- Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (Die Donbaß-Sinfonie, Dziga Vertov, UdSSR 1931) 58
- Ex Drummer* (Koen Mortier, B 2007) 212
- Fay Grim* (Hal Hartley, USA/D 2006) 177f., 187, 223
- Une Femme est une Femme* (Jean-Luc Godard, I/F 1961) 98
- Une Femme mariée* (Jean-Luc Godard, F 1964) 98
- Fight Club* (David Fincher, USA/D 1999) 174
- Le film et déjà commencé?* (Maurice Lemaître, F 1952), 261–268
- Film ohne Titel* (Rudolf Jugert, BRD 1948) 149
- Film socialisme* (Jean-Luc Godard, CH/F 2010) 100
- Flesh and the Devil* (Clarence Brown, USA 1926) 117, 132
- Flubber* (Les Mayfield, USA 1997) 168
- France Tour Détour Deux Enfants* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, F 1977–8) 295f.
- Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt* (Alexander Kluge, BRD 1967), 223
- Free Radicals* (Len Lye, GB 1958) 237
- Le gai savoir* (Jean-Luc Godard, F/BRD 1969) 278, 285, 293, 303
- Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Alexander Kluge, BRD 1973), 223
- The Girl Can't Help it* (Frank Tashlin, USA 1956) 150
- Godard à la Télé* (Michel Royer, F 2000) 316
- The Godfather* (Francis F. Coppola, USA 1974) 204
- Der Golem, wie er in die Welt kam* (Paul Wegener, D 1920) 63, 133
- Un Grand Amour de Beethoven* (Abel Gance, F 1937) 144f.
- Henry Fool* (Hal Hartley, USA 1997) 177
- Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, F 1959) 151
- Histoire(s) du Cinéma* (Jean-Luc Godard, F 1998) 274, 277, 300, 304–314
- H is for House* (Peter Greenaway, UK 1973) 247
- How it feels to be run over* (Cecil Hepworth, USA 1900), 108
- Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard/Jean-Pierre Gorin F 1976) 291, 301
- I ... dreaming* (Stan Brakhage, USA 1988) 237
- I Love Melvin* (Don Weis, USA 1953) 83f.
- In Gefahr und größter Not ist der Mittelweg der Tod* (Alexander Kluge, BRD 1974) 223
- L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, F 1924) 133
- Intelligent Design* (Christian Bramsiepe, 2008) 342
- Intolerance* (David W. Griffith, USA 1916) 224

