

Hans-Edwin Friedrich / Hans J. Wulff: Schriften im Film

Der folgende kurze Text erschien in leicht geänderter Form zuerst als „Vorwort“ in: *Scriptura Cinematographica: Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien*. Hrsg. v. Hans-Edwin Friedrich u. Hans J. Wulff. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013, S. v-viii (Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg. 21.).
URL der Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/9-56>.

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. Es lassen sich mindest vier theorierelevante Felder abstecken, in denen sich die Untersuchung der Filmschriften mitten hinein in die Theoriefragen der Filmwissenschaft bewegt:

- (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;
- (4) die Dramaturgie der filmischen Erzählung und des filmischen Mitteilens in einem weiteren Sinne, 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?“ – die Frage also nach den textuellen Instanzen, die die Intentionalität der Texte ebenso begründen wie die Bedingungen ihrer Sinnhaftigkeit, ihrer Kohäsivität und der dramaturgisch so wichtigen Strategien der Informationsvergabe – so deutlich auf wie hier. Es liegt nahe, dass es in der initialen und terminalen Modulierung der Text-Zuschauer-Beziehung noch nicht um die Illusionierung der eigentlichen Rezeption

und deren Instrumentierung geht, sondern dass 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, 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. 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. Ein eigener Funktionskreis, in dem es um Rahmungsinformationen wie die Authentifizierung von Geschichten und die Anzeige der kommunikativen Konstelliertheit filmischer resp. im Kino stattfindender Kommunikation geht, der die Sonderrolle der Schriften umfaßt. Gerade in den Schriften wird des öfteren eine explizit reflexive und amanchmal sogar metakommunikative Position eingenommen, was nicht mehr in Kategorien reiner Auktorialität zu fassen ist.

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. Die These einer „Schriftlichkeit“ des Films hängt eng mit der historischen Auseinandersetzung der Spätsechziger und einem Bemühen zusammen, die Realität selbst in einem radikal-ästhetischen Verständnis im Kino zum Sprechen zu bewegen. Schon die Diskussion zu Pasolinis 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 gestattet. Die Untersuchung eines sol-

chen semiotischen Apparates bleibt bis heute 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. Seine Untersuchung gilt darum seiner – erzählerischen und semiotischen – Position im Verhältnis zur Szene; zudem gilt es, seine Rolle im Rhythmus eines Films zu bedenken; und auch linguistisch haben sich Titel-Dialoge als eine eigene Form der Kondensation von Dialogen herausgebildet. Zwischentitel bilden für die texteditorische Arbeit heute ein eigenes archivalisches Problem, weil oft zwar die Filme erhalten, die Titel aber manchmal nur noch aus Zensurkarten rekonstruiert werden können. Schriften nutzen von Beginn an intertextuelle Rückbezüge, tragen durch „schrift- und buchhistorische Anspielung“ zur Bedeutung der Filme bei, entfalten möglicherweise sogar (wie 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. Man kann Schriften als Mittel der Distanzierung einsetzen, so dass die beiden Rezeptionsmodalitäten Lesen und Zuschauen in Differenz zueinander geraten, so dass eine ganz eigene ästhetische Distanz entsteht. Derartige Strategien kamen gehäuft in den Filmen der 1960er Neuen Wellen vor; hier ging es darum, Film und Aufklärung zu vereinen, sich dabei um einen reflexiven Modus bemühend, der den Zuschauer immer wieder aus der Dichte der Illusionierung herausstieß. So entsteht jener diesen Filmen so spezifische komödiantische Gestus, der die Figuren/Akteure gegen die Realität der Geschichte abschirmte. Eine allerdings anders ausgerichtete Reflexivität steht auch in manchen Spielformen des Experimentalfilms im Zentrum. Ein ausschließlich aus Schrifttafeln bestehender Film wie Michael Snows *So Is This* (1982) treibt Selbstbezüglichkeit bis zur *suppositio materialis* – das „This“ des Titels referiert immer wieder auf den Film (also auf das Zuschauen), kann aber auch deiktisch das Wort „this“ selbst meinen –, eröffnet so ein semiotisches Spiel mit dem Zuschauer, in dem er in verschiede-

nen Varianten immer wieder neu zum Geschriebenen und zum Film gleichzeitig positioniert wird.

Steht hier wieder die „Störung“ der Illusion im Zentrum, können Schriften aber auch als eigene dramaturgische Mittel eingesetzt werden, dem Fortgang der Erzählung selbst untergeordnet sein. Es gibt kaum eine diegetische Realität, in deren Alltagswelten es keine Schriften gibt – sie tauchen im Straßensbild auf, es gibt Bücher, Zeitungen und Briefe, es wird Tagebuch geschrieben, Kassiber wechseln den Besitzer, Akten werden angelegt, manchmal bleibt nur Geschriebenes als Spur in die Vergangenheit. Gelegentlich geht es sogar um das Kino selbst oder gar der Film, der gerade läuft: 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 paradox-reflexiver Effekt, erzwingt ein lachendes Heraustreten aus der Illusion; gehen die Figuren in einen anderen Film, mag er mit der Geschichte zusammenhängen, die ihr Film erzählt (wenn man denn diesen Bezug herstellen kann); oft aber gehen sie einfach ins Kino, dann zeigt die Schrift über dem Eingang einfach nur an: Dies ist ein Kino. Innerdiegetische Schriften können also über ihre rein funktionale Verwendung in der erzählten Welt hinausgehen, in metadiegetische und -dramaturgische Distanz zum Dargestellten treten.

Gleichwohl lohnt es, den dramaturgischen und diegetischen Funktionen der abgebildeten Schriften und den Akte ihrer Verwendung nachzuspüren. Wenn man an das gelbe Absperrband denkt, mit dem in amerikanischen Krimis die sogenannte *crime scene* abgesteckt wird, wird mit ihr eine Insel aus dem Zusammenhang des normalen Lebens herausgebrochen; 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.

Die Untersuchung der Schriften grenzt in allen diesen Fällen an eine Textsemiotik des filmischen Werks unmittelbar an, ist eine der Erscheinungsformen der Vielschichtigkeit der filmischen Signifikativität. Es sind mindest drei verschiedene globale Funktions- und Bindungshorizonte, in die Schriften im Film einbezogen sind:

- (1) die *Diegetizität* des Films – Schriften sind im Raum der erzählten Welt angesiedelt –,
- (2) seine *Textualität* – Schriften stehen in Beziehung zu den Konstitutionsebenen des Textes –,

(3) seine *Kommunikativität* als grundsätzliche Öffnung des Films zu den Akten der Rezeption hin – gemeint sind die Beziehungen zwischen Schrift und den instantiellen resp. institutionellen Ebenen der Textkonstitution, vor allem seiner Rahmen- und Moduszuschreibungen.

Zu den nur-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.