

Uli Jung (Hg.)

Filmgeschichte International

Schriftenreihe der Cinémathèque
de la Ville de Luxembourg

Band 21



Hans-Edwin Friedrich, Hans J. Wulff (Hg.)

Scriptura cinematographica

**Texttheorie der Schrift
in audiovisuellen Medien**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

(2) seine Textualität – Schriften stehen in Beziehung zu den Konstitutionsebenen des Textes –,

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

Zu den nur-diegetischen Schriften und Akten des Schreibens treten so eine ganze Reihe von extra- und metadiegetischen Schrifteinsätzen, die auch die Instanzen der Erzählung und sogar die institutionellen Rahmungen des Films mit aller Deutlichkeit anzeigen.

Die Beiträge des folgenden Bandes gehen zum größten Teil auf eine von der Fritz Thyssen-Stiftung geförderte Arbeitstagung zurück, die wir unter dem Titel *Scriptura cinematographica: Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien* am 21. und 22. November 2008 in Kiel veranstaltet haben. Gerade weil die Beiträge auf eine gemeinsame theoretische Fragestellung orientiert waren, ergaben sich Diskussionen von großer Dichte, die die einzelnen Referate schnell in ein gemeinsames Netz von Bezügen einbetteten.

Unser Dank gilt den Helfern Hannah Bierstedt, Nikolas Buck und Olaf Koch. Zu danken haben wir Uli Jung, der das Manuskript für die Schriftenreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg angenommen hat.

Inhalt

Scriptura <i>cinematographica</i> : Das Feld der Beziehungen zwischen Schrift, Schreiben und Film – eine texttheoretische Etüde	1
<i>Hans J. Wulff</i>	
Stille Post – Der Brief im frühen Film (1908-1914)	25
<i>Elena Dagrada / Frank Kessler</i>	
Zwischentitel – meine schöne Sorge	37
<i>Sabine Lenk</i>	
Zwischen-Titel auf dem Weg zum Museum	55
<i>Rembert Hüser</i>	
Schriftspur der Emotion. Zur Performativität der Zwischentitel in Hans Tintners CYANKALI (1930)	75
<i>Ursula von Keitz</i>	
Illusionsstörung als anti-fatalistische Strategie. Zur Bedeutung und Funktion von Schrift in Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN	97
<i>Christoph Rauen</i>	
„The majestik møose“ – „the wonder llama“ – „better future for all fish“. Zur Verwendung von Schrift in den Spielfilmen von „Monty Python’s Flying Circus“	111
<i>Hans-Edwin Friedrich</i>	
Der Blutruf, nicht untertitelt, oder: Zum Gebrauch von Untertiteln und der Signifikanz einer prominenten Leerstelle in Mel Gibsons Film THE PASSION OF THE CHRIST (2004)	133
<i>Christian Vittrup</i>	
Schwebende Lettern – Überlegungen zur Verwendung von Schriftzügen in ausgewählten Filmen David Finchers	155
<i>Eckhard Pabst</i>	
„Crime Scene Do Not Cross“: Zur Rolle des Polizeiabsperrbandes zwischen filmischer Schrifteinbindung, diegetischer Fokussierung und emotionaler Aufmerksamkeitslenkung	171
<i>Ludger Kaczmarek</i>	

Binnentexte im Film – Zur Kontinuität eines vergessenen Stilmittels	189
<i>Marcus Stiglegger</i>	
Pasolinis Filmanthropologie – Die Schrift des Lebens	203
<i>Norbert M. Schmitz</i>	
„And then as in a jumpcut ...“. DeLillo schreibt Godard	225
<i>Ulrich Meurer</i>	
Worte: Verfilmt	243
<i>Wolfgang Beilenhoff</i>	
Register	257
Beiträgerinnen und Beiträger	267

Hans J. Wulff

Scriptura cinematographica: Das Feld der Beziehungen zwischen Schrift, Schreiben und Film – eine texttheoretische Etüde

Auch wenn ich es mit Schriften in und über Bildern, manchmal sogar reinen Schriften auf monochromem Grund zu tun habe, werde ich im Folgenden immer vom Primat des „Films“ als erster Tatsache der Aneignung von Filmen ausgehen. Mein Zentrum ist filmische Kommunikation und nicht die Morphologie und Typographie der Schrift, und auch die Tätigkeiten des Schreibens oder Lesens sind nicht von erstem Interesse. Auch wenn es einen eigenen Schriftfilm gibt und auch wenn im Fernsehen Segmente des Bildfeldes mit ausschließlich schriftlicher Information angeboten werden (wie die Laufbänder in *n-tv* oder die graphischen Displays in *Blomberg-TV*), so sind dies für den gebotenen Zusammenhang Sonderfälle und extreme Möglichkeiten, die sich aus der Kombination filmischer und schriftlicher Informationen ergeben.¹

Der Normalfall für meine Überlegungen dagegen ist die Kombination oder sogar Integration zweier verschiedener semiotischer Mittel der Kommunikation. Mir wird es darum gehen, wie sich Schrift im Verhältnis zum Film bestimmen lässt.² Dazu werde

1 Explizit hingewiesen sei auf Michael Schaudigs Übersichtsartikel über eine typographisch fundierte Analyse der Filmschriften (Michael Schaudig: „Flying logos in Typosphere“. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: Hans-Edwin Friedrich, Uli Jung (Hg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld 2002, S. 163-183), der insbesondere der Interrelation technischer und ästhetisch-semiotischer Entwicklungen gewidmet ist. Er unterscheidet das (1) *Typogramm* – dann wird der Titel auf den Film als Fläche geblendet –, (2) das *Typokinetogramm* – zweidimensionale Titel in Bewegung wie z.B. Rolltitel –, das (3) *Ikonomogramm* – dann wird ein eigener dreidimensionaler Schriftraum etabliert – und (4) das *Ikonomkinetogramm* – darunter versteht er dreidimensionale Titel in Bewegung.

