



Alexander Böhnke

# Handarbeit

## Figuren der Schrift in SE7EN

Ich habe jemanden gekannt der schrieb sich in 8 nehmen und Hoch8tung, einen ver8en, und er br8e anstatt er brachte. Ver9nen (falsch). (Lichtenberg 1968, 839)

Der Vorspann von SE7EN (USA 1995, David Fincher) spottet jeder Beschreibung. Trotzdem mangelt es nicht an Versuchen, das in Sprache zu überführen, was uns da visuell zugemutet wird. Es ist fast so, als würde der Vorspann die Überlegenheit der Bilder über die Sprache inszenieren. Matthias Bickenbach hat dementsprechend den Videorecorder als Medium betont, der eine «Lektüre» dieses Films – und damit des Vorspanns – ermöglicht und auf dessen Wiedergabetechnik wohl die meisten Beschreibungen dieser Sequenz – meiner eingeschlossen – basieren: «Erst der Videorecorder gibt dem Medium Film die Zeit zurück, die dem Medium der Literatur in seiner Form der *poste restante* eigen ist [...]» (Bickenbach 1998, 525). Raymond Bellour hat die prinzipiellen Schwierigkeiten, vor die eine Filmlektüre gestellt ist, auf die Frage der Zitierbarkeit zugespielt: «Der Filmtext ist ein unauffindbarer Text, denn er ist nicht zitierbar» (Bellour 1999, 9). Auch Videorecorder und Filmstills ändern die Lage nicht wirklich. Der Filmtext entzieht sich dem Zugriff der Analyse, da bestimmte Aspekte immer auf der Strecke bleiben – beim Still werden sowohl der Ton als auch der Bewegungscode negiert –, er ist in seiner Gesamtheit nicht zitierbar. Bellour meint, dass es die Literaturwissenschaft viel leichter hat. Zitat und eigene Rede sind dort gleichgeordnet: «Bis auf die Anführungszeichen, die das Zitat kennzeichnen, ist dieses nicht zu erkennen; es passt sich ganz natürlich in das Schriftbild ein» (ibid.). Was beim Zitat im Normalfall jedoch verloren geht, ist die typografische Dimension. Wenn man diese im Zitat erhalten wollte, müsste man den Text etwa fotokopieren oder einscannen, also die zum Bild gewordene Schrift in den Computer überführen, der keinen Unterschied kennt zwischen Bild und Schrift.

Die typografische Dimension von Schrift in den Blick zu nehmen bedeutet auf den Ausdruckscharakter und die Bildlichkeit von Schrift zu achten. In einer

Analyse des Anfangs von *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (EINE LANDPARTIE, F 1936, Jean Renoir) schreibt Roger Odin über den Vorspann:

Pendant près d'une minute, le spectateur est conduit à mettre en œuvre, à la fois, deux modalités perceptives différentes: *voir, lire* [...]. Certes nous ne l'ignorons pas: tout texte à lire est aussi un texte à voir; un texte écrit, c'est d'abord une image, ou plutôt un ensemble d'images (les lettres, comme unités typographiques). (Odin 1980, 201; Herv.i.O.)<sup>1</sup>

Auch wenn Odin hier die Nähe von Schrift und Bild, Lesen und Sehen, betont, geht er doch im Folgenden eher von deren Unvereinbarkeit aus. Die Frage ist, ob man tatsächlich «gleichzeitig» beide Wahrnehmungsaktivitäten, durchführen kann. Stört die eine die andere Tätigkeit? Wie kann man diese Störung reduzieren? Für Odin gibt es genau einen Fall, der kein Problem darstellt:

A dire vrai, il est un cas, un seul, où le mélange du lire et du voir ne pose aucun problème: lorsqu'il s'agit d'un texte scripturé *diégétique* (c'est-à-dire lorsque l'énonciateur du texte écrit appartient lui-même à la diégèse) [...]. (ibid., 202; Herv.i.O.)<sup>2</sup>

Es geht darum, die Schrift im diegetischen Universum zu verankern. Der Autor der Schrift muss Teil der Fiktion werden. Dann löst sich die Interferenz auf und das Rauschen verschwindet. Das heißt aber auch, dass Schrift an und für sich nicht stört, sondern nur, wenn sie nicht einer Figur zugeschrieben werden kann.

