

**Hans J. Wulff**

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

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Scriptura Cinematographica: Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien*. Hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich u. Hans J. Wulff. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013, S. 1-24 (Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg. 21.).  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-190>.

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

Der Normalfall für meine Überlegungen dagegen ist die Kombination oder sogar Integration zweier verschiedener semiotischer Mittel der Kommunikation. Mir wird es darum gehen, wie sich Schrift im Verhältnis zum Film bestimmen läßt. Dazu werde ich eine Reihe elementarer Differenzen und Differenzierungen ansprechen, die analytische Potentiale haben und die ich auf den Film als kommunikatives Geschehen hin auslesen will. Ich werde in meiner Darstellung drei elementare Funktionskreise zu bestimmen suchen, die für das Verständnis der filmischen Nutzungen der Schrift von Bedeutung sind -

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

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

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

### **1. Semiotizität**

#### **1.1 Schrift und Bild**

In aller Regel sind Schriften im Film in der Fläche arrangiert (wie sie es auf dem Blatt Papier auch sind). Die Fläche der Schrift und die Tiefe des Bildes treten in Konkurrenz, wenn sie gleichzeitig im Bildfeld auftreten. Ein wenig blumig heißt es bei Paech (1994b, 224): „Jede nicht-diegetische Schrift muß notwendig wie ein Schatten auf das Bild fallen und die Illusion der räumlichen Tiefe durch die Fläche, auf der die Schrift erscheint, bedrohen. Jeder Film ist dieser Bedrohung von Anfang an ausgesetzt durch den Titelvorspann“. Offenbar bildet die Schrift-Bild-Kombination ein Doppel-Display, das miteinander nicht unbedingt kompatible Wahrnehmungsakte erfordert [2]. Darum auch ist die Frage, ob extradiegetische Schriften im Film eine Kamera bräuchten, irreführend - selbst wenn sie technisch unmittelbar auf Film aufgebracht sind, bedarf die zweite Bildschicht oder Bild-Art einer kommunikativen Herkunft [3].

Gelegentlich wird Schriften eine eigene räumliche Tiefe zugewiesen - durch Schattierung der Schrift, durch tatsächlichen Schattenwurf und ähnliches. Manchmal werden die Buchstaben als materiale Objekte genommen, die in einem imaginären Bildraum stehen, möglicherweise selbst agieren können. Werden also Buchstaben, ganze Wörter oder Zeilen rotiert, scheinen Schriftzeichen in den Bildraum hineinzuwirbeln, bevor sie zur Ruhe kommen. Die graphischen Elemente werden dabei dreidimensionalisiert, erweisen einen Doppelcharakter als dreidimensionale Objekte und als zweidimensionale Schriftzeichen [4].

Diese Grenze zwischen dem Schriftlichen und dem Bildlichen ist im Regelfall nicht selbst thematisch. Da liegt der Titel / die Schrift „über“ dem Bild. In den Beschreibungen von Schrift-Bild-Kombinationen kann man feststellen, dass das Bild fast immer als dominantes Element des Gesamtdisplays angesehen wird. Das Bild ist das Primäre, die Schrift tritt - als Sekundäres - dazu. Allerdings ist das Verhältnis nicht einfach summativ. Vor allem im Fernseh-Design haben sich eine ganze Reihe von Formen eingebürgert, die die Schriften material behandeln, Buchstaben oder Buchstaben-Ketten scheinen in das Display hineinzufiegen, nehmen erst danach eine Ruhestellung ein. Dabei entsteht der Eindruck eines Doppelraums: Das Bild hat eigene Tiefe, es zeigt z.B. einen Studiosaal, in dem eine Quizshow stattfinden wird; von „vorne“ scheint die Zeile „Montags-Show“ an den Ort zu gleiten, an dem sie als Titel stehenbleibt. Der Bildraum des eigentlichen Bildes (das Studio) tritt in einem räumlichen Sinne „hinter“ den Schrift-Raum zurück, der - wenn die Schrift verblaßt ist - wieder verschwindet.

Manchmal nimmt die Schrift die Qualität eines eigenen *Bildträgers* resp. *Bild-Objekts* an. Ist das Bild immer eine semiotische Enklave im lebensweltlichen wie im dramatisch-szenischen Kontext von Film oder Theater, ist es Objekt der Wahrnehmung wie auch eine semiotische Tatsache gleichzeitig, die „etwas anderes“ zeigt. Ein Bild hängt an der Wand, es kann Schatten werfen, man kann es anfassen. Das ist beim Film komplizierter, weil die Leinwand in der Wahrnehmung des Bildes zu verschwinden scheint. Wird aber ein Bild in einem imaginären Objektraum des Bildfeldes der Leinwand „gedreht“, so dass hinter ihm ein anderes Bild zum Vorschein kommt, so wird die Doppelgesichtigkeit des Bildes greifbar: Das erste Bild zeigt seine Flachheit, und man fühlt sich an die Situation erinnert, dass man einen Stapel Photos in der Hand hält, von dem man nur das oberste sehen kann; nimmt man es vom Stapel, zeigt sich das darunterliegende Bild-Objekt, dessen Bild nun selbst so sichtbar wird. Es gibt Beispiele, in denen auch Schriften in dieses irisierende Spiel von Bild-Objekt und Bild einbezogen sind. Dazu zählt der Schrift-Bild-Übergang am Anfang von *BULLITT* (1968, Peter Yates): Das beginnt mit einer weißen Schrift auf monochromem Grund; sie kippt in das komplementäre Schwarz, scheint sich aus der Tiefe des Bild-Raums auf die Kamera zuzubewegen - und man sieht: die Buchstaben sind nicht schwarz, sondern durchsichtig. Durch die Let-

tern hindurch ist das „Bild hinter dem Bild“ sichtbar; wenn die Buchstaben ganz vorn angekommen sind, selbst keine Kontur mehr haben, weil sie sich zu weit auf die Kamera zubewerft haben, ist auch das neue Bild „da“.

Manchmal wird mit der semiotischen Einheitlichkeit der Schrift gespielt. Wenn also im Firmenlogo der „Tobis“ das „i“ zunächst fehlt und erst durch den zukommenden Hahn in das Schriftbild „eingeschissen“ wird, dann ist auch der *semiotische Modus* angesprochen - nicht das Schriftliche, sondern das filmische Bild wird das folgende dominieren. Zugleich wird in dem Tobis-Logo aber die Schrift in die Dreidimensionalität der Buchstaben erweitert, auf denen der Hahn bis zur fehlenden Stelle des „I“ voranschreiten kann.

Manchmal verschwinden die Schriften, gehen in das Setting ein, das das Bild zeigt. Handelt es sich um Schriften, die nicht eigentlich zum Setting gehören, ist es nötig, die Schriften aus dem Bild herauszulösen, ihren textuellen Eigenwert zurückgewinnend. In *MY MAN GODFREY* (1937, Gregory LaCava) verschwindet die Bild-Schrift-Differenz des Titels fast ganz, weil die Schriften als Neon-Reklamen an New Yorker Hochhäusern erschienen, also nicht mehr eigenständig sind, sondern vielmehr Teil des diegetischen Universums zu sein scheinen. Schon hier wird deutlich, dass das Schrift-Bild-Verhältnis immer wieder Teil eines *semiotischen Spiels* ist und zum Gegenstand und Anlaß einer analytischen Tätigkeit wird, die so zutiefst reflexiv den Modus des Films zwischen Zeigen und Sagen (resp. Schreiben) thematisiert.

Ausdrucksseitig spielen Schriften gelegentlich eine Rolle in Tätigkeiten, die der Filmrezeption eigentlich äußerlich sind. So werden Schriften meistens zum Scharfstellen verwendet, weil sie - anders als die gestaffelte Tiefenschärfe des Bildes - auf jeden Fall im Schärfenbereich der Projektion liegen. Unschärfen von Schriften sind darum aber auch für den Zuschauer ein Indikator der Qualität der Vorführung. Unschärfen in Schriften sind ungemein wahrnehmungsauffällig: Das Emblem von „Focus Features“ hat ein unscharfes „o“, das im Kontrast zu den superscharfen Lettern im Umfeld sich deutlich abhebt. Dieser winzige Firmenvorspann ist übrigens selbst ein winziges Stückchen Reflexivität des Kinos (auf der Ebene des „guten“ oder „scharfen Bildes“), weil

er die Tatsache der Projektion des Bildes und die Erwartung der Bildschärfe thematisiert.

Sind Schriften unscharf, weil die Filmfigur unter Drogen steht oder krank ist, sieht man die Schriften als subjektive Bilder. Dann tritt die reflexive Beziehung von Schrift und Projektion nicht auf.