2 Auch wenn unstrittig ist, dass das *Schriftdesign* von Filmen Teil des allgemeineren Film-Designs ist, so fällt doch auf, dass es dort kaum je als eigenständige Gruppe von Design-Aufgaben oder -Lösungen erwähnt wird. Umgekehrt ist Typographen die besondere Aufgabe der Filmschriften oft nicht sehr bewusst. Eine andere Bedeutung hat die Gestaltung von Schriften im Fernseh-Design; vgl. dazu z.B. Ralph Ayers: *Graphics for television*. Englewood Cliffs, NJ 1984; und Douglas Merritt: *Television graphics. From pencil to pixel*. London 1990.

Ich werde mich im Folgenden um den Schriftfilm nicht weiter kümmern; vgl. dazu neben dem zuletzt genannten Titel von Merritt: Michael Lentz: Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen. In: Hans-Edwin Friedrich, Uli Jung (Hg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld 2002, S. 113-138; Wolfgang Beilenhoff: *Worte – Verfilmt: So IS THIS*, Michael Snow, 1982. In: Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.): *Falsche Fahrten in Film und Fernsehen. Maske und Kothurn* 53 (2007), H.

- Stanitzek, Georg: Schrift im Film (Vorspann): Was ist das Problem? In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 36 (2006), H. 142, S. 88-111.
- : Vorspann (titles, credits, générique). In: Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. „The Title Is a Shot“*. Berlin 2006. S. 8-20.
- Steinbach, Martin: *Typografie im Science Fiction Film*. Köln: Fachhochschule Köln, Fachbereich Design 2002 [URL: http://www.sendung.de/wp-content/vordiplom/typefiction_screen.pdf – zuletzt eingesehen am 24.03.2009].
- Valot, Jacques: Ecrans épistolaires. In: *Revue du Cinéma* 445 (1989), S. 87-88.
- Wulff, Hans J.: Phatische Gemeinschaft/Phatische Funktion: Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens. In: *Montage/AV* 2,1 (1993), S. 142-163.
- : *Mitteilen und Darstellen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen 1999.
- : Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2 (2001), S. 131-154.

Elena Dagrada / Frank Kessler

Stille Post – Der Brief im frühen Film (1908-1914)¹

1.

In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg rekurriert das fiktionale Kino immer wieder auf geschriebene Botschaften: Briefe, Telegramme, Schreiben, Depeschen, Liebesbriefe und andere Schriftstücke tauchen häufig neben Zwischentiteln im eigentlichen Sinne auf. Ihre Präsenz ist bisweilen so massiv, dass wir bestimmte Filme als „Brieffilme“² bezeichnen können, in denen Geschriebenes so dominant ist, dass die Figuren nicht verbal, sondern fast ausschließlich schriftlich miteinander kommunizieren.

Der Brieffilm, in dem die hohe Zahl geschriebener Botschaften überdies mit einigen qualitativ ebenso wichtigen (und an anderer Stelle untersuchten) Merkmalen zusammenfällt, nimmt insbesondere gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts in bestimmten Gattungen Gestalt an, mit denen die Praxis des Briefeschreibens untrennbar verknüpft zu sein scheint, vor allem das bürgerliche Melodram und das historische Kostüm-Melodram.³ Jedoch bleibt der Rekurs auf Briefkommunikation im Kino vor 1914 keinesfalls auf diese Gattungen oder den Brieffilm selbst beschränkt. Wenn wir hier vom Brieffilm sprechen, wollen wir auch nicht retrospektiv

1 Für ihre Hilfe möchten wir der Cinoteca Comunale di Bologna und Gian Luca Farinelli, dem Filmmuseum Amsterdam, Rommy Albers und Bregtje Lameris sowie Herbert Birett und Sabine Lenk danken, die uns viele für unsere Studie bedeutsame Dokumente zur Verfügung gestellt haben.

Der vorliegende Text beruht auf einem Vortrag, der auf Französisch auf dem internationalen Kongress „Intertitre et film. Histoire, théories, restauration“ im März 1999 an der Cinémathèque française gehalten wurde. Die französische Originalfassung erscheint in *Iris*, 31-32, 2013.

2 Vgl. Elena Dagrada: Le film épistolaire. In: Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (Hg.): *Scrittura e immagine. La didascalica nel cinema muto*. Udine 1998, S. 255-264.

3 Filmsprachlich und narratologisch stellt sich der Brieffilm als Ort des Übergangs von der geschriebenen extradiegetischen (die außerhalb der Fiktion produzierten Zwischentitel) zu einer diegetischen Äußerung dar. Anders ausgedrückt: Ein Brief nimmt die Stelle direkter Rede ein, während der dialogische Zwischentitel, die direkte Rede, in der ersten Hälfte der 10er Jahre selten ist. Im Übrigen kodifiziert sich in diesem Zusammenhang der Gebrauch der zur Vermittlung der Erzählinformation bestimmten geschriebenen Sprache (sie ist abzugrenzen von den Einführungs- oder Kommentartexten zu den gezeigten Ereignissen). Zu guter Letzt erfordert die Briefschrift einen Akt diegetischer Lektüre und unterstützt daher die Kodifikation der Abfolge zwischen der betrachtenden Figur und dem Gegenstand ihres Blicks ebenso wie den narrativen Gebrauch der Darstellung des Blicks (wir kommen zu einem späteren Zeitpunkt darauf zurück).

eine neue Gattung in der Kinoproduktion der damaligen Zeit begründen. Ganz im Gegenteil möchten wir die Reflexion über ein sehr weit verbreitetes Phänomen anregen, das gerade in verschiedenen Gattungen – nicht ausschließlich, aber vorwiegend in den erwähnten – in Erscheinung tritt.