Der Vorspann von *SE7EN* kommt über uns wie ein Albtraum, oder besser: wie der Albtraum von Detective Sommerset, dessen Alltag inklusive sinnlosem Mord die Vorsequenz (*pre-title sequence*) präsentiert. Doch die Titelsequenz ihm zuzuschreiben wäre voreilig. Auf der Bildebene des Vorspanns wird man mit einer Menge Schrift konfrontiert. Das erste Bild zeigt ein aufgeschlagenes Buch.<sup>3</sup> Was danach jedoch gezeigt wird, ist nicht einfach das Blättern in einem Buch, sondern die Herstellung von Literatur. Gezeigt wird der Killer am Werk. Elisabeth Bronfen hat das folgendermaßen beschrieben:

- 1 «Ungefähr eine Minute wird der Zuschauer dazu gebracht, gleichzeitig zwei verschiedene Wahrnehmungsweisen zu aktivieren: *Sehen* und *Lesen* [...]. Freilich dürfen wir jedoch nicht vergessen, dass jeder zu lesende Text gleichzeitig ein zu sehender Text ist; ein geschriebener Text ist zunächst ein Bild oder vielmehr eine Summe von Bildern (Buchstaben als typografische Einheiten)» (Übersetzung hier und im Folgenden von Gregor Schuhen und Isabel Treptow).
- 2 «Ehrlich gesagt gibt es einen Fall, einen einzigen, wo die Vermischung von Lesen und Sehen kein Problem darstellt: dann nämlich, wenn es sich um einen diegetischen Schrifttext handelt (d.h. wenn der Enunziator des geschriebenen Texts selbst Teil der Diegese ist).»
- 3 Ein beliebtes Motiv der Vorspanngestaltung, nicht nur in Literaturverfilmungen. Der Film beleiht die Autorität des literarischen Paratextes; vgl. dazu Stanitzek 2003.

In dem von Kyle Cooper entworfenen Vorspann von SEVEN zeigt uns Fincher, was wir erst nachträglich beim zweiten Betrachten des Films entziffern können: das Entstehen der Notizhefte, die John Does mörderisches Gesamtkunstwerk dokumentieren. (Bronfen 1999, 34)

Drei Punkte scheinen mir hier von Interesse zu sein. Zunächst einmal glaube ich, dass wohl kaum ein Zuschauer den Vorspann zweimal sehen muss, um zu begreifen, dass er es hier mit dem Killer zu tun hat oder dass der Macher dieses Textes Böses im Schilde führt. Die Inszenierung der Titelsequenz wirkt wie eine Drohung: vom Bild, dem Entfernen der Hautschicht von den Fingerkuppen, bis zur Musik wird hier ein Killer konnotiert.<sup>4</sup> Des Weiteren könnte man sich fragen, ob die Notizhefte das Gesamtkunstwerk nur dokumentieren oder nicht doch vielleicht Teil des Werks sind, ein Paratext oder Vorspann. Entscheidend ist jedoch, wie Bronfen mit der Frage der Autorschaft umgeht. Es geht mir nicht darum nachzuweisen, dass diese Aussage das literarische Konzept der Autorschaft auf ein Medium überträgt, das damit nur unzureichend zu erfassen ist. Im Gegenteil: das Konzept Autorschaft spielt hier eine enorme Rolle, aber eben auf einer anderen Ebene. Der Vorspann dient ja immer dazu, das ‚Werk‘ eines anderen auszuzeichnen. Und der, der diese Sequenz entworfen hat, bleibt fast immer ungenannt. Gerade weil das so ist, lässt sich das Gesamtkunstwerk dann besser einer Person zuschreiben. Dass Cooper für Fincher so elegant unterschreiben kann, liegt u.a. daran, dass beide aus der Werbebranche kommen. Branchenüblich wird dort Typografie als Mittel der Strukturierung genutzt:

In seinen Spots setzte Fincher oft das geschriebene Wort als ästhetisches Mittel ein. [...] Am Anfang war das Wort: Das gilt für kaum einen anderen Film des letzten Jahrzehnts so sehr wie für SE7EN. (Beier 2002, 102f)

