

Intermedialität und Medienreflexion zwischen Konvention und Paradoxie.

Schrift und Blindenschrift im Film

ANDREAS BÖHN/DOMINIK SCHREY

In einer Szene aus *THE MATRIX* (A. Wachowski/L. Wachowski, USA/AUS 1999) erkundet der Protagonist Neo, kurz nachdem er die volle Wahrheit über seine bisherige Existenz in der digitalen Scheinwelt der Matrix erfahren hat, die karge Umgebung seines neuen Zuhauses. Er betritt einen Raum, in dem sich ein Terminal mit drei Computermonitoren befindet, über die Kaskaden neongrün leuchtender Schriftzeichen flimmern. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei diesen geheimnisvollen Zeichenfolgen um den verschlüsselten Programmcode der Matrix, die zu decodieren – d.h. in bewegte Bilder zu übersetzen – die Rechenleistung der verfügbaren *Bildwandler* übersteigen würde.

Der Rest der von den Maschinen versklavten Menschheit dagegen bekommt *nur* die Bilder zu sehen, der Programmcode wird – ganz ähnlich wie in jedem modernen Computerprogramm – versteckt gehalten. Unter den trügerischen Verlockungen der Bildhaftigkeit gibt es in *THE MATRIX* also eine zweite ontologische Ebene der Schrift oder des Codes, die allerdings hierarchisch deutlich über der ersten Ebene der Bilder steht und diese determiniert. Nur wer diesen Code versteht – und dadurch seine Gesetze umgehen kann –, vermag die Menschheit aus ihrem digitalen Dornröschenschlaf zu retten. Der Film reiht sich demnach vordergründig ein in die bilderfeindliche und logozentrische Tradition der europäischen Philosophie – was einer gewissen Ironie nicht entbehrt, dürften die spektakulären Bilder von *THE MATRIX* doch einen nicht unwesentlichen Teil zum Erfolg des Films beigetragen haben.

Genau diese Ambivalenz ist in gewisser Weise kennzeichnend für das gesamte Verhältnis des Films zur Schrift – oder vielmehr zur Schriftkultur. Einerseits wird der Film schon immer als Medium der Bilder wahrgenommen, dessen Stärke darin besteht, das anschaulich machen zu können, was sonst nur beschrieben oder vorgestellt werden kann. Andererseits wird der Film deshalb traditionell eher der Massenkultur als der mit Schriftlichkeit assoziierten Hochkultur zugerechnet, was die Apologeten und Theoretiker des Mediums immer wieder dazu veranlasste, zu versuchen, den Film durch die

Beschreibung mit Metaphern aus dem semantischen Feld der Schriftlichkeit¹ zu nobilitieren: angefangen bei der Bezeichnung des ersten kombinierten Kamera-/Projektor-Apparates der Brüder Lumière als *cinématographe* (»Bewegungsschreiber«) über Alexandre Astrucs Metapher *caméra-stylo* (»Kamera als Federhalter«²) bis hin zu James Monacos mittlerweile in vierter Auflage erschienenem Standardwerk *How to Read a Film*.³

Die Verbindung der Medien Schrift und Film ist jedoch keineswegs auf solche Metaphern beschränkt und geht auch weit über die Tatsache hinaus, dass praktisch allen – zumal fiktionalen – Filmen ein geschriebenes Drehbuch vorausgeht. Nicht selten kommt dem Geschriebenen bzw. dem Schreibprozess im Film vielmehr eine handlungstragende oder gar handlungsentcheidende Funktion zu und in einigen Fällen wird auch mehr oder weniger explizit das Verhältnis von Schrift und Bild bzw. Schrift und Film reflektiert.

Standardfälle

Schrift kann im Film intra- oder extradiegetisch auftreten, je nachdem, ob sie als Teil der dargestellten Welt erscheint oder nicht. Intradiegetisch kann Schrift in allen Zusammenhängen und Varianten vorkommen, in denen sie auch außerhalb des Films in der Welt aufzufinden ist, also etwa in verschiedenen medialen Erscheinungsformen – als Handschrift, als gedruckte Schrift in Büchern oder Zeitungen, als Inschrift beispielsweise auf einem Denkmal, als Gravur auf einer Vase oder im Inneren eines Eherings, im öffentlichen Raum auf Plakaten, als Neonschrift oder als Graffito auf der Wand, auf Körpern als Tätowierung oder als auf die Innenseite der Hand geschriebener Spickzettel oder als acheiropoietische Schrift, die als solche wahrgenommen wird, aber keinem intentionalen Urheber zuzuordnen ist, wie zum Beispiel die Bahnen eines Buchdruckerkäfers im Holz, die an Schriftzeichen erinnern. So sieht man in der berühmten Anfangssequenz von CITIZEN KANE (O. Welles, USA 1941) zunächst ein Schild mit der Aufschrift »No trespassing« am Zaun von Xanadu, dann das »K« von Kanes Namen in den Metallornamenten des Tors, eine Aufschrift an einem Tierkäfig, dann den Titel der intradiegetischen, fingierten Wochenschau *News on the March* sowie die eingeblendeten Anfangsverse des Coleridge-Gedichts »In Xanadu did Kubla Khan a stately pleasure dome decree« und im Weiteren Zwischentitel zu Stummfilmausschnitten, Aufschriften auf Holzkisten, in denen Objekte nach Xanadu geschafft werden, Zeitungsseiten mit Berichten über Kanes Tod, eine Werbeaufschrift für die Zeitung *Inquirer* auf einem vorbeifahrenden Lastwagen, Firmen- und Ortsnamensschilder, den handgeschriebenen Titel eines Gemäldes, Pappschilder von Protestierenden mit Kane-kritischen Aufschriften und