- Into the Wild* (Sean Penn, USA 2007) 176
- L'Invitation au voyage* (Germaine Dulac, F 1927) 231
- Iron Man* (Jon Favreau, USA 2008) 173f.
- The Island of Dr. Moreau* (John Frankenheimer, USA 1996) 225
- It's a Wonderful Life* (Frank Capra, USA 1946) 148
- Jackie Brown* (Quentin Tarantino, USA 1997) 90f., 189
- The Jazz Singer* (Alan Crosland, USA 1927) 120
- Jean-Luc Godard* (Katja Raganelli, D 1990) 275
- JLG/JLG – Autoportrait de décembre* (Jean-Luc Godard, F 1995) 277f.
- Jurassic Park* (Steven Spielberg, USA 1993) 92f.
- Lehrer im Wandel* (Alexander Kluge, BRD 1963) 223
- Der letzte Mann* (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924) 120f., 222
- Letter* (Dieter Roth, D 1962) 237
- Liberté et Patrie* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, CH 2002)
- The Lightning Testimonies* (Amar Kanwars, Installati-on 2007) 101
- The Lisbon Treaty's Social Side* (2009) 342
- Little Caesar* (Mervyn LeRoy, USA 1931) 145f.
- Loaded Weapon 1* (Gene Quintano, USA 1993) 98f., 105
- Lost Horizon* (Frank Capra, USA 1937) 145
- Love and the Law* (Edgar Lewis, USA 1919) 222
- Made in USA* (Jean-Luc Godard, F 1966) 274
- Manhatta* (Charles Sheeler, Paul Strand, USA 1921) 230f., 292
- Man on Fire* (Tony Scott, USA/UK 2004) 98f.
- The Man who knew too much* (Alfred Hitchcock, GB 1934) 147f.
- The man with the golden Arm* (Otto Preminger, USA 1955), 86-89
- The Marriage Circle* (Ernst Lubitsch, USA 1924) 146
- The Matrix* (Andy & Larry Wachowski, USA 1999) 89ff.
- MATrix Ping Pong* (youtube-clip), 149
- A Matter of Life and Death* (Paul Powell, Emeric Pressburger, GB 1946) 149
- Le Mépris* (Jean-Luc Godard, F/I 1963), 100, 272f., 277, 311, 319
- Minority Report* (Steven Spielberg, USA 2002) 174
- Mission Impossible II* (John Woo, USA/D 2000) 83
- Miss Lulu Bett* (William C. de Mille, USA 1921) 119
- MTL (DTH)* (Marcel Broodthaers, B 1970) 270f.
- The Naked Kiss* (Sam Fuller, USA 1964) 197 – 201
- National Born Killers* (Oliver Stone, USA 1994) 175, 183
- Never Say Never Again* (Irving Kershner, USA/GB/D 1983) 212
- Nivea* (Peter Weibel, AU 1966/7) 257f.
- Nouvelle Vague* (Jean-Luc Godard, CH/F 1990) 275
- Numéro Deux* (Jean-Luc Godard, F 1975) 291, 305
- Oktyabre (Oktober)* (Sergei Eisenstein, UdSSR 1928) 57, 60, 64, 125-129, 142
- The Old Place* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, F/USA 2000) 306
- One Hour With You* (Ernst Lubitsch, USA 1932) 146
- One plus One* (Jean-Luc Godard, GB 1968) 277
- Our Town* (Sam Wood, USA 1940), 148, 150
- Die Patriotin* (Alexander Kluge, BRD 1979) 223
- The Penniless Prince* (1911) 81
- Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, F/I 1965) 274, 316
- The Pillow Book* (Peter Greenaway, F/K/NL/LUX 1996) 106, 246
- The Pink Panther* (Blake Edwards, USA 1963) 209
- A place in the sun* (George Stevens, USA 1951) 308
- La Pluie (projet pour un texte)* (Marcel Broodthaers, B 1969) 327
- Poetic Justice* (Hollis Frampton, USA 1972), 239 – 242, 246f.
- Portrait einer Bewährung* (Alexander Kluge, BRD 1964), 223
- The Pressures of the Text* (Peter Rose, USA 1983), 255
- Prospero's Books* (Peter Greenaway, F/NL/UK/J 1991) 247, 338
- Redacted* (Brian de Palma, USA/CAN 2007) 223
- La Règle du Jeu* (Jean Renoir, F 1939) 151
- Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, UK/D/F 2002) 184f.
- Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey, Peter Wollen, GB 1977) 242 – 244
- Le Roman d'un Tricheur* (Sacha Guitry, F 1936), 83, 147f., 150
- Rose O'Salem Town* (David W. Griffith, USA 1910) 84
- Rythmetic* (Evelyn Lambart/Norman McLaren, CAN 1956), 224
- Le Rythme coloré* (Léopold Sauvage, F 1921) 50
- Sailboat* (Joyce Wieland, CAN 1968) 250f., 325f.
- Scherben* (Lupu Pick, D 1921) 195, 219
- School of Rock* (Richard Linklater, USA/D 2003) 211, 213
- Scott Pilgrim vs. the World* (Edgar Wright, USA 2010) 9f.
- Secondary Currents* (Peter Rose, USA 1982), 252 – 256
- The Servant Girl Problem* (Vitagraph, USA 1905) 170
- Se7en* (David Fincher, USA 1995) 166f., 202-204
- Sherlock* (BBC, 2010 – 2012) 9ff.
- Shoah* (Claude Lanzmann, F 1985) 347
- Six Fois Deux – Sur et sous la communication* (Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville, F 1976) 274, 277f. – 304
- So is This* (Michael Snow, CAN 1982), 241, 244, 246, 252, 260, 324, 329, 332
- Specialized Technicians Required: Being Luis Porcar* (Manuel Seiz, E 2005) 217
- Speed* (Jan de Bont, USA 1994) 171
- Spirit Matters* (Peter Rose, GB 1984), 328 – 332
- Spring in a small town* (Fei Mu, China 1948) 119
- Stachka (Streik)* (Sergej Eisenstein, UdSSR 1925) 129, 131
- Stagecoach* (John Ford, USA 1939) 193
- Staroye i novoye (Die Generallinie)* (Sergej Eisenstein, UdSSR 1929) 57
- Stranger Than Fiction* (Marc Foster, USA 2006) 9ff., 178-184, 187f.
- Sud sanaeha (Blissfully Yours)* (Apichatpong Weerasethakul, Thailand/F 2002) 196
- Sunrise* (Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1927) 117-119
- Tabu* (Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1931) 136 – 139
- Take Measure* (William Raban, UK 1973) 258
- The Tall T* (Bidd Boetticher, USA 1957) 70
- Targets* (Peter Bogdanovich, USA 1968) 210
- Television Delivers People* (Richard Serra, USA 1974), 236
- Terminator* (James Cameron, UK/USA 1984) 185
- Terminator Salvation* (McG, USA/D/UK/I 2009) 185
- Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, D 1933) 222
- Thank you for smoking* (Jason Reitman, USA 2005), 169 – 171, 189
- Three Days of the Condor* (Sydney Pollack, USA 1975) 119
- Timecode* (Mike Figgis, USA 2000) 190f.
- The Tingler* (William Castles, USA 1959), 150
- Touch of Evil* (Orson Welles, USA 1958) 88
- Tout va Bien* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, F/I 1972) 275
- Trade Tattoo* (Len Lye, NEW 1937) 237
- Traité du Bave et d'Eternité* (Isidore Isou, F 1951), 236
- Tron* (Steven Lisberger, USA/Taiwan 1982) 184
- The Tulse Luper Suitcases* (Peter Greenaway, UK/E/I 2003/2004) 246, 338f.
- Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, USA 1902) 317
- Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, F/D 1932) 220
- Le Vent d'Est* (Groupe Dziga Vertov, I/F/BRD 1970) 237, 288ff.
- Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, F 1962) 97, 273, 275
- Week End* (Jean-Luc Godard, I/F 1967) 273, 275
- White Calligraphy* (Takahiko Iimura, J 1967) 211
- The Whole Dam Family and the Dam Dog* (Edwin S. Porter, USA 1905) 168f., 218
- Why Change your Wife?* (Cecil B. DeMille, 1920) 113, 115f., 177, 188
- Wiedersehen* (Stephan Hilpert, D 2004) 101
- Will Success Spoil Rock Hunter?* (Frank Tashlin, USA 1957) 150

