

III. Paratexte

III.1. Wahrnehmungs-Dispositiv und Kino-Dispositiv

Mit den ersten Aufführungen populärwissenschaftlicher »Volksbelehrungsfilme« für ein allgemeineres Publikum entstand eine neue Medien- und Wahrnehmungskultur (Thomalla 1924: 20). Die Unterscheidung zwischen dem filmanalytischen *Wahrnehmungs-Dispositiv* und dem *Kino-Dispositiv* der Filmprojektion ermöglicht ein Verständnis dieser Transformation.

Das *Dispositiv der Wahrnehmung* definiert die apparative Voraussetzung des Wissensprozesses, mit welcher der Erkenntnismoment der Wissenschaften verhandelt wird. Konkret bedeutet dies die Herstellung, Sondierung, Analyse und Auswertung von Einzelbildern und Bewegungssequenzen, die in ihrer materiellen Gegebenheit wahrgenommen werden. Das technisch-apparative Dispositiv ist nicht nur leerer Blick und neutraler Rahmen, sondern bereits im Vorfeld der Aufnahme in inszenatorische Entscheidungen eingebunden, die bereits bei der Auswahl und Gestaltung des Drehortes ansetzen. Obwohl es dem Forschungsfilm nicht gelingt, narrative Elemente und kulturell bedingte Sehkonventionen aus seinem Dispositiv der Wahrnehmung zu verbannen und sich damit Berührungspunkte mit dem Lehrfilm und seinem Aufführungsort, dem Kino-Dispositiv, ergeben, können wir Unterschiede zwischen den beiden Schauplätzen festmachen. Der Schauplatz des Forschungsfilmes ist in erster Linie der Arbeitstisch oder der Schneideplatz, wo der Filmstreifen und die auf ihm gespeicherten Bewegungselemente *frame-by-frame* zergliedert, numerisch vermessen und schriftlich transkribiert werden; die Schauplätze des Lehrfilms¹ sind hingegen der Hörsaal, die Schule, der gemeinnützige Verein und das Unternehmen, wo mobile Kinosituationen aufgebaut werden. Mit dem Kino als institutionellem Aufführungsort und unter den Vorzeichen der allgemeinen Popularität des Kinematographen² eröffnete sich für die Wissenschaften ein weiterer medialer Schauplatz der repräsentativen Selbstinszenierung. Vor diesem rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund etablierte sich ein

1. Vgl. zur Definition des Lehrfilms und des didaktischen Modus das Kapitel I.4 »Soziale Technologien und Performativität«.

2. Vgl. exemplarisch die materialreiche Untersuchung zur Popularisierung des Kinematographen in den Kinodebatten um 1909 von Diederichs (1996: 40–43).

neues Narrativ der Humanwissenschaften: filmisches Rasonnieren in einem belehrenden Dokumentarfilmmodus.

Im *Kino-Dispositiv* wird der Film für ein Publikum projiziert. Mit der Aufführung wird der Betrachter zum augenscheinlichen Zeugen gemacht. Im Unterschied zum Forschungsfilm stimuliert der didaktisch gestaltete Film gestisch die Aufmerksamkeit des Betrachters mittels grafischer Animationen (Pfeilvektoren u.a.) oder schriftlicher Inskriptionen (Namens tafeln u.a.). Mit Lektüreeanweisungen kommuniziert er seinen Status als Medienformat der Führung und der Erziehung. Mit den dabei eingesetzten filmischen Verfahren wird versucht, den Blick des Betrachters zu konditionieren. Die Versuchsanordnung verlagert sich hiermit vom Laboratorium in den Kinosaal, wo es darum geht, gelehrrige Blicke herzustellen. Aufbereitet wird die Konditionierung im klassischen *Story Space* der *mise-en-scène* – das ist ein kohärentes Raum-Zeit-Gefüge, in dem die Bilder nicht als isolierte Einzelbilder wie in der wissenschaftlichen Analyse, sondern als kontinuierlich verlaufende Bewegungssillusion wahrgenommen werden (Bordwell 1985: 163f). Didaktische Dokumentarfilme wie der populärwissenschaftliche Lehrfilm sind in ein vielschichtiges Netz expliziter Leseanweisungen eingebunden, mit denen versucht wird, bestimmte Bedeutungen der Rezeption festzuschreiben.