1 Vgl. Joachim Paech: »Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film«, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.), *Godard intermedial*, Tübingen 1997, S. 41-56, hier S. 41f.

2 Vgl. Alexandre Astruc: »Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter«, in: Theodor Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964, S. 111-115.

3 Vgl. James Monaco: *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond*, Oxford 2009.

Banderolen mit Werbung für ihn, ein Plakat und einen Handzettel zu einem Auftritt von Kanes Frau als Opernsängerin, die Aufschrift »Closed« u.a. mit Farbe auf einen Rollladen geschrieben, die Nachricht von Kanes Tod als durchlaufende elektrische Anzeige, bald darauf den Namen eines Nachtclubs als Schrift aus blinkenden Neonröhren, die Inschrift »Walter Parks Thatcher« auf einem Denkmal für jene Person, deren handgeschriebene Tagebuchseiten und schließlich am Ende das Wort »Rosebud« auf einem Holzschlitten. Diese kursorische Aufzählung zeigt bereits die Vielfalt phänomenaler Formen, in denen Schrift Eingang in die filmische Diegese finden kann.

Dabei können die Funktionen und Verwendungsweisen von Schrift stark variieren. In der Eingangssequenz von *CITIZEN KANE* werden eingeblendete Gedichte rezitiert und Erklärungen verlesen, ein Tagebuch gelesen, ein Vertrag vorgelesen und unterschrieben, ein Telegramm vorgelesen und eine Antwort darauf sowie ein Brief diktiert. Gelesenes kann mehr oder weniger weit reichende Auswirkungen auf den Lesenden zeitigen. Das Verlesen einer Erklärung signalisiert in der Verschränkung der beiden kommunikativen Akte Sprechen und Schreiben eine unauflösliche Fixierung, während man eine nur geschriebene Erklärung nicht veröffentlichen müsste und eine nur mündliche Erklärung leichter revidieren könnte. Diese Fixierung tritt bei der Vertragsunterzeichnung zwischen Kanes Mutter und Thatcher zutage, die Kanes weiteres Schicksal bestimmt. Als solche fatalen Festlegungen mit destruktivem Wirkungspotential tauchen Schriftstücke immer wieder im Film auf, worauf noch zurückzukommen sein wird. Alles bisher Angeführte kann jedoch punktuell bleiben und muss einen Film nicht insgesamt prägen. Auch wenn in *CITIZEN KANE* Schrift in allen genannten Varianten vorkommt, so macht ihn das für sich genommen noch nicht zu einem Film *über* Schrift, wohl aber die Tatsache, dass seine Hauptfigur ein Zeitungsverleger ist und die Macht des geschriebenen Wortes auf vielfältige Weise nutzt.

Extradiegetisch kann Schrift auf mehrere systematisch zu unterscheidende Arten in den Film integriert werden:⁴ außerhalb der Filmhandlung, also vorher und/oder nachher in Form von Paratexten wie Vor- und Abspanntiteln, Hinweisen zu rechtlichen Bestimmungen usw., durch Montage zwischen Einheiten der Filmhandlung platziert wie in Gestalt von Zwischentiteln mit Dialogen, Erläuterungen oder Kommentaren, als Untertitel zwar kopräsent mit den Filmbildern, aber von diesen deutlich abgehoben, oder als Einblendungen ins Filmbild, die sich auf dieses direkt beziehen. *CITIZEN KANE* zeigt die klassische Form von Vor- und Abspann, nämlich eindeutig von der Filmhandlung getrennt als weiße Schrift auf schwarzem Grund, mit unterschiedlichen Schrifttypen und -größen gestaltet, doch es gibt auch die Überlappung dieser Paratexte mit dem Film, etwa bei Einblendung der Titel in die beginnende Handlung; der Vorspann kann sogar erst einige Zeit nach Beginn der Handlung einsetzen.⁵ Zwischentitel waren im Stummfilm als funktionale

4 Vgl. hierzu auch Sean Cubitt: »Preliminaries for a taxonomy and rhetoric of on-screen writing«, in: Jonathan Bignell (Hg.), *Writing and the Cinema*, Edinburgh 1999, S. 59-73.

5 Für eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Verwendungsformen von Schrift in Vor- und Abspann vgl. Alexander Böhnke: *Paratexte des Films*, Bielefeld 2007; Georg Stanitzek: »Schrift im Film (Vorspann): Was ist das Problem?«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 142

Äquivalente des fehlenden Tons üblich und kommen daher in *CITIZEN KANE* auch in dem in die Pseudo-Wochenschau hineingeschnittenen fingierten Stummfilmmaterial vor. Einblendungen finden sich in Form von Jahreszahlen, die das im Bild gezeigte Geschehen zeitlich einordnen.

Komplexe Fälle und Spielformen

In all diesen Bereichen haben sich im Laufe der Jahre Konventionen entwickelt, mit denen natürlich in der Folge wieder spielerisch umgegangen wurde: So wird etwa der Titel von *MULHOLLAND DRIVE* (D. Lynch, F/USA 2001) nicht in einem extradiegetischen Paratext angezeigt, sondern erscheint nur in Form eines Straßenschildes im Film selbst; Woody Allen setzt in *ANNIE HALL* (USA 1977) Untertitel ein, um bei einem Gespräch der beiden Protagonisten auch das, was ungesagt bleibt und nur gedacht wird, wiederzugeben;⁶ im Vorspann von *MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL* (T. Gilliam/T. Jones, GB 1975) entsteht sogar ein Konflikt zwischen mehreren verschiedenen Ebenen extradiegetischer Schrift: Credits, Untertitel und Einblendungen beginnen sich zu verselbständigen und von ihren konventionellen Zwecken zu lösen und kommentieren sich schließlich gegenseitig.

In vielen Fällen bleibt die Zuordnung von schriftlichen Elementen im Film problematisch: Wenn etwa in der Comic-Adaption *WATCHMEN* (Z. Snyder, USA 2009) vor einer Autowerkstatt ein verrostetes Schild mit dem Hinweis »Obsolete models a specialty« zu sehen ist, dann handelt es sich dabei zwar zweifellos um einen Gegenstand der Diegese, gleichzeitig jedoch auch um einen Metakommentar auf die Filmhandlung, in deren Zentrum eine Gruppe anachronistischer Superhelden steht. Doch schon die Zwischentitel des Stummfilms, die häufig als grundsätzlich extradiegetische Schriftverwendung abgehandelt werden,⁷ figurieren in gewisser Hinsicht zwischen den Ebenen der Diegese. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts herrschen noch erklärende Titel vor, die den Zuschauer über Ort und Zeit der Handlung, ausgesparte Episoden oder die Gedanken der Figuren informieren und so zum besseren Verständnis des Films beitragen. Schon sehr früh finden sich aber immer wieder auch kommentierende Zwischentitel, die selbstreflexiv zur Filmhandlung Stellung beziehen. Zwischentitel dieser Art stellen eindeutig extradiegetische Elemente dar, sie adressieren ausschließlich den Zuschauer. Doch bei den Sprechtiteln, die ab den 1910er Jahren zunehmend die erklärenden Titel verdrängen, verhält es sich bereits komplizierter: Die schriftliche Darstellung des – nur – für das Publikum nicht hörbaren Dialogs repräsentiert

(2006), S. 88-111; die Aufsätze in Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann*, Berlin 2006.

6 Vgl. hierzu ausführlicher Joachim Paech: »Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift«, in: Dietrich Scheunemann/Paul Goetsch (Hg.), *Text und Ton im Film*, Tübingen 1997, S. 47-68; Gottlieb Florschütz: »Schrift und Bild im Zeitalter des digitalen Films«, in: Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002, S. 97-112.

7 Vgl. etwa Joseph Garncarz: »Schrift, Visualität, Erzählung. Zur Funktion der Zwischentitel in Hitchcocks deutschen Stummfilmen«, in: H.-E. Friedrich/U. Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, S. 33-46, hier S. 37.

Äußerungen innerhalb der Diegese und verdoppelt diese in gewisser Hinsicht. Im Gegensatz zu Kommentaren oder Erklärungen wurden Sprechtitel daher auch weniger stark als Unterbrechung des Bilderflusses wahrgenommen, wie Boris Ėjchenbaum 1926 beschreibt: »Man glaubt, die Worte zu hören, wenn die Schauspieler miteinander sprechen. Die Worte bilden sich im Gehirn des Zuschauers synchron zur Bildfolge.«⁸

Zudem war es bereits sehr früh üblich, die Zwischentitel typografisch an den Inhalt der Filme anzupassen: »Die Physiognomie der Buchstaben«, schreibt Béla Balázs, solle »die Physiognomie der Bilder fortsetzen«.⁹ So können Schriftart und -grad gewisse Emotionen oder die Lautstärke des Sprechens charakterisieren, wodurch die Zwischentitel selbst in gewisser Weise zum Bild werden.¹⁰ Besonders der expressionistische Stummfilm der Weimarer Zeit, »der mit Schriftbildern und Schriftbildanimationen [...] so leidenschaftlich hat spielen müssen wie erst wieder die Videoclip-Ästhetik«,¹¹ wird mit diesem Verfahren assoziiert. Das augenfälligste Beispiel hierfür ist *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (R. Wiene, D 1920), in dem sich die grotesk verzerrten Formen der verwinkelten Kulissen in der Typografie der Zwischentitel wiederholen, die zum Teil nur noch aus einem einzelnen Wort bestehen.

Doch der Film weicht die Grenzen zwischen intra- und extradiegetischer Schrift noch weiter auf, indem er diese stark stilisierte Schrift der Zwischentitel in die diegetischen Filmbilder eindringen lässt: Als die Wahnvorstellungen des Dr. Caligari ihren Höhepunkt erreichen, erscheint wie aus dem Nichts der leuchtende Schriftzug »DU MUSST CALIGARI WERDEN«. Die Halluzination löst sich zwar schnell wieder auf, aber nur um an anderer Stelle im Bild in mehreren, größer werdenden Instanzen wieder aufzutauchen, bis nahezu das komplette Bild von Schrift bedeckt ist: »Der Text selbst wird hier zum Agenten im Bild, zur Verkörperung des Zwangs, der von Dr. Caligari Besitz ergreift.«¹² Obwohl die Schrift ephemere ist, gibt es keinen Zweifel

8 Boris Ėjchenbaum: »Zum Problem der Zwischentitel«, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/Main 2005, S. 191-192, hier S. 191.

9 Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1976, S. 171.

10 Vgl. J. Paech: *Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film*, S. 46.

11 Friedrich Kittler: »Schrift und Bild in Bewegung«, in: Peter Gente/Martin Weinmann (Hg.), *Friedrich Kittler. Shortcuts*, Frankfurt/Main, S. 89-106, hier S. 102.

12 Dietrich Scheunemann: »Intolerance – Caligari – Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film«, in: Ders./P. Goetsch (Hg.), *Text und Ton im Film*, S. 11-46, hier S. 30. Die Schrift tritt allerdings schon lange vor dem expressionistischen Stummfilm zum ersten Mal in die Bilder des Films ein: Bereits 1907 gibt es in dem Kurzfilm *COLLEGE CHUMS* (E. S. Porter, USA) eine Szene, in der sich ein Mann und eine Frau per Telefon streiten. Die untere Bildhälfte besteht aus einer gezeichneten Stadtansicht, oben links ist der Mann, rechts die Frau vor schwarzem Hintergrund eingeblendet. Auf der schwarzen Fläche zwischen den beiden bewegt sich das Gesagte als animierte Schrift von einer Person zur anderen. Als der Streit heftiger wird und

über die Verbindlichkeit und Irreversibilität des Befehls. Schrift ist Fixierung, Schreiben ist, wie Vilém Flusser feststellt, kein konstruktiver, sondern ein eindringender, destruktiver Akt.¹³ Kaum jemals wird dies so deutlich wie in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* und anderen Filmen der Weimarer Zeit, deren Albtraumwesen in vielen Fällen direkt der Schrift oder dem Schreiben entspringen: der Golem in *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (C. Boesse/P. Wegener, D 1920) etwa oder der Vampir in *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (F. W. Murnau, D 1922), der erst durch einen unheilvollen Vertrag nach Wisborg geholt wird. Zudem beginnt und endet Murnaus Film mit Seiten aus einer Chronik, die offenbar die Ereignisse des Films erzählt. Diese Buchseiten sind nicht extradiegetisch im eigentlichen Sinn, da der Film auf diese Weise als bildliche Darstellung eines schriftlichen Textes präsentiert wird. Und auch *DER STUDENT VON PRAG* (S. Rye/P. Wegener, D 1913) beginnt und endet mit einem schriftlichen Vertrag mit dem Teufel.

Doch andererseits inszeniert gerade der phantastische Film Schrift und Bücher häufig als Übergänge in eine andere Welt und damit als öffnende Elemente. Der Episodenfilm *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN* (R. Oswald, D 1919) wird mit einem »Phantastisches Vorspiel beim Antiquariat« betitelten Erzählrahmen eingeleitet, in dem die folgenden Geschichten sich aus dem Stöbern in alten Büchern entwickeln. Diese Tradition aus der Frühzeit des Mediums setzt auch der zeitgenössische phantastische Film fort. In *EL LABERINTO DEL FAUNO* (G. del Toro, E/MEX/USA 2006) erhält die büchervernarrte halbwüchsige Protagonistin ein Buch mit zunächst leeren Seiten, auf denen eine acheiropoietisch auftretende, sich selbst schreibende Schrift ihr den Weg in eine andere Welt weist, deren Realitätsstatus bis zum Schluss offen bleibt, die jedoch auf komplexe Weise mit der ersten Welt verschränkt ist. In diesen Fällen markiert Schrift intradiegetisch die Überschreitung der Grenze zwischen Welten und deren Wechselspiel.¹⁴