Wenn man sich den Vorspann genau ansieht, fällt etwas auf, was in dieser Hinsicht interessant ist. Nicht nur wird Kyle Cooper als Designer dieser Titelsequenz nicht genannt, es fehlt ebenso der *credit* für Kevin Spacey alias John Doe, den Serienkiller. Dazu passt, was Cooper über die Machart des Vorspanns sagt, im Besonderen über die verwackelten Einstellungen, die flimmernden Buchstaben, die Kratzer auf dem Filmmaterial: «It’s like that because the guy was doing

4 Vgl. zur Musik Dyer (1999, 53): «[...] the track is performed by Nine Inch Nails, making reference to the track ‚Closer‘ on the album *The Downward Spiral* (1994). In fact it bears little specific relation to the track, beyond taking the sung phrase from it; the significance is much more the recognizable sound of a group notoriously fascinated with Charles Manson and the controversial fact that the album was recorded in his house.»

the opticals himself in his bathtub, John Doe. That's the concept.»<sup>5</sup> Cooper und sein Team haben dafür am Set von Does Wohnung gedreht und sich enorme Mühe gegeben, alles handgemacht aussehen zu lassen.

Fincher then suggested that Findlay Bunting get an old camera and have to shoot all the credits so that they could waterfall and streak and be kind of handmade. We took a Codalith which is a film, a piece of film that's dark with the exception of where the credit is, that's clear. You shine a light through the back of that and then while filming it: shake the Codalith, move the Codalith, turn the camera off, take the film, open the gate, let light spill into the gate, throw it out of focus, bang the camera. Any kind of experiment: move stuff, glass in front of the lens. Anything to distort the type. And then watch 10000 feet of type experiments identifying: Oh, that six frames look good.<sup>6</sup>

Der Kunstgriff, den Vorspann Doe zuzuschreiben, reduziert die Störung der Schrift und stellt die Unterscheidung von extradiegetischer und diegetischer Schrift in Frage.<sup>7</sup> Die Manipulation der Unterscheidung wird aber nicht – wie häufiger anzutreffen – auf der Darstellungsebene inszeniert. Dort sehen wir zwar die Hände von Doe mit verschiedenen Materialien hantieren, um seine Notizbücher herzustellen: Film, Fotos, Text und seine Handschrift etc. Doch das ist nur der übliche diegetische ‹Hintergrund› für die *credits*. Hier wird jedoch das Filmmaterial selbst manipuliert und diese Manipulation dem Killer zugeschrieben. Diese Selbstreferenz verschiebt die Grenze von Film und Vorspann. Der Killer ist nun ‹hinter› jedem Bild zu vermuten.

Doe in SEVEN seems invisible and potentially anywhere, he enters domestic spaces with ease, passes unnoticed through the city – a pervasive invisibility to which only these terrible cadavers are witness. (Dyer 1999, 59)

Die Unsichtbarkeit des Killers im Film, das Fehlen des *credits* für Spacey, das Schälen der Fingerkuppen, um Abdrücke zu vermeiden – alles, um eine Spur zu verwischen, die Präsenz dafür aber allgegenwärtig zu machen. Auch sein Name steht für Anonymität. John Doe ist der amerikanische Manfred Mustermann. Er hat aber auch eine spezielle juristische Funktion, er steht für einen Kläger,

5 Kyle Cooper im Interview mit Rembert Hüser und Verena Mund, April 2001. Vgl. auch Finchers Aussagen auf der Platinum Edition von SEVEN, die übrigens wie eine Notizbuch Does gestaltet ist.

6 Cooper auf der eben genannten DVD.

7 Vgl. dazu Cubitt (1999, 61): ‹But it is distinguishable from diegetic writing by the sense we have that on-screen writing is not just invisible to the characters in the story world: it occupies an entirely different universe.›

der nicht genannt werden kann (vgl. *ibid.*, 43). John Doe klagt die Dekadenz der Gesellschaft an, die Todsünden nicht einmal mehr wahrnimmt: «We see a deadly sin on every street corner, in every house, and we tolerate it», sagt John Doe auf der Fahrt im Polizeiwagen. Nicht zuletzt ist John Doe auch Filmgeschichte. *MEET JOHN DOE* (HIER IST JOHN DOE, USA 1941) von Frank Capra ist die Geschichte einer gefälschten Autorschaft.<sup>8</sup>

