

Ansgar Schlichter

Who's Writing? Eine Tagung zu den Beziehungen von Schrift und Film

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *H-SozKult*, 2008, URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2454>.

URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/9-46>.

Eines ist nach dieser Tagung gewiß: Wenn man glaubt, sich in die Peripherie der Filmtheorie und -geschichte zu bewegen, wenn man über Schrift im Film, deren Arten und Gebrauch nachdenkt, der wird Überraschungen erleben können. Die kleine Tagung *Scriptura Cinematographica: Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien*, die vom 19. bis 22. November 2008 in Kiel stattfand, zeigte schnell, dass mindestens vier theorierelevante Felder abgesteckt werden können, in denen sich die Beiträge bewegen würden: (1) eine Instanzenlehre als pragmatische Rahmentheorie des Films, die den Film als Element einer umgreifenden filmischen Kommunikationskonstellation begreift, (2) die Theorie- und Rezeptionsgeschichte, wo es oft heftige Debatten darüber gegeben hat, in welchem Sinne der Film als eine „Schrift“ des Realen (vergleichbar dem Verhältnis der Schrift zur gesprochenen Sprache) gesehen werden könnte, (3) eine Texttheorie des Films im engeren Sinne, die die Funktionskreise auszuloten sucht, in denen Schriften im Film verwendet werden und die dabei auf verschiedene Konstitutionselemente des filmischen Textes hinweisen, und (4) die Dramaturgie, die zum einen die Kollision der beiden semiotischen Systeme Schrift und Bild als Mittel der Verfremdung, der Störung der Illusion und der Etablierung einer spezifischen ästhetischen Distanz untersucht, zum anderen die dramatischen Funktionen von Schriften in der Erzählung aufzulisten sucht.

Auch wenn Vor- und Abspänne die privilegierten Orte des Einsatzes von Schriften zu sein scheinen, so verdienen sie doch nicht allein als Grenzmarkierungen des Films Aufmerksamkeit. An kaum einer Stelle tritt die Frage des „Who's writing?“ so deutlich auf wie hier, und es liegt nahe, dass in der initialen und terminalen Modulierung der Text-Zuschauer-Beziehung noch nicht die Illusionierung, sondern zunächst die Aufgabe im Zentrum steht, die Tätigkeit des Illusionierens überhaupt zu initialisieren, die Anwesenheit des kommunikativen Gegenübers greifbar zu machen und den „Mood“ der folgenden Erzählung zu setzen. Vorspanne haben eine eigene Zeit, wie ALEXANDER BÖHNKE (Konstanz) ausführte,

die das Real-Jetzt mit dem diegetischen Jetzt vermittelt, weshalb auch Vortitel-Sequenzen eine formale Spannung aufbauen und die zur Verortung des Zuschauers so wichtige eigentliche Titelsequenz nur aufschieben. Es sind rhetorisch beschreibbare Funktionen wie die *captatio benevolentiae*, die der Titel zu erfüllen hat, wie MICHAEL SCHAUDIG (München) zeigte; so sind es neben textbezogenen Leistungen auch Aufgaben der Aufmerksamkeitsgewinnung und -steuerung, weshalb oft mit Strategien der Störung gearbeitet wird, die den Zuschauer zunächst irritieren und ihn gerade darum an den Text (resp. die Rezeption) binden. Noch schärfer akzentuierte BRITTA HARTMANN (Berlin) diesen Funktionskreis der Rahmungsinformationen (wie der Authentifizierung von Geschichten) und der Anzeige der kommunikativen Konstelliertheit filmischer resp. im Kino stattfindender Kommunikation. Insbesondere die moralischen Implikationen ihrer wichtigsten Beispiele *Into the Wild* (2007, Sean Penn) und *In This World* (2002, Michael Winterbottom) werden durch schriftliche Äußerungen ausgelöst, weshalb gerade in den Schriften eine explizit reflexive und oft sogar metakommunikative Position eingenommen wird. Das ist in Kategorien reiner Auktorialität nicht mehr zu fassen, weshalb eine Theorie der Instanzen des filmischen Erzählens eine ganze Reihe von Differenzierungen machen muß, die sich im literarischen Ausdruck erübrigen.

Auch wenn Pier Paolo Pasolini den Film explizit als „lingua scritta della realtà“ bezeichnet hatte, ist die ästhetische Umsetzung, die er in seinen eigenen Filmen versuchte, nur eine Ausdeutung dieser Metapher. NORBERT SCHMITZ (Kiel) zeigte an einigen Pasolini-Filmen, wie sich die These in einem piktorialen Verständnis des Films als eine Reduktion der narrativen Struktur und als Konzentration auf die Darstellung von Gesichtern und szenischen Konstellationen umsetzt; natürlich hängt dieses Verfahren mit der historischen Auseinandersetzung der Spätsechziger und einem Bemühen, die Realität selbst in einem radikal-ästhetischen Verständnis im Kino zum Sprechen zu bewegen. Schon die Diskussion zu Pa-

solinis Filmen zeigte, dass die Metapher noch eine zweite Interpretation verdient - nämlich die Konstruktion eines intersemiotischen formalen Systems, das zwischen den verschiedenen Ausdrucksmitteln des Menschen steht und das eine „Übersetzung“ zwischen verschiedenen Gattungen und Medien - die ULRICH MEURER (Leipzig) am Beispiel einer Literarisierung von Jean-Luc Godards Film *Weekend* (1967) durch Don DeLillo beschrieb - gestattet. Die Untersuchung eines solchen semiotischen Apparates bleibt Projekt einer kulturbezogenen kognitivistischen Theorie des Films.

In vielen Theorien des Stummfilms ist der Zwischentitel als eine nicht-organische Unterbrechung des Bildflusses oder des Visuellen überhaupt angesehen worden. FRANK KESSLER (Utrecht) stellte zunächst diesen Disput vor, bevor er in die Geschichte des Zwischentitels, seine Position im Verhältnis zur Szene, seine Rolle im Rhythmus eines Films und die eigene Schönheit der Kondensation von Dialogen einführte. Dass Zwischentitel heute ein eigenes archivalisches Problem darstellen, weil zwar die Filme erhalten, die Titel aber manchmal nur noch aus Zensurkarten rekonstruiert werden können, sei eigens vermerkt. Am Beispiel von Filmen der Monty-Python-Gruppe zeigte HANS-EDWIN FRIEDRICH (Kiel), dass es ganz eigene Genrebezüge sind, in denen die Filme stehen, und dass dadurch die Funktionen der allenthalben eingesetzten Schrifttafeln ganz unterschiedlich sind und sich auch ihre typographische Vielfalt aus diesem Zusammenhang ableiten läßt. Die Schriften nutzen intertextuelle Rückbezüge, tragen durch „schrift- und buchhistorische Anspielung“ zur Bedeutung der Filme bei, entfalten möglicherweise sogar (am Ende von *Monty Python and the Holy Grail*, 1975) einen eigenen, nur schriftlich repräsentierten diskursiven Raum.

Die Kollision der beiden Ausdruckssysteme Schrift und Bild (oder genauer: Schrift und filmisch-bildlich-szenische Darstellung) macht es möglich, Schrifttafeln (und gelegentlich auch Übersprechungen) als Mittel der Verfremdung einzusetzen. CHRISTOPH RAUEN (Kiel) zeigte am Beispiel von Alexander Kluges *Abschied von gestern* (1966), wie der Film Schriften immer wieder als Mittel der Distanzierung einsetzt, so dass die beiden Rezeptionsmodalitäten Lesen und Zuschauen in Differenz zueinander geraten, so daß eine ganz eigene ästhetische Distanz entsteht. Kluges Film hängt natürlich eng mit dem heute historisch anmutenden Bemühen

der Internationale der 1960er Neuen Wellen zusammen, Film und Aufklärung zu vereinen, sich dabei um einen reflexiven Modus bemühend, der den Zuschauer immer wieder aus der Dichte der Illusionierung herausstößt. So entsteht jener spezifische komödiantische Gestus, der die Figuren/Akteure gegen die Realität der Geschichte abschirmt. Eine allerdings anders ausgerichtete Reflexivität steht auch in manchen Spielformen des Experimentalfilms im Zentrum. REMBERT HÜSER (Minneapolis/Frankfurt) zeigte insbesondere an Michael Snows *So Is This* (1982), wie ein ausschließlich aus Schrifttafeln bestehender Film Selbstbezüglichkeit bis zur *suppositio materialis* - das „This“ des Titels ist immer wieder der Film resp. das Wort „this“ selbst - treiben kann und so ein semiotisches Spiel mit dem Zuschauer eröffnet, in dem er in verschiedenen Varianten immer wieder neu zum Geschriebenen positioniert wird.

Steht hier wieder die „Störung“ der Illusion im Zentrum, können Schriften aber auch als eigene dramatische Mittel eingesetzt werden. Wenn Figuren in einem Film in einen Film gehen, der - der Kino-Ausgang zeigt es - just den Titel des Films trägt, den wir gerade sehen, bleibt ein reflexiver Effekt, ein Heraustreten aus der Illusion; gehen sie in einen anderen Film, mag er mit der Geschichte zusammenhängen, die dieser Film erzählt (wenn man denn diesen Bezug herstellen kann); oft aber gehen die Figuren einfach ins Kino, dann zeigt die Schrift über dem Eingang einfach nur an: Dies ist ein Kino. Auf die innerdiegetischen Verwendungen von Schriften wurde auf der Tagung wenig eingegangen. Am Ende zeigte aber LUDGER KACZMAREK (Bielefeld) in seinem Beitrag, wie das Mittel des „gelben Bandes“ (das gelbe Absperrband, mit dem in amerikanischen Krimis die sogenannte „crime scene“ abgesteckt wird) eine Insel aus dem Zusammenhang des normalen Lebens herausgebrochen wird; es entsteht so 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.

Am Ende schloß sich so ein Bogen zu der theoretischen Übersicht, die HANS J. WULFF (Kiel) zu Beginn der Tagung gegeben hatte, in der er *Diegetizität* - Schriften im Raum der erzählten Welt -, *Textualität* - Beziehungen zwischen Schrift und den Konstitutionsebenen des Textes - und *Kommunikativität* - Beziehungen zwischen Schrift und den instantiellen resp. institutionellen Ebenen der Textkonstitution, der Rahmen- und Moduszuschreibungen - als globale Funktionskreise angesetzt hatte, in denen sich die Verwendung von Schrift im Film ausloten läßt. Zu den diegetischen Schriften und Akten des Schreibens treten so eine ganze Reihe von extra- und metadiegetischen Schrifteinsätzen, die auch die Instanzen der Erzählung und sogar die institutionellen Rahmungen des Films mit aller Deutlichkeit anzeigen.

Scriptura cinematographica: Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien

Beiträge:

Hans Jürgen Wulff: Phatikalität der Schrift im Film

Michael Schaudig: Schrift im Vorspann

Alexander Böhnke: Die Zeit des Vorspanns

Britta Hartmann: "Die folgende Geschichte ist wahr!" Indikation des Fiktionalitätsstatus durch extradiegetische

Texteinblendungen als Handlungsanweisung

Frank Kessler: Die ungeliebte Krücke des Laufbildes. Anmerkungen zum Zwischentitel

Hans-Edwin Friedrich: Zur Funktion von Schrift in den

Spielfilmen von „Monty Python's Flying Circus“

Rembert Hüser: Michael Snows „So Is This“

Christoph Rauen: Zur Funktionalisierung von Schrift in

den frühen Filmen Alexander Kluges

Ludger Kaczmarek: „Crime Scene Do Not Cross“. Zur Rolle des gelben Bandes zwischen filmischer Schrifteinbindung, diegetischer Fokussierung und emotionaler Aufmerksamkeitslenkung

Ulrich Meurer: DeLillo schreibt Godard, Carson schreibt Antonioni: Bemerkungen zu einer medialen Translatologie

Norbert Schmitz: Pier Paolo Pasolinis „Filmanthropologie“ oder die Schrift der Filmbilder