## 1.2 Schrift und Film als semiotische Systeme

Schrift und Film sind gleichermaßen semiotische Systeme. Insofern kann man sie auch vergleichen und sie als signifikative Strukturen und Strategien neben- oder gegeneinander stellen. Schrift ist gegenüber der gesprochenen Sprache sekundär, aber sie gestattet es, flüchtige Prozesse zu konservieren, sie gegen den zeitlichen Verfall zu immunisieren; das kann auch der Film, wir wissen es aus der Erforschung der nonverbalen Kommunikation etc. Aufbewahren im Sinne des Reproduzierbar-Machens (eine reale Bewegung kann nahezu identisch filmisch wiederholt werden) ist nicht gleichzusetzen mit dem Status eines Aufbewahrungssystems als Notation. Wenn aber Pasolini einmal von der *lingua scritta della realtà* (der geschriebenen Sprache der Realität) gesprochen hat, sollte man meinen, dass damit behauptet sei, dass Strukturen des Films Strukturen der Alltagswelt und alltagsweltlichen Handelns nachbildeten. Karl-Dietmar Möller hat gezeigt, dass und wie Montageformen diagrammatische Repräsentationen von Handlungsstrukturen sind (vgl. Möller 1978), was durchaus lesbar ist als Versuch, Pasolinis Diktum in semiotische Analyse umzusetzen.

Ich werde mich im folgenden um den zweiten Aspekt, der sich eingangs aufdrängt, nicht weiter kümmern.

### 1.2.1 Schriften

In vielen semiotischen Überlegungen zur Schrift wird die Schrift als ein gegenüber der gesprochenen Sprache *sekundäres* Repräsentationssystem angesehen (vgl. Nöth 1990, 259ff). Natürlich ist die Motivation verschiedener Schriftzeichen (resp. Schriftsysteme) unterschiedlich:

- *piktographische Schriften* bilden das Bezeichnete ikonisch ab, sie sind den photographischen Bildern verwandt;

- *ideographische Schriften* bilden in ihren Einzelzeichen Elemente des Inhalts nach; sie stellen Konzepte („Ideen“) als komplexe Inhaltseinheiten dar;

- *logographische Schriften* sind stärker an die (gesprochene) Sprache angelehnt, indem sie Wörter mittels isolierter Schriftzeichen darstellen; ihre Basis ist das bedeutungstragende Wort;

- *Silbenschriften* (manchmal: syllabische Schriften) isolieren Silben und repräsentieren sie durch Einzelzeichen, folgen so der phonetischen Silbenstruktur jeweiliger Sprachen;

- und die uns vertrauten *Alphabetschriften* repräsentieren Laute als Buchstaben, kombinieren Buchstaben zu Darstellungen von Lautketten etc.

Alle diese Formen kommen im Film vor. Gelegentlich wird spielerisch mit Schriften umgegangen (darin Formen der Werbegraphik aufnehmend), wenn etwa Alphabetschriften durch ikonische Zeichen angereichert oder in Teilen substituiert werden („FISCH“ mit einem Fisch-Bild als „I“). Aber all dieses sind Ausnahmen. Es kann aber die Unterschiedlichkeit der Schriften und Schriftsysteme wie auch die Differenz zwischen Schrift und Bild als spielerisch-reflexiver Hinweis auf die Gemachtheit des Films resp. der Erzählung genutzt werden.

Natürlich kann *kulturelle Differenz* durch Unterschiedlichkeit der Schriften angezeigt werden. Schon in den Titeln zeigt die Verwendung chinesischer oder japanischer Schriftzeichen die Herkunft des Films aus Ostasien an, kyrillische Schriften indizieren den osteuropäischen Kulturraum, arabische Schriften den arabischen. Bei einer Auswertung von Filmen in den westeuropäischen Ländern werden die Angaben übersetzt und in vertrauter Alphabetschrift wiedergegeben; ihre indexikalische Kraft behalten die ursprünglichen Titelschriften aber darüber hinaus [5].

Dass Schrift eine graphische Erscheinung ist, ja zur graphischen Kunst werden kann, ist ebenso wenig überraschend wie die Tatsache, dass die unterschiedlichen Schriften, Schriftstile (einschließlich der Handschriften) im Film signifikativ eingesetzt werden. Schriften haben eine intensive *allusive* Potenz:

- antike Umgebungen haben eine Affinität zu antikisierenden Schriften; das gilt sogar für Geschichten, die nicht in der tiefen Vergangenheit spielen - eine Geschichte spielt in Griechenland / eine an Keilschrift und antike griechische Inschriften gemahnende Kunstschrift indiziert den Ort der Handlung (etwa

in den Zwischentiteln von *THE GUNS OF NAVARONE*, Großbritannien/USA 1961, J. Lee Thompson, der im Zweiten Weltkrieg spielt);

- und der Titel von *THE KITE RUNNER* (DRACHENLÄUFER, USA 2007, Marc Forster), der eine Afghanistan-Geschichte erzählt, nimmt in den Schriften die fließende Form des Arabischen auf; die Schriftzüge erweitern sich ständig in die Hintergründe, die sich zu Ornamenten vollschreiben, wie man sie aus der orientalischen Architektur kennt.

*In summa*: Die Gestaltung von Schriften indiziert den historischen, politischen oder kulturellen Ort, an dem die Geschichte spielt und der als ein Ort auf der imaginären Landkarte von Zuschauern betrachtet werden kann. Die Schriften in Filmen setzen diese Karte voraus und bestärken sie gleichzeitig.

Manchmal bilden sich Schriftmoden als zeitgenössische Indikatoren von *Genres* heraus. Im Farb-Western der späten 1940er und 1950er Jahre gab es solche Stereotypifizierungen, verbunden mit ebenfalls western-spezifischen Musiken von der Art, wie Dimitri Tiomkin sie schrieb: Landschaftsaufnahmen, dazu Titel in bestimmten Schriften, in leuchtendem Rot gegen den Hintergrund abgesetzt (wie in dem Anthony-Mann-Western *THE FAR COUNTRY*, USA 1954) [6].

## 1.2.2 Schreiben

Die semiotische Gattung *Schrift* bezeichnet eine Klasse von Repräsentationssystemen (Buchstabenschriften, Silbenschriften, hieroglyphische Schriften etc.) und deren innere Morphologie, Syntax etc.

*Schreiben* dagegen ist die Bezeichnung für den Akt der Schriftverwendung, und will man differenzieren, muß man die Akte des Schreibens voneinander trennen, Stile des Schreibens differenzieren, gesellschaftliche und kulturelle Horizonte des Schreibens voneinander trennen, sich möglicherweise für die historisch sich verändernden Systeme schriftlicher Kommunikation interessieren (von der Zeitung und der Briefkultur über Sonderfälle wie das Kassiber-Schreiben, die Autobiographie, SMS und Wandkritzelei bis zur heute allgemeinen Online-Kommunikation) [7].

Im Film ist das Verstehen von Schrift oft eher ein Verstehen des Schreibaktes und seiner institutionellen und kulturellen Bedingungen [8]. Wenn sich die Kinder in *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY* (DIE BRÜCKEN AM FLUSS, USA 1995, Clint Eastwood) die

ihnen verborgenen Briefe der Mutter lesen, drängen sie in eine eigentlich durch Konvention geschützte Sphäre der (schriftvermittelten) Privatkommunikation ein [9].

Ganz andere Kontexte öffnen sich, wenn man an die Kunst des Schönschreibens denkt (die *Kalligraphie*), die gelegentlich auch im Film genutzt wird [10].

Die Unterscheidung zwischen *Werk* und *Handlung*, die eng mit der Schrift/Schreiben-Differenz zusammenhängt, stammt von Karl Bühler (1934, 51ff). Sie ist für den hier gegebenen Zweck wichtig, weil für den Film beides von Belang ist. Die Bedeutungskonstitution beider ist grundverschieden. Schrift *in concreto* ist gebunden an den Ort im kommunikativen Feld, an dem sie auftritt. Hat man es mit einer Verpackung zu tun, steht die Schrift in werblichem Zusammenhang und sollte dieses wiedergeben; handelt es sich um eine amtliche Verfügung, ist das etwas ganz anderes als Zeitungssatz oder der an Wände geschmierte Protest von Schülern; die Wandmalereien der kalifornischen *murales* sind ganz etwas anderes als die schriftähnlichen Malereien der Graffiti-Maler.

Schreiben ist ein höchst individuierender Akt. Handschrift ist persönlicher Ausweis, steht für den Charakter, verrät Charakterschwächen. Darum auch gehört der Graphologe manchmal zum KTU-Team der Kriminalgeschichten (wie gelegentlich im *TATORT*). Und wenn man fälscht, sucht man meist andere Identität zu stehlen oder sich in dieser zu verstecken (wie z.B. in *THE TALENTED MR. RIPLEY*, USA 1999, Anthony Minghella).

Der nicht-täuschende Brief als Inkorporation des Briefschreibens ist dagegen - als Ausweis der Persönlichkeit des Schreibenden, aber auch als individuelle adressierte Tätigkeit - gegen all diese öffentliche Kommunikation mittels Schrift oder schriftähnlicher Gebilde abgesetzt. Und das Briefeschreiben als Tätigkeit ist ein zutiefst privater Moment, ein Moment der Konzentration auf einen Abwesenden, ein Moment der Selbstbegegnung wie aber auch der Vergewisserung der Beziehung des Schreibenden zum Adressierten.