Der Wissenschaftler figuriert im Kino-Dispositiv als ein vielschichtiger Aktant der experimentellen Kultur. Als *unsichtbarer Beobachter* steuert er die Kamera, die er oft selbst entworfen und gebaut hat, als innerdiegetische *Figur* taucht er selbst im Bildfeld auf, um bestimmte Methoden vorzuführen oder Handlungen und Phänomene zu präsentieren, im Vor- und Nachspann beglaubigt und rechtfertigt er als intradiegetischer Erzähler die Resultate der Forschung; auf der Tonspur taucht er als alleswissende *Voice of God* auf; als extradiegetischer Kinoerzähler ist er der Erzähler, der die äußere Handlung (Rahmenhandlung) erzählt. Im didaktischen Modus bekennt sich der wissenschaftliche Film mehr oder weniger explizit und selbstreflexiv zu seinem artistischen Potential. Und dieses findet sich in besonders verdichteter Weise in seinem Vor- und Nachspann, in den Anfängen und den Enden – jenen Randphänomenen, denen ich im Folgenden meine Aufmerksamkeit widme. Meines Erachtens birgt eine film- und wissenschaftskritische Theorie der Rahmenbedingungen des wissenschaftlichen Kinos ein beträchtliches medientheoretisches Potenzial. Die Aufmerksamkeit wird auf die Verfahrensweisen der Medialisierung wissenschaftlichen Wissens gelenkt.

III.2. Paratexte im Lehrfilm

Roger Odin benennt im Anschluss an Christian Metz' Konzept der *énonciation* (Metz 1991) den Vorspann des Films als eine die Rezeption regulierende Äußerungsinstanz, welche die Lesbarkeit des Filmes garantieren und

legitimieren soll.³ Bereits im Vestibül der Vorführung »teilt der Film seinem Rezipienten mit, auf welche Weise er seine Äußerungsinstanz konstruiert wissen will.« (Odin 1995: 86) Filmanfänge und Filmende markieren textuelle Grenzbereiche, in denen sich der Übergang von der Alltagswelt des Kinobesuchers (Außen) und dem Geltungsbereich des narrativen Diskurses (Innen) und *vice versa* vollzieht. Die gängigen Theoriemodelle zur filmischen Analyse von Vor- und Abspann, das sind die Konzepte des »Paratextes« (Genette 1989) und der »Enunziation« (Casetti 1998; Metz 1997), haben sich in den bisherigen Untersuchungen als ergiebig erwiesen. Allerdings muss hervorgehoben werden, dass sämtliche Studien den Vor- und Abspann des *fiktiven Films* fokussieren und daher auf den Vorspann des Films als eigenständige *filmische Form* in seinen unterschiedlichen geschichtlichen Ausprägungen abzielen (Allison 2002). Den Anfängen und den Enden eines Filmes als Übergänge signifikativer Dichte werden eine »Matrix«-Funktion (Kuntzel 1980: 270f) in Hinblick auf den gesamten Film zugeschrieben⁵. Als besonders exponierte Nahtstellen des Films markieren Anfang und Ende »Orte der Kondensation und der Verdichtung, die sie in Bezug zum restlichen Film zu bevorzugten Plätzen der Reflexion machen«. (Böhnke 2004: S. 197) Als bevorzugter Ort der Reflexion und Selbstreflexion werden die Filmanfänge und die Filmenden zu rhetorischen Topoi verdichtet, die David Bordwell neben den *plot points* als »portions most salient in comprehension« (Bordwell 1989: 189) bezeichnet.

In seiner umfangreichen Untersuchung »Paratexte« (1987) hat Gerard Genette die Einheit des literarischen Textes, damit auch den Werkbegriff, auf filmwissenschaftlich anschlussfähige Weise in Frage gestellt. Als *Paratext* (von griechisch *para* für Präpositionen wie über, neben, hinaus) definiert Genette

3. Vgl. zum Analysebegriff der *énonciation* Benveniste (1966: 237–250; 1974: 79–88).

4. In der jüngsten Literatur hat sich eine intensive Auseinandersetzung mit paratextuellen Formen etablieren können, vgl. die maßgeblichen Monographien und Anthologien zum Thema: Nicole de Mourgues (1994): »Le Générique de Film«, Paris: Méridiens Klincksieck; John Welchman (1997): »Invisible Colours. A Visual History of Titles«, New Haven/London: Yale Univ. Press; Adam Duncan Harris (2000): »Extra Credits: The History and Collection of Pacific Title and Art Studio«, Minneapolis: Phd. Thesis; Deborah Allison (2002): »Promises in the dark: title sequences in American feature films of the sound period«, London: Univ. Diss.; Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek Hg. (2004): »Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen«, Berlin: Akademie Verlag; Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (2006): »Das Buch zum Vorspann: »the title is a shot«, Berlin: Vorwerk 8; Alexander Böhnke (2007): »Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums«, Bielefeld: transcript.

5. In seiner Analyse der Eröffnung von *The most dangerous game* (USA 1932, Ernest B. Schoedsack/Irving Pichel) weist Thierry Kuntzel dem Peritext die Funktion einer »Matrix« der filmischen Bedeutungsproduktion zu: »For the analyst, what is fascinating about beginnings is the fact that, in the space of a few images – a few seconds – almost the entire film can be condensed« (Kuntzel 1980: 24).

einen Text, der den Basistext (Haupttext) steuert, ergänzt, kommentiert oder begleitet: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.« (Genette 1989: 10) Hinsichtlich seiner Distanz zum Basistext differenziert Genette zwei typologische Ausprägungen der Paratextualität: *erstens* den Peritext (z.B. Schutzumschlag, Titel, Gattungsangabe, Vor- und Nachwort) und *zweitens* den mit dem Basistext eng verknüpften Epitext (Textergänzungen, wie z.B. das Interview). Der »Peritext« umfasst Elemente, die mit dem materiellen Korpus des Films gegeben sind, das ist der Filmtitel, die Produktionsfirma, die Jahreszahl der Produktion, die Filmreihe und ähnliches, während der »Epitext« eine räumliche und zeitliche Distanz zum »eentlichen« Film aufweist und Strategien der Bewerbung, Presstexte, Filmankündigungen und verbale Kommentare umfasst (Abb. 27, 28). Paratexte sind folglich all jene Phänomene, die einen Film in seiner Materialität ergänzen und die sein mediales Erscheinungsbild in hohem Maße prägen (Genette 2001: 12f). Es erscheint also problematisch, vom »eentlichen« Film zu sprechen, da eine wechselseitige Durchlässigkeit zwischen dem Hauptfilm und seinen Paratexten gegeben ist. Die filmimmanente Kritik am homogenen Werkbegriff kann gleichermaßen für die Homogenisierungstendenzen medialer Repräsentationen im Prozess der Verwissenschaftlichung geltend gemacht werden. Auch hier kann der Nachweis geführt werden, dass die »eentliche« Beweisführung, die im Zentrum der wissenschaftlichen Argumentation stehen soll, Übergänge zum Randständigen und Unwesentlichen voraussetzt, die oft stillschweigend



Abbildung 27: Der Film, 2. April 1922



Abbildung 28: Lassally, Betriebskinematographie, 1919

übergangen oder ausgeblendet werden. Wie die nachfolgenden Beschreibungen zeigen werden, erweisen sich filmische Paratexte als heterogen und eröffnen der Analyse ein weites Feld. Insofern steht auch die Filmanalyse stets im Spannungsfeld zwischen pragmatischer und verallgemeinernder Deutung und vermag somit kein einheitliches theoretisches Instrumentarium zu liefern.

Gemeinsam mit den epitextuellen Formen (Filmankündigung, Kommentare) artikuliert der Vorspann eine marketingfähige Identität des Films. Er liefert ein filmisches Impressum und fungiert gleichzeitig als ein Arbeitsnachweis für die an der Produktion Beteiligten. Der Vorspann bietet ein Aggregat von Informationen und muss ökonomische, juristische, erzähltechnische Funktionen bedienen; er impliziert insofern eine Spezialisierung auf Multifunktionalität. Die Komplexität der Titelsequenzen ist das Ergebnis der vielfältigen Funktionen, die der Vorspann zu erfüllen hat. In ihm werden die Produktionsbedingungen und allgemein die Entstehung des jeweiligen Films lesbar – mit der Aufführung des Produktionskontextes tritt daher ein dokumentarisches Moment in den Film ein.

Die peritextuellen Formen gehen aber nicht in einem monokausalen Verhältnis zum »eentlichen« Film auf. Die peritextuellen Elemente stehen in einem spezifischen Verhältnis zueinander und entwickeln damit dynamische Wechselbeziehungen zwischen den formalen Positionen »Anfang«, »Mitte« und »Ende«. An diesen, im Film verstreuten, paratextuellen Schlüsselstellen treffen oft mehrere mediale Vermittlungsstrategien zusammen. Von entscheidender Bedeutung für das Gegenstandsfeld des didaktischen Dokumentarismus ist, dass die erwähnten Filmanfänge und Filmenden nicht nur für genrebezogene und textimmanente Referenzialisierungen im Verhältnis zur diegetischen Erzählwelt sorgen, sondern vor allem dazu dienen, das didaktische Monopol über die Rezeption zu gewinnen. Im Unterschied zum fiktionalisierenden Modus versteht der Lehrfilm den Zuseher in erster Linie als Informationsarbeiter, auf dessen physische und psychische Reflexe und Sehgewohnheiten Einfluss genommen werden soll (Hennes 1910: 11; Kutner 1911: 249–251). Paratexte haben folglich im Lehrfilm einen eigenen Stellenwert, insofern sie verstärkt darauf abzielen, die Aufmerksamkeit zu steuern. Diese lange Zeit vorherrschende kausal-mechanistische Einstellung des Lehrfilms zu seiner Klientel, dem Zuseher, hat in weiterer Folge schwerwiegende Konsequenzen nach sich gezogen. Sie führte geradewegs zur repressiven Annahme, der Adressant könne seine Filme mit Lekturanweisungen operationalisieren und damit kognitives »Verhalten« im Rezeptionsprozess steuern und kontrollieren.⁶

6. 1916 wurde der Experimentalpsychologe Hugo Münsterberg von Paramount Pictures beauftragt, filmische Testverfahren für die Publikumsforschung zu entwickeln, vgl. zur Entwicklung von psychotechnischen Testverfahren zur Erforschung des Zuschauerhaltens Reichert (2000b: 207–219).

Anfänge sind der bevorzugte Bereich reflexiver und metanarrativer Bezugnahmen, etablieren sie doch die Enunziation, die »Informationspolitik« der Erzählung und das didaktische Verhältnis zum Betrachter. So erhält der Vorspann, der in die Regeln des Spiels einweist und zum spezifischen Gebrauch, das ist die Lektüre, anleitet, einen besonderen Stellenwert. Trotz der unerschöpflichen Vielzahl paratextueller Formen fokussiert der filmische Paratext des wissenschaftlich-technischen Lehrfilms zwei Bildelemente: den Hintergrund und die Konfiguration, die sich von diesem abhebt.

Während die deutschen Begriffe »Vorspann« und »Abspann« auf die Rahmenfunktion des Filmischen verweisen, betonen Bezeichnungen wie »title« (*main titles, closing titles, title sequence*), »credits« oder »générique« die institutionelle Verankerung des Films und den Ort der filmischen Produktion. So umschreibt der englische Begriff »title« den allgemeinen Gebrauch von Schrift im Film und verweist auf ein im Lehrfilm regelmäßig eingesetztes Ausdrucksmittel zur Plausibilisierung von Information. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der »dokumentarisierende didaktische Modus« (Odin 1995: 89) signifikant von der sonst üblichen systematischen Ausgrenzung der Schrift im Film. Der französische Terminus »generique« bezeichnet den »Vorspann« ebenso wie den »Abspann«. Mit den »credits« erhält der Film eine spezifische Herkunft und markiert institutionelle Anschlüsse. Der sogenannte »Vorspann« und »Abspann« weist nicht bloß kontextuelle Begleitinformationen über die Genese der Produktion und die Modi der Rezeption auf, sondern erweist sich als eine komplexe filmische Form, die unterschiedliche Medien zum Einsatz bringt: so werden z.B. Fotografie, Zeichnung, Schrift, Musik und gesprochene Sprache in einer Vielzahl filmischer Verfahren wie etwa Überblendung, Tricktechnik, Collagetechnik narrativ, selbstreflexiv und didaktisch verdichtet.

Die sogenannten »Anfänge« und »Enden« können demzufolge 1) als filmische Bilder aufgefasst werden, die über ihre materialbedingte Rahmensetzung hinausweisen und demzufolge nicht außerhalb des eigentlichen Films stehen, sondern 2) wesentlich dazu beitragen, den Film als mediale Strategie der Verwissenschaftlichung von Wissen zu positionieren und zu etablieren. Dementsprechend sprechen alternative Begriffsbestimmungen wie »générique« vielmehr die heterogenen Funktionen an, nämlich 1) das filmische Impressum und die Dokumentation der Filmproduktion; 2) die erzähltechnische Einführung des Zuschauers in die Diegese; 3) die Einübung in die didaktische Rezeption; 4) der selbstreflexive Kommentar, der dem Film eine spezifische Adressierung zuweist; und schließlich 5) die Behauptung eines verbindlichen Rechtsanspruchs, denn mit den Titel- und Autorenangaben wird der Film als ein geschütztes Werk ausgewiesen.

Die so skizzierte Fragestellung muss allerdings erweitert werden, um die Spezifik des dokumentarisierenden didaktischen Modus in den Blick zu rücken. Im Falle des didaktischen Dokumentarfilms wird von Paratexten insgesamt eine seriöse und glaubwürdige Aussagestruktur erwartet: Welche filmischen Verfahren sind es, mit denen das Publikum durch den Film »ge-

führt« wird? Welche Bauformen, rhetorischen Konventionen und Darstellungsmodi sind es, die Adressierungsfunktionen zum Aufbau erwünschter Lektüren übernehmen und Wissenschaftlichkeit signalisieren?

III.3. Lektüeranweisungen im Vorwort

Für Filme im dokumentarisierenden didaktischen Modus ist die Verwendung eines Vorworts zwar nicht obligatorisch, aber in einem hohen Maße ausgeprägt. Im Zuge ihrer zunehmenden Professionalisierung organisierten die paratextuellen Elemente ›Vorwort« und ›Zwischentitel« intertextuelle Bezüge, ohne die Geltungsansprüche von Aussagen nicht mehr durchgesetzt hätten werden können.⁷ Als »Vorwort« definiert Genette einleitende oder ausleitende Texte, »die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde.« (Genette 2001: 157) Es besitzt zwei Hauptfunktionen, primär wird mit ihm versucht, auf die Rezeptions- und Lektürepraktiken Einfluss zu nehmen; damit einhergehend fungiert es zur Durchsetzung der fachlichen und belehrenden Geltungsansprüche.

Mit der expliziten Bezugnahme auf den literarischen Paratext des Vorworts betonen Filme ihr Naheverhältnis zum Medium Buch als Träger wissenschaftlicher Kommunikation. Zunächst ruft der Film im Vorwort zur allgemeinen Ruhe und Konzentration auf. Das Publikum soll sich ausschließlich auf die schriftliche Instruktion konzentrieren: Eine serifenlose Schrift, die sich in ihrer weißen Grundfarbe deutlich vom schwarzen Hintergrund abhebt, ein Rolltext, der die Information kontingiert, eine Schriftgröße, welche die gesamte Kadrange dominiert (Abb. 29). Kurz gesagt, ein Vorwort, das mit dem Stilmittel der Typografie Aufmerksamkeit vorbereitet und zu einem konzentrierten Lektüerverhalten auffordert.

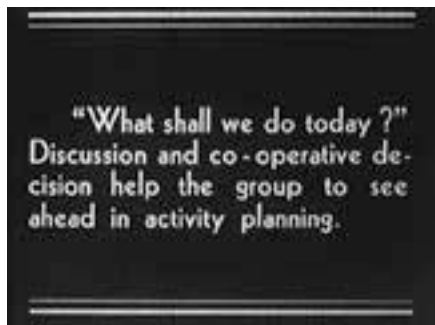


Abbildung 29: Activity Group Therapy
(USA 1950)

7. Vgl. das Kapitel »Von den Filmtiteln« bei Weiser (1919: 60–61); detto »Das Ziel der Aufnahme« in Liesegang (1920: 94–96); jüngst erschien zum Thema ein Aufsatz von Jung (2005: 349–356).

Das Vorwort wird dem Film vorangestellt, im Falle seiner Aufführung kann es aber nicht – wie etwa im Falle einer literarischen Druckschrift überblättert – übergangen werden. In seiner einfachsten Absicht bemüht sich das Vorwort darum, den nachfolgenden Film zu affirmieren und die Lektüre als gewinnbringend darzustellen. Im Allgemeinen geht es darum, lektüresteuernde Funktionen in den Vordergrund zu rücken, also Gründe und Motive anzuführen, warum man sich den Film anschauen soll und wie man den Film am besten verstehen kann. Dabei bedient sich die Steuerung der Rezeption nicht ausschließlich expliziter und direkter Lektürevorschriften, sondern versucht über eine indirekte Rhetorik, den Betrachter mit Informationen zu versorgen, die einen zusätzlichen Anreiz schaffen, sich mit dem Film intensiv zu beschäftigen. Dabei tritt die normative Anleitung zum Lektüregebrauch als Information auf, um dem Betrachter zu suggerieren, dass es sich bei den Informationen um seine eigenen Entdeckungen im Reich des Wissens handle.

Diese minimale Bejahung geht über in die maximale Vorstellung einer ›richtigen‹ und ›angemessenen‹ Lektüre. Um für diese Lektüre argumentieren zu können, wertet man den Film und sein Thema im Vorwort auf. In diesem Zusammenhang erfüllt das Vorwort hinweisende Funktionen, es versucht, den Film und seine Aufnahmen als ›authentisch‹, ›einmalig‹ und ›innovativ‹ aufzuwerten. Grundsätzlich ist das Vorwort wie ein »typisch rhetorischer Überredungsapparat aufgebaut [...]«. Dieser Apparat fällt unter das, was die lateinische Rhetorik *captatio benevolentiae* nannte [...]« (Genette 2001: 192). Wie wertet man also einen Film, sein Thema und die ihm zur Verfügung stehenden filmischen Mittel konkret auf? Vorderhand ist es die Bedeutung des Themas, die in ihrem Stellenwert hervorgehoben wird, daran anknüpfend wird die Nützlichkeit der Bilder und der dokumentarische Nutzen, der aus der Rezeption des Filmes seitens der Betrachter gezogen werden kann, herausgestellt. Im Vorwort von *The Heart* (USA 1950) verlautbart der Kommentar zu Beginn und am Ende:

»The most miraculous power-station known to us is the Heart. How miraculous remains for us to determine by close examination, [...]». For our purposes there is no better medium to see and hear how the Heart functions than the motion picture, and we can portray this wonderful dynamo in all its intricacies.« (Abb. 30, 31)

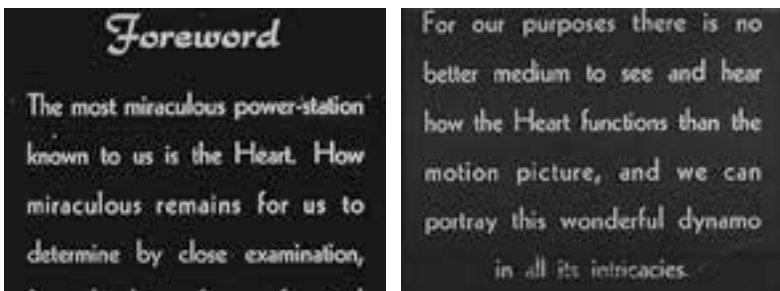


Abbildung 30, 31: *The Heart* (USA ca. 1950)

Diese Textpassage verdeutlicht die rhetorische Kunstfertigkeit, mit der versucht wird, die inhaltlichen, formalen und technischen Aspekte des Films zu affirmieren. Im Vorwort wird also der Wahrnehmungs- und Wahrheitsvertrag zwischen dem Filmwerk und seinem Rezipienten schriftlich besiegelt. Neben der Aufwertungsrhetorik sind es Authentisierungsstrategien, mit welchen die historischen Umstände und begleitenden Faktoren wissenschaftlicher Projekte bezeugt werden. Dabei wird oft zwischen Vorwort und Zwischentitel seitens des Lehrfilms keine klare Grenze gezogen. Der Beginn *ex abrupto* ordnet den Film als Medium dem Faktischen des Wissens und des Wissenserwerbs unter:

»This film illustrates how behavior can be controlled by motivation and reward.« (Abb. 32)

Mischformen zwischen Vorwort, Zwischentitel und grafischer Titelgestaltung führen in die Diegese ein. Hier sehen wir eine Zusammenstellung effizienter Gegenstände und Medien, die als Stilleben der technischen Moderne arrangiert sind. Die Gliederung des Films wird visuell erzählt, jedes visuelle Element steht für einen Arbeitsvorgang und seine Optimierung.

»Dieser Film entstand in einer amerikanischen Hochschule und zeigt Versuche mit praktischen arbeitserleichternden Geräten.« (Abb. 33)

Damit erhält der Film *Gute Ideen erleichtern die Arbeit* (USA 1950) im Vorwort eine visuelle Inhaltsangabe. Das Vorwort dient auch dafür, in eine neue wissenschaftliche Methode einzuführen und ihre Anwendungen skizzenhaft vorzustellen. Dabei werden die Umstände der experimentellen Situation, die Etappen ihrer Entstehung und die möglichen Resultate der Versuchsreihe vorweggenommen. In der psychologischen Sozialstudie *Activity Group Therapy* (USA 1950) sammelt das Vorwort Reflexionen und Beobachtungen einer langfristig angesetzten Versuchsreihe mit Kindern als Versuchspersonen:

»Activity Group Therapy is a method of treatment for emotionally disturbed and socially maladjusted children. This treatment is applied at present to children between the ages of eight and thirteen.« (Abb. 34)



Abbildung 32: Motivation and Reward in Learning (USA 1948)



Abbildung 33: Gute Ideen erleichtern die Arbeit (USA 1950)

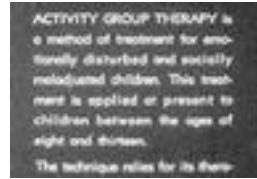


Abbildung 34: Activity Group Therapy (USA 1950)

Die Zuständigkeit des Vorworts macht man also in zweierlei Hinsicht geltend. *Erstens*: wissenschaftsaffine Filme, die sich an ein fachinteressiertes Publikum zur Aus- und Weiterbildung richten, tradieren Strukturmerkmale wissenschaftlicher Texte und ordnen das filmische Material entlang der Kategorien These, Forschungsstand, Überschrift, Kapitel und Schlussfolgerung. Somit fließen hypertextuelle Referenzen in die filmische Gestaltung ein. *Zweitens*: Im Vorwort beziehen sich Lehrfilme, die der Tradition der »Vorlesung« nahe stehen, im Stil der direkten Adressierung auf das Kino als Klassenraum. Ihm gegenüber baut man das filmische Bild als eine Lehrkanzel auf. Bereits im Vorwort wird das Verhältnis von Lehrer und Schüler festgeschrieben. Es enthält nicht nur belehrende Informationen, sondern inauguriert einen medialen Raum der Gelehrigkeit.

III.4. Logo, Titelsequenz und Credits

Das erste Bild von Filmen im dokumentarisierenden didaktischen Modus kann, muss aber nicht ein Logo sein. In Sekundenbruchteilen reflektiert das Logo den Lehrfilm als Produkt und Material und verdichtet Strategien der Wissenschaftskommunikation zu rhetorischen Topoi.⁸ Die primäre Funktion der Logos im Lehrfilm ist die Behauptung eines ökonomisch und juristisch verbindlichen Rechtstitels. Bereits im Jahr 1897 stellte Thomas A. Edison unter Berufung auf das amerikanische Urheberrecht seinen Filmen eine Tafel mit Titel und Firmennamen voran (Stanitzek 2006: 12). Dementsprechend fungierten Logos seither als ein Copyrighthinweis der Auftraggeber und Firmen, welche die Produktion des Films finanziert haben.⁹ Die ästhetische Aufwertung des Logo als visuelles Wiedererken-

8. Vgl. zur Platzierung des Logo im Vorspann die Einschätzung von Stanitzek: »[...] zu Beginn des Vorspanns findet sich in der Regel das Logo des produzierenden Studios oder des Verleihs, das sich insofern als eine Art Vorspann zum eigentlichen Vorspann verhält wie der Vorspann zum eigentlichen Film.« (2006: 9)

9. Vgl. zum Stellenwert des Logo im frühen Kino Bowser (1990: 103–119).

nungszeichen eines rechtsverbindlichen Besitzanspruchs geht zurück auf das klassische Hollywoodkino (Bordwell/Staiger/Thompson 1985: 312).

Logos von gesellschaftlichen Institutionen werden häufig als *Kollektivsymbole* inszeniert, die diskursintegrierend gestaltet sind und intermediale Bezüge zwischen Schrift, Bild, Skulptur und Ton herstellen. Abbildung 35 zeigt die Verflechtung eines Kollektivsymbols mit einem Motto. Mit Genette kann ein Motto definiert werden als »ein Zitat, das im allgemeinen an den Beginn eines Werkes oder eines Werkabschnittes gesetzt wird.« (Genette 2001: 141)



Abbildung 35: Bookkeeping and Accounting
(USA 1945)

Das Vorhandensein eines Mottos repräsentiert nach Genette die »Tendenz eines Werks« (ebd.: 155). Mit dem Motto versieht der Adressant den Film im Peritext mit einer Lektüreeinweisung. In der Regel handelt es sich bei dem Motto um einen Imperativ, der sich auf die Lektüre des Films selbst bezieht. Der Betrachter wird aufgefordert, das im Film Gezeigte mit seiner eigenen Lebensführung in Einklang zu bringen und auf sich selbst zu beziehen. Damit wird der Film als Lehrstück (oder früher als »Lesson«) definiert und der Betrachter als Schüler. Die im Bildzentrum auf einem Schriftband befindliche Aussage »Your Life Work« ist von einem kranzförmigen Ornament umrahmt. Es trägt den Schriftzug der Produktionsfirma »Vocational Guidance Film Inc.«. Das Motto richtet sich didaktisch an die Allgemeinheit und dementsprechend verwendet es auch ausschließlich Allgemeinbegriffe wie »You«, »Life« und »Work«. Das Motto formuliert einen didaktischen Kommentar zum Film, dessen Bedeutung grafisch und typografisch hervorgehoben wird.

Vor der Einblendung des Haupttitels gibt es neben dem Logo eine weitere Einstellung, die den Auftraggebern von Lehrfilmen vorbehalten ist. In großen Lettern machen die den Lehrfilm ankündigenden Buchstaben und Wortfolgen die zentrale und einmalige Stellung des Produzenten bekannt, die dem Publikum in einer direkten Adressierung dargeboten wird. Die Erstnennung des

Produzenten beschließt häufig ein grafisch isoliertes *present* oder *presents*. Dieser unvollendete Satz verweist über die Kadrage hinausgehend auf einen noch nicht sichtbaren Titel. Mit der Bekanntgabe des Produzenten erhält der Film eine institutionelle Herkunft, die als Autorschaft und Meta-Narrativ fungiert. An Stelle der nur selten genannten Regisseure übernehmen private und öffentliche Institutionen, Organisationen und Unternehmen die Funktion des Autors. Wie die Abbildungen 36 und 37 zeigen, ist das Motivzentrum des Bildfeldes vom Eigennamen des Auftragsgebers dominiert, der in Verknüpfung mit den Logozeichen (vom privatwirtschaftlichen Warenzeichen bis zum offiziellen Wappenzeichen) auch als Rechtstitel firmiert.

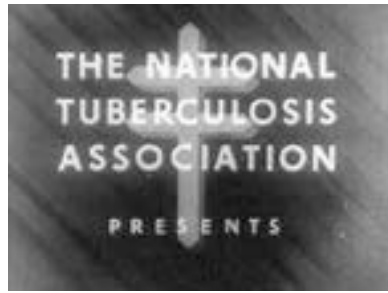
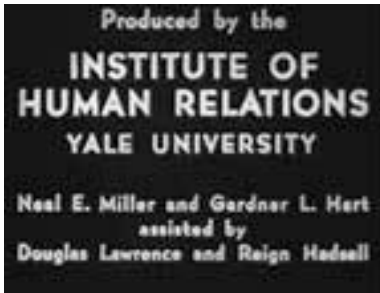


Abbildung 36: Motivation and Reward in Learning (USA 1948)

Abbildung 37: On the Firing Line (USA 1936)

In den folgenden Einzelstudien wird versucht, die narrative, rhetorische und symbolische Verdichtung, die den Vorspann prägt, herauszuarbeiten. Die Auswahl ist weit gestreut und umfasst wissenschaftliche Lehrfilme für ein Fachpublikum und populärwissenschaftliche Lehrfilme für ein allgemeineres Publikum.

Im Vorspann von *Ganz objektiv gesehen* (D 1952) ist ein Kameraobjektiv direkt auf den Betrachter gerichtet (Abb. 38, 39) