

Wenn die Worte fallen würden ...

Überlegungen zur Schrift im Film

Michel Chion

IN IHREM BEMERKENSWERTEN BUCH *L'image écrite ou la déraison graphique* schreibt Anne-Marie Christin, dass »die Schrift aus dem Bild geboren ist [...]. Ob man sie aus einem System des Ideogramms oder des Alphabets heraus betrachtet, ihre Wirkkraft bezieht sie allein aus ihm [dem Bild]«. ¹ Ihr besonderes Interesse gilt der Erkundung einer visualisierten Poesie, dem Spiel der Verteilung von Buchstaben im Raum, auf der weißen Seite oder auf dem Plakat, wie sie insbesondere in der Werbekunst, aber auch in der Poesie des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts anzutreffen sind.

Am berühmtesten für diese Art der Erkundungen ist in Frankreich Guillaume Apollinaire, und zwar für einen seiner Gedichtbände, welcher zum Teil aus etwas besteht, was er »Kalligramme« nennt.

»es regnet frauenstimmen als seien sie tot selbst in der erinnerung/
auch euch regnet es wunderbare begegnungen meines lebens o tröpfchen/
und diese sich bäumenden wolken beginnen zu wiehern ein ganzes weltall von
ohrenstädten/
hör zu obs regnet während wehmut und verachtung eine alte musik weinen/
hör wie die fesseln abfallen die dich oben und unten zurückhalten«²

Bei diesem melancholischen Text handelt es sich jedoch nicht wirklich um das Gedicht des Bandes mit dem Titel *Es regnet (Il pleut)*, sondern um seine »Transkription« in horizontaler Schrift. Tatsächlich sind die Buchstaben dieser fünf Verse im französischen Original frei von jeglicher Zeichensetzung (Apollinaire verzichtet auf das Apostroph bei »cest« »quil« und »sil«), und ähnlich wie bei den Leuchtschriften mancher Hotels sind sie vertikal angeordnet wie die Fäden eines Regengusses, die der Wind sich nach rechts neigen ließe.

¹ Anne-Marie Christin: *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris 1995, S. 5.

² Guillaume Apollinaire: *Il pleut / Es regnet*, in: ders.: *Poetische Werke*, ausgewählt u. hrsg. v. Gerd Henniger, übers. v. Gerd Henniger, Johannes Hübner und Lothar Klünner, Neuwied und Berlin 1969, S. 256f.

türerichtung ist eben nicht die Richtung eines Sturzes, vielmehr sind wir es, die den Blick nach und nach senken müssen. Hätte Apollinaire dieses Gedicht wie den bewegten Vorspann (oder Abspann) eines Films behandelt, hätte er dem Leser eine Lektüererichtung abverlangt, die im Widerspruch zur Erdanziehungskraft steht.

In einem anderen Kalligramm des Bandes, *Der Springbrunnen (Le jet d'eau)*,³ nehmen manche Verse die Gestalt eines Wasserstrahls an, der zur Rechten hin niederfällt. Auch hier lässt sich feststellen: Wenn das Gedicht in Bewegung versetzt würde, würde das letzte Wort des Verses vor dem ersten verschwinden.

So leicht es also auch fallen mag, sich das Fallen der sich zu Wörtern formierenden Buchstaben oder ihr Abheben poetisch vorzustellen, so problematisch ist die bewegte Visualisierung dieser Idee.

Tatsächlich ist diese visuelle und dynamische Vorstellung eines Fallens der Worte oder ihrer Verteilung im Raum ausgehend von der Stimme entstanden. Wenn man sagt »ein Wort fallen lassen, die Stimme zum Gesang oder zum Gebet erheben«, bezieht man sich auf die gesprochene oder gesungene Sprache. Wird sie auf ein Schriftsystem angewandt, welches aus diskreten und separaten Einheiten besteht (Buchstaben, Worte etc.), die im Raum angeordnet sind, produziert dieselbe Vorstellung seltsame Effekte.

In einem Gedicht, das französische Schüler einst auswendig lernen mussten, *Der See (Le Lac)*, evokiert Alphonse Louis-Marie de Lamartine (1790–1869) die Stimme der Geliebten, mit der er in einer Barke spazieren fährt, mit den folgenden Worten:

»Und die Stimme, die mir teuer ist,
ließ diese Worte fallen.«⁴

Es folgt die berühmte Tirade, die mit den Worten »Halt ein mit deinem Flug, o Zeit!« beginnt und in der die »teure Stimme« die Zeit und die Stunden darum bittet, nicht mehr zu vergehen und zu verfliegen, damit das gegenwärtige Glück ewig währt.⁵

Der Ausdruck »fallen lassen« wird so im Französischen manchmal im Bezug auf das gehörte Wort gebraucht, und sie findet sich ebenfalls in der deutschen Übersetzung eines Gedichts von Boris Pasternak:

³ Guillaume Apollinaire: *Le jet d'eau / Der Springbrunnen*, in: ebd., S. 264f.

⁴ Anm. d. Übers.: Übersetzung hier A. O., in der deutschen Übersetzung des Gedichtes heißt es nur: »[...] und es begann zu singen / die liebe Stimm' sofort«. In: Alphonse de Lamartine: *Lamartine's Sämtliche Werke*, übers. v. Georg Herwegh, Stuttgart 1839, S. 107f.

⁵ Übersetzung: »Halt ein mit deinem Flug, o Zeit! Ihr holden Stunden, / o hemmet euren Lauf! Und lasst genießen uns, die bald wird sein entschwunden, / Die Rosenzeit vollauf!« (Ebd.)

»Laß fallen die Worte du
Wie der Garten Zitronat, Bernstein,
Gib achtlos, frei und gern sie ...«⁶

Im Englischen lautet die Übersetzung: »Let's scatter our words (as the garden scatters amber zest)«, und man müsste den russischen Originaltext (»Давай ронять слова«) genauer untersuchen.