Ein Detail des Vorspanns möchte ich genauer in den Blick nehmen: den Titel SE7EN. Das typografische Spiel ist wenig kommentiert, geschweige denn analysiert worden. Ein Beispiel: «In der Ziffer 7 kann man allenfalls, wenn man sich sehr viel Mühe gibt, ein im Uhrzeigersinn um 160 Grad gedrehtes V erkennen, dessen rechter Schenkel außerdem verstümmelt ist» (Sannwald 2002, 131). Ich würde die 7 aber gar nicht drehen, denn der diagonale Schenkel der 7 entspricht ziemlich genau dem rechten Schenkel des V. Insofern würde ich behaupten, dass 7ERÄNDERUNG auch lesbar wäre.<sup>9</sup> Aber wenn das SE7EN-Prinzip angewendet wird, ist es leichter: E1NS, 2WEI, DR3I, 5ÜN5, 6ECH6, 8CHT.<sup>10</sup> Designer können diesem Spiel mehr abgewinnen: «Die Ziffer 7 statt des Buchstabens V schafft im Bewusstsein des Betrachters eine Vorstellung, die übergangsfrei zwischen Wort und Bild existiert: SE7EN» (Bellantoni/Woolman 1999, 38). Diese scheinbar bruchlose Einheit von Wort und Bild ist das Ziel. Die Auflösung der Unterscheidung von Bild und Schrift(-bild) wird zum Markenzeichen von Imaginary Forces. Executive Producer Chip Houghton: «I think one of the things we're best known for is using type as visually and effectively as photographic images [...]» (Williams 1998, 98). Die Typen werden zu Charakteren:

«Type is like actors to me,» Cooper explains. «It takes on characteristics of its own. It becomes part of the whole living thing that the design wants to be. When I was younger, I used to pick a word from the dictionary and then try to design it so that I could make the word do what I meant.» (Surowiecki 1998, 214)

Die Ziffer 7 als Bild oder genauer: Ideogramm steht wie ein Vorspann als Teil für das Ganze, wobei die Sieben im Film auf mehreren Ebenen eine Rolle spielt:

- 8 Eine Journalistin schreibt unter falschem Namen einen Leserbrief, der von einer gescheiterten Existenz handelt. Dieser Brief sorgt für reichlich Publicity, so dass ein arbeitsloser Baseballprofi die Rolle des Gescheiterten übernehmen muss.
- 9 Hier ist die Frage, inwieweit das Zeichenexemplar dem abstrakten Buchstaben-Typus entsprechen muss; zur Unentscheidbarkeit von fakultativen und essenziellen Merkmalen von Buchstaben vgl. Wehde 2000.
- 10 SE7EN hat in dieser Hinsicht Nachahmer gefunden. *THIR13EN GHOSTS* (USA 2001, Steve Beck, Titles: Picture Mill) und jüngst *INTERSTELLA 555: THE 5TORY OF THE 5ECRET 5TAR 5YSTEM* (Japan 2003, Kazuhisa Takenouchi).

sieben Morde innerhalb von sieben Tagen. Der Rückgriff auf ein Ideogramm ist keineswegs zufällig. Cooper nimmt damit auf ironische Weise einen Rat seines Lehrers Paul Rand auf: «But Paul Rand at Yale steered me away from writing my thesis on film titles, telling me instead to read Eisenstein» (zit.n. Zappaterra 1997, 16). Er zitiert mit Sergej Eisensteins (1963 [1929]) Überlegungen zu Ideogramm und Montage ein Stück Filmtheorie. Der vergleicht dort die Verknüpfung japanischer Schriftzeichen mit der filmischen Montage. Coopers typografische Behandlung des Titels montiert Ideogramm und alphabetische Lettern zu einer komplexen Einheit. Die Montage des Titels zeitigt anagrammatische Effekte. Der Titel verweigert sich einer rein phonologischen Lesart durch die Montage des Ideogramms und verweist somit auf die Ausdrucksmaterie. Wenn man das Ideogramm aus dem Titel löst, erhält man das Wort SEEN – wenn man dann noch die Länge des Vokals kürzt, ergibt das SIN. Das Partizip Perfekt von SEE verweist dann auf die dem Medium inhärente Zeitlichkeit. Filme beruhen auf einer Trägheit des Auges, die uns die Bewegungsillusion gestattet, dies aber auf Kosten der Einzelbilder. Das Lesen von Schrift beruht auf einer ähnlichen Unterdrückung der Materialität des Mediums, d.h. der Buchstaben:

Filmic frames flickeringly disappear into cinematic image rather as the fluctuations of alphabetic language congeal into units of meaning on the page, in each case awaiting normative reception at a level other than the medium's material base. (Stewart 1999, 2f)

In diesem Sinne lesen wir auch Film. Auf den Film angewendet heißt Anagrammatikalität, dem analogen Strom der Bilder etwas entgegenzusetzen, ihn zu stören:

The notion of anagrammaticity is perhaps most useful as a counterpoint to analogy. [...] To move from analogy to anagram is to begin, at least, to move from logocentrism to writing. (Brunette/Wills 1989, 88)

Die anagrammatische Lektüre des Titels führt aber noch weiter. SEEN weist auf eine Stelle im Film. Somerset und Mills sitzen nach dem Abendessen zusammen und sehen sich Fotos vom Tatort des Greed-Mords an, finden aber keinen Anhaltspunkt. Somerset gibt eine Leseanweisung:

Let's take a fresh look at these. Even though the corpse is there, look through it. The trick is to find one item, one detail and focus on it until it has exhausted its possibility. We must have left another puzzle piece.

Da fällt Mills das Foto der Frau des Ermordeten ein, auf dem der Mörder ihre Augen mit einer Brille aus Blut markiert hat. Somerset: «What, if it isn't something she has seen, but something she is supposed to see but hasn't been

giving the chance.» Daraufhin fahren sie zu der Frau und erfahren, dass das abstrakte Bild im Büro ihres Mannes verkehrt herum hängt. Dort befinden sich an der Wand hinter dem Bild (!) Fingerabdrücke,<sup>11</sup> die vom Type Lab sichtbar gemacht den Satz «Help Me» ergeben. Das Problem, das sich für sie stellt, ist, diesen Text angemessen zu lesen. In der Aufforderung steckt tatsächlich ein Hinweis, dem sie jedoch nicht nachgehen, weil sie dem Abdruck und nicht der Botschaft folgen. Die Botschaft heißt: Helft mir, sonst kann ich mein Werk nicht vollenden. Und dies trifft zu. Ohne das Verstehen der Sprache Does wäre der Zusammenhang der Opfer und damit die Serie, d.h. die Handschrift des Killers, nicht zu entziffern gewesen. Sommersets literarische Bildung, sein Wissen um die Schrift, die Eigentum sein kann, ist notwendig:

Mit dem direkten Verweis auf Miltons *Paradise Lost* und die vom englischen Puritanismus geprägte Ikonographie der Todsünden bietet der Verbrecher seinem das Gesetz vertretenden geistigen Bruder einen verbindlichen semiotischen Kode, der es ihnen beiden erlaubt, willkürliche Gewalt sinnvoll zu verwalten. (Bronfen 1999, 19)

Sommerset erweist sich als der «ideale Leser» im Sinne des Autors, besonders in der Bibliothekssequenz:

He is mentally, but also in visual terms absorbed in the imagery. We also see him working on the material, photocopying it, folding the copies, making notes. All of this echoes the opening credit sequence [...]. (Dyer 1999, 11)

Referenzialisiert auf Grund der indexikalischen Spur, erweist sich der Schriftzug «Help Me» als Puppenspieler-Trick John Does. Das Perfide an dem Spiel, das der Killer mit seinen Verfolgern treibt, ist, dass sie ihm helfen, weil sie seinen Spuren folgen können. Sie sind zu nahe dran, um die Schrift zu lesen. Und dass sie nahe dran sind, merken sie, als sie das Foto von Mills in Does Wohnung finden – nur dass sie sich selbst das Verdienst für die Nähe zuschreiben. «We already had him», sagt Mills, als er das Foto entdeckt, und liest aus dem Bild nur die Indexikalität, nicht aber die Bedeutung, die es hat, von Doe fotografiert zu werden: eins seiner Opfer zu werden.