<i>Wir Wunderkinder</i> (Kurt Hoffmann, BRD 1958) 150	<i>Zen for Film</i> (Nam June Paik, USA 1964) 256f.
<i>The Women</i> (George Cukor, USA 1939) 146f.	<i>Zorn's Lemma</i> (USA 1970), 234f.
<i>Word Movie</i> (USA 1967, Paul Sharits), 233f., 253	<i>zzz: hamburg special</i> (Hans Scheufl, D/AU 1966) 256
<i>You'll Never get rich</i> (Sidney Lanfield, USA 1941), 212f., 215	<i>Zombieland</i> (Ruben Fleischer, USA 2009) 6ff.

Abbildungsverzeichnis

Sofern nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Abbildungen um Bildschirmfotos der jeweiligen DVDs. Alle Rechte liegen bei den Rechteinhabern.

- S. 22-25: Aus Moholy-Nagy 1978
- S. 75: Foto von Florian Krautkrämer
- S. 110: Katalog des 21. Festivals Il Cinema Ritrovata 2007: S. 63
- S. 251: Still aus *Sailboat*, Distribution: Arsenal /CFMDC, Copyright: Cinéma-thèque Québécoise
- S. 208f.: Carson 1996–1997, Bd. 1 und 2, ohne Pa
- S. 256: 16mm-Filmstreifen von Florian Krautkrämer
- S. 257: X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebziger Jahre. Katalog zur Ausstellung, Wien 2004, (Foto: Peter Moore, New Cinema Festival I, Cinematheque, New York, 2. November 1965, © Estate of Peter Moore/VBK, Wien/VAGA, NY), S. 48
- S. 266: X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebziger Jahre. Katalog zur Ausstellung, Wien 2004, (Foto: Werner H. Mraz), S. 109
- S. 240: X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebziger Jahre. Katalog zur Ausstellung, Wien 2004, (© Maria Gilissen, 1997, Courtesy La Fondation Broodthaers), S. 166
- S. 270: Broodthaers 1997: S. 100 & 109
- S. 271: Broodthaers 1997: S. 101
- S. 322: Apollinaire 2008: S. 60
- S. 322: Foucault 1997: S. 5
- S. 337: Foto von Florian Krautkrämer
- S. 340: Foto von Florian Krautkrämer



Kaum ein Film kommt ohne Schrift aus. Trotzdem wird sie häufig unterschätzt, da sie mit Ende des Stummfilms an die zeitlichen und räumlichen Ränder des Films abgewandert ist: in Vor- und Abspann sowie Untertitel. Dass sie dennoch von den Rändern aus, aber auch zwischen und über den Bildern, auf den Film einwirkt, zeigt das vorliegende Buch. Sich für die Schrift zu entscheiden, ist eine Kritik an der Bildzentrierung dieses Mediums. Das erklärt auch die zahlreichen Debatten, die seit Beginn der Filmgeschichte das Unfilmische der Schrift diskutieren. Die Entwicklung des Films aus der Perspektive der Schrift zu betrachten, bedeutet, Aus- und Einschließungen zu hinterfragen und die Randzone auszuweiten. Es wird daher nicht allein die Schrift im Film untersucht, sondern auch der Ort, an dem sie erscheint. Strategien der Schriftvermeidung sind dafür so wichtig wie die Buchstaben auf der Leinwand selbst.

Dargestellt wird der Wandel der Schrift in Spiel- und Experimentalfilm, vom Stumm- zum Tonfilm bis hin zu aktuellen Beispielen. Mit Analysen von Filmen von Eisenstein, Godard, Greenaway, Hollis Frampton und Marcel Broodthaers.

www.lit-verlag.de

ISBN 978-3-643-12013-7



9 783643 120137