Eine komplexe Interaktion von intra- und extradiegetischen Aspekten von Schrift findet sich in *PROSPERO'S BOOKS* (P. Greenaway, NL/F/GB/I/J 1991). Der Film basiert auf einem schriftlich fixierten Text, nämlich dem Stück *The Tempest* von William Shakespeare. Als Adaption dieses Textes stellt er eine Aktualisierung, man könnte auch sagen: Verlebendigung, dieser zu Schrift geronnenen sprachlichen Vorlage dar, und mit dieser Metaphorik und ihrer Polarität spielt der Film. Er beginnt mit der Hauptfigur, die den Text des Stückes zugleich schreibt und spricht. Dem Schreiben auf der visuellen Ebene und dem Sprechen auf der akustischen wird durch Über- und Einblendungen eine weitere visuelle Dimension hinzugefügt, die von Wasser und sonstigen Flüssigkeiten bestimmt ist. Der Sturm als Vermischung der Elemente Wasser und Luft setzt die Handlung des Stückes in Gang, er führt aber auch zu einer Verflüssigung der erstarrten Schrift im Film; dieser zeigt

die beiden sich offenbar gegenseitig ins Wort fallen, kollidieren die Schriftzüge schließlich miteinander; vgl. Scott MacDonald: *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkeley u.a. 1995, S. 1f.

13 Vgl. Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf, Bensheim 1991, S. 39.

14 Zu Buch und Schrift im phantastischen Film vgl. Claudia Pinkas: *Phantastik im Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, Karlsruhe 2009, Kap. IV.3.2.

auch im Folgenden immer wieder Bücher, welche sich verlebendigen, indem die im Buch notwendigerweise stillstehenden Bilder sich durch die filmische Repräsentation des Buchs in Bewegung versetzen. Diese Bücher fungieren auch als kapitelanaloge Gliederungsinstrumente in *PROSPERO'S BOOKS*, was den Film selbst wiederum buch- und schriftartig erscheinen lässt.

Ein ähnliches Wechselspiel zwischen feststehendem Text und verflüssigender Adaption entfaltet *ADAPTATION* (S. Jonze, USA 2002), der jedoch nicht Wasser und Sturm, sondern die Evolution als Leitmetaphorik wählt. Man sieht immer wieder, wie das zu verfilmende Buch gelesen oder geschrieben wird, und dazwischen Sequenzen, die doppelt anschießbar sind: als filmische Darstellung des realen Geschehens, das seiner Transformation in Schrift vorausging, oder als Imagination des Lesers, welche die Verfilmung des Buchs vorwegnimmt. Wir erleben aber andererseits auch mit, wie das Drehbuch zu diesem Film diktiert wird, und stellen verblüfft fest, dass wir das, was darin beschrieben wird, schon gesehen haben. Wie die natürlichen Arten zeitweilige Stabilisierungen im Prozess der Evolution sind, so bilden Texte und Filme nur Zwischenstationen im fortlaufenden kreativen Prozess, der zwischen ihnen oszilliert. Dadurch erscheint Schrift zwar als spezifische, aber eben auch nur als *eine* Form der Objektivierung und Stillstellung neben anderen.

Intermedialität und Medienreflexionen

Einerseits figuriert Schrift im Film, wie Joachim Paech schreibt, intermedial an der Schnittstelle von Film und Literatur – beispielsweise in den Filmen Peter Greenaways oder in *ADAPTATION* –, »zum anderen figuriert sie formal [...] zwischen Schrift-Bild und Bilderschrift«. ¹⁵ Aus entsprechender Ferne betrachtet, wird jede Schrift zum Bild, wie *THE MATRIX RELOADED* (A. Wachowski/L. Wachowski, USA/AUS 2003) vorführt. Die Bilderfeindlichkeit des ersten Teils wird hier unwillentlich relativiert, indem immer wieder die Silhouetten der handelnden Personen komplett von den neongrünen indischen Ziffern figural *nachgezeichnet* werden (vgl. Abb. 1) – offenbar ist die Welt aus Text bzw. Programmcode letztlich doch nur in Form von Bildern vorstellbar.



Abb. 1: Schriftbilder in *THE MATRIX RELOADED*

15 J. Paech: Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film, S. 45.

Dass auch der umgekehrte Prozess denkbar ist und Bilder aus der Distanz zu Schrift werden können, demonstriert dagegen der Vorspann von *LOLA RENNT* (T. Tykwer, D 1998), in dem zunächst ziellos umherlaufende Menschen aus großer Höhe betrachtet die Buchstaben des Titels formen.¹⁶ In beiden Fällen werden die Grenzen zwischen Schrift und Bild in Frage gestellt oder zumindest als permeabel inszeniert.

Viele weitere Beispiele für solche Grenzüberschreitungen und Metalepse zwischen Schrift und Bild, Text und Paratext oder Diegese und Extradiegese finden sich im Animationsfilm – etwa in den Zeichentrickfilmen *Tex Avery* oder der *Fleischer-Brüder* – sowie in den weniger stark durch Narration geprägten Formen des Films, wie etwa dem Avantgarde- bzw. Experimentalfilm – z.B. bei *Hollis Frampton* oder *Michael Snow* – oder dem Essayfilm – z.B. in *Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (CH/F 1988-1998). Eine im Gegensatz zu diesen insgesamt gut erforschten Beispielen¹⁷ nur selten erwähnte Variante von Intermedialität zwischen Schrift und Film ist die Idee des ›Rebus-Films‹, wie *Paul Leni* sie Mitte der 1920er Jahre in einer Reihe von Kurzfilmen für das Kinovorprogramm umsetzte. In diesen bewegten Bilderrätseln überlagern sich die syntaktische Schriftlogik und die ikonische Bildlogik – der Zuschauer wird dazu aufgefordert, die gezeigten Bilderfolgen in sprachliche Begriffe zu übersetzen und diese zu notieren, um ein Kreuzworträtsel zu lösen, dessen – schriftliche – Auflösung dann nach einem weiteren Vorfilm auf der Leinwand präsentiert wird. Schrift tritt hier also nicht nur im Film selbst bzw. auf der Leinwand auf, sondern reicht in den Zuschauerraum hinaus, wenn das Publikum schreibend versucht, die Bilder zu lesen.

Zwar hat sich diese Form der Unterhaltung nicht über die Stummfilmzeit und deren spezifische Vorführsituation hinweg erhalten, aber ähnliche Verfahren der Intermedialität von Schrift und Bild finden sich in abgeschwächter Form auch noch in neueren Filmen, etwa in *BE KIND REWIND* (M. Gondry, GB/USA 2008), in dem die in Spiegelschrift geschriebene Nachricht »Keep Jerry out« von einem der Protagonisten erst dann verstanden wird, als er eben diesen Jerry genau zwischen einem Schild mit der Aufschrift »KEEP« und einem mit der Aufschrift »OUT« stehen sieht (vgl. Abb. 2).

16 Vgl. *Michael Schaudig*: »Flying Logos in Typoshere«. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits«, in: *H.-E. Friedrich/U. Jung* (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, S. 163-184, hier S. 181.

17 Zu den genannten Beispielen aus Experimental- und Essayfilm vgl. etwa *S. MacDonald*: *Screen Writings*; *Michael Lentz*: »Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen«, in: *H.-E. Friedrich/U. Jung* (Hg.), *Schrift und Bild im Film*, S. 113-138; *Jim Hillier*: »Writing, cinema and the avant-garde: Michael Snow and So Is This«, in: *J. Bignell* (Hg.), *Writing and the Cinema*, S. 74-87; *Joachim Paech*: »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 meme‹«, in: *Michael Wetzfel/Hertha Wolf* (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 213-233; *Siegfried Zielinski*: »Zu viele Bilder – wir müssen reagieren!« Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von *Godards Histoire(s) du cinéma*«, in: *V. Roloff/S. Winter* (Hg.), *Godard intermedial*, S. 185-199.



Abb. 2: »Bildrätsek« in BE KIND REWIND

Wie komplex die intermedialen Beziehungen zwischen Schrift- und Bildlogik im Film sein können, lässt sich an *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (F. Lang, D 1931) demonstrieren: Am Anfang des Films sieht man ein Kind spielerisch einen Ball immer wieder gegen den Steckbrief eines Kindermörders an einer Litfasssäule werfen, bis der Schatten eines Mannes auf das Plakat fällt und der Mörder – wie wir sofort vermuten – das Mädchen anspricht. Dadurch, dass die schriftliche Repräsentation des Mörders und der Schatten eines Mannes als indexikalisches Zeichen einander berühren, ja decken, kommen wir zu dem Schluss, dass der Schatten zu dem Mörder gehören muss. Dabei ist die »Berührung« nichts Haptisches, sondern nur eine Einschränkung visueller Wahrnehmung durch Abschattung des Lichts, im Unterschied zu der Berührung des Mörders mit der Hand, auf die mit Kreide ein »M« geschrieben ist, welches ihn später als solchen signifizieren wird. Schrift ist verräterisch – wie auch die Handschrift des Bekennerschreibens Hinweise auf das Psychogramm des Täters gibt, aber nicht wirklich zu seiner Überführung beiträgt. Diese erfolgt wiederum durch das Lesen anderer Zeichen: die Maserung eines groben Holzbretts als Schreibunterlage, die in der Schrift zu erkennen ist; die durch das Papier hindurch in dieses Brett eingegritzten Buchstaben; die Abriebspuren des Schreibstifts auf dem Brett – auch dies indexikalische Spuren von Kontakt zwischen Objekten und weder symbolische Schriftzeichen noch ikonische Bilder, seien es unbewegte oder bewegte. Auch das stigmatisierende »M« wird zunächst auf einen Körper geschrieben, der dadurch aber nicht bezeichnet wird, und dann erst durch eine Berührung auf den Gemeinten übertragen, der dadurch eher (ab-)gestempelt als beschrieben wird.

Die Bevorzugung des Indexikalischen folgt dem Indizienparadigma, welches das kriminalistische Genre prägt¹⁸ und welches sich schon in der Verschiebung vom Lesen der Schrift zur Graphologie zeigt: Letztere setzt nicht auf das in der Schrift willentlich symbolisch Kodifizierte, sondern auf das unwillkürlich indexikalisch sich in ihr Manifestierende. Doch darüber hinaus steckt in ihr auch eine komplexe Medien- und Zeichenreflexion: Wir erschließen uns die Welt durch Bilder und symbolische Zeichen wie Sprache und Schrift, sehen zugleich jedoch deren Abhängigkeit von Deutung und Manipulation. Wesentlich mehr vertrauen wir den »natürlichen« Zeichen, den

18 Vgl. Carlo Ginzburg: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: Ders., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988, S. 78-125.