Wie werden Briefe oder andere Schriftstücke in fiktionalen Filmen vor 1914 eingesetzt?⁴ Wir sind dabei zu dem Schluss gekommen, dass die Funktionsweisen der geschriebenen Botschaften im Kino dieser Zeit einander ähneln, in Brieffilmen wie in solchen, in denen ihre Präsenz weniger massiv, wenngleich oft entscheidend ist. Wir nehmen an, dass dieser Umstand der besonderen Natur des Briefs und anderer Schriftstücke geschuldet ist. Sie unterscheidet den Brief vom Zwischentitel, obgleich man dazu tendiert, beide Phänomene einander gleichzusetzen.

Die vorliegende Studie ist also der Betrachtung zweier Aspekte gewidmet. Einerseits wird es um die spezifischen Besonderheiten von Briefen im Verhältnis zu Zwischentiteln (betrachtet in ihrer Gesamtheit, einschließlich der dialogischen Zwischentitel) gehen, vor allem in Brieffilmen, die den Brief als wichtigstes Mittel der Kommunikation zwischen den Figuren in Erscheinung treten lassen, aber auch in Filmen, wo er weniger häufig zum Einsatz kommt, jedoch noch immer eine bedeutende Rolle spielt. Andererseits werden wir einige Aspekte der spezifischen Funktionsweise des Briefes im Film der Zeit vor 1914 untersuchen. Wir fragen nach seiner Bedeutung für die Ökonomie der Handlung innerhalb verschiedener Gattungen, insbesondere in (melo-)dramatischen Filmen, aber auch in Komödien, wo der Brief häufig eine zentrale Stellung einnimmt.

2.

Briefe werden meist als Variante des Zwischentitels betrachtet, die überdies bei vielen Autoren als vorzuziehende Lösung gilt.⁵ Das ist darauf zurückzuführen, dass Briefe Elemente der Diegese sind, die – so die These – die Illusion einer geschlossenen fiktionalen Welt nicht zerstören. Das so „naturalisierte“ Schriftliche tritt demnach nicht als ein die Bilderkette unterbrechendes, fremdartiges Element in Erscheinung. Die Art und Weise, in der die Figuren des Brieffilms sich geschriebener Botschaften bedienen, ist jedoch bisweilen alles andere als „natürlich“ (oft stehen sie einander gegenüber und lesen oder schreiben, was sie sich auch sagen könnten). Anders gesagt: Das vermeintlich „Natürliche“ der schriftlichen Kommunikation ist Konvention.⁶

Eines der merkwürdigsten Beispiele findet sich in L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (dt. DIE ERMORDUNG DES HERZOGS VON GUISE, 1908), der zu einer Gruppe der sogenannten „Kunstfilme“ gehört, innerhalb derer der Brieffilm seinen Höhepunkt er-

4 Vgl. Frank Kessler: L'insistance de la lettre. In: *Vertigo* 2 (1988), S. 17-23; Frank Kessler: Brieven uit de verte. Een analyse van de film EEN TELEGRAM UIT MEXICO. In: *Jaarboek Mediageschiedenis* 8. Amsterdam 1997, S. 201-213.

5 Hugo Münsterberg: *The Film. A Psychological Study*. New York 1900 [1916], S. 86f.

6 Vgl. die von Elena Dagrada diskutierten Beispiele, Dagrada: *Le film épistolaire* (Anm. 2).

reicht. Es gibt in L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE mehrere Zwischentitel, darunter einen, der einen Ausspruch des Königs wiedergibt („Il est encore plus grand mort que vivant“).⁷ In einem der ersten Tableaus des Films kommuniziert der Herzog schriftlich mit der Marquise von Noirmoutiers, obgleich sie direkt nebeneinander stehen. Das Drehbuch Henri Lavedans beschreibt diese Szene folgendermaßen:

Par la porte du fond, soulevant la tapisserie, entrent Guise et la marquise. [...] Entrée d'un page du duc. Il lui remet un billet. Le duc l'ouvre et lit: *Donnez-vous de garde: on est sur le point de vous jouer un mauvais tour!* La marquise veut savoir ce que contient le billet. Guise consent à le lui montrer. Elle est prise de peur. Le duc hausse les épaules, écrit sur le même papier *Il n'oserait*, et jette le papier.⁸

Lavedan gibt im Drehbuch keinen Hinweis zu den Zwischentiteln. Auch der oben zitierte berühmte Satz des Königs ist dort nicht aufgeführt. Die fragliche Passage liest sich wie folgt: „[...] le roi s'ébahit de terreur et de considération: ‚Qu'il est grand! ainsi à terre... Qu'il est donc grand!...‘.“⁹ Das Drehbuch enthält zahlreiche Äußerungen der Figuren. Sie sind jedoch eher als Hinweise für die Schauspieler zu verstehen, die sie mittels ihres mimischen und gestischen Spiels übersetzen sollen.¹⁰ Es gibt aber wenigstens einen Fall, für den Lavedan die Visualisierung des Geschriebenen explizit vorsieht; es handelt sich um einen an die Figuren gerichteten schriftlichen Vermerk:

Cependant, on visite le corps et les habits du duc et on trouve successivement un cœur de diamants [...] et puis un papier. [...] „Lisez-moi ça?“ dit-il à un d'eux. Celui-ci prend le papier et lit tout haut: „Pour entretenir la guerre en France, il faut 700000 écus tous les mois.“ Ces mots paraissent sur l'écran.¹¹

7 „Tot ist er noch größer als lebendig.“ Vgl. Dagrada: *Le film épistolaire* (Anm. 2), S. 259, 263.

