

Hans J. Wulff:

Rez. zu: Stenzer, Christine: *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895-2008*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2010, 500 S. (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. 693,2010.).

Zuerst veröffentlicht in: *Medienwissenschaft: Rezensionen*, 4, 2010, S. 496-497.
URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-108>.

Es mag die Kollision zweier semiotischer Systeme sein, die im Kino und auf dem Bildschirm als Bild und Schrift schon auf der visuellen Ebene zusammen realisiert werden, die die Thematik der Verwendungen der Schrift im Film für Medienwissenschaftler so attraktiv machen, dass seit etwa 10 Jahren gleich mehrere Bände zum Thema vorgelegt wurden (Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Uli (Hrsg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis 2002 [Schrift und Bild in Bewegung. 3.]; Scheffer, Bernd / Stenzer, Christine (Hrsg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Bielefeld: Aisthesis 2009 [Bild und Schrift in Bewegung. 16.]; zwei weitere Bände sind angekündigt). Auch Christine Stenzers umfangreiche Münchener Dissertation *Hauptdarsteller Schrift* nimmt die Kopräsenz von Schrift und Film im Film als Hinweis auf eine „intermediale Konstitution“ (S.33) beider. Beide seien als „plurale Medialität“ zu erfassen, was sie als „Medien einer Reflexion von Bild, Schrift und Ton [!]“ prädestiniere. Auch die zusätzliche Möglichkeit, dass „spezifische Schriftintegrationen Film und Video stets als Metafilm und Metavideo herauszustellen imstande“ (ebd.) seien, sei fast als so etwas wie ein Abfallprodukt ihres Neben- und Ineinandertretens zu verstehen.

Wieso Schrift im Film aber das sichtbar machen soll, was dem Zuschauer normalerweise unsichtbar bleibt, nämlich die Wahrnehmung der Wahrnehmung zu ermöglichen (oder gar zu erzwingen; vgl. S.34) – das bedürfte allerdings genauerer Begründung, als Stenzer sie gibt. Dass Schrift im Film auch ihre eigene Materialität zum Vorschein bringe (gemeint ist wohl ihre Erscheinung als Zeichenkörper vor und außerhalb jeder signifikativen Leistung), gerade ihre Medialität (gemeint ist wohl ihre Fähigkeit, Nachrichten in kodierter Form zu vermitteln) dabei zurücknehmend oder gar bewusst zerstörend, so verzichtet Stenzer auf das Zwischenglied des lesenden Zuschauers. Denn natürlich versteht dieser, ob eine

Schrift im Film als informationelle Hilfe, als Schriftstück der dargestellten Welt, als Hinweis auf den Film und sein Gemachtsein oder als nur graphisch dargebotenes Faszinosum ihm angeboten wird! Wenn Michael Snow in seinem Schriftfilm *So Is This* (1982; hier S.175ff) immer nur einzelne Wörter exponiert und zudem noch mit der Selbstbezüglichkeit seiner sequentiell präsentierten Aussagen, so lädt er den Zuschauer zu einem semiotischen Spiel ein, das mit der Differenz zwischen den Satzentwürfen des Zuschauers und den Satzerfüllungen des Films sowie der Ambiguität von „This“ als Titel des Films und als deiktischer Ausdruck immer neue semantische Wendungen und damit Aha-Erlebnisse anzielt, dann geht es primär um das Lesen, nicht um die Schrift, so auffällig die Abwesenheit des photographischen Bildes in diesem Film auch sein mag – ob am Ende tatsächlich die Erkenntnis „This is a universe“ sich einstellt, darf mit gutem Grund in Zweifel gezogen werden. Stenzer verzichtet weitestgehend auf die pragmatische Einbettung von Schrift und Schreiben in die kommunikative Konstellation im Kino, auf das mit Intentionalität unterlegte Gegenüber von Leinwand/Film und Zuschauer; die Relationen der Reflexivität und der Metaierung sieht sie letztlich als rein semiotisch-mediale Strukturen ihrer Beispiele an. Das Verfahren der Beschreibung deutet auf eine Exilierung des Zeichen- oder Mediennutzers aus der neueren Medientheorie hin, die bemerkenswert ist. Stenzer sieht das Problem durchaus, holt die Praxis des Lesens immer wieder in die Darstellung ein, insbesondere dann, wenn es zu Changierungen zwischen dem Rezeptionsmodus des Lesens und dem des Betrachtens (der Formseite der Schrift) kommt. Aber sie reklamiert die Rezeption von Filmen immer nur als empirisierende Zwischenbemerkung, die Herstellung von Reflexivität letztlich textuell-semiotischen Strukturen überlassend.

So reich das Material ist, das Stenzer in ihrer Übersicht *en detail* vorstellt (auf viele der Filme wird man gerade angesichts der genauen Beschreibungen neugierig, weil insbesondere die kürzeren Filme des avantgardistischen oder experimentellen Kinos nur eine Randexistenz in den (Film-)Museen fristen und kaum je zur Aufführung gelangen), so problematisch ist darum die theoretische Ausgangsposition ebenso wie die manchmal hermetisch wirkende sprachliche

Darstellung, die eine Vorverständigung selbst über solche Kernkategorien wie „Materialität“, „Medialität“ und „Reflexivität“, am Ende gar „Transmedialität“ voraussetzt (und selbst dann nicht immer klarer wird). Der Band selbst verfügt erfreulicherweise über ein detailliertes Sachregister, was die Benutzung auch in der Alltagspraxis des Filmwissenschaftlers ungemein erleichtert.