Indizien. Und wenn sich beide berühren, wie im Bild des Schattens auf dem Steckbrief oder im Bild des sich in den Stromleitungen verheddernden und dann davonfliegenden Luftballons – Indiz für den Tod des Mädchens, dem er gehörte, aber auch Metapher für dessen entweichende Seele –, dann wird uns geradezu unheimlich zumute.

Blindenschrift und andere mediale Paradoxien

Während Schrift akustische Sprache ins Visuelle transformiert, koppelt Blindenschrift Akustisches und Haptisches; Blindenschrift im Film präsentiert diese Koppelung wieder als Visuelles. Blindenschrift im Film ist daher in gewisser Weise immer paradox, denn sie kann im Kino ihre mediale Funktion nicht erfüllen und bleibt ein bloßes Punktmuster, das auf der Leinwand selbst für Blinde prinzipiell unlesbar bleiben muss, da es dort nicht ertastet werden kann.

Mit genau dieser medialen Paradoxie spielt *LA ANTENA* (E. Sapir, RA 2007), dessen retrofuturistische Märchenwelt deutlich an die Ästhetik des expressionistischen und neusachlichen Stummfilms angelehnt ist: Die Bewohner der *Ciudad sin voz* haben die Fähigkeit zu sprechen verloren, große Teile des Films sind daher frei von gesprochenem Dialog. Doch anstatt die Gespräche wie im Stummfilm über Zwischentitel darzustellen, erscheinen das im Film Gesprochene und manche anderen Geräusche hier in Form von schriftlichen Einblendungen mitten im Bild, nahe der jeweils sprechenden Person. In manchen Einstellungen überdecken diese Schriftäußerungen sogar fast das komplette Bild (vgl. Abb. 3-5). Das Besondere an dieser Form von Schrift im Film ist jedoch, dass sie ein so selbstverständlicher Teil des Bildes ist: Offenbar können auch die Figuren der Diegese diese Schriftzüge sehen, lesen und sogar berühren. Immer wieder werden Worte weggewischt, verdeckt, verschoben oder – ganz analog zur Blindenschrift – ertastet (vgl. Abb. 5).



Abb. 3-5: Schriftelemente in *LA ANTENA*

Ein blinder Junge, der im Zentrum der Handlung steht, da er eine von nur zwei Personen ist, die noch sprechen können, berührt in einer Szene den Mund eines stummen Mädchens, um dessen schriftliche Äußerungen ertasten zu können. Es folgt eine Einstellung, in welcher der Kopf des Mädchens offensichtlich auf eine Leinwand projiziert ist, da die Größenverhältnisse plötzlich nicht mehr übereinstimmen, dennoch scheint der Junge es zu verstehen – hier scheint die Kinoleinwand tatsächlich haptische Qualitäten zu bekommen und mit den Fingern lesbar zu werden wie die Blindenschrift (vgl. Abb. 6).

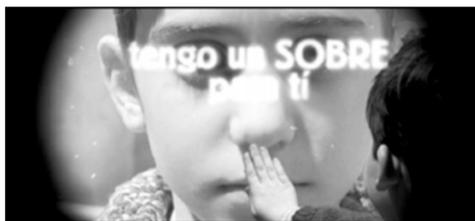


Abb. 6: »Lippenlesen« in LA ANTENA

In anderen Spielfilmen – selbst in solchen, deren Protagonisten Blinde sind, wie etwa *PROOF* (J. Madden, USA 2005) oder *ERBSENE AUF HALB 6* (L. Büchel, D 2004) – gibt es selten mehr als eine oder zwei kurze Szenen, in denen in Großaufnahme Finger über die typischen Erhöhungen im Papier gleiten (vgl. Abb. 7), wesentlich häufiger sieht man dagegen Hände über menschliche Körper und Objekte der Umwelt fahren, was oft eine gewisse Sinnlichkeit suggeriert.

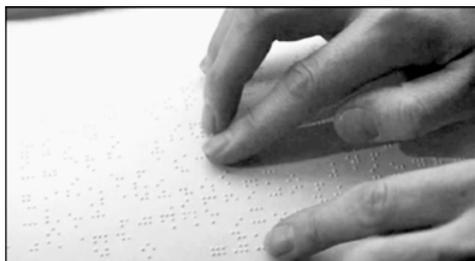


Abb. 7: Braille-Schrift in *PROOF*

Auch *LOS ABRAZOS ROTOS* (P. Almodóvar, E 2009), dessen männliche Hauptfigur ein durch einen Unfall erblindeter Regisseur und Playboy ist, bildet in dieser Hinsicht zunächst keine Ausnahme, bietet aber dennoch einige Ansatzpunkte für eine Reflexion über die Intermedialität von Blindenschrift und Film: Bedingt durch den Verlust seines Augenlichts bleibt dem Regisseur nur noch das Schreiben von Drehbüchern – für Filme, die er selbst nie wird sehen können. Hier wird also eine gewisse Analogie zwischen dem Ver-

fassen von Drehbüchern generell und der Blindenschrift deutlich. Der Hauptteil der Handlung jedoch spielt zeitlich vor dem Unfall und erzählt von der dramatischen Affäre des Regisseurs mit seiner Hauptdarstellerin, die mit dem krankhaft eifersüchtigen Produzenten des Films liiert ist. Letzterer lässt seine Frau während der Dreharbeiten von seinem Sohn mit einer Kamera überwachen. Allerdings ist diese Kamera die meiste Zeit zu weit weg vom Geschehen, um auch den Ton aufzuzeichnen, weshalb eine Lippenleserin angeheuert wird, die den stummen Film buchstäblich liest und transkribiert, also die Bilder ins Medium Schrift überführt. So entstehen zwei gegenläufige Prozesse: Im einen Fall steht die Schrift für die Bilder, die nicht gesehen werden können, im anderen Fall steht die Schrift für die Worte, die nicht gehört werden können. Die Paradoxie der Blindenschrift im Film, die ihm nur scheinbar das Moment der Haptik inkorporiert und tatsächlich unlesbar bleiben muss, findet hier ihre Analogie in Korrelationen von Schrift und Film, die auf systematischen Defiziten aufbauen und in LOS ABRAZOS ROTOS zu einem höchst merkwürdigen Geflecht von Komplementaritäten und Stellvertretungen führen.

Die Integration von Schrift im Film eröffnet ein Reflexionspotential, das v.a. dadurch gekennzeichnet ist, dass Schrift im Film immer auch als Folie für Reflexionen über divergierende Sinnesmodalitäten funktionieren kann, wie insbesondere die Ausführungen zur Blindenschrift evident machen.

Literatur

- Astruc, Alexandre: »Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter«, in: Theodor Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964, S. 111-115.
- Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1976.
- Bignell, Jonathan (Hg.): *Writing and the Cinema*, Edinburgh 1999.
- Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films*, Bielefeld 2007.
- Böhnke, Alexander/Hüser, Rembergt/Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann*, Berlin 2006.
- Cubitt, Sean: »Preliminaries for a taxonomy and rhetoric of on-screen writing«, in: Bignell (Hg.), *Writing and the Cinema* (1999), S. 59-73.
- Éjchenbaum, Boris: »Zum Problem der Zwischentitel«, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/Main 2005, S. 191-192.
- Florschütz, Gottlieb: »Schrift und Bild im Zeitalter des digitalen Films«, in: Friedrich/Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film* (2002), S. 97-112.
- Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf, Bensheim 1991.
- Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hg.): *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002.
- Garnarcz, Joseph: »Schrift, Visualität, Erzählung. Zur Funktion der Zwischentitel in Hitchcocks deutschen Stummfilmen«, in: Friedrich/Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film* (2002), S. 33-46.
- Ginzburg, Carlo: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: Ders., *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, München 1988, S. 78-125.

- Hillier, Jim: »Writing, cinema and the avant-garde: Michael Snow and So Is This«, in: Bignell (Hg.), *Writing and the Cinema* (1999), S. 74-87.
- Kittler, Friedrich: »Schrift und Bild in Bewegung«, in: Peter Gente/Martin Weinmann (Hg.), *Friedrich Kittler. Shortcuts*, Frankfurt/Main, S. 89-106.
- Lentz, Michael: »Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen«, in: Friedrich/Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film* (2002), S. 113-138.
- MacDonald, Scott: *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkeley u.a. 1995.
- Monaco, James: *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond*, Oxford 2009.
- Paech, Joachim: »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 meme««, in: Michael Wetzfel/Hertha Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 213-233.
- Paech, Joachim: »Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film«, in: Roloff/Winter (Hg.), *Godard intermedial* (1997), S. 41-56.
- Paech, Joachim: »Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift«, in: Scheunemann/Goetsch (Hg.), *Text und Ton im Film* (1997), S. 47-68.
- Paech, Joachim: »Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film«, in: Friedrich/Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film* (2002), S. 67-80.
- Pinkas, Claudia: *Phantastik im Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, Karlsruhe 2009.
- Roloff, Volker/Winter, Scarlett (Hg.): *Godard intermedial*, Tübingen 1997.
- Schaudig, Michael: »›Flying Logos in Typoshere‹. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits«, in: Friedrich/Jung (Hg.), *Schrift und Bild im Film* (2002), S. 163-184.
- Scheunemann, Dietrich: »Intolerance – Caligari – Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film«, in: Ders./Goetsch (Hg.), *Text und Ton im Film* (1997), S. 11-46.
- Scheunemann, Dietrich/Goetsch, Paul (Hg.): *Text und Ton im Film*, Tübingen 1997.
- Stanitzek, Georg: »Schrift im Film (Vorspann): Was ist das Problem?«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 142 (2006), S. 88-111.
- Zielinski, Siegfried: »›Zu viele Bilder – wir müssen reagieren!‹ Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von Godards *Histoire(s) du cinéma*«, in: Roloff/Winter (Hg.), *Godard intermedial*, S. 185-199.