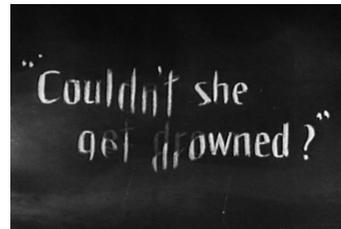
Im fünften Gesang von Homers *Odyssee* spricht Zeus zu seiner Tochter Athena, die ihn gebeten hat, Odysseus zu helfen: »Welch ein Wort, mein Kind, entschlüpfte dem Zaun deiner Zähne?«⁷ (im Französischen: »Quel mot s'est échappé de l'enclos de tes dents?«). Im Griechischen (bzw. in seiner lateinischen Transliteration) nennt sich das Gehege der Zähne »herkos odonton«, jedoch ist keine Rede davon, dass die Worte fallen würden, sondern nur dass sie entschlüpfen.

Wie ich zuvor angemerkt habe, spricht man bei einem Gebet oder einer Bitte im Französischen wie im Deutschen auch davon, »die Stimme zu erheben«, was logisch erscheint: Zeus steht über Athena und ein Erwachsener steht über dem Kind, auf das die Worte von oben herabfallen. Aber man erhebt sein Wort zu ihm.

Lassen sich, über diese tradierten, vorgefertigten Formeln jeder Sprache hinaus, geschriebene Worte darstellen, die fallen oder sich im Gegenteil erheben? Diese Frage entsteht nicht erst mit dem Kino, sie stellt sich manchmal in den Spruchbänden, die auf zahlreichen religiösen Gemälden erscheinen, aber sie findet sich eben auch in manchen Sequenzen des Stummfilms, in denen Worte, die von bestimmten Personen gesprochen oder gehört werden, nicht nur als separate Zwischentitel zwischen den Bildern angeführt werden, sondern im Inneren dieser Bilder selbst, wo sie sich bewegen und beleben können.

Ein berühmtes Beispiel dafür ist der teuflische Vorschlag, den in Murnaus *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (USA 1927) die »Woman of the City« gegenüber einem Bauern, dessen Maitresse sie ist, formuliert, damit er seine Frau ertränkt:

»Couldn't she / get drowned?«



⁶ Boris Pasternak: Laß fallen die Worte du, übers. v. Elke Erb, in: ders: *Gedichte und Poeme*, in: *Gesammelte Werke* 1–4, Bd. 3, Nachdichtungen von Heinz Czechowski, Stefan Döring, Elke Erb, Roland Erb, Kerstin Hensel, Rolf-Dietrich Keil, Elisabeth Kottmeier, Andreas Koziol, Richard Pietraß und Ilse Tschörtner, Berlin 1996, S. 76f.

⁷ In: Homer: *Odyssee*, übers. v. Kurt Steinmann, Zürich 2007, S. 71. Eine alternative Übersetzung der Formulierung findet sich in der Vossischen Übersetzung: »Welche Rede, mein Kind, ist Deinen Lippen entflohen?« Homer's *Odyssee*, Vossische Übersetzung, Reprint der Ausgabe Leipzig 1895, übers. v. Johann Heinrich Voß, illustriert v. Friedrich Preller, Darmstadt 2011, S. 59.

lesen wir in zwei Zeilen, die sich in den Nebelschwaden über dem Sumpf abzeichnen, an dem sich das Liebespaar eines Abends zusammenfindet. Und die zentralen Buchstaben des Textes, genauer, das »dnt« von »couldn't« und das »dr« von »drowned« fallen in sich zusammen, brechen weg, als könne ihr unsichtbarer Sockel sie nicht mehr tragen. Die implizite Linie, welche die Worte stützt, scheint unter ihnen nachzugeben und das Wort selbst erscheint als eine fragile, zerbrechliche Einheit.

In FRAU IM MOND (D 1928/29) hat Fritz Lang die Worte, die aus einem Radio-lautsprecher hervordringen, visuell darstellen wollen. Es handelt sich um eine festliche Ansprache, die auf einem erhöhten Podium gehalten und in die gesamte Welt übertragen wird, während man die letzten Vorbereitungen trifft, um eine Rakete auf den Mond zu schießen. Der Regisseur hat ein sehr stilisiertes Bild konzipiert, in dem die Gesichter der weiblichen und männlichen Zuhörer in verschiedene Richtungen weisen (da man nicht gezwungen ist, seinen Kopf dem Gehörten zuzuwenden). Oben links erscheint das Gesicht des Sprechers auf seinem Podium in einem Kreis, der die Membran des Lautsprechers darstellt, und von dem aus er die »Worte fallen lässt«. So sehen wir ihn den Satz aussprechen: »Soeben hat das Weltraumschiff die Abschussstelle erreicht.«

Die Wörter dieses Satzes – repräsentativ für ein typisch deutsches Modell der Syntax und der Wortfolge, welche die französische Übersetzung z.B. in einem Untertitel zwingendermaßen verraten muss – werden nicht mit einem Mal wiedergegeben. Sie erscheinen eines nach dem anderen, verlassen ganz klein den Mund des Sprechers, bewegen sich zunächst nach rechts, dann nach links, und fallen, während sie gleichzeitig größer werden – mehr wie ein landender Vogel oder ein Flugzeug als ein unbewegter Körper –, bevor sie schließlich am unteren Bildrand verschwinden. Dieses Verfahren schafft Widersprüche, die schon die alte Malerei kennt, insbesondere auf den Tafeln oder Kirchenfenstern, die Mariä Verkündigung zeigen und in denen das Ave Maria des Engels Gabriel (traditionell zur Linken) an die Jungfrau Maria (rituellerweise zur Rechten) häufig auf einem Spruchband geschrieben steht, so dass das Ende des Satzes Maria schon vor seinem Anfang zu erreichen scheint.

