

Anke Zechner

Florian Krautkrämer: Schrift im Film

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15588>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zechner, Anke: Florian Krautkrämer: Schrift im Film. In: *[rezens.tfm]* (2014), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15588>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r296>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Florian Krautkrämer: Schrift im Film.

Münster/Hamburg/Berlin/London: LIT 2013.
(Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur: 21). ISBN 978-3-643-12013-7.
384 S. Preis: € 49,90.

von **Anke Zechner**

Florian Krautkrämer hat mit seiner Monographie *Schrift im Film* einen vernachlässigten aber elementaren Bereich des Films spannend und vielschichtig beleuchtet. Einerseits umfasst diese Monographie unterschiedliche Formen der Schrift im Film und ermöglicht anhand der Darstellung ihrer historischen Veränderungen sowie der zeitgenössischen Diskussionen einen ungewöhnlichen Blick auf die Filmgeschichte. Andererseits wird mit der genauen Analyse von Schriftfilmen und deren Ausweitung auf den Kunstkontext ein scheinbar randständiger Bestandteil des Films zur Grundlage weitreichender Überlegungen zu dessen Heterogenität.

Nimmt man das Buch in die Hand, sticht sofort dessen Form ins Auge. Die unerwartete Vielseitigkeit der von Krautkrämer besprochenen Theorie und Ästhetik spiegelt sich nämlich überzeugend in der für eine wissenschaftliche Monografie ungewöhnlichen Ästhetik des Buches dank der Gestaltung der Buchkünstler Jörg und Nina Petri. Das Werk selbst ist auch visuell-typografisches Reflexionsmedium und lässt in seiner Form mitunter an das zu Beginn des Bandes dargestellte Konzept des Typofotos von Moholy-Nagy denken – eine Art Mischung von Schrift und Bild, die Text durch Fotografien und Schriftgestaltung so beweglich macht, dass der Leser zwischen Bild und Text hin und her springt. Nicht nur die zahlreichen Illustrationen, die er mal als Reihe in kleiner Form in den Text eingefügt hat oder auch als große Filmstills, machen das Beschriebene nachvollziehbar, sondern auch die in den Text eingewobenen



Hinweise, weiterführenden Anmerkungen und kurzzeitig unterbrechenden Exkurse regen zu einer anderen Art des Lesens an, sodass das spannende Wechselverhältnis von Bild und Schrift auch im Medium Buch nachvollziehbar wird.

Auslöser der Frage Krautkrämers nach der Schrift im Film ist seine Beobachtung der Rückkehr der klassischen Zwischentitel in zeitgenössischen Filmen wie *Zombieland* (Ruben Fleischer, US 2009), in denen wie im Stummfilm erklärende Informationen und Gedanken der Protagonisten wiedergegeben werden. Doch sind die Zwischentitel in ihren digitalen Möglichkeiten anders als im Frühen oder Weimarer Kino gestaltet und haben innerhalb der Narration nicht die gleichen Funktionen, weshalb sich Krautkrämer die Aufgabe einer umfassenderen Betrachtung der Schrift im Film stellt, die solche Gemeinsamkeiten und Unterschiede greifbar machen soll.

Als Ausgangspunkt seiner Überlegungen nimmt Krautkrämer einen filmhistorisch bekannten Konflikt zwischen Bild und Schrift, bzw. Film und Sprache im Frühen Kino. Die historische Diskussion des Films als Sprache, die erstmals bereits in den 1910er-Jahren geführt wurde, sieht er im Zusammenhang mit der 'Sprachkrise' und verschiedenen Diskussionen um den 'reinen' Film. Diese Diskussionen kehren filmhistorisch unter anderen Vorzeichen immer wieder – nicht nur mit der Frage nach der Verwendung von Schrift im Film als Zwischentitel sondern vor allem auch mit dem Tonfilm und dem sogenannten Autorenfilm. Neben bekannten Vertretern der filmtheoretischen Debatten wie Béla Balázs, Vachel Lindsay, Sergej Eisenstein oder Rudolf Arnheim kommen auch neu entdeckte – z. B. aus dem Kreis der Reformer – zu Wort, bzw. werden hier diskutiert und ermöglichen andere Sichtweisen des Konflikts. So findet Krautkrämer den mit der Verwendung von Zwischentiteln verbundenen Gegensatz von Film als reinem Bildmedium und Realismus exemplarisch in einer Auseinandersetzung Anfang der 1920er-Jahre repräsentiert und er zeigt, dass die gegensätzlichen Positionen nicht einfachen Stereotypen folgen: So sprach sich zum Beispiel überraschenderweise Victor Pordes, ein Schriftsteller und grundlegender Anhänger des filmischen Realismus, für Zwischentitel aus, während der Kunsthistoriker und Kinoreformer Konrad Lange Zwischentitel als grundsätzlich die Rezeption störendes Gestaltungsmittel auffasste.

Schon im Frühen Kino werden damit Schrift und Realismus nicht als einander ausschließend diskutiert, denn Schrift kann sowohl die Realismusillusion des Apparates aufbrechen, als auch als Realitätszugang dienen. Diese Gegenüberstellung lässt Krautkrämer in seiner Analyse der Schrift in den Filmen Godards politisch zugespitzt wiederkehren. Dabei vertritt der Autor die Position, dass die in den Diskussionen immer wieder behauptete gegenseitige Verdrängung von Schrift und Bild im Film letztlich gar nicht möglich ist, bleibt doch die Schrift im Film immer auch an das Bild gebunden, wodurch der Film eher zu einem Ort des Austausches zweier visueller Formen der Kommunikation wird. Diese Überlegung wird an zahlreichen Beispielen entfaltet.

Die grundlegenden theoretischen Fragestellungen werden immer wieder eng verflochten mit genauen Ausführungen zu den einzelnen Schriftelementen im Film, z. B. Zwischentitel, Untertitel, Vor- und Abspann. Überzeugend wird dargestellt, wie unterschiedlich zum Beispiel mit Zwischentiteln umgegangen werden kann: Während etwa Eisenstein sie in seinem Ansatz der dialektischen Montage durchaus impliziert, lässt Murnau die Schrift zu einem Teil des Bildes werden, wodurch sie dieses denaturalisiert. Selbst einem so standardisierten Element wie den Untertiteln kann Krautkrämer spannende Seiten abgewinnen und führt durch anschauliche Fallanalysen deren künstlerisches Potential vor. Sie lassen sich widerständig verwenden, wie der Filmtheoretiker Abé Mark Nornes dies einfordert, (der vor allem das Übersetzungsproblem in die Visualisierung integrieren möchte) und wie es verschiedene Filmemacher, z. B. Eisenstein und Godard exemplifizieren. In Auseinandersetzung mit Alexandre Astruc, André Bazin, Christian Metz und Alexander Kluge diskutiert Krautkrämer nicht nur die Möglichkeiten eines unreinen, d. h. heterogenen Kinos, sondern auch die verfremdende Entemotionalisierung bzw. Entautomatisierung durch Schrift im Film.

Für eine vertiefende semiotische Fragestellung wird ein Exkurs zu Gérard Genettes Begriff des Paratextes unternommen. Zwar lässt sich mit der Schrift im Film die Rezeption organisieren, doch birgt die Öffnung des Schrift-Begriffes auf den Film – wie dies theoretisch z. B. von Joachim Paech durchgespielt worden ist – auch die Gefahr einer Textzentrierung, die das Visuelle des Filmes nicht mehr ausreichend berücksichtigt. Scheint die Frage nach dem Verhältnis von Schrift im Film entlang Genettes Theoriekonzept des Paratextes zunächst vor allem dem akademischen Diskurs geschuldet zu sein, so ist Krautkrämers Schlussfolgerung dennoch präzise: Einerseits ist mit den Ausführungen Genettes zum Paratext eine Annäherung an grundlegende Formen der Schrift im Film möglich, andererseits lassen sich Gestaltung, Materialität und Visualität von Schrift im Film – vor allem aber ihre Eingliederung in das Ge-

samtgebilde des Films – nicht mit dem Begriff des Paratextes fassen.

Dem besonderen Verhältnis von Schrift und Vorspann widmet Krautkrämer daher einen weiteren Exkurs, welcher zugleich zum Zentrum der Arbeit überleitet. Der Vorspann ist Teil eines komplexen Gefüges, welches einerseits Titel und Credits unterbringen muss, andererseits gerade durch die Ablösung vom Narrativen sehr viel offener als der Rest des Filmes sein kann. Sehr eindrucksvoll zeigt Krautkrämer die große künstlerische Freiheit des Vorspanns am Beispiel von *The Naked Kiss* (Sam Fuller, US 1964). Hier werden gerade in der Verdeckung durch die Schrift Botschaften deutlich visualisiert, die später in der Narration des Films nur angedeutet werden. Die verdeckende Überschreibung macht eine experimentellere Ästhetik möglich, kann mehr Dinge zeigen als der narrative Hauptteil des Films und als *Mise en abyme* wirken. Der Vorspann hat damit einen anderen Charakter als die Exposition, ist zugleich ein Puffer – der nach Roger Odin den Einstieg in die Narration durch vorübergehende Distanz erleichtert – und Bindeglied zwischen Paratext und Text.

Als das eigentliche Herzstück der Monografie aber können die Ausführungen zum 'Genre' des Schriftfilms angesehen werden. 'Schriftfilme', in denen die Schrift als visuelles Instrument eine zentrale Rolle spielt, erzeugen ein ähnlich distanziertes Verhältnis zur Fiktion wie der Vorspann. Waren der 'grafische' und 'poetische' Schriftfilm von Anfang an Formen des Experimentalfilms, spielen diese im Anschluss an die semiotische Diskussion verstärkt mit dem Zeichencharakter des Films.

Dabei handelt es sich nun nicht mehr um eine Visualisierung der Schrift, sondern um eine Reduktion des Visuellen auf das Zeichenhafte oder Materielle. Ein breites Feld an Experimentalfilmen (darunter bekannte Namen wie Paul Sharits, aber auch Wiederentdeckungen wie die Lettristen) wird unter diesem Aspekt diskutiert. Wohl um die neuartige Betrachtung dieser Filme greifbarer zu machen, unterteilt sie Krautkrämer in unterschiedliche Kategorien. Ne-

ben Filmen, die Schrift als Text visualisieren – die zum Beispiel abgefilmte Drehbücher als Grundlage nehmen wie Hollis Framptons *Poetic Justice* (US 1972) oder diskursive Zwischentitel bei Peter Wollen/Laura Mulvey in *Riddles of the Sphinx* (GB 1977) – stehen Filme, die Schrift zum Ornament werden lassen wie die unlesbar werdenden Schichtungen bei Joyce Wieland, Peter Greenaway oder Peter Rose. Hinzu kommen Betrachtungen von Filmen, die in der Art des Expanded Cinema die dispositive Struktur des Kinos offenlegen. Solche ästhetischen Ansätze macht Krautkrämer überraschenderweise bereits in 1950er-Jahren im Umfeld der Situationisten aus, und zwar bei dem Lettristen Maurice Lemaître am Beispiel von *Le film est déjà commencé?* (F 1952).

In seinen fundierten Detailanalysen ermöglicht Krautkrämer damit neue Perspektiven auf das Werk etablierter Künstler wie Peter Greenaway oder Michael Snow, beschreibt aber auch unbekannte Filmmacher oder entdeckt Objektkünstler, die im Rahmen der bildenden Kunst mit Film arbeiten. Den provokativen Projekten der Lettristen (vor allem der abtragenden und überschreibenden Ziselierung von Lemaître im Rahmen von Aktionskunst) räumt er den notwendigen Raum ein, ebenso dem Objektkünstler Marcel Broodthaers, der mit seinen räumlichen Kalligrammen, die sich nie auf eine einfache Leinwand beschränken, filmische Rebusse erzeugt.

Einen besonderen Höhepunkt des Buches bildet die genaue Analyse der Schrift in den Filmen Godards. Diese sind keine 'Schriftfilme' im engen Sinne sondern Filme welche Schrift nutzen, um die Heterogenität des Films produktiv werden zu lassen. Krautkrämer beobachtet drei unterschiedliche Phasen im Umgang Godards mit Schrift: Stellt dieser in den 1960er-Jahren zum Beispiel in *Les carabiniers* (F/I 1963) mittels Handschrift im Film die Frage nach der Autorschaft, so wird Schrift in den 1970ern, vor allem in den Arbeiten der Gruppe Dziga Vertov, die Krautkrämer eindrucklich beschreibt, zu einem Arbeitsmittel in den Experimenten für ein neues Kino der Arbeiterklasse. Godards gemeinsam mit Anne-Marie Miéville erstellte Miniserie *Six fois deux – Sur et sous la communication* (F 1976) werden diskutiert als

Forschungen auf dem Gebiet der Sprache der Minderheiten, sonst Sprachlosen, was durch Überschreibungen mithilfe des Telestrators – als einer Konfrontation mit Schrift als 'anderem Element' – deutlich wird. In den *Histoire(s) du cinéma* (F 1998) wird dagegen die Schreibmaschine zu einem Element der Verfahren von Schichtung und Montage.

Florian Krautkrämers Darstellungen und luzide Analysen erreichen zuweilen eine fast 'filmische' Beweg-

lichkeit. Zugleich wird die erstaunliche Vielfalt der Möglichkeiten von Schrift im Film in ihrer historischen und theoretischen Bedeutung detailgenau diskutiert. Das Buch hat nicht nur aufgrund der umfassenden Bandbreite der analysierten Gegenstände, sondern vor allem auch durch die Vielzahl verdeutlichender Detailanalysen das Zeug, zu einer Art Grundlagenwerk zum Thema Schrift im Film zu werden.

Autor/innen-Biografie

Anke Zechner

Seit 10/2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts "Giftdiskurse in Film- und Wissenschaftsgeschichte: Das Giftmotiv im Spielfilm" HBK Braunschweig, 2005–2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Paderborn, 2010 Promotion "Jenseits von Identifikation und Repräsentation". Arbeitsgebiete: Filmtheorie, Filmphilosophie und -wahrnehmung.

Publikationen:

(Auswahl)

- : "Tableaus des Alltäglichen. Zur Konstruktion des Dokumentarischen bei Corinna Schnitt". In: *Raus aus seinen Kleidern. Essays zum Werk von Corinna Schnitt*. Hg. v. Ilka Becker/Heike Klippel. Frankfurt a. M. 2014, S. 23–33.
- : *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Frankfurt/Main 2013.
- / Annette Brauerhoch/Norbert Eke/Renate Wieser (Hg.): *Entautomatisierung*. Paderborn 2014.
- / Gaby Babić: "An den Rändern des Subjekts. Siegfried Kracauers Konzept der Zurücknahme als Überleben". In: *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer*. Hg. v. Amália Kerices/Drehli Robnik/Katalin Teller. Wien 2013, S. 89–102.