Indexikalität ist nach Lev Manovich bezeichnend für das Kino des 20. Jahrhunderts: «Cinema is the art of the index; it is an attempt to make art out of a footprint» (Manovich 2001, 295). Das Beharren auf dem Realfilm und damit

11 «Die Spur der Spur des Kriminalisten: Der Fingerabdruck. Jene Papillarlinien, die Identifikation ermöglichen, Handschrift wörtlich, die leistet, was Schrift nicht leistet» (Bickenbach 1998, 532).



auch auf Analogizität hat bestimmte Techniken, u.a. Schrift, marginalisiert. Mit der Digitalisierung der Filmwelt soll sich das ändern:

[...] the manual construction of images in digital cinema represents a return to the pro-cinematic practices of the nineteenth century, when images were hand-painted and hand-animated. At the turn of the twentieth century, cinema was to delegate these manual techniques to animation and define itself as a recording medium. As cinema enters the digital age, these techniques are again becoming commonplace in the film-making process. Consequently, cinema can no longer be clearly distinguished from animation. It is no longer an indexical media technology but, rather, a subgenre of painting. (ibid.)

Zwei Jahre nach SE7EN übernimmt Cooper bzw. seine neu gegründete Firma Imaginary Forces die Vorspanngestaltung von GATTACA (USA 1997, Andrew Niccol). Dort gilt das Foto nichts mehr, im Gegensatz zum genetischen Fingerabdruck. «No one looks at photographs any more», sagt der querschnittsgelähmte Übermensch, der dem «Kind der Liebe» seinen genetischen Code in Form von Urin-, Blut- und Haarproben zur Verfügung stellt, damit dieser auf den Saturn fliegen kann. Im Vorspann sieht man in extremer Detailaufnahme, wie der Protagonist seine Schuppen, Haare und Fingernägel, d.h. seine Identität, loszuwerden trachtet.

Genau das muss ein Vorspannmacher tun. Er muss seine Identität loswerden. Und trotzdem ist Kyle Cooper nach SE7EN ein Begriff. Er hat nun die gewünschte Aufmerksamkeit, so dass er das Risiko eingehen kann, kurz darauf zusammen mit Peter Frankfurt und Chip Houghton die L.A. Dependance von R/Greenberg Associates, für die er vorher gearbeitet hat, aufzukaufen. Die Firma Imaginary Forces entsteht. Beim Namen der Firma orientieren sie sich am Konzept von John Doe, d.h. ein Zitat aus der Hochkultur kann nicht schaden, um auf Außergewöhnliches aufmerksam zu machen.<sup>12</sup> Dies ist für das Team, das sich auf die Fokussierung von Aufmerksamkeit spezialisiert hat, von enormer Bedeutung, denn Geld verdienen kann man mit Vorspanndesign kaum.

But the fact remains, for all their glamour (what graphic designer hasn't fantasized about working in the movies?), title sequences are at best a break-even proposition for their creators. The more lucrative work is in

12 Der Killer fügt seinem ersten Mord ein Zitat aus John Miltons *Paradise Lost* (Book II, 432–33) hinzu: «Long is the way and hard that out of hell leads up to light», ohne es als solches zu kennzeichnen. Der Name der Firma ist ein Zitat aus dem Prolog zu *Henry V.*

broadcast graphics and movie trailers. Unfortunately, Imaginary Forces has plenty of competition there. (Coupland 1998, 69)

Mit dem Vorspann macht der Werbefilmer Werbung für sich selbst. Der Vorspann ist Vorwand zur Inszenierung eigener *storytelling*-Fähigkeiten.

Das Filmmaterial des Vorspanns von SE7EN ist auf eine Art und Weise bearbeitet worden wie sonst vielleicht nur ein Experimental- oder Avantgardefilm. Dass dies zugunsten der Diegese geschieht, dass wir die Sequenz John Doe zu schreiben, ist vielleicht das ideologische Moment dieses Vorspanns – ideologisch im Sinne von André Gardies (1981), der von einem produktiven Konflikt zwischen Vorspann und folgendem Film ausgeht, da jener von dessen Genese spreche, während dieser dazu tendiere, den Bezug auf sich selbst (seine Produktionsbedingungen und seine Medialität) auszublenden. Der Ausdruckscharakter des Vorspanns von SE7EN verdeckt die Referenz auf die Produktion. Er funktioniert so gut, dass man fast vergisst, dass es ein Vorspann ist. Deshalb ist Lesbarkeit nicht das Ziel der Titelsequenz: «Die Vorspanntexte, von Hand in den Film geritzt, erscheinen sporadisch, überlappen einander und sind nur mit Anstrengung zu lesen» (Bellantoni/Woolman 1999, 39). Was den Abspann betrifft, so hat Cooper in dieser Hinsicht ein schlechtes Gewissen: «I felt bad after that, bad that people couldn't read their names. I don't need to make things illegible. I like if someone feels that he got credit.»<sup>13</sup> Auf Kevin Spacey bezogen gilt das auch für den Vorspann. Dafür wird er am Anfang des Abspanns genannt. Oder ist es das Ende des Abspanns? Denn es sieht so aus, als liefe der Abspann rückwärts. Dann wäre es eine Art Unterschrift.<sup>14</sup>

## Literatur

- Beier, Lars-Olav (2002) Bilder, durch den Kopf geschossen – Finchers Spots, Clips und ihre Spuren in den Filmen. In: Schnelle 2002, S. 91–106.
- Bellantoni, Jeff / Woolman, Matt (1999) *Type in Motion. Innovative digitale Gestaltung*. Mainz: Verlag Hermann Schmidt.
- Bellour, Raymond (1999) Der unauffindbare Text. In: *Montage/AV* 8,1, S. 8–17.
- Bickenbach, Matthias (1998) Voll im Bild? Die Mimesis von Literatur in «Sieben». Beobachtungen zur Intermedialität. In: *Weimarer Beiträge* Jg. 44, S. 525–537.
- Bronfen, Elisabeth (1999) *Heimweb: Illusionsspiele in Hollywood*. Berlin: Volk & Welt.

13 Cooper im Interview mit Rembert Hüser und Verena Mund, April 2001.

14 «Das letzte ICH ist immer außerhalb des Textes.» (Doch man muss hinzufügen, dass es oft Spuren hinterlässt und dass sein Handeln selbst der Text IST.)» (Metz 1997 [1991], 165).

- Brunette, Peter / Wills, David (1989) *Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Coupland, Ken (1998) Imaginary Forces: Taking all the Credits. In: *Graphis*, H. 317, S. 66–71.
- Cubitt, Sean (1999) Preliminaries for a Taxonomy and Rhetoric of On-Screen Writing. In: *Writing and Cinema*. Hg. v. Jonathan Bignell. Harlow/Essex: Pearson, S. 59–73.
- Dyer, Richard (1999) *SEVEN*. London: BFI Publishing.
- Gardies, André (1981) La Forme-générique: histoire d'une figure révélatrice. In: *Annales de l'Université d'Abidjan*. Reihe D, 14, S. 163–176.
- Eisenstein, Serge[j] (1979) Hinter der Leinwand [russ. 1929]. In: *Nô – Vom Genius Japans. Ezra Pound. Ernest Fenellosa. Serge [sic!] Eisenstein*. Hg. v. Eva Hesse. Zürich: Arche, S. 264–282.
- Schnelle, Frank (Hg.) (2002) *David Fincher*. Berlin: Bertz.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1968) *Schriften und Briefe. 1. Bd.: Sudelbücher*. Hg. v. Wolfgang Promies. München: Hanser.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Théorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean-Louis Leutrat. Paris: Éditions Albatros, S. 198–213.
- Sannwald, Daniela (2002) Im Herzen der Finsternis: SE7EN (1995). In: Schnelle 2002, S. 131–150.
- Stanitzek, Georg (2003) Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. v. Klaus Kreimeier & Georg Stanitzek. Berlin: Akademie [i. Dr.].
- Stewart, Garrett (1999) *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Surowiecki, James (1998) The Title Designer. In: *Details*, 3, März, S. 212–214.
- Wehde, Susanne (2000) *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer.
- Williams, David E. (1998) Initial Images. In: *American Cinematographer* 79,5, S. 92–98.
- Zappaterra, Yolanda (1997) First Impression. In: *Design Week*, 9. Mai, S. 16–17.