8 Henri Lavedan: L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE. Drame cinématographique en six tableaux. In: *L'illustration*, 21 novembre 1908 (Faksimile in: *Les Grands Dossiers de l'illustration*. Paris 1987), S. 36. „Durch die Tür im hinteren Teil treten, den Wandteppich hochhebend, Guise und die Marquise ein. [...] Eintritt eines Pagen des Herzogs. Er überreicht ihm ein Billet. Der Herzog öffnet es und liest: *Nehmen Sie sich in Acht: Man ist im Begriff, Ihnen einen bösen Streich zu spielen!* Die Marquise wünscht zu erfahren, was das Billet enthalte. Guise willigt ein, es ihr zu zeigen. Sie wird von Angst ergriffen. Der Herzog zieht die Schultern hoch, schreibt auf dasselbe Papier: *Er würde es nicht wagen* und lässt das Papier fallen.“

9 Lavedan: L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (Anm. 8), S. 38: „Der König ist jäh ergriffen von Schrecken und bemerkt: ‚Er ist groß! Selbst wenn er so daliegt ... Er ist doch groß!...‘. Ebenda, S. 38.

10 Frank Kessler, Sabine Lenk: „...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses.“ Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps. In: Roland Cosandey, François Albera (Hg.): *Cinéma sans frontières 1896-1918. Images Across Borders*. Lausanne, Québec 1995, S. 133-145, hier S. 139-142.

11 „Derweil untersucht man den Körper und die Kleidung des Herzogs und findet nacheinander ein Herz aus Diamanten [...] und einen Zettel. [...] ‚Lesen Sie mir das vor?‘,

Wenn auch L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE einen besonderen Fall darstellt, bleibt doch anzumerken, dass das Drehbuch Lavedans zeigt, dass es verfehlt wäre, Briefbotschaften lediglich als diegetisierte Variante des Zwischentitels zu betrachten. So werden sie im Allgemeinen in den zeitgenössischen Handbüchern zum Verfassen von Drehbüchern dargestellt – zumindest auf den ersten Blick. Henry Albert Phillips etwa behandelt in einem Handbuch von 1914 den Brief unmittelbar nach dem Zwischentitel. Obgleich er vor einer exzessiven Verwendung des Verfahrens warnt, unterstreicht er doch die kompositorischen Wirkungen des als Insert präsentierten Briefes: „The insert is a great factor for economy, and when properly used in this respect may contribute to heightened effects thru suggestive condensation.“ Und er fügt hinzu: „The telegram is similar in character, only it allows still greater condensation.“¹² Er betont – wiederum in einem den Zwischentiteln gewidmeten Kapitel – ebenfalls die Möglichkeit, Informationen mittels Briefen zu komprimieren:

Letters and telegrams are largely used, the telegram being used where possible because of the brevity due to the cost per word. Common sense must tell the author when to use a letter and when a telegram may be substituted. If a letter is to be used, it is often better to use a paragraph from the letter than the entire letter.¹³

Phillips und Sargent behandeln Zwischentitel und geschriebene Elemente jeder Art in ein und demselben Kapitel, heben aber die wesentlichen Merkmale der schriftlichen Botschaften hervor. In Abgrenzung vom Zwischentitel – sei er erklärend, kommentierend, dialogisch etc. – liegt die Besonderheit der Briefe gerade darin, dass sie als Gegenstände in der fiktionalen Welt eine materielle Existenz haben. Überdies ist ihre Verwendung mehr oder weniger eng an die Bestimmungen gebunden, die ihren Gebrauch in der Welt außerhalb des Films regeln. So ist das Telegramm, wie beide Autoren unterstreichen, geeignet, sehr kurze Nachrichten in dem für dieses Kommunikationsmittel typischen lakonischen Stil zu übermitteln. Ein Brief hingegen kann nur in Teilen gezeigt werden, so dass die entscheidende Stelle auf einige wenige wichtige Sätze reduziert wird.

Daraus lassen sich wenigstens drei Konsequenzen ableiten. Erstens bringt die Inszenierung dieses Elements notwendigerweise den Einsatz des Blicks der Figuren mit sich. Die geschriebene Botschaft kann ihre kommunikative Aufgabe nur erfüllen, wenn sie von jemandem gelesen (oder gerade nicht gelesen) wird, wobei der Leseakt auf der Leinwand dargestellt wird; dessen sind sich auch die zeitgenössischen Handbücher bewusst. So findet sich beispielsweise ein interessanter Hinweis in den von der Selig Polyscope Co. im Jahre 1910 für ihre Schauspieler herausgegebenen Richtlinien.

sagt er zu einem von ihnen. Der greift nach dem Zettel und liest laut vor: „Um den Krieg in Frankreich aufrechtzuerhalten, sind jeden Monat 700000 Taler vonnöten.“ Diese Worte erscheinen auf der Leinwand.“ Lavedan: L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (Anm. 8), S. 38.

12 Henry Albert Phillips: *The Photodrama*. New York 1970 [1914], S. 55.

13 Epes Winthrop Sargent: *The Technique of the Photoplay*. New York 1913, S. 51.

Unter den zwanzig Anweisungen, die das Verhalten vor der Kamera wie die allgemeine Haltung der Angestellten gegenüber der Firma regeln, findet man zwei, die sich auf geschriebene Botschaften beziehen und „significativement, aux activités connexes d'écriture et de lecture, deux postures actorielles extrêmement récurrentes“¹⁴ gerichtet sind. Beide Richtlinien wollen die durch die betreffenden Handlungen hervorgerufene Wirkung steigern und warnen vor stereotypen Verhaltensweisen (was wohl darauf hinweist, dass solche Situationen häufig von den Schauspielern zu interpretieren sind):

Briefe schreiben. – Wenn Sie vor der Kamera schreiben, dann bleiben Sie natürlich. Fahren Sie nicht mit schnellen Strichen über das Papier. Damit zerstören Sie den Realismus, den sie vermitteln sollen. Wenn Sie einen Brief lesen, so zählen Sie im Stillen langsam bis fünf, bevor Sie die Wirkung des Briefes auf Sie zum Ausdruck bringen.

Briefe lesen. – Wenn eine Dame einen Brief von ihrem Geliebten oder Ehemann erhält, so darf sie ihre Freude nicht dadurch zeigen, dass sie das Schreiben küsst. Das ist übertrieben und durch den häufigen Gebrauch in Filmen oder auf der Bühne abgeschmackt und langweilig geworden.

Zweitens prägt die Briefkommunikation die Darstellung, denn als diegetische Tätigkeit umfasst sie die meiste Zeit notwendigerweise „la représentation d'un acte de lecture (et/ou d'écriture), tout aussi diégétique, qui s'inscrit dans la continuité d'un autre procès de codification déjà éprouvé depuis quelques années: l'articulation d'un montage, en alternance, entre un personnage qui regarde et l'objet de son regard“¹⁵. Außer dem sich daraus ableitenden Linearisierungseffekt, der filmsprachlich zur Kodifizierung der subjektiven Ebene gehört, geht diese Konfiguration ganz offensichtlich damit einher, dass der Zuschauer der letzte Empfänger des Schreibens ist. Daraus resultiert unter anderem eine Art Verwicklung des Zuschauers in den Erzählfluss, wie ein Handbuch von 1919 unterstreicht, als der von Noël Burch beschriebene Modus der institutionellen Repräsentation mehr oder weniger etabliert ist:

The letter, telegram, will, or other form of written or printed communication of idea, is thrown upon the screen as though one sees it over the shoulder of the character who is

14 „[...] insbesondere auf die zusammenhängenden Tätigkeiten des Lesens und Schreibens, zwei überaus häufige schauspielerische Handlungen“ Livio Belloi: Körper, Blick, Kamera. Die Pointers of Picture Acting der Selig Polyscope Co. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7. Frankfurt a.M., Basel 1998, S. 34. Übersetzung der *Pointers of Picture Acting der Selig Polyscope Co.* ebd., S. 29-32.

15 „[...] die Darstellung eines ebenfalls diegetischen Aktes des Lesens (und/oder Schreibens), der in die Kontinuität eines bereits seit einigen Jahren erfahrenen anderen Kodifikationsprozesses integriert ist: die alternierende Montage zwischen einer betrachtenden Figur und dem von ihr betrachteten Gegenstand“. Dagrada: *Le film épistolaire* (Anm. 2), S. 258. Im Zusammenhang mit der Darstellung des Blicks siehe auch Elena Dagrada: *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*. Bologna 1998; Dies.: *Between the Eye and the World. The Emergence of the Point-of-View Shot*. Brüssel 2012.

photographed as looking at it, hence the important fact comes to the spectators as if they were being taken into the confidence of the character.¹⁶

Drittens können Briefe und Schriften, unabhängig von der Rolle, die sie für die Übermittlung von narrativen Informationen zwischen den Figuren (und/oder dem Zuschauer) spielen, auf den Verlauf der Handlung Einfluss nehmen. Ihre Funktion kann über die Rolle der Wiedergabe/Simulation diegetischer Sprache hinausgehen.¹⁷ Im Gegensatz zu verschiedenen Typen von Zwischentiteln, die dieselben Funktionen erfüllen können, ist der Brief ein materieller Gegenstand innerhalb der Diegese, ein Element der szenischen Ausstattung. Der Brief ist eben kein Zwischentitel und kann daher vielfältig den Handlungsverlauf beeinflussen.¹⁸ Letztlich ist das Vorhandensein von Briefen in Filmen an eine bestimmte Anzahl von Faktoren gebunden, die neben der Schilderung der Ereignisse auch die Darstellungsarbeit auf verschiedenen Ebenen prägen.

Eine letzte Anmerkung noch zur zeitgenössischen Wahrnehmung der Filmbriefe, wiederum gebunden an das Bedürfnis nach einer realistischen Darstellung, das sich bereits in den Richtlinien der Selig Polyscope abzeichnet. Das Auftauchen von Briefen auf der Leinwand muss, wenigstens zu einem gewissen Grad, den Normen der Wahrscheinlichkeit gehorchen. Dies kommt nicht nur in Bemerkungen von Zeitgenossen zum Ausdruck, die sich über den Mangel an individuellen Merkmalen in Briefen beschwerten,¹⁹ sondern wird auch durch nebensächlich scheinende Aspekte verdeutlicht wie beispielsweise die Wahl des Papiers. So konstatiert der Journalist Hans Richard in einem Artikel über in Filmen begangene Fehler und Irrtümer:

Auch hierbei findet sich oft eine Färbung, welche dem Papier absolut nicht entspricht. Wer wird z. B. auf kanariengelb oder marineblauem Papier seinen Brief schreiben? Mag einer noch so romantisch sein, so wird er jedenfalls ein solches Papier nie verwenden. Warum dies nun gerade bei unseren „Kinobriefen“ gebraucht wird, ist mir unverständlich, da doch auch hierbei die Natürlichkeit gewahrt werden muß. Wenn man kein reines Weiß, welches stets am schönsten wirkt, nehmen will, so doch jedenfalls eine Farbe, welche ein deutliches Hervortreten der Schrift gestattet und somit eben seinen Zweck erfüllt, denn Briefe (und Titel) sind doch nicht nur deshalb eingeschaltet, um die Meterzahl zu vergrößern. Sehr unfein finde ich auch ferner diese karierten Briefe, die jedenfalls etwas veraltet sind, da in unserem modernen Zeitalter selbst der dümmste Bauer

16 Ardon Van Buren Powell: *The Photoplay Synopsis*. Springfield, MA 1919, S. 225.

17 Wie bereits gesagt ist diese Rolle aber entscheidend für die Entwicklung des Briefstummfilms, in dem der Brief die Stelle von direkter Rede, von stummer Stimme einnimmt. Vgl. hierzu Dagrada: *Le film épistolaire* (Anm. 2), S. 258-260.

18 Vor diesem Hintergrund müsste der Brief in den Transkriptionen oder Schnitten in gleicher Weise nummeriert werden wie eine Einstellung. Dies ist der Fall in Dagrada: *La rappresentazione* (Anm. 15).

19 Vgl. Herbert Birett: *Lichtspiele*. München 1994, S. 52.

sein Leinenpost hat, um nicht als rückständig zu erscheinen. Das karierte Papier überlasse man seiner Bestimmung, nämlich zu Geschäftsbriefen.²⁰

Derartige Aussagen zeigen, wie Filmbriefe auf der Leinwand präsentiert wurden. Sie könnten für Restaurierungen nützlich sein.

3.

Kommen wir nun zu dem anderen im Rahmen unserer Studie angestrebten Ziel. In welchem Maße wird der Gebrauch von Briefbotschaften in Filmen durch spezifische, insbesondere an das Spektrum der verschiedenen Gattungen gebundene Faktoren bestimmt? Wird in bestimmten Erzähltypen überdurchschnittlich häufig auf Briefe zurückgegriffen, lassen sich Erzählschemata ableiten?

Da diese Fragen ein sehr weites Feld eröffnen, können wir hier natürlich nur einige Forschungsperspektiven skizzieren. Wir werden uns auf einige wenige Fälle beschränken und insbesondere die Gattung *par excellence*, in der sich der Brieffilm herausbildet und entfaltet, in den Vordergrund stellen: das Melodram (sowohl das bürgerliche als auch das historische Kostüm-Melodram) der Produktionshäuser Le Film d'Art, Pathé frères, Film d'Arte Italiana oder Valetta im Rahmen sogenannter Kunststreifen.²¹ Wir werden aber auch über eine Gattung sprechen, die im Gegensatz zum Melodram zu stehen scheint, die Komödie.

In Brieffilmen, die Melodramen oder Komödien sind, wird Kommunikation vermittels geschriebener Botschaften oft gestört, sie verläuft über Umwege, Empfänger werden verwechselt. Auf der Ebene der Gattungen sind wiederkehrende Anordnungen zu beobachten, die an den spezifischen Erzählstrategien orientiert sind. Im Kriminalfilm des Typs FANTÔMAS (1912-14) bedient man sich gern schriftlich formulierter, irreführender Botschaften, um dem Helden eine Falle zu stellen, oder auch zur rechten Zeit wiedergefundener Briefe, um eine geheimnisvolle Situation aufzuklären. In derartigen Fällen sind es oft die spezifischen Charakteristika des Kommunikationsmittels – etwa die relative Anonymität des Absenders eines Telegramms, den der Empfänger nicht an der Handschrift zu erkennen vermag –, die in den Dienst der Erzählung gestellt werden.²²

Im Fall des Melodrams gehen Briefe oft verloren, werden zurückgehalten oder gar entwendet, was zunächst ein retardierendes Handlungsmoment ist. Oft übernimmt der Brief in diesen Fällen die Funktion eines Komplikationen schaffenden scheinbaren Beweises, er kann jedoch auch die Ordnung am Ende des Films wiederherstellen.

So behält in *PADRE* (1912) ein Brandstifter den Brief und die Visitenkarte der Person, die ihm den Auftrag erteilt hat, bei einem Konkurrenten Feuer zu legen. Das

20 Hans Richard: Film-Fehler (II). In: *Erste internationale Film-Zeitung* Nr. 33 vom 12. August 1909.

21 Vgl. Elena Dagrada: *Le film épistolaire* (Anm. 2), S. 256f.

22 Vgl. Kessler: *L'insistance de la lettre* (Anm. 4), S. 17-23.

Opfer wird wegen Versicherungsbetrugs verurteilt. Getrieben von schlechtem Gewissen adoptiert der Verantwortliche die Kinder des Opfers. Nach mehreren Jahren versucht der Brandstifter, ihn mit dem Brief zu erpressen. Der Häftling kann ausbrechen und findet durch Zufall das Dokument, das seine Unschuld beweist. Er konfrontiert seinen Feind damit, entscheidet sich jedoch dafür, unerkannt zu bleiben, um das Glück seiner Tochter nicht zu gefährden. Der Brandstifter legt nunmehr Feuer bei dem Verantwortlichen, der tödlich verletzt eine zweite Notiz schreibt, um sein Opfer zu rehabilitieren.

In *LUISA MILLER* (1911) liebt Ferdinand Luise, muss aber Lady Clarence heiraten. Zunächst weigert er sich, aber der Graf und Lady Clarence zwingen die junge Luise, einen Brief an ihren Geliebten zu schreiben, in dem sie sich zu Unrecht selbst anklagt und vorgibt, seiner Liebe nicht würdig zu sein. Ferdinand willigt darauf in die Heirat mit Lady Clarence ein, die jedoch, als sie ihren Verlobten wieder und wieder Luisas Brief lesen sieht, ihm diesen entreißt und die Wahrheit gesteht.

In beiden Fällen spielen Briefe eine Schlüsselrolle, weil sie als Schriftstück bewahrt werden können und ein Zeugnis (und somit einen Beweis) dessen darstellen, was in der Vergangenheit gesagt wurde, oder, wie im zweiten Film, die Erinnerung an ein Gefühl, das bei jeder Lektüre aufgerufen wird. Weil die Schriftstücke Gegenstände sind – und eben nicht nur Texte –, können sie kursieren und die Handlung beeinflussen.

Als Beweismittel sind Briefe vor allem in Ehebruchgeschichten oder bei vermeintlichen Ehebrüchen relevant. In *L'ONORE DEL BANCHIERE* (1914) verliert ein Bankier durch Fehlspekulationen sein Vermögen. Seine Frau tritt bei einem gemeinsamen Freund für ihren Mann ein, der, unter der Bedingung, dass sie sich ihm hingibt, zustimmt, den Bankier zu retten. Er bestellt sie schriftlich zu sich. Der Ehemann findet den Zettel, der ihm den Verrat seiner Ehefrau scheinbar beweist (dieser Szene geht der Zwischentitel „Prova dolorosa“ voran). Der zur Rede Gestellte leugnet, der Ehemann aber entdeckt seine Frau. Das Paar kehrt nach Hause zurück und trennt sich.

In *LA SUOCERA* (1913) liegt zunächst ein Brief vor, in dem ein Mann seiner Cousine, einer verheirateten jungen Frau, ein Rendezvous vorschlägt; und dann ein anderer mit der Antwort, den die junge Frau an dem vereinbarten Ort hinterlegt. Die Schwiegermutter folgt ihrer Schwiegertochter, findet den Brief und entdeckt so den Beweis für ihre Absichten. Sie beschließt, mit ihrem Enkel bei der Verabredung zugegen zu sein. Beim Anblick des Kindes und der Schwiegermutter kommt die junge Frau wieder zur Vernunft und geht mit dem kleinen Jungen weg, während die Schwiegermutter bleibt, um auf den Cousin zu warten, der eine Bedrohung für das Familienglück darstellte.

Es ist wiederum der Objektcharakter der Briefe, der sie in die Hände einer Person fallen lässt, für die sie nicht bestimmt sind. Sie offenbaren ein Geheimnis. Da es sich aber um verwerfliche Geheimnisse handelt, werden sie im Rahmen der Entdeckung zu Beweisen. Es kann sich allerdings auch um einen falschen Beweis handeln, wofür etwa der im Filmmuseum von Amsterdam konservierte Film mit dem holländischen

Titel *HET NOODLOTTIGE WANTROUVEN* ein Beispiel darstellt.²³ Dieses Beispiel ist besonders interessant, weil in diesem Fall die materielle Grundlage des Briefes selbst die entscheidende Rolle spielt. Ein junger Offizier mit Spielschulden schreibt seiner Schwester. Er fleht sie an, ihm zu helfen, da anderenfalls der Ehrenkodex erfordere, dass er sich umbringt. Die Frau zerreißt den Brief, von dem der eifersüchtige Ehemann einige Schnipsel findet. Beim Versuch, den Text wiederherzustellen, glaubt er, einen Beweis für die Untreue seiner Ehefrau zu entdecken. Verfolgt von ihrem Ehemann, geht sie fort, um ein Kollier zu verpfänden. Sie schreibt ihrem Bruder, um ihn zu beruhigen, aber der Ehemann fängt das Schreiben ab. Am folgenden Tag ist in der Zeitung ein Artikel veröffentlicht, der vom Selbstmord eines jungen Offiziers berichtet. Triumphierend zeigt er ihn seiner Frau, die ihm zutiefst erschüttert erklärt: „Das war mein Bruder!“ Die zunächst erfolgende Darstellung des ganzen Briefes auf der Leinwand, die sodann von der den Inhalt verändernden Zusammenstellung der Schnipsel abgelöst wird, veranschaulicht besonders gut die Diskrepanz zwischen geschriebener Botschaft und Zwischentitel. In diesem Fall ist es die Materialität, das Fragile des Gegenstandes, die die geschriebene Botschaft zu einer machtvollen – und fatalen – Triebkraft für den Ausgang der Handlung werden lässt.

In der Komödie besteht eine Standardsituation darin, dass zwei Briefe von ein und derselben Person beim falschen Empfänger ankommen. Dies setzt eine Reihe von oftmals kuriosen Verwechslungen in Gang. So schreibt in *LA PREMIÈRE AVENTURE* (1911) ein Mann seiner Geliebten, dass er soeben seinen Neffen zu seiner Tante nach Paris geschickt habe, kündigt der Tante in einem zweiten Schreiben den Besuch des Neffen an und bittet sie, den jungen Mann am Bahnhof abzuholen. Der Hausangestellte, der den Auftrag erhält, die Briefe in die Umschläge zu tun, verwechselt sie und die Geliebte erhält die für die Tante bestimmte Nachricht. Als der Neffe ankommt, amüsieren sich die jungen Leute am Bahnhof, bis der Onkel eintrifft. Der Neffe verkleidet sich als Kammerzofe, was dazu führt, dass der Hausherr ihm Avancen macht. Als das Treiben seinen Höhepunkt erreicht, trifft die Tante mit dem anderen Brief ein.

Der deutsche Film *EINE KURIOSE GENERALVERSAMMLUNG* (1915) führt eine ähnliche Situation vor. Ein Mann zeigt seiner Frau ein Einladungsschreiben zu einer Generalversammlung, geht aber zu einem Maskenball. Er trifft dort eine Maskierte, folgt ihr und überredet sie, mit ihm den Ball zu verlassen und ihn ins Restaurant Maxim (das steht auf dem Zettel, den er im Folgenden für seine Botschaften gebraucht) zu begleiten. Es gibt wiederum zwei Briefe: einen an die Ehefrau, der er mitteilt, dass die Generalversammlung die ganze Nacht dauere, einen anderen an seinen Freund, um ihn aufzufordern, sie im Maxim zu treffen. Als der Freund einen Brief

23 Es handelt sich wahrscheinlich um *L'ORO MALEDETTO* (1911), auch bekannt unter dem Titel *L'ARGENTO MALEDETTO*; vgl. Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Il cinema muto italiano, 1911. I film degli anni d'oro* (Bd. 2). Rom 1996; wir danken Aldo Bernardini für seine Hilfe bei der Identifikation des Films. In Deutschland wurde der Film unter dem Titel *DIE BANGE STUNDE* gezeigt. Vgl. Herbert Birett: *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*. München 1991, Nr. 1232.

erhält, der ganz offensichtlich nicht für ihn bestimmt ist, läuft er zu seinem Freund, um ihn über den Irrtum aufzuklären. Aber auch die Ehefrau trifft ein, und die maskierte Frau wird ihr als die Lebensgefährtin des Freundes vorgestellt. Als die Unbekannte die Maske abnimmt, wird deutlich, dass sie unglaublich hässlich ist.

Eine Variante dieses Erzählschemas findet sich in LUNY ALS CHINESE (1913). Der Held, Luny, schreibt zum einen einen Liebesbrief an eine Chinesin und zum anderen einen Brief an seine Verlobte, in der er ihr seine Trennungsabsichten mitteilt. Der Bruder der Verlobten findet die Geständnisse des Verliebten, nachdem die Chinesin die Werbung ihres Verehrers abgelehnt und den Liebesbrief weggeworfen hat. Als der Bruder zu Hause eintrifft, findet er seine Schwester in Tränen aufgelöst. Indem er beide Briefe miteinander in Beziehung setzt, durchschaut er die Situation und stellt Luny eine Falle. Dieser erhält einen Brief, von dem er glaubt, dass er von seiner Geliebten stamme. Anstelle des Rendezvous erwarten ihn der Bruder der Verlobten und eine Gruppe von Freunden. Allesamt verkleidet als Chinesen, lassen sie ihn eine absurde Mahlzeit essen und drohen ihm wegen eines angeblichen Verstoßes gegen die Verhaltensregeln mit dem Tod.

In all diesen Beispielen kann der Absender nie sicher sein, dass allein der Empfänger seinen Brief lesen wird; dies wird hier in den Dienst komischer Peripetien gestellt. Anders als in den zuvor behandelten Melodramen führt diese Tatsache zu komischen Missverständnissen und Verwechslungen. Im letzten Film findet man überdies ein anderes Thema, das in vielen zeitgenössischen Komödien wiederkehrt: der fingierte Brief, der jemanden zu einem Ort bestellt und ihn in eine missliche Situation bringt.²⁴

Diese wenigen Beispiele können nur zu vorläufigen Schlussfolgerungen Anlass geben. Aber man kann wiederkehrende Motive konstatieren, die in den verschiedenen Gattungen spezifische Konsequenzen mit sich bringen. Im Falle des Briefes etwa, der sein Ziel nicht erreicht, verursacht die Lektüre der falschen Person eine Verzweigung auf der Erzählebene. Das Melodram macht den Brief oftmals zu einem ein Geheimnis enthüllenden Beweis, von dem verschiedene Handlungsmomente ausgehen: verspätete Dankbarkeit, Rache, Konfrontation etc. Der Brief ändert den Gang der Handlung, um sie auf die Krise zuzuführen, die entweder zur Lösung oder zur Katastrophe führt. In Komödien hingegen lässt dieses Motiv oftmals Missverständnisse entstehen; es bedingt unvorhergesehene Entwicklungen oder schafft unerwartete Situationen.

In all diesen Fällen sind diese verschiedenen Funktionsweisen nur deshalb möglich, weil Briefe und andere Schreiben diegetische Gegenstände sind und sich ihre Bedeutung keineswegs in der Darstellung von Text erschöpft. Folglich stellen sie auf gänzlich andere Weise als Zwischentitel einen Teil der Erzählung dar. Beide Typen schriftlicher Äußerungen haben, wie noch einmal in Erinnerung zu rufen ist, hinsichtlich der Struktur der Erzählung die ihnen eigene Rolle zu spielen. Ihr unterschied-

liches Verhältnis zur Diegese bewirkt, dass sie spezifische Funktionen erfüllen können, aber nicht müssen. Diese Funktionen sind es, die es weiter zu erforschen gilt.

Aus dem Französischen von Michaela Doyen

Literaturverzeichnis

- Belloï, Livio: Körper, Blick, Kamera. Die Pointers on Picture Acting der Selig Polyscope Co. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7 (1998), S. 32-35.
- Bernardini, Aldo, Vittorio Martinelli: *Il cinema muto italiano, 1911. I film degli anni d'oro* (Bd. 2). Rom 1996.
- Birett, Herbert: *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*. München 1991.
- : *Lichtspiele*. München 1994.
- Dagrada, Elena: Le film épistolaire. In: Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (Hg.): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*. Udine 1998, 255-264.
- : *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*. Bologna 1998.
- : *The Eye and the World. The Birth of Point-of-View Shot*. Brüssel 2012 (i. Dr.).
- Kessler, Frank: L'insistance de la lettre. In: *Vertigo* 2 (1988), S. 17-23.
- , Sabine Lenk: „...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses.“ Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps. In: Roland Cosandey, François Albera (Hg.): *Cinéma sans frontières 1896-1918. Images Across Borders*. Lausanne, Québec 1995, S. 133-145.
- : Brieven uit de verte. Een analyse van de film EEN TELEGRAM UIT MEXICO. In: *Jaarboek Mediageschiedenis* 8 (1997), S. 201-213.
- Lavedan, Henri: L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE. Drame cinématographique en six tableaux. In: *L'illustration* 21, November 1908 (Faksimile in: *Les Grands Dossiers de l'illustration*. Paris 1987).
- Münsterberg, Hugo: *The Film. A Psychological Study*. New York 1990 [1916].
- Phillips, Henry Albert: *The Photodrama*. New York 1970 [1914].
- Richard, Hans: Film-Fehler (II). In: *Erste internationale Film-Zeitung* Nr. 33 vom 12. August 1909.
- Selig Polyscope Co., The: Anweisungen für Filmschauspieler. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7 (1998), S. 29-32.
- Van Buren Powell, Ardon: *The Photoplay Synopsis*. Springfield/Massachusetts 1919.
- Winthrop Sargent, Epes: *The Technique of the Photoplay*. New York 1913.

24 Einige Beispiele: PIK NIK VESTE LA JUPE-CULOTTE (Mario Morais, I/1911), PANTOFFELHELDEN (1912), LE RENDEZ-VOUS DE MAX (1913).