Auf ganz ähnliche Weise lässt Lang das erste Wort »Soeben« abfliegen, und die Schrift wird fetter, während sie sich dem Zuschauer nähert und dann unten aus dem Bildausschnitt herausfällt; und in diesem Moment wird schon das nächste Wort »hat« sichtbar, wie es, noch klein und weit entfernt, den Mund des Sprechers verlässt. Weil das Wort »hat« sich links neben »Soeben« befindet, kann sich unser Auge nicht dagegen wehren, zu lesen »hat soeben«, wobei die Personen im Film »soeben hat« hören sollen. Dies ist ein charakteristisches Beispiel für den Widerspruch zwischen zwei möglichen Arten, in der die lateinische Schrift in einem solchen Bild aufgefasst werden kann: entweder als Übersetzung einer Stimme, die

von einem Mund zu einem Ohr reist, oder als ein lesbarer Text ... Zugleich bietet es aber auch eine interessante Darstellung jener »Nachträglichkeit« (im Freudschen Sinne), die das Verstehen eines verbalen Inhalts häufig annimmt.

Eine andere Bemerkung lässt sich hier anschließen: In dieser Passage des Films verlassen die Worte den Mund, reisen jedoch nicht zu den Ohren, sondern sie dauern an, setzen sich fort und heben sich gegenseitig auf.

Wenn wir den Graphismus der FRAU IM MOND mit dem von SUNRISE vergleichen, sehen wir, dass die Buchstaben des englischen Textes bei Murnau als fragil und mit wenig Zusammenhalt ausgestattet erscheinen, während bei Lang jedes Wort ein Ganzes bildet, in dem die Buchstaben, beispielsweise die des »Weltraumschiffs« sich dicht aneinander drängen. Dies macht es ungleich schwieriger, die Buchstaben dieses Wortes als autonomiefähige Wesen wahrzunehmen.

Dieser Effekt von »Worten im Bild selbst« (und nicht zwischen den Bildern), die dazu in der Lage sind, sich in ihm fortzubewegen, in ihm zu fallen oder zu fliegen, ist im Stummfilm eine Randerscheinung, aber wenn man ihn antrifft, ist er oftmals auffällig und herausgehoben, insbesondere im deutschen Kino der zwanziger Jahre. Er findet sich zum Beispiel im CABINET DES DOCTOR CALIGARI (D 1919, Robert Wiene), in dem der Satz »Ich muss Caligari werden« sich wiederholt und im Raum um eine Figur herum ausbreitet, die von ihm besessen ist. In BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann) sieht man Worte wie »Krise«, »Geld« oder »Mord« sich von einer Zeitung loslösen, die von einem Berliner gelesen wird. In DR. MABUSE, DER SPIELER (D 1921/22), ebenfalls von Lang, erscheint einer Figur der Name »Melior« am Rand einer Straße, auf der er in seinem Auto mit Höchstgeschwindigkeit entlang jagt. Häufig erinnert dieser Effekt an die elektrische Leuchtreklame, die einige Jahre zuvor auf der ganzen Welt Verbreitung gefunden hatte, und im allgemeinen zeigt er eher Worte, die davonfliegen und sich verbreiten, als fallende Worte.

Jedoch findet sich ein Name, aus dem seinerseits Blutropfen fallen, nämlich »Babel« in METROPOLIS (D 1925/26, Fritz Lang), ein Film, in dem wir auch die Buchstaben eines anderen unheilbringenden Wortes sich voneinander lösen und in verschiedene Richtungen davonfliegen sehen – was zur Zeit des Stummfilms seltener der Fall ist: Es handelt sich dabei um den berühmten »Moloch«, den Gott, mit dem die menschenverschlingende Maschine assoziiert wird, dessen zwei »O«s



sich aneinander annähern und schließlich wie zwei Augen erscheinen. Aus recht offensichtlichen Gründen wird das O im Kino übrigens als Buchstabe gezeigt, der dazu neigt, auszuscheren und hervorzutreten und dabei das Wort oder den Namen zu zerstören, aus dem es sich herausgelöst hat (siehe A NOUS LA LIBERTÉ – ES LEBE DIE FREIHEIT, F 1931, René Clair, oder das riesige O in Form eines Hexagons auf der Streichholzschachtel von Roger O. Thornhill in NORTH BY NORTHWEST, USA 1959, Alfred Hitchcock, oder das riesenhafte O von Auto, in TRAFIC, F/I 1969–71, Jacques Tati).

Diese Spiele, die manche Filme mit den Worten und Buchstaben treiben, enden nicht im Jahre 1927, denn in der langen Geschichte des Tonfilms findet man sie häufig im Vorspann (oder Abspann) wieder, insbesondere im komischen Film. Von Zeit zu Zeit erscheint auch ein Film, der im Stile der Stummfilmepoche gedreht wurde. Ob es sich um eine mehr oder weniger burleske Nachahmung handelt (wie SILENT MOVIE, USA 1976, Mel Brooks, oder die neuere Produktion THE ARTIST, F 2011, Michel Hazanavicius) oder um Autorenfilme (REBELOTE, F 1982, Jacques Richard; JUHA, FIN 1998/99, Aki Karusmäki, oder BRAND UPON THE BRAIN, USA/CDN 2006, Guy Maddin), die einen wie die anderen greifen das System der Zwischentitel zwischen den Einstellungen auf. Eine Ausnahme bildet ein neuerer Film von Esteban Sapir, LA ANTENA, ARG 2007, ein Stummfilm, der eine Geschichte um die Visualisierung von Worten konstruiert, die mit den Filmfiguren ein und dasselbe Universum teilen. Wenn diese reden, werden die Worte, die sie aussprechen, direkt neben ihnen angezeigt und werden somit für sie sichtbar. Der Regisseur imaginiert ein Land, in dem ein Fernsehsender die Stimme der Menschen eingefangen und an sich gerissen hat. Nur mittels in Druckschrift geschriebener Worte können diese noch miteinander kommunizieren und diese Worte, diese Sätze besitzen variable Dimensionen, Trajektorien, ein Leben. Es gilt zu bemerken, dass die Zeichensetzung des Kastilischen, das vorschreibt, dass Aus-



rufungs- oder Fragesätze von demselben, jeweils umgekehrten Zeichen gerahmt werden müssen, diesen »Worten im Bild« einen frappierenden visuellen Aspekt verleiht und zugleich im Bild selbst eine sichtbare Mündlichkeit suggeriert.

Im großen Finale von *LA ANTENA* schläfert die totalitäre Macht, die über die Stadt herrscht, ihre Einwohner ein, um sie dessen zu berauben, was ihnen geblieben ist: ihrer Worte, und man sieht diese aus ihren Körpern entschweben und einer Art Sprach-Sauggerät in Form eines Radioteleskops entgegenfliegen, welches sie wiederum einer Maschine zuführt, die aus ihnen eine unförmige Masse machen soll (man sieht, wie die aufgesaugten Buchstaben sich zu einem Brei vermischen). Glücklicherweise kann dieser Prozess aufgehalten werden, und die Stimme kehrt zu den Stadtbewohnern zurück, zunächst in Form von Ausrufen. Diese Sequenz ist ausgesprochen eindrucksvoll. In ihr lässt sich ein sehr eigenartiges Paradox ausmachen, welches sich aus der ursprünglichen Idee ergibt: Die Worte als solche (»las palabras«) werden im Film durch ihre schriftliche Form dargestellt, was bedeutet, dass die alphabetische Schrift in diesem Film überall und nirgendwo zugleich existiert; zwar wird sie beständig als Repräsentation – und Vertretung – der Sprache vorgeführt, aber weder wird sie als solche benannt, noch wird sie andererseits als das symbolisiert oder eingesetzt, was ihr eigen ist und was sie ausmacht, nämlich der Gebrauch von diskreten Zeichen, deren Zahl limitiert ist, einzelne Buchstaben, die sich verteilen und zerstreuen können. Das Wort tut so, als sei es Ideogramm, während die Stimme bei ihrer Wiedergeburt zunächst mit dem Schrei assoziiert wird, denn die ersten Stimmen, die wir im Film vernehmen, manifestieren sich nur als ein unartikulierte Kreischen. Und tatsächlich besitzt die Stimme die Eigenschaft, zwischen dem Artikulierten und dem Unartikulierten alle möglichen Arten von Zwischentönen und Abstufungen zu ermöglichen – und die Schrift kann hin und wieder versuchen, diese auf konventionelle Art und Weise zu imitieren, insbesondere mithilfe von Ligaturen des Buchdrucks, Kalligraphien etc.

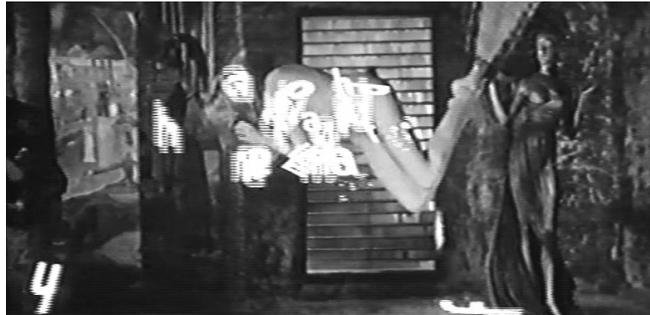
Und eben damit wir in *LA ANTENA* die gelesenen Worte nicht mit einer inneren Stimme der Filmfiguren verwechseln, setzt der Regisseur die diskontinuierlichen Buchstaben der Typografie ein und behält für alle Figuren dieselbe unpersönliche Schriftart bei. Andererseits sind die Buchstaben der Wörter immer strikt miteinander verbunden. Wir sollen den Buchstaben als solchen vergessen und vermeiden, die Frage nach jener mysteriösen »Kohäsionsmacht« zu stellen, welche die Buchstaben zusammenhält.

Selbstverständlich bildet *LA ANTENA* innerhalb des Tonfilms eine Ausnahme. Ab dem Ende der zwanziger Jahre ersetzt dieser zunächst ganz einfach das sichtbare Wort als »Bild der gesprochenen Sprache« durch das vernommene Wort. Aber es ist bekannt, dass es im nicht zu unrecht als solchen bezeichneten Wort- oder Stimmfluss schwieriger ist, einzelne Buchstaben voneinander zu trennen, denn

Phoneme bilden keine akustisch isolierbaren Einheiten. Darüber hinaus lässt sich die vernommene Rede nicht mehr genau in einem geometrischen Raum verorten, wie man es mit einem Wort oder einem geschriebenen Buchstaben tun kann.

Die Vorstellung von lokalisierten, lokalisierbaren und animierten Worten verschwindet also logischerweise mit dem Tonfilm – und seinen Dialogen (auch wenn sie in manchen Untertiteln flüchtig auftauchen, wie in *MAN ON FIRE – MANN UNTER FEUER*, USA 2004, Tony Scott), nicht jedoch aus den Filmcredits und -titeln, den Namen der Darsteller, Techniker etc. Sie ist, wie wir gesehen haben, nicht selten im Vorspann präsent, insbesondere ab den sechziger Jahren, und dies ganz besonders in Komödien oder in Filmen, die sich an Comics anlehnen.

So ist beispielsweise die Adaptation des Science-Fiction-Comics *BARBARELLA* (I/F 1967, Roger Vadim) noch immer für ihren Vorspann berühmt, in dem sich die von Jane Fonda verkörperte Heldin des Films ihres Raumanzugs entledigt und uns einen Striptease in der Schwerelosigkeit darbietet. Die erotische Konnotation, welche die Herausforderung der Gesetze der Schwerkraft für den weiblichen wie für den männlichen Körper besitzt, ist hinlänglich bekannt. Wenn wir diesen Film hier heranziehen, so deshalb, weil die Buchstaben des Vorspanns ebenfalls einen Tanz beschreiben und sich, den Bewegungen Barbarellas folgend, versammeln oder zerstreuen. Wenn diese nichts mehr abstreifen kann, versammeln sich die Buchstaben der Darstellernamen vor ihrem nackten Körper, wie um ihn in ein Kleid zu hüllen, aber auch wie ein Schwarm, der ganz buchstäblich von diesem Körper angezogen wird.

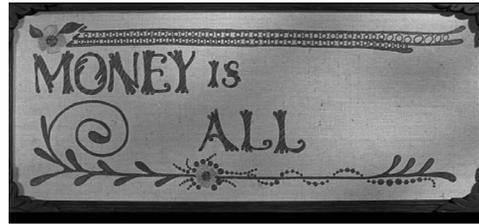


Wir haben es nicht mehr mit einem Anagramm zu tun, sondern mit einer Art magnetisch angezogener und erotisierter »Buchstaben-Suppe«.

Es ist nicht das erste Mal, dass Maurice Binder, der Autor dieses Vorspanns (der an mehreren Bond-Filmen beteiligt war), den Buchstaben mit dem weiblichen Körper assoziiert: Am Anfang von *FROM RUSSIA WITH LOVE* (*LIEBESGRÜSSE AUS MOSKAU*, UK 1963, Terence Young) projiziert er Wörter auf den Körper einer Tänzerin und lässt sie sich eng an deren Formen anschmiegen, wobei manche Buchstaben schwimmen. Es geschieht hier jedoch etwas ganz anderes als in *BARBARELLA*: Die Worte bleiben vollständig und die Buchstaben hängen zusammen.

Die Frage nach der Projektion von Worten auf einen Körper und seine Formen ist vielleicht nicht ohne Bezug zu der Frage nach der filmischen Darstellung kartographischer Projektionen und nach den Ortsnamen, die man über diese legt.

In burlesken Filmen beschränkt sich das Stilmittel der »animierten Worte« bisweilen nicht auf den Vor- und Abspann, sondern erstreckt sich auch auf Worte, die in der Handlung auftauchen. So spielt Shirley McLaine in der schwarzen Komödie *WHAT A WAY TO GO! (IMMER MIT EINEM ANDEREN, USA 1964, Jack Lee Thompson)* eine junge Frau, die in ihrer Kindheit von einer übermäßig bußfertigen Mutter traumatisiert wurde. An den Wänden ihres Elternhauses sind gerahmte Stickereien angebracht, die moralisierende Lehrsprüche aus den Heiligen Schriften tragen, unter anderem »Love thy Neighbor as Thyself« (»Liebe Deinen Nächsten wie dich selbst«, ein Satz aus dem Evangelium). Eines Tages hat sie den Eindruck, die Worte der Botschaft würden herunterpurzeln und sich ihrem Blick entziehen, so dass als Maxime nur noch das »Love Thyself« übrigbleibt. Auf die gleiche Weise wird die Devise »Money is the root of all evil«, nachdem sie einen Teil ihrer Worte »abgeworfen« hat wie ein Baum, der seine Blätter verliert, zu einem weitaus zynischeren »Money is all«.



Der Humor speist sich hier aus einem Widerspruch zwischen der diegetischen Wirklichkeit und dem symbolischen Ereignis: Die Buchstaben, die in der diegetischen Realität Worte bilden, sind jeder einzeln auf den Stoff gestickt, doch die Kohäsionskraft, die sie zusammenhält, reißt das Wort als Ganzes mit sich und bestätigt so den Zusammenhalt des letzteren.

Die Frage nach der Bewegung der Worte im Bild des Tonfilms stellt sich auch hinsichtlich der vertikalen Laufschrift, sei es im Abspann, sehr häufig aber auch in narrativen Texten – Laufschriften, deren Ablaufgeschwindigkeit der Regisseur vorausplanen muss, um sie der mutmaßlichen Lektüregeschwindigkeit des Lesers anzupassen, der unter herkömmlichen Bedingungen die Projektion nicht anhalten kann (was weniger notwendig geworden ist, seit manche Filme für jedermann wie ein Buch zugänglich sind, sei es auf Videokassette, DVD, Computer etc., d. h. seit ungefähr 1980). Jeder wird feststellen können, dass im Großteil der Fälle das Abrollen dieser Laufschriften unserer gewohnten Lektürierichtung von oben nach unten folgt, als würde jemand an unserer statt die übliche Bewegung ausführen, den Blick zu senken, während zugleich die oberen Zeilen in einem feierlichen Tempo am oberen Bildrand verschwinden und so den neuen Zeilen, die von unten ins Bild rücken, Raum geben.

Dennoch haben wir in diesem Fall nicht unbedingt den Eindruck, dass die Worte aufsteigen würden, sondern eher die Illusion eines magischen Buches oder einer magischen Schriftrolle, in der wir von oben nach unten lesen können, ohne unseren Blick senken zu müssen – doch es gibt einige Ausnahmen.

So hinterlässt der Vorspann von *THE SHINING* (USA 1980, Stanley Kubrick), der die Form der Schriftrolle oder der Laufschrift übernimmt, in ganz besonderem Maße diesen Eindruck von fliegenden Worten. Kubrick achtet strikt darauf, dass die Titel einander in Größe und Form gleichen: sei es der Filmtitel, der Name des Regisseurs oder der Hauptdarsteller, sie alle bestehen aus denselben Großbuchstaben (es gibt keinen Kontrast zwischen Groß- und Kleinbuchstaben), besitzen dieselbe Schriftart, dieselbe Größe. Im Verhältnis zum Gesamtbild sind die Buchstaben relativ klein und jede Textzeile ist durch einen riesigen Abstand von der nächsten getrennt. Somit hört der Text plötzlich auf, an eine »vorbeiziehende Seite« zu erinnern und wir werden für die Leere zwischen den Titeln empfänglich, was wiederum eine Vorahnung von der menschenleeren Umgebung rund um das Hotel Overlook und die Familie hervorruft, die dort ihren Winter verbringen wird, und zugleich den Eindruck von isolierten, vorbeifliegenden Zeilen erweckt.

Am Anfang des ersten Teils seines *HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND* (D/F/UK 1976/77), unternimmt Hans-Jürgen Syberberg etwas ganz Ähnliches mit dem Namen des Grals (den er übrigens in drei Sprachen darstellt, auf Deutsch, Französisch und Englisch). Große weiße Buchstaben erscheinen verschwommen auf dem Bildschirm und gewinnen an Klarheit, während sie zugleich zurückweichen und leicht emporstreben, und wir lesen in gezeichneten, leicht rissig erscheinenden Großbuchstaben »DER GRAL«. Wenn das Wort schließlich aufsteigt, ist es keine Laufschrift, sondern ein Wort, das im Vergleich zum Untertitel davonfliegt, der seinerseits fest im unteren Teil des Bildschirms haften bleibt. Dann wächst das Wort noch einmal an und wird unscharf, bevor es endlich den oberen Bildrand erreicht und sich mit den verschneiten Bergmassiven über jener Landschaft vermischt, die den Bildhintergrund darstellt.

In der Geschichte des Kinos existieren mindestens zwei Vorspanne, die in umgekehrter Richtung verlaufen und die, indem sie uns dazu zwingen, von unten nach oben zu lesen (woran der Leser nicht gewöhnt ist), ihrerseits den Eindruck von »herabstürzenden Worten« produzieren. Beim ersten handelt es sich um den Vorspann zu *KISS ME DEADLY* (*RATTENEST*, USA 1955, Robert Aldrich), der den Detektiv Mike Hammer in Szene setzt. Der Film ist bekanntermaßen durchtränkt von einer Atmosphäre des Schreckens und endet mit einer außergewöhnlichen Szene, in der die Atombombe (eine Obsession dieser Epoche, die durch das atomare Wettrüsten geprägt war) aus einer kleinen Schachtel zu kommen scheint, die unglücklicherweise von einer modernen Pandora geöffnet wird. Der zweite, weniger bekannte Film ist der Science-Fiction-Film *THX 1138* (USA 1969, George

Lucas), der sich in einer unterirdischen Welt abspielt, welche vom Sonnenlicht abgeschnitten ist und dessen Held es schlussendlich gelingt, aus ihr zu fliehen. In beiden Fällen herrscht ein Klima der beklemmenden Angst vor der Leere, was diese Worte zu legitimieren scheint, die vom Abgrund verschluckt werden.

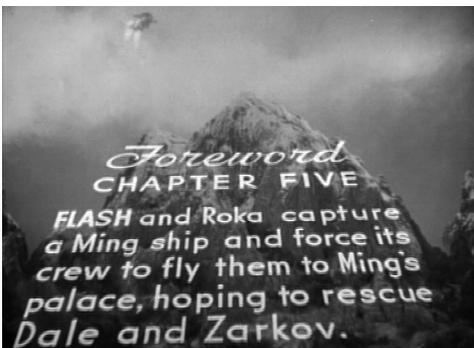


Die beiden Vorspannsequenzen sind jedoch fundamental unterschiedlich. In dem Film von Aldrich sind, wenn sich ein »Credit«, beispielsweise der Titel, auf zwei Zeilen erstreckt, diese ebenfalls von unten nach oben zu lesen, so dass das Auge, ein wenig verloren, zunächst »Deadly« / »Kiss me« zu lesen glaubt.

Der Anblick dieser Worte, bei denen das Abführungszeichen vor dem Anführungszeichen erscheint, nämlich nach »Deadly« und vor »Kiss«, trägt ebenfalls zu diesem Gefühl der Inversion bei. Der Vorspann spielt in der Nacht, und man hört, wie sich das ununterbrochene und angsterfüllte Atmen der Frau, die Mike Hammer als Anhalterin mitgenommen hat, und die sanfte Stimme von Nat King Cole im Autoradio des Detektivs überlagern. Der Fall der Worte ist zudem kein ganz vertikaler, der unsichtbare Textuntergrund ist in Wirklichkeit wie ein Zylinder, eine Trommel (ein Effekt, den man in anderen Filmen der dreißiger bis fünfziger Jahre wiederfindet, wie in *LA GRANDE ILLUSION* (DIE GROSSE ILLUSION, F 1937, Jean Renoir) oder in *OSSESSIONE* (BESESSENHEIT, I 1942, Luchino Visconti).

Im Film von Lucas hingegen fällt der Text in zweizeiligen Blöcken, und wir lesen ganz normal von oben nach unten einen Credit wie »Sound montages: Walter Murch«, während wir sehen, wie er sich dem unteren Bildrand nähert.

Es ist amüsant, den depressiven und fallenden Vorspann von *THX 1138* mit jenen aufstrebenden und triumphierenden Laufschriften zu vergleichen, welche sechs



Jahre später die erste Folge seiner *STAR WARS* (USA 1977) eröffnen werden und die an eine in den Himmel gerichtete Treppe erinnern (eine Hommage an jene aus dem Serial *FLASH GORDON* [USA 1936–1940, Frederick Stephani], die Lucas ursprünglich adaptieren wollte).

In diesen verlässt der Text den Bildausschnitt nicht über den oberen Bildrand, vielmehr verliert er sich in der Distanz, noch bevor er diesen Rand erreicht hat

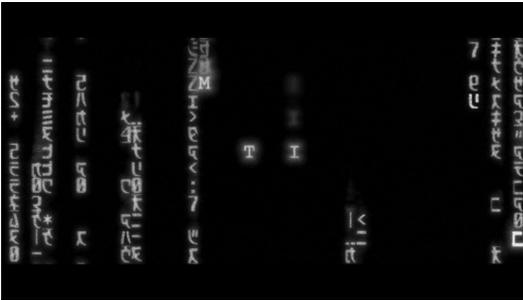
und verleiht so dem Raum eine Tiefe und Vertikalität, die im irdischen Raum nicht existiert und in welcher die Vorstellungen von oben und unten nicht existieren. Die jüngste 3D-Bearbeitung von STAR WARS hat es Lucas erlaubt, die Dreidimensionalität dieser Laufschrift Wirklichkeit werden zu lassen, was neue Widersprüche mit sich bringt (denn die Laufschrift erhält so eine Art diegetischer Materialität, wie eine Leiter, die sich auf die Leere stützt).

Allerdings bewahren die Buchstaben und Zeilen in der Leere ihren Zusammenhalt. Der innere Widerspruch, der dem Vorspann von KISS ME DEADLY und von THX 11 38 seine Spannung verleiht, ist die Tatsache, dass es nicht die Worte sind, die fallen, und weniger noch die Buchstaben, sondern dass diese von immateriellen und nicht dargestellten Linien gestützt werden. Die Buchstaben bleiben ihrerseits zu Worten gruppiert und die Worte zu Zeilen.

Seitdem haben die Buchstaben des Vorspanns gelernt, von ganz allein zu tanzen, und in den vergangenen Jahren sind unzählige Arten des Vorspanns entstanden, die damit spielen, die Buchstaben sich von selbst bewegen zu lassen, um dadurch Simulakren von lebendigen Anagrammen (wie in BARBARELLA) herzustellen, insbesondere, aber nicht ausschließlich im Bereich der Science-Fiction. Jedoch taucht die Idee eines fallenden »Textes«, welcher der Schwerkraft unterworfen ist, nur noch sehr selten wieder auf.

Eine Ausnahme, selbst wenn sie nur einen kurzen Moment andauert, stellt daher ein markantes Bild zu Beginn von THE MATRIX dar (USA 1999, Andy u. Larry Wachowski), dem ersten der Matrix-Filme (der meiner Meinung nach auch der beste der Trilogie ist), ein Bild, das im Laufe des Films mehrfach wiederkehrt und auch in den beiden folgenden Filmen, THE MATRIX RELOADED (USA 2003) und MATRIX REVOLUTIONS (USA 2003) wieder aufgegriffen wird: der Bildschirm, auf dem man einen dichten, ununterbrochenen Regen von indo-arabischen Ziffern und von japanisierenden Buchstaben niederprasseln sieht (es handelt sich um Katakana-Zeichen, die bis zur Unkenntlichkeit gespiegelt oder auf den Kopf gestellt werden). Innerhalb weniger Sekunden sehen wir, wie sich, ausgehend von lateinischen Buchstaben, die diesem Todestrieb zu widerstehen scheinen, einem Todestrieb im Freudschen Sinne, der die anderen Zeichen anzutreiben scheint und mit sich reißt..., auf der horizontalen Ebene ein aus der lateinischen Schrift hervorgehender Titel zusammensetzt: THE MATRIX.

Dieser Titel wird sehr schnell selbst Buchstabe für Buchstabe ausgeblasen wie eine Kerze, was beim M und T von »MATRIX« endet, aber nichtsdestotrotz haben wir gesehen, wie die Buchstaben sich von der Schwerkraft losreißen: als besäße das Horizontale – ganz wie Lukrez' *clinamen*, das in *De rerum natura* die Gestalt und die Körper aus einem ursprünglichen Sturz der Atome ins Leere heraus erschafft, oder wie der Körper Barbarellas im oben zitierten Film – die Macht, die Buchstaben der Anziehung der Tiefe zu entreißen.



Dieser mysteriöse Begriff des »clinamen« ist oft kommentiert und diskutiert worden (er spielt eine wichtige Rolle im Werk Michel Serres' und seinen Überlegungen zur Physik).⁸

»Quin etiam passim nostris in versibus ipsis
 Multa elementa uides multis communia uerbis,
 cum tamen inter se uersus ac uerba necessest
 confiteare et re et sonitu distare sonanti« (Lukrez, I, 823–826)⁹

In der Übersetzung von Hermann Diels:

»Ja auch in unseren Versen (du kannst es ja sehen) erscheinen
 Vielfach dieselbigen Lettern verschiedenen Wörtern gemeinsam,
 Und doch mußst du gestehn, die Verse sind gleichwie die Worte
 Ganz voneinander verschieden im klingenden Laut wie im Inhalt.«¹⁰

Man kann sich fragen (und ich weiß nicht, ob diese Idee bereits formuliert worden ist), ob die atomistische Hypothese von Demokrit, Epikur, Lukrez nicht bereits vom Beispiel der alphabetischen Schrift selbst inspiriert ist, die, über deren bloße Illustration hinaus, die Quelle derselben sein könnte. Während das enigmatische *clinamen*, eine Kraft, deren willkürlicher Charakter die Ironie vieler Forscher und Philosophen geerntet hat (etwa von Descartes), sowohl der Freiheit und der Dynamik im Realen angenähert werden könnte als auch der universellen erotischen Anziehungskraft, »l'amor che move il sole e l'altre stelle«, mit der Dante seine *Göttliche Komödie* enden lässt.¹¹

⁸ Vgl. Michel Serres: *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: Fleuves et turbulences*, Paris 1977.

⁹ T. Lucreti Cari: *De rerum natura. Libri Sex*, hrsg. v. Josef Martin, Leipzig 1953.

¹⁰ In: Lukrez: *Über die Natur der Dinge*, hrsg. v. Georg Klaus, übers. v. Hermann Diels, Berlin 1957 (Philosophische Bücherei, Bd. 12).

¹¹ Dante Alighieri: *Commedia. Paradiso*, hrsg. v. Emilio Pasquini u. Antonio Quaglio,

Der Anfang von *THE MATRIX RELOADED* (der zweite Teil der Trilogie) will uns eine plastische Darstellung dieses offensichtlichen Falls der Atom-Zeichen vorführen, aus der ein schicksalhaftes *cln*amen einige privilegierte Zeichen herauslöst: Die Zeilen gruppieren sich zu Zylindern, werden zu zylindrischen oder runden Formen, die im Raum rotieren (später wird man verstehen, dass es sich um die Zahnräder eines Weckers handelt), doch plötzlich, noch während diese Zylinder im Raum kreisen und sich drehen, verschwindet die ganze Idee der Schwerkraft, welcher die Zeichen nachgäben, die wir fallen sehen. Die Zeichenzeilen dienen allein als Konturen, um ein Volumen zu beschreiben, und die Buchstaben scheinen durch Punkte und Striche ersetzbar. Der Anfang des ersten Teils der Trilogie ist daher weitaus interessanter.

Es scheint mir nicht ungerechtfertigt, diesen Anfang als Konfrontation zwischen der vertikalen Option einer Schriftform (hier insbesondere mit dem asiatischen Raum assoziiert), die eine westliche Kultur als der Schwerkraft unterworfen deuten könnte und welche die natürlichen Elemente imitiert (den Regen, den Schnee ...), mit einer horizontalen Option zu interpretieren, wie sie mit den griechisch-lateinischen Alphabetschriften verbunden ist – wenngleich diese durchaus kein Sonderrecht besitzen und außerdem das Chinesische und das Japanische, im Übrigen zwei sehr unterschiedliche Sprachen, heutzutage auch horizontal geschrieben werden können. Wichtig erscheint mir hier selbstverständlich nicht die Realität dessen, was die sogenannten »asiatischen Sprachen« seien (wo wären hier übrigens die unterschiedlichen Schriftarten einzuordnen, die in den verschiedenen Sprachen Indiens gebräuchlich sind?), sondern ein gewisses westliches Phantasma eines Gegensatzes zwischen einem fatalistischen Orient und einem voluntaristischen Okzident.

Als würde der Schock, der sich im 19. Jahrhundert mit der Entdeckung anderer, aus dem Osten stammender Denksysteme ereignet hatte (ein Schock, der sich in der westlichen Kultur durch Schopenhauer und Richard Wagner ausbreitete und von diesen theoretisiert wurde, wobei letzterer nicht weniger einflussreich war als ersterer), noch immer nachwirken, trotz allem, was in der Zwischenzeit geschehen ist. Das hartnäckige Fortbestehen manch westlicher Mythen von »dem Afrika« oder »dem Asien«, welche die schon längst überwundenen materiellen, politischen, kulturellen Umstände, in denen diese Auffassungen entstanden sind überdauern, stellt einen überraschenden Aspekt des Post-Kolonialismus dar, und es ließe sich, so scheint mir, auch anhand der Frage nach der Schrift in der heutigen Zeit untersuchen.

Milano 1986, Par. XXXIII, v. 145, dt. „Die Liebe, die bewegt Sonn und Sterne“, Dante Alighieri, Bd. III, Dritter Teil. Paradiso – Das Paradies [1951], übers. u. komm. v. Hermann Gmelin, München 1988.

Nun ist das Kino, das reich ist an Schriftsituationen, die in die Fiktion hineingetragen werden und in ihrer Verkörperung finden, auch ein Ort, der diese Situationen aufnimmt und umwälzt und an dem all dies eine Symbolisierung erhält.

Anne-Marie Christin, die eingangs zitiert wurde, hat sicherlich nicht Unrecht damit, die Geburt des Bildes und der Schrift ausgehend von der Erfindung der Oberfläche und der Leinwand miteinander zu verknüpfen. Jedoch muss hier festgehalten werden, dass die Schrift sich einerseits niemals ganz von ihrer Verlautlichung durch die Lektüre und von der zeitlichen Linearität (ab)lösen lässt und dass sie andererseits, im Bild und mit dem Bild geboren, zugleich aufgehört hat, ihm vollständig anzugehören.

In der Tat beschleicht mich im Moment, in dem ich diesen Artikel abschließe und noch einmal die wenigen Bilder betrachte, die ihn im Prinzip »illustrieren« sollen, aber gewiss weitaus mehr über diese Problematik aussagen als dieser, folgender Gedanke: Und wenn wir noch nichts gesehen hätten?

Wenn wir etwa noch nicht genau erkannt hätten, dass diese Bilder – selbst diejenigen, die aus einigen sehr »großen Filmen« stammen (Murnau, Aldrich) – etwas Anekdotisches und Kindliches, ja etwas Rührendes bewahren. Inwiefern? Indem sie – vergeblich – versuchen, den Raum der Schrift und den der physischen Welt ein und demselben Universum einzugliedern. Dabei sehen wir doch mit schreiender Deutlichkeit, dass dadurch nur ein Überlagerungseffekt entsteht.

Denn tatsächlich besitzt der Raum nicht dieselbe Funktion für die Schrift ... und für den Rest. Für das Geschriebene bildet er nur einen rein konventionellen Ordnungsraum: oben, unten, rechts, links, das Vertikale und das Horizontale, die Gerade und die Kurve haben keine Wichtigkeit für das, was geschrieben wird – es genügt, wie in manchen Verschlüsselungen, die Lektüeranweisung zu kennen.

Dies ist es, was all jene vergessen möchten oder vergessen machen möchten, die – gerade weil sie die Schrift mit graphischen Mitteln handhaben, über die jedermann heutzutage auf Computern, Bildschirmen, Tablets verfügen kann, die Schrift mit Gewalt in eine Welt des Bildes hineinzwingen wollen. Eine Bilderwelt, aus der die Schrift – und Anne-Marie Christin hat dies auf bewundernswerte Weise gezeigt – einst hervorgegangen ist und der sie doch nur noch teilweise angehören kann.¹²

Aus dem Französischen von Anne Ortner

¹² Dieser Text ist ein Auszug aus einem laufenden Forschungsprojekt zur Schrift im Film, das ich zwischen 2011 und 2012 dank eines Stipendiums des IKKM und der Bauhaus-Universität Weimar aufgenommen habe. Den Verantwortlichen Lorenz Engell und Bernhard Siegert sowie Michael Cuntz und dem gesamten Mitarbeiterstab des IKKM wie auch den anderen Fellows, die ich dort treffen durfte, sowie Anne Ortner, die diesen Text mit großer Genauigkeit und Sorgfalt übersetzt hat, möchte ich herzlich und nachdrücklich danken.

Bildnachweis:

Abb. 1 (S. 12): Guillaume Apollinaire: Calligrammes, Paris 1966, S. 64

Abb. 2 (S. 14): SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS, USA 1927, Friedrich Wilhelm Murnau

Abb. 3 (S. 16): FRAU IM MOND, D 1928/29, Fritz Lang

Abb. 4 (S. 17): LA ANTENA, ARG 2007, Esteban Sapir

Abb. 5 (S. 19): BARBARELLA, I/F 1967, Roger Vadim

Abb. 6 u. 7 (S. 20): WHAT A WAY TO GO! – IMMER MIT EINEM ANDEREN, USA 1964, Jack Lee Thompson

Abb. 8 (S. 22): KISS ME DEADLY – RATTENNEST, USA 1955, Robert Aldrich

Abb. 9 (S. 22): FLASH GORDON CONQUERS THE UNIVERSE – CHAPTER 5 THE PALACE OF HORROR,
USA 1940, Ford Beebe/Ray Taylor.

Abb. 10 u. 11 (S. 24): THE MATRIX, USA 1999, Andy u. Larry Wachowski