## 2. Textbindung

### 2.1 Diegitzität

Gehören Schriften oder schriftliche Äußerungen zur erzählten Welt, nennen wir sie „diegetische Schriften“, so, wie wir Musik als „diegetisch“ bezeichnen, die in der erzählten Welt gemacht wird und die die Figuren der Handlung wahrnehmen können. In der diegetischen Welt wird geschrieben. Hier geht es um Kontexte des Schreibens, um narrative Konstellationen, um intentionale Horizonte des Schreibens und ähnliches. Wenn also in *CANARIS* (BRD 1954, Alfred Weidenmann) die SS eine Agentin in Canaris' Abteilung einzuschmuggeln versucht, einem seiner Mitarbeiter dies zufällig bekannt wird und dieser Canaris warnt, indem er einen - nicht-bestellten - Tee bringt, unter dem ein kleiner Zettel liegt: „SD Spitzel“, dann hat die kleine Szene gerade deshalb Charme, weil hier eine komplexe situative Konstellation hergestellt wird, in der die Warnung die narrativ wichtige Botschaft ist. Es geht aber auch um ein spielerisches Verhältnis zwischen Canaris und seinen Mitarbeitern, um das Ausspielen von sozialen Rollen und Ritualen. Der Zettel ist so nur Teil einer kleinen Komödie, die die soziale Kohäsion der engeren Mitarbeiter der Titelfigur unter Beweis stellt (und die junge Frau, von der der Zuschauer weiß, dass sie von der SS erpreßt wird, in eine höchst interessante ambivalente Sympathie-Bewertung hineinzieht).

Dass im Diegetischen die ganze Fülle der Funktionen und Bedeutungen von Schrift und Schreiben wiedergegeben und dramaturgisch genutzt wird, sei nur am Rande vermerkt. Das wird mich in der hier entworfenen Übersicht über Funktionshorizonte der Schrift im Film nicht weiter beschäftigen. Ich will aber explizit hier schon auf Ludger Kaczmarek Überlegungen zum gelben Absperrband hinweisen, mit dem in amerikanischen Krimis die sogenannte „crime scene“ abgesteckt und so eine Art von „Insel“ aus dem Zusammenhang des normalen Lebens herausgebrochen wird; es entsteht ein eigener Raum mit eigener normativer Ordnung, den zu betreten oder zu verlassen eine auf jeden Fall dramatisch interessante Handlung ist. Diese Beobachtungen sind für eine Theorie des Szenischen als einer der elementaren Gliederungseinheiten des Films ebenso interessant wie für eine Theorie des Topologien der Handlung - sie zeigen, dass die Szene resp. der szenische Raum keine rein artifiziellen Größen sind, sondern eng mit Gliederungsprinzipien des sozialen Lebens zusammengehen. Und das Beispiel

zeigt auch, dass Lesen und Zuschauen nicht immer in Opposition zueinander stehen, sondern eine höchst dichte Einheit des (nicht nur szenischen) Verstehens bilden.

### 2.2 Schrift-Motivationen

Gehören die Schriften nicht zur erzählten Welt (resp. zur Wahrnehmungswelt der Figuren), sind sie außer- oder nichtdiegetisch. Es ist schnell klar, dass die außerdiegetischen Schriften von sehr unterschiedlicher Art sind und dass sie in höchst verschiedener Form an der Textkonstitution, an der Narration, am Beziehungsverhältnis von Autor (oder auktorieller Instanz) und Zuschauer oder gar von Institution und Zuschauer beteiligt sind (davon werden die Beiträge dieses Bandes in vielfacher Gestalt handeln).

Mir ist hier wichtig, dass die Heterogenität des semiotischen Materials, das bei nichtdiegetischer Bindung von Schriften fast immer auch wahrnehmungsauffällig ist, ein klarer Hinweis auf die instantielle Einrahmung textueller Kommunikation ist. Ich komme darauf zurück.

Auch wenn man die Unterscheidung trifft, ob etwas zur erzählten Welt gehört oder nicht, und auch wenn man schnell feststellt, dass manches Nicht-Diegetische die Geschichte befördert (also an die Narration angebunden ist), so hat anderes gar nichts damit zu tun. Darum sei die Frage der Motivationen als eine weitere Unterscheidung eingeführt, die die unterschiedlichen funktionellen Anbindungen der Schriften im Film untersucht, die unmittelbar auf die verschiedenen Ebenen der Textkonstitutionen verweist.

#### 2.2.1 Diegetisch motivierte Schriften

Eine Vielzahl der filmischen Inskriptionen (von lat. *inscriptio* = Inschrift, Aufschrift) sind *deskriptive* Hinweise, Orts- und Zeitangaben, Namen und gelegentlich Angaben zur Profession der Genannten [11]. Gelegentlich verorten derartige Angaben das Gezeigte auf der historischen Zeittabelle, suggerieren einen realistischen Bezug (wie das berühmte „PHOENIX, ARIZONA“, gefolgt von „FRIDAY, DECEMBER THE ELEVENTH / TWO FORTY-THREE P.M.“ am Beginn von Alfred Hitchcocks *PSYCHO*, USA 1960); andere dagegen geben unmögliche („2039“) oder unbestimmte Angaben („Auf einer fernen Galaxie“), reklamieren jedenfalls nicht oder

bewusst nur sehr ungenau die textexterne Realität als Bezug [12].

Derartige Hinweise positionieren die erzählte Welt auch in letzteren Fällen in Bezug auf die lebensweltliche oder historische Realität der Zuschauer, signalisieren also eine Beziehung zwischen Fiktion und dem Jetzt des Zuschauers. Der Hinweis „Portugal, 1492“ markiert also nicht allein ein historisches Datum, sondern weist das, was das Bild zeigt, als Bild eines lange vergangenen Ortes und Geschehens aus, so dass der Zuschauer assoziative Wissensrepertoire aktivieren kann, die mit jenem benannten Ort und der Zeit verbunden sind. Für eine Theorie des Erwartens, der Hypothesenbildung, der Kalkulation von Wahrscheinlichkeiten usw. ist diese Leistung - gerade am Anfang von Filmen - höchst bedeutsam. Dabei kann es sogar geschehen, dass das Wissen über die historische Zeit der Erzählung und das, was die Bilder zeigen, *diskordant* werden; die Hafenszenen am Ende von Gillo Pontecorvos *QUEIMADA!* (Italien/Frankreich 1968) etwa stehen im Horizont einer Geschichte, die Mitte des 19. Jahrhunderts spielt; sie zeigen aber die Realität eines Dritte-Welt-Hafens, die auch im Jetzt des zeitgenössischen Zuschauers angesiedelt sein könnte; ein anderes Beispiel sind die Architekturen in Michael Winterbottoms Zukunftsfilm *CODE 46* (Großbritannien 2003), die ausnahmslos Realaufnahmen sind, die aber den Eindruck einer vollständigen Artifizialität machen, der wiederum die Zeit-Insriptionen im weiteren zutragen.

## 2.2.2 Textuell motivierte Schriften

### 2.2.2.1 formal motiviert

Manches Verwenden der Schrift gewinnt Sinn aus der Aufgabe der Indikation formaler Textgrößen; sie rechnen darum auch zu den „Textgliederungssignalen“. Anfang und Ende des Textes, die Gliederung eines Films in Kapitel (die Kapiteltitel sind gegebenenfalls sogar sinnspruchartig ausgeführt wie in *ZAHRADA / MEIN GARTEN*, Martin Sulik, CSSR 1995 [13]) und ähnliches mehr zeigen die formale Strukturiertheit eines Films als einer kommunikativen Äußerung an, die nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich gegliedert ist.

### 2.2.2.2 narrative Kontexte

Wie oben schon gesagt: Das zeitliche Verhältnis von Episoden der Erzählung („Zur gleichen Zeit“, „Sechs Jahre später“) und dergleichen mehr, manchmal die Namen und Ränge von Akteuren (wie manchmal im Politthriller) - eine Reihe von Schriften ordnen das erzählte Geschehen, machen Zeit- und Ortsrelationen klar und ähnliches mehr. Gerade Filme, die an vielen Orten spielen, oft sprunghaft von Ort zu Ort wechseln (wie manche *JAMES-BOND*-Geschichten), nutzen die Schrift als Möglichkeit, den Ortswechsel möglichst schnell und unaufwendig zu vollziehen. Manchmal sind Schriften deutlich subjektivisiert - wenn etwa in Michael Curtiz' *CASA-BLANCA* (USA 1942) mit verlaufenden Schriften gearbeitet wird - ob sie vom Regen oder von Tränen aufgelöst wird (am Ende des in Paris spielenden Flashbacks, der die Vorgeschichte erzählt), ist gleichgültig -, dann deutet das deutlich auf das subjektiv-nostalgische Register hin, in dem die Episode spielt, sowie auf den Gemütszustand des Erinnernden [14].

Gelegentlich werden auch die Vorgeschichten oder die historischen Bedingungen schriftlich mitgeteilt; man denke an zahllose Beispiele aus dem Ritter- und Piratenfilm, an den Beginn der *STAR-WARS*-Filme und ähnliches. Entsprechendes gilt für die Nachgeschichten, in denen vom Verbleib der Figuren die Rede ist. Dass gerade mit letzteren manchmal moralische Widersprüche induziert werden - ein Übeltäter stirbt danach als geachteter Mann 20 Jahre später -, spricht dafür, dass hier mehr geschieht als dass nur die Erzählung abgerundet würde. Offenbar wird der Zuschauer als moralisch urteilendes Wesen angesprochen, wird sein Gerechtigkeitssinn eingemischt.

Alle diese Schriften sind zwar aus der Erzählung motiviert, brechen aber den semiotischen Modus der Erzählung. Sie sind unmittelbar lesbar als Instantiationen der narrativen Instanz (vereinfacht gesprochen: des Erzählers), bringen möglicherweise einen eigenen *semiotischen Spiel-Modus* hervor: 20.000 *YEARS IN SINGSING* (1932, Michael Curtiz) beginnt mit Schriften, die an Figuren kleben, die zu jeweils besonders vielen Jahren Singsing-Aufenthalt verurteilt sind; die Zahlen lösen sich von Figuren, schweben in einem imaginären Raum „vor dem Bild“, fliegen langsam auf die Kamera zu (die gleiche Szene taucht am Schluß nochmal auf) - die Szene wird transformiert in ein winziges Ballett der Zahlen, die ein besonderes Bild des Gefängnisses zeichnen.

Der Film nutzt manchmal Schrift als Fremdmedium, um seine eigenen Geschichten zu erzählen, Nachrichten zu kommunizieren, Themen vorzustellen etc. Meist ist die Fähigkeit der Schrift, Mitteilung zu machen, unbefragt; nur im Falle der Codes (wenn Informationen in der 0-1-Repräsentation des Computers dargestellt werden), bei unbekannt historischen Schriften wie der Keilschrift oder der altägyptischen Hieroglyphenschrift sowie in Geheimschriften (oder allgemein der Kryptographie) ist dieses nicht unbedingt klar - die allgemeine kommunikative Ausgerichtetheit und auch Sinnhaftigkeit einer schriftlichen Äußerung steht auch dann aber meist außer Frage, die Entzifferung der Schriften wird dann zu einem narrativen Thema [15].

### 2.2.2.3 semanto-pragmatisch motiviert

Wenn am Anfang von SHREK (USA 2001) die Erzählung in einem abgebildeten Buch beginnt, man sieht den Text, der im *voice-over* auch zu hören ist, die Seite wird umgeblättert, dann signalisiert der Anfang die Herkunft der folgenden Geschichte aus einem anderen semiotischen, medialen und rezeptiven Zusammenhang. So kann auch am Ende zurückgegangen werden auf den - hier als älter und originärer behaupteten - Modus des Lesens, in dem die Geschichte auch erscheinen kann (oder könnte). Ende der Geschichte, das Märchenbuch, „und wenn sie nicht gestorben sind“, das Buch klappt zu. Derartige intersemiotische und intermediale Spiele gehören zu einem semanto-pragmatischen Rahmen, in den jeder Text hineingehört und der mehr oder weniger dominant zum Thema oder zum Gegenstand der Darstellung gemacht werden kann. Nicht jeder induziert ihn aber mittels eines Buches.

Manchmal sind Schriften eng mit *dramaturgischen* Strategien verbunden. Sie stehen dann in einem sehr spezifischen Funktionshorizont. Neben den schon erwähnten Orts- und Zeitangaben können Schriften mit Strategien der Spannungserzeugung verbunden sein - wenn es etwa um eng gesteckte *deadlines* der Handlung geht, geben manchmal sekundengenaue Zeitangaben einen Hinweis auf die noch verbleibende Zeit. Zwar zeigt die Uhr 9:50:24, doch geht es nicht um den genauen Stand des Chronographen, sondern darum, dass bis zum Verstreichen der Zeit, zu der eine Bombe explodieren soll, nur noch anderthalb Stunden bleiben. Die Ordnung der dramatischen Zeit ist eben eine andere als die der Chronometrie. Der dramatisch relevante Zeitstrahl kann

auch rückwärtsgerichtet sein, wenn etwa die Zeit angezeigt werden soll, die seit dem Tod einer Kernfigur vergangen ist. Selbst Gleichzeitigkeit wird manchmal mittels einer Schrifteinblendung („Zur gleichen Zeit“) angezeigt [16].

Manchmal gehen Schriften deutlich über die Erzählung hinaus, indizieren deren *allegorischen* Charakter, nominieren die *Moral von der Geschichte* und anderes mehr. Sie beziehen sich also auf den Status der Geschichte über das bare Erzählen hinaus, sind ganz deutlich Manifestationen der Instanz des Mitteilenden und insofern Indikatoren des *enunziativen Charakters* des Films. Und gerade hier wird greifbar, dass der Erzähler nicht nur im kommunikativen Verhältnis des „Erzählens“ zum Zuschauer und zum Erzählten positioniert ist, sondern dass er darüber hinaus das Erzählte evaluiert, seine moralischen Qualitäten (oft indirekt) benennt, Implikationen und Verallgemeinerungen versuchen kann.

Als Beispiel können Motti dienen oder verallgemeinernde und moralisierende Resümées am Schluß. Wenn also Jean-Pierre Melvilles *L'ARMÉE DES HOMBRES* (1969) mit dem Zitat „Böse Erinnerungen, seid willkommen, ihr seid meine ferne Jugend“ endet, so betrifft das den Status des gesamten Films als Erinnerung, als verankert in Erfahrung und als subjektiv (durch das „Ich“ verbürgt, das als Joseph Kessel, auf dessen Autobiographie der Film basiert, zudem noch referentialisiert ist). Ein anderes, spielerisches Beispiel ist der Schluß von *WIR WUNDERKINDER* (BRD 1958, Kurt Hoffmann): Man sieht auf dem Friedhof, auf dem die Geschichte endet, eine Stein Tafel: „WIR MAHNEN DIE LEBENDEN“ - und dass damit am Ende ein überzogen-satirisches Motto gegeben und eine Summa des ironisch-sarkastischen Schlusses gezogen wird, ist sofort deutlich; dass dazu noch übergegangen wird auf textformale Bezüge, dass also das Text-Semantische unter der Hand aufgegeben und durch den Bezug auf eine textformale Größe abgelöst wird, indem nun eine Zufahrt auf das Motto erfolgt, bis nur noch „ENDE“ zu lesen ist, unterstreicht den Modus des Leichten, das der ganze Film für sich beanspruchen kann, aber auch den eines konsequenten Spiels mit der Einheit der Erzählung [17].

Es gibt im Zeichentrickfilm Beispiele, dass Figuren zu Buchstaben mutieren und umgekehrt (so schon in Disneys *ALICE'S LITTLE PARADE*, USA 1926). Auch hier ist der Vorgang eine in Fundamentalkategorien

verankerte Wahrnehmungssensation, der Repräsentationsmodus selbst wandelt sich. Der Film scheint von einem Register der Zuschaueransprache in ein anderes zu rutschen. Die Welt der Figuren ist zeitlich, sie umfaßt Handlungen, Veränderungen etc. Die Welt der Buchstaben ist dagegen zeitlos, die elementaren Figuren können nicht agieren, verändern sich nicht. Figuren und Buchstaben gehören zwar offensichtlich dem gleichen Morphing-Universum an, sind Teil der gleichen Botschaft; aber sie sind aufgrund ihrer realen Differenz dennoch und zugleich grundverschieden. Auch dieses thematisiert eine fundamentale Kategorie der Textkonstitution.

### 3. Konstellationen

Schon die obigen Bemerkungen zur Instanz des Erzählers deuten darauf hin, dass filmische Kommunikation immer in kommunikativen Konstellationen fundiert ist und auch dann, wenn kein individueller Kommunikator identifiziert werden kann, er formal als Gegenüber des Zuschauers induziert sein muß. Die kommunikative Bindung von Filmen ist in dieser Hinsicht eine Bedingung der Möglichkeit textuell vermittelter Kommunikation, und spätestens mit der *Enunziationstheorie* (vgl. Metz 1997; vgl. dazu auch Wulff 1999, cap. 1) ist die Annahme, dass filmische Kommunikation nur gelingen kann, wenn eine Konstellation von Kommunikator (Enunziatär), Adressaten (Enunziat) und Äußerung (Enunziat) unterstellt wird, die den Sinnhorizont stabilisieren kann.

#### 3.1 Textuell-konstellative Beziehungen

Alle Manifestationen und Instantiationen des Erzählers gehören in diesen Funktionskreis hinein. Manchmal wird das Schreiben selbst - als kreativer oder expressiver, interaktiver oder narzisstischer Akt - abgebildet. Das filmische Erzählen selbst nutzt oft genug das Schreiben als Metapher für das Erzählen, substituiert den Erzähler durch den Schreiber, manchmal den Chronisten. Oft ist das Schreiben eingebunden in eine Reflexion der Akteure über sich, über die Geschichte, die Bedeutung dessen, was geschieht. Die damit verbundenen Repräsentationen des filmischen Erzählers sollen mich hier aber nicht weiter beschäftigen.

Daneben rechnen eine ganze Reihe anderer Formen zum hier genannten Funktionskreis dazu. Wenn Texte in Textreihen eingegliedert werden - in Genres oder auch in Folgen von Filmen mit formal im-

mergleichen Titelsequenzen wie bei den Woody-Al-len-Filmen -, zeigt sich der einzelne Film als Teil eines Typus textuell vermittelter Kommunikation. Oder wenn manchmal mit Gedankenblasen gearbeitet wird, die den Konventionen des Cartoons entstammen, dann verweist diese intersemiotische Spielerei auf eine nicht der Erzählung selbst zugehörnde Instanz, die hier eingreift und die semiotische Homogenität der Darstellung aufbricht. Ein Beispiel findet sich im Titel von *CAPRICE* (USA 1966, Frank Tashlin): Ein Mann auf einer Seine-Brücke sieht Doris Day an sich vorbeilaufen - man sieht eine Gedankenblase mit einem „!““, die - als die Schauspielerin an dem Mann vorbeigelaufen ist - um den Namen „Doris Day“ erweitert wird [18].

Textuell bezogen sind auch *Hilfsangebote*, die der Film schriftlich macht. Untertitel, die jene Teile polyglotter Filme sprachlich zugänglich machen, die man sonst nicht verstehen könnte (man denke an einen Film wie *DANCES WITH WOLVES*, USA 1990, Kevin Kostner, der zu einem großen Teil Kommunikation mit Indianern zeigt und diese nicht übersetzt, sondern untertitelt), instantiieren natürlich auch die Institution dessen, der diese Übersetzung anbietet. Untertitel sind eine Dienstleistung für den Zuschauer, sie erschließen ein filmisch dargebotenes Geschehen, das sonst nicht (oder nur zum Teil zugänglich wäre). Das unterscheidet die Betrachtung solcher Dialoge im Kino und in der Realität - in der Realität fehlen die Untertitel: weil die Realität eben nicht institutionell-konstellativ gerahmt ist. Kino ist Kommunikation, nicht Realität. Manchmal findet Kommunikation in einer für den Zuschauer nicht-zugänglichen Sprache statt; wenn hier die Untertitelung ausbleibt, ist dies meist ein klarer Hinweis auf die Perspektive der Anteilnahme, der die Erzählung folgt; so wird der Zuschauer wie der Protagonist gegen ein Verständnis immunisiert und gegen die Antagonisten eingenommen, die ihm unzugänglich kommunizieren.

Der „polyglotte Film“ hat insbesondere im Themen- und Motivkreis des Polithrillers eine ganze Reihe von Vertretern. Wenn also in Filmen wie *THE HUNT FOR RED OCTOBER* (JAGD AUF ROTER OKTOBER, 1990, John McTiernan) das Russische und das Amerikanische sprachlich gegeneinander gestellt sind, so deutet die Unverständlichkeit mancher Teile der Dialoge auch auf eine Non-Kommunikativität im Abgebildeten hin; die Unzugänglichkeit der Sprachen reprä-



sentiert auch die „Block-Strukturen“ des Politischen oder Militärischen [19].

Reflexivität kennzeichnet auch die Untertitelung von Filmen für hörbehinderte Zuschauer. Der Kommunikator ist präsent, die Schrift indiziert seine Anwesenheit und sein Bemühen um Verständlichkeit. Er erfüllt für eine erkennbare Gruppe von Zuschauern einen „kommunikativen Vertrag“ [20] (vgl. Wulff 2001) - eine Dienstleistung, die auch den anderen Zuschauern zugänglich wäre, selbst wenn sie sie gar nicht in Anspruch nehmen. Ein nachgerade lachhaftes Beispiel ist Pier Paolo Pasolinis Allegorie *UCCPELLACCI E UCCELINI* (Italien 1966), in dem das Krächzen der Raben und das Hüpfen der Spatzen mit Untertiteln für den Zuschauer verstehbar gemacht, als es dem Bruder Cicillo gelungen ist, die Sprache der Vögel zu entziffern (vgl. Siegrist 1986, 94).

Manchmal werden Dialoge durch Untertitel *essentialisiert*. Wenn etwa in Jean-Luc Godards *UNE FEMME EST UNE FEMME* (Frankreich 1961) der Dialog immer unverständlicher wird und Untertitel das herausarbeiten, was wirklich wichtig ist, ist das Verfahren nicht nur reflexiv hinsichtlich Dialog und Ton, sondern vor allem auch ein Hinweis, dass die Szene einen Erzähler hat, der die Information filtert, auf den Punkt bringt, schriftlich anbietet.

Neben der Essentialisierung ist auch eine komische Kommentierung des akustisch vernehmbaren Dialogs möglich. Hier geht es um „eigentliche Inhalte“. Der Dialog wird de-maskiert, als floskelhaft entlarvt, in eine deutliche epistemische und ästhetische Distanz gesetzt [21].

### 3.2 Institutionell-konstellative Beziehungen

Höchst selten manifestiert sich der institutionelle Apparat des Kinos auch in der Vorführung. Ein Beispiel ist Irmgard von Zur Mühlens Dokumentation *DIE BEFREIUNG VON AUSCHWITZ* (BRD 1986), die mit einer Rollschrift beginnt, die mitteilt: „Die Dokumentation enthält sämtliche Filmaufnahmen, die sowjetische Kameramänner nach der Befreiung von Auschwitz zwischen dem 27. Januar und dem 28. Februar 1945 gedreht haben. Um die Authentizität der Dokumente zu wahren, werden selbst grausame Bilder ohne Kürzungen gezeigt und auf Geräusch- und Musiksynchronisationen verzichtet.“ Oder wenn *NUIT ET BROUILLARD* (1956, Alain Resnais) in

Deutschland nur gezeigt werden durfte, wenn eine Schrift vorgeschaltet war, die den folgenden Film als subjektive Ansicht des Regisseurs, keineswegs aber als Aussage über die Wirklichkeit auswies, dann manifestiert sich ein institutioneller Rahmen, der in einer normalen Kinovorstellung nur in einem weitgehend nicht-bewußten Hintergrund bleibt [22]. Ein weiteres Beispiel ist die israelisch-amerikanische Rekonstruktion des z.T. verlorenen Films *DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT* (aka: *THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET*; Deutschland 1944, Kurt Geron, Karel Peceny), das Teile des Materials durch eine Schrifteinblendung als "Nazi-Propaganda-Material" kennzeichnet. Diese Markierung installiert eine gegenüber dem Archivfilm neue textuelle Instanz und läßt eine "primäre" Lektüre nur zu, wenn diese Instanz "eingeklammert" wird.

Gerade Filme über historische Tatsachen, insbesondere dann, wenn es um Richtigstellungen geht, um Diskurse über die Bedeutung des Vergangenen, um Legitimationsdiskurse, greifen massiv auf eine Parallel-Kommunikation mittels Schrift zurück, um nicht das historische Material allein zu exponieren, sondern die Tatsache auszustellen, dass das Material „in Rede und Frage“ gestellt ist. In einem solchen Rahmen steht z.B. der Untertitel von *DU - UND MANCHER KAMERAD* (DDR 1956) - "Ein Tatsachenbericht", der nicht nur auf die Authentizität des Berichteten hinweist, sondern auch den Charakter der folgenden Darstellung nennt: Es geht um einen Indizienbeweis, eine Faktographie von Geschichte wird reklamiert. Damit wird dem Gesamttext ein modaler Rahmen zugewiesen, der bis zum Ende Geltung in Anspruch nimmt. Förster (1994, 73) nimmt den Untertitel als "Versprechen, die Wahrheit zu zeigen", lokalisiert ihn also als eine explizite Äußerung des kommunikativen Kontrakts, in dem der Film (resp. die ihn äußernde Instanz) und der Zuschauer gebunden sind. Damit wird zugleich das verwendete Material als "Augenzeugenmaterial" qualifiziert (oder, genauer: Das Filmmaterial kann als Tatsachenbeweis verwendet werden, weil es das vergangene Geschehen treulich aufzeichnet), die Aussage kann nachgeprüft werden (so auch Förster 1994, 74) [23].

Ähnliche Funktionen haben Quellenangaben, die schriftlich die Herkunft des Materials verraten - eine vor allem in Kompilationsfilmen äußerst verbreitete Technik (vgl. Allen 1991, 106f).

Die dauernde Präsenz und die permanente Möglichkeit, dass der institutionelle Rahmen sich um den Text schließt und sich selbst schriftlich manifestiert, produziert eine eigene ästhetische und epistemische Distanz, die das Fernsehen vom Kino unterscheidet. Natürlich ist auch das Kino eine gesellschaftliche Institution, in der die einzelne Filmvorführung nur eine vorübergehende und eigentlich marginale Episode ist, doch bleibt der institutionelle Rahmen hier dezent, gehört zum Rahmenprogramm der Vorstellung, macht sich in dieser selbst aber kaum bemerkbar (natürlich gibt es das grüne Notausgangs-Licht, doch ist auch dieses außerhalb des Projektionsfeldes).

Sehr viel komplizierter sind die Kundgabeflächen des institutionellen Kommunikators im Fernsehen. Hier ist heute jedes Einzelbild mit einer „Fliege“ gekennzeichnet, weist es als eine Ausstrahlung in dem durch die Fliege gekennzeichneten Sender aus. Über das „primäre“ Bild der Ausstrahlung eines Films legt sich eine zweite Schicht, die den institutionellen Rahmen markiert. Im Fernsehen werden auch laufende Sendungen immer wieder durch Schrifteinblendungen unterbrochen oder überlagert, die entweder Sendereigenes („Tagesschau um 2 Uhr 17“) oder sogar sendungs- und senderfremdes Reales vermelden („Giftgaswolke über Gelsenkirchen“). Hier geht es nicht mehr darum, dass der Zuschauer einem Kommunikat als einem semiotisch-institutionellen Produkt gegenübersteht, sondern dass er es mit einem ganzen kommunikativen Apparat zu tun hat.

### 3.3 Phatikalität

Natürlich sind Mischungen aller dieser Rahmungen und Motivierungen möglich. Fluchtpunkt der Rezeption bleibt aber immer der integrierte Text.

Wenn man das Verstehen eines Films als Integrations-Aufgabe ansieht, die es zu lösen gilt, und wenn man annimmt, dass der Zuschauer unterstellen darf, dass das Leinwandgeschehen so für ihn aufbereitet ist, dass er durch eine Reihe vorher kalkulierter Aneignungsbewegungen geführt werden wird, dann sollte auch klar sein, dass die Integrativität der Materialien, mit denen die Geschichte des Films erzählt oder sein Gegenstand exponiert wird, sichergestellt ist. Insofern ist die insbesondere gegen Zwischentitel gerichtete Behauptung, dass Schrift-Inserts immer „als lästige illusionsstörende Unterbrechung der Kontinuität einer im Film dargestellten Bewegung“

(Paech 1994b, 214) [24] empfunden werde, durchaus in Zweifel gezogen werden. Ob man geltend macht, dass mittels Schrift-Tafeln nicht nur im Filmischen ganz eigene Rhythmisierungen hergestellt werden können, sondern auch eine Abfolge von Zuwendungsmodalitäten, oder ob man das Primat der Illusionierung als einer ersten und in sich Wert tragenden Form der Rezeptionsfreude (im Sinne der *pleasure*) in Abrede stellen will - möglicherweise ist die Störung der Illusionsbildung sogar eine Elementarstrategie des Mitteilens im Kino, die die Differenz von Sehen und Lesen als ästhetisches Mittel nutzt. Wenn also Buster Keaton in *THE NAVIGATOR* (USA 1924) eine Schrifttafel „Ten Seconds Later“ in eine Handlung einschneidet, die etwa zehn Sekunden lang zu sehen ist, so ist die Tafel eigentlich unsinnig - es sei denn, man nimmt sie als Teil eines semiotischen Spiels, in dem die visuelle Repräsentation eines Handlungsabschnitts durch den Zwischentitel substituiert ist, eine Tatsache, die selbst Gegenstand der Rezeption ist (das Beispiel findet sich in Stam 1992, 147f).

Schriften stehen nach der hier vertretenen Auffassung nicht nur im Funktionskreis des *Ludischen*, sondern auch in dem des *Phatischen*, einer elementaren Zeichenfunktion, die die Beziehungen zwischen Zeichen und Benutzern reguliert und kontrolliert und damit jene besondere ontologische Differenz zwischen Zeichen und Realität, zwischen dem fiktiven Jetzt und dem Jetzt des Zuschauers moduliert und stabilisiert [25]. Ich werde diesen Aspekt hier nicht vertiefen - über die fundamentalen pragmatischen Funktionen des Titels wird Britta Hartmann in diesem Band genauer berichten.

Die Grundvorstellung, der ich hier zutragen wollte, sieht eine Integration von drei Rahmengrößen an, die filmische Kommunikation umgreifen:

- (1) die Vorstellung der *Textualität* meint dabei Beziehungen zwischen Schrift und den Konstitutionsebenen des Textes, der seinerseits in allen Aneignungsbewegungen als ein integrierter, semantisch dichter, kohärenter und kohäsiver Zeichenkomplex unterstellt ist;
- (2) die Vorstellung der *Kommunikativität* bezeichnet Beziehungen zwischen Schrift und den instantiellen resp. institutionellen Ebenen der Textkonstitution, sie umfaßt zudem Rahmen- und Moduszuschreibungen;
- (3) und die Vorstellung des *Ludischen* schließlich sichert die Distanz zwischen Zuschauer und Film,

qualifiziert das Verstehen von Filmen als semiotisches Spiel, als Folge von Aufgaben, Erwartungen, Rätseln und Überraschungen; das Ludische seinerseits basiert auf einem „kommunikativen Vertrag“ zwischen den Kommunizierenden, der das Gegenüber der kommunikativen Rollen als Bedingung der Möglichkeit filmvermittelter Kommunikation installiert.

## Anmerkungen

Für Hinweise danke ich Michael Schaudig.

[1] Explizit hingewiesen sei auf Michael Schaudigs Übersichtartikel über eine typographisch fundierte Analyse der Filmschriften (2002), die insbesondere der Interrelation technischer und ästhetisch-semiotischer Entwicklungen gewidmet ist. Auch wenn unstrittig ist, dass das *Schriftedesign* von Filmen Teil des allgemeineren Film-Designs ist, so fällt doch auf, dass es dort kaum je als eigenständige Gruppe von Design-Aufgaben oder -Lösungen erwähnt wird. Umgekehrt ist Typographen die besondere Aufgabe der Filmschriften oft nicht sehr bewusst. Eine andere Bedeutung hat die Gestaltung von Schriften im Fernseh-Design; vgl. dazu z.B. Ayers 1984 und Merritt 1990.

Ich werde mich im folgenden um den Schriftfilm nicht weiter kümmern; vgl. dazu Paech 1994a, Lentz 2002, Beienhoff 2007; zum ästhetischen Programm des *cinéma lettriste* vgl. Devaux 1992. Vgl. dazu auch den Beitrag Rembert Hüasers in diesem Band. Ich gehe davon aus, dass Schriftfilme nicht allein die Statik der Schrift dynamisieren, sondern dass sie eigene semiotische Spiele entfalten, die letztlich aus der Tätigkeit des Lesens abgeleitet sind.

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

[2] Ein ganz anderer Wahrnehmungseindruck entsteht, wenn Schrift auf ein Objekt im Bildraum projiziert wird. Ein Beispiel ist Theo van Goghs 12minütiger Kurzfilm *SUBMISSION* (Niederlande 2004), in dem in arabischer Schrift Koranverse auf nackte Körperteile der Protagonistin (insbesondere den Rücken) projiziert werden, die die Frau als solche zur Unterwerfung unter ihren Ehemann auffordern sollen. Bild, Schrift und Stimme werden zu einer emblematischen Ganzheit verschmolzen, die Trennung der beiden Ebenen erscheint aufgehoben.

[3] Darum auch scheint mir Cubitts Vorschlag, von einem *on-screen writing* zu sprechen, um die Kamera-Größe zu umgehen, ganz irreführend zu sein, zumal hier eine Verwirrung auftritt, die die technische Kamera und die semiotische Kamera als bild- und kommunikationsbezogenes Konstrukt des Zuschauers miteinander vermengt. Vgl.

dazu Cubitt 1999, bes. 61f; vgl. außerdem Böhnke 2006, 173.

[4] Ein Sonderfall ist das seit jüngstem verwendete Firmenlogo von Pathé, bei dem die Buchstaben als Figuren in einem Mobile hängen; sowohl Mobile als auch Buchstaben rotieren langsam, nehmen gelegentlich eine kurze Stillstellung ein, in der sich die Buchstaben wie in einer Schrift auf einer Ebene anordnen; aber selbst dann bleibt der Eindruck der Dreidimensionalität des Mobiles erhalten, auch wenn der Tifeneindruck kurzfristig zurückzutreten scheint.

[5] Ein wiederum ironisches Beispiel entstammt David Wark Griffiths Film *ISN'T LIFE WONDERFUL* (USA 1924), in dem die Verständnisschwierigkeiten zwischen deutschen (englische Titel) und russischen Akteuren (Titel mit kyrillischen Buchstaben) schon durch die Schriftwahl dargestellt sind; vgl. Siegrist 1986, 94f.

[6] So evident die Beobachtung ist, dass Schriften genrespezifisch gewählt werden (und umgekehrt genreindikativ sein können), so wenig ist bislang weder in der Filmwissenschaft noch in der Typographie darüber gearbeitet worden. So deutet sich an, dass in der Science-Fiction in den 1920er Jahren zunächst modernistische, durch Futurismus und Art Déco angeregte serifenlose Schriften wie die Futura oder die Grotesk große Prominenz genossen, bevor es in den 1970ern einen Übergang zu pixelbasierten Maschinen-Schriften (wie der MICR oder verschiedener OCR-Schriften) gab; vgl. dazu Steinbach 2002; vgl. darüber hinaus Gagné 1981. Erinnerung sei auch an Schriften in den Titeln von Horrorfilmen, die Traditionen der Heftchenliteratur aufnehmen und häufig Blut als Darstellungs- oder Schreibmittel inszenieren.

[7] Ein ebenso skurriles wie augenzwinkernd gesetztes Beispiel stammt aus Alfred Hitchcocks Film *SABOTAGE* (Großbritannien 1936): Man sieht zunächst einen schreibenden Polizisten; der Umschnitt zeigt, was er geschrieben hat - einen Text in Stenographie; das Beispiel verdanke ich Siegrist 1986, 255.

[8] Ein besonders anrührendes Beispiel stammt aus Dalton Trumbos Film *JOHNNY GOT HIS GUN* (USA 1971): Die namenlose „vierte Schwester“, die mit der Betreuung eines bewegungsunfähigen Soldaten-Torsos beauftragt ist, schreibt „Merry Christmas“ auf dessen Brust, langsam, die Hautfläche wie eine Tafel zwischen den Buchstaben freiwischend. Sie nominiert damit den Kranken, setzt sich über die Order, ihn nur zu versorgen, hinweg, tritt in eine Beziehung mit dem bis dahin ganz Isolierten ein. Der Schreibakt selbst ist über den Körper des Protagonisten vermittelt, was eine ganz eigene Schwebelage zwischen dem Lesen der Buchstaben-Bewegung und der empathischen Imagination der Berührung impliziert.

[9] Insbesondere die Rolle des *Briefes* in der dargestellten filmischen Kommunikation ist bis heute nahezu ununtersucht geblieben; vgl. dazu Skasa-Weiß 1996, Blanchard 1976 und Valot 1989.

[10] Man denke an das Schreiben von Mönchen in manchen Mittelalter-Geschichten. Eine eigene Rolle spielt das Schönschreiben in den ostasiatischen Kulturen; vgl. dazu etwa den 29minütigen Dokumentarfilm *SHODO: THE PATH OF WRITING* (USA 1980, Stephan Chodorov).

[11] In aller Regel werden derartige Hinweise als „richtig“ und „geltend“ angesehen, gelten also in hohem Maße als zuverlässig. Dass Ortshinweise etwa offen lügend gesetzt sind, ist wohl nur in der Grotesk-Komödie möglich (in John Landis' *THE KENTUCKY FRIED MOVIE*, USA 1977, etwa sieht man die New Yorker Freiheitsstatue; die Schrift behauptet aber: „Hongkong“; vgl. dazu Siegrist 1986, 255). Im gleichen Zusammenhang gilt es, die Frage zu stellen, ob derartige referentialisierende Schriften auch in nicht wahrheitswertfähigen Imaginationen, in Träumen und Visionen auftreten können; ebenso ist zu fragen, ob Schriften auch dann verwendet werden können, wenn schon ein Erzähler etwa als Voice-Over-Erzähler eingeführt ist, oder ob es dann zu Konflikten zwischen der Instanz des Erzählers und der der Schreibers kommen muß.

Erinnert sei auch daran, dass Akte des Schreibens in einem viel umfassenderen Sinne auf allen Ebenen der filmischen Signifikation fast immer als sinnunterlegte und intentional auf Mitteilung orientierte Tätigkeiten konzipiert und dargestellt sind. Insofern ist ein Akt des sinnentleerten Schreibens (wie der sich endlos wiederholende Text, den der Schriftsteller in Stanley Kubricks *THE SHINING*, USA 1981, schreibt) eine große Ausnahme und ein klarer Indikator für die Psycho- und Soziopathie der schreibenden Figur.

[12] Gelegentlich können diegetische Schriften in den Status von Kapitelüberschriften treten; ein Beispiel ist Agnès Vardas Film *LE BONHEUR* (Frankreich 1965), in dem Büroschilder wie „Assurance“ oder „Confiance“ zur Gliederung des Geschehens beitragen.

[13] Kapitelüberschriften zitieren ganz offensichtlich eine Konvention der Buchkultur. Allerdings sind sie im Bereich des Spielfilms eher selten; im Kompilations-, Dokumentar- und Sachfilm dagegen finden sie sich ausgesprochen häufig, dienen hier als semantische Klammern für das folgende Material. Vgl. dazu aber auch die oft irreführenden und selbstthematizierenden Titel, die Jean-Luc Godard in seinem Film *PIERROT LE FOU* (Frankreich 1965) verwendete - bis hin zu einer Schrift: „chapitre suivant sans titre“; vgl. dazu Stam 1992, 148.

[14] Gerade die Doppelung von Informationen, die Kollusion von Bedeutungen in mehreren Informationskanälen, ist des öfteren scharf kritisiert worden; Mitry (2000, 153) spricht sogar von einer „sprachlichen Diarrhoe“, wenn etwa ein Zwischentitel „She was frightened“ den Angstzustand der Heldin auch dadurch artikuliert, dass die Buchstaben zu zittern scheinen.

[15] Erinnert sei an Archäologie-Filme, in denen unentzifferte Schriften oft als Schatzkarten narrativisiert werden; ein neueres Beispiel ist *THE DA VINCI CODE* (USA 2006, Ron Howard). Erinnert sei außerdem an die Rolle, die die Verschlüsselung von Nachrichten im Polit- und Spionage-

film spielt; insbesondere die deutsche Enigma-Maschine aus dem Zweiten Weltkrieg hat Modell für eine ganze Reihe von Filmen gestanden; vgl. dazu zuletzt *ENIGMA* (USA [...] 2001, Michael Apted). Einige Dokumentarfilme thematisieren die Aufgabe der Entzifferung antiker Schriften als eigenes Thema; vgl. z.B. *BREAKING THE MAYA CODE* (USA 2008, David Lebrun).

[16] Diese Funktionen können ihrerseits wieder ironisiert werden. Jean-Luc Godards *WEEKEND* (Frankreich 1967) ist z.B. mit genauen Zeitangaben (11:00, 12:40 usw.) durchsetzt, die zum einen das langsame Verrinnen der Zeit anzeigen, zum anderen aber auch - weil disfunktional - eine ironische Distanz zum Dargestellten herstellen. In Jean-Pierre Melvilles *Le Samurai* (Frankreich 1967) sind genaue Zeitangaben als eine Art von Interjektionen gesetzt, die die Szene ausklingen lassen, aber noch vor dem Szenenende stehen und so sowohl die Dauer des Geschehens wie die formale Gliederung in Szenen markieren.

[17] Manchmal wird durch - meist am Anfang des Films gesetzte - Schrift-Inserts eine eigene Position des Zuschauers entworfen, die ihn für eine besondere, meist moralisch grundierte Haltung zum Erzählten einzunehmen sucht. So ist zu Beginn des Fernsehdreiteilers *DER STECHLIN* (BRD 1975, Rolf Hädrich) mit einem Insert angekündigt: „Die Geschichte handelt von den Toten, die sich nicht wehren können, um so mehr haben sie Anspruch auf Gerechtigkeit“ (berichtet in Hickethier 1993, 104). Derartige Titel beziehen sich ganz offensichtlich nicht auf eine Illusionsprogrammatur des Films, sondern suchen eigene ästhetische, epistemische und moralische Distanz zu etablieren.

[18] Dass Tashlin seine Laufbahn als Comic-Zeichner in der MGM-Abteilung Tex Averys begann, mag als ein Hinweis gelten, dass manche gestalterischen Entscheidungen Tashlins aus der lebenslangen Berührung mit der Formwelt des Cartoon-Films herrühren.

[19] Hinzuweisen ist auch auf den kommunikativen Verkehr mit taubstummen Figuren. In *MESSIAH: VENGEANCE IS MINE* (Großbritannien 2002, David Richards) ist die Frau des ermittelnden Kommissars taubstumm; die Dialoge sind unvertitelt.

[20] Die Kontrakt-Metapher ist in den letzten Jahren mehrfach als Beschreibung der pragmatischen Beziehung der Kommunizierenden verwendet worden, die sich auch und vor allem auf medial vermittelte kommunikative Beziehungen anwenden läßt: Aufführungen in Theater und Kino sind keine Vis-à-vis-Interaktionen, sondern stehen in einem größeren institutionellen Kontext. Vor allem sind sie Teil eines auch ökonomischen Tauschverhältnisses (zumindest im Regelfall), so dass es naheliegt, die Beziehung zwischen Zuschauer und Text resp. Textproduzent (in seinen vielen institutionellen Erscheinungsweisen) in einem ökonomistischen Modell zu beschreiben: Es liegt ein *Vertrag* zwischen beiden vor, der die Beziehung sowohl als einen ökonomischen wie einen symbolischen Tausch modelliert. Vgl. dazu neben Wulff 2001 das Themenheft der *Montage/AV* 11,2, 2002: „Pragmatik des Films“.

Eine der Bedeutungen des englischen *title* (wie des deutschen *Titels*) vermeint einen Rechtsanspruch, was in der Geschichte der filmischen Titelsequenz anfänglich eine wohl zentrale Rolle gespielt hat. Vermutlich als erster fügte Thomas Edison 1897 seinen Filmen eine Tafel mit Titel, Firmennamen und Copyright-Hinweis voran. Vgl. dazu Stanitzek 2006b, 12f.

Insbesondere im Vorspann- oder Titel-Bereich der Filme hat sich so schon früh eine eigene Gattung von Vor- oder Teiltiteln entwickelt - die Produktionslogos, die sowohl auf die Produktions- wie auf die Verleihosphäre verweisen und dem Film wie eine Branding-Sequenz beigegeben sind; wie ein Markenname lassen sie sich in einem tatsächlich ökonomischen Sinn als Gratifikationsversprechen lesen. Vgl. dazu Grainge 2004 und Levaco/Glass 2006.

[21] Erinnert sei auch an Woody Allens berühmten Dialog aus *ANNIE HALL* (USA 1977), in dem im Ton der tatsächlich geführte Dialog zu hören ist, in den Untertiteln aber das tatsächlich Gemeinte benannt wird; vgl. Paech 1997, 50.

[22] Ein kurioses Beispiel ganz anderer Art findet sich in Tex Avery's Cartoon-Film *THE EARLY BIRD DOOD IT* (USA 1942), in dem ein Dialogstück mit einer „Censored!“-Schwärzung verborgen wird. Auch hier ist klar, dass eine dem Film selbst äußere Kontroll-Instanz eingegriffen hat, so dass der Film mit diesem minimalen Mittel auf die institutionellen Rahmenbedingungen des Films hinweist. Tatsächlich waren die Tex-Avery-Cartoons mehrfach wegen rassistischer Inhalte scharf angegriffen worden und 1968 sogar von den United Artists als eine Liste der „Censored 11“ gesetzt worden; sie wurden in den USA seitdem nicht mehr (oder nur unter unklaren Umständen) öffentlich gezeigt.

[23] Protokoll der Initialsequenz (Schriften in kursiv): Dunkle Wolken. Überblendung: *Du - und mancher Kamerad*. Überblendung: *Ein Tatsachenbericht*, wird wieder abgeblendet. Überblendung auf einen rotierenden Globus, der "hinter" den Wolken liegt. Schrifteinblendung: *Zweimal in unserem Jahrhundert wurde die Erde von Weltkriegen heimgesucht*. Überblendung: *Drei Generationen von Filmschaffenden machten die Kamera zum Augenzeugen*. Überblendung: *Sie sahen mehr als je ein einzelner zu sehen vermochte: Alltägliches und Einmaliges, Grauenhaftes und Großes*. Überblendung: *Vieles hielt man vor dem Volk verborgen*. Überblendung: *In zweijähriger Arbeit wurde es aufgespürt und zu diesem Film zusammengestellt*. Überblendung: *Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument*. Abblende der Schrift; man sieht nur noch den rotierenden Globus und die Wolken (nach Förster 1994, i).

[24] Vgl. dazu Scheunemann 1997, bes. 38ff, der schon Zwischentiteln eigene ästhetische Valenz und die Fähigkeit zu inhaltlicher und struktureller Modulation der Filme attestiert. Vgl. darüber hinaus Paech 1997, 52ff, zu der langen Diskussion über die Schrift-Bild-Differenz, die vor allem von Béla Balázs erhobene Forderung, filmische Expressivität ganz dem Körper des Schauspielers zu reserveren, aber auch die Gegenwürfe Eisensteins, den

Film selbst als eine ideographische Schrift aufzufassen. Vgl. dazu auch die Polemik Georg Stanitzeks (2006), der die Aversion v.a. der deutschen Filmtheorie gegen Schrift auf eine verengte Konzeption des Films als analog-photographisches Medium zurückführt und eine Neuorientierung fordert, in der Film als Mischmedium konzeptualisiert wird. Dagegen vertrete ich hier die Auffassung, dass Film grundsätzlich ein polysemiotisch konfiguriertes Ausdrucksmittel ist. Insofern würde ich auch starke Zweifel an der Haltbarkeit von Krautkrämers These (2006a), dass der konventionelle Einsatz von Schrift im Film meist „bildstützende Funktion“ habe, anmelden.

[25] Ich hatte seinerzeit drei Funktionsebenen des Phatischen in der medial vermittelten Kommunikation festgestellt, die auch für die hier anstehenden Fragen der Leistungen der Schriften im Film Leitcharakter haben können: (1) Kommunikation ist ausgerichtet auf die Etablierung einer *phatic communion* der Kommunizierenden; (2) Kommunikation enthält Funktionselemente, die einerseits auf die Gemeinschaft der Kommunizierenden (soziative Funktion), andererseits auf das physische Kontaktmedium bezogen sind (mediale oder kontaktive Funktion); (3) phatische Elemente der Kommunikation dienen auch dazu, den kommunikativen Prozeß der Beteiligten zu synchronisieren und zu regulieren. Vgl. dazu Wulff 1993.

## Literatur

Allen, Jeanne (1991) Self-reflexivity in documentary. In: *Explorations in film theory*. Selected essays from "Ciné-Tracts". Ed. by Ron Burnett. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 103-110.

Ayers, Ralph (1984) *Graphics for television*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall (A Spectrum Book.).

Beilenhoff, Wolfgang (2007) Worte - Verfilmt: *So Is This*, Michael Snow, 1982. In: *Falsche Fahrten in Film und Fernsehen*. Hrsg. v. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger u. Brigitte Mayr. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 385-397 (Maske und Kothurn. 53,2-3.).

Blanchard, Gérard (1976) La lettre et le cinématographe. In: *Revue du Cinéma*, 312, Déc, 1976, S. 96-102.

Böhnke, Alexander (2006) Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film. In: *Das Buch zum Vorspann. „The Title Is a Shot“*. Hrsg. v. Alexander Böhnke, Rembert Hüser u. Georg Stanitzek. Berlin: Vorwerk 8, S. 159-181.

Bühler, Karl (1934) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Gustav Fischer.

Cubitt, Sean (1999) Preliminaries for a taxonomy and rhetoric of on-screen writing. In: *Writing and Cinema*. Ed. by Jonathan Bignell. Harlow, Essex: Pearson, S. 59-73.

Devaux, Frédérique (1992) *Le cinéma lettriste, 1951-1991*. Paris: Ed. Paris Experimental (Classiques de l'Avant-Garde. 2.).

- Förster, Jörg (1994) *Der Gebrauch historischer Filmaufnahmen im DDR-Propagandafilm am Beispiel des Films DU - UND MANCHER KAMERAD*. Magisterarbeit Berlin, Freie Universität, Institut für Semiotik und Kommunikations-  
theorie.
- Gagné, Paul R. (1981) Science fiction typographics. In: *Cinéfantastique* 10,4, 1981, S. 36-41.
- Grainge, Paul (2004) Branding hollywood. Studio logos and the aesthetics of memory and hype. In: *Screen* 45,4, Winter 2004, S. 344-362.
- Hickethier, Knut (1993) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler. 277.).
- Krautkrämer, Florian (2006) Schrift als Schrift im Film. In: *Kodikas / Code* 29,1-3, 2006, S. 203-215.
- Lentz, Michael (2002) Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen. In: *Schrift und Bild im Film*. Hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich u. Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, S. 113-139 (Schrift und Bild in Bewegung. 3.).
- Levaco, Ronald / Glass, Fred (2006) Quia ego nominor leo. In: *"The Title is a Shot". Das Buch zum Vorspann*. Hrsg. v. Alexander Böhnke, Rembert Hüser & Georg Stanitzek. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 137-158.
- Merritt, Douglas (1990) *Television graphics. From pencil to pixel*. London: Trefoil.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus-Publikationen (Film und Medien in der Diskussion. 6.).
- Mitry, Jean (2000[1987]) *Semiotics and the analysis of film*. Bloomington, IN/Indiana: Indiana University Press.
- Möller, Karl-Dietmar (1978) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1*. Münster: MAkS Publikationen, S. 69-117 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 8.).
- Nöth, Winfried (1990) Writing. In seinem: *Handbook of Semiotics*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 251-266 (Advances in Semiotics.).
- Paech, Joachim (1994a) Vor-Schriften - In-Schriften - Nach-Schriften. In: *Sprache im Film*. Hrsg. v. Gustav Ernst. Wien: Wespennest 1994, S. 23-40.
- Paech, Joachim (1994b) 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: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. Hrsg. v. Michael Wetzler u. Herta Wolf. München: Fink, S. 213-233.
- Paech, Joachim (1997) Zwischen Reden und Schweigen - die Schrift. In: *Text und Ton im Film*. Hrsg. v. Paul Goetsch u. Dietrich Scheunemann. Tübingen 1997, S. 47-68 (ScriptOra. 102.).
- Schaudig, Michael (2002) „Flying Logos in Typosphere“. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: *Schrift und Bild im Film*. Hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich u. Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, S. 163-183 (Schrift und Bild in Bewegung. 3.).
- Scheunemann, Dietrich (1997) INTOLERANCE - CALIGARI - POTEKIN: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film. In: *Text und Ton im Film*. Hrsg. v. Paul Goetsch u. Dietrich Scheunemann. Tübingen 1997, S. 11-45 (ScriptOra. 102.).
- Skasa-Weiß, Ruprecht (1996) Wenn der Postmann zweimal klingelt. Der Brief im Film. In: *Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation [...]*. Hrsg. von Klaus Beyrer und Hans-Christian Täubrich. [...] Heidelberg: Ed. Braus, S. 237-246 (Kataloge der Museumss-tiftung Post und Telekommunikation. 1.).
- Stam, Robert (1992) *Reflexivity in Film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stanitzek, Georg (2006a) Schrift im Film (Vorspann): Was ist das Problem? In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, 142, 2006, S. 88-111.
- Stanitzek, Georg (2006b) Vorspann (titles / credits, générique). In: *Das Buch zum Vorspann. „The Title Is a Shot“*. Hrsg. v. Alexander Böhnke, Rembert Hüser u. Georg Stanitzek. Berlin: Vorwerk 8, S. 8-20.
- Steinbach, Marian (2002) *Typografie im Science Fiction Film*. Köln: Fachhochschule Köln, Fachbereich Design (URL: [http://www.sendung.de/wp-content/vordiplom/typofiction\\_screen.pdf](http://www.sendung.de/wp-content/vordiplom/typofiction_screen.pdf), 24.3.2009).
- Valot, Jacques (1989) Ecrans épistolaires. In: *Revue du Cinéma*, 445, Janv. 1989, S. 87-88.
- Wulff, Hans J. (1993) Phatische Gemeinschaft / Phatische Funktion: Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens. In: *Montage/AV* 2,1, 1993, S. 142-163.
- (2001) Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, 2001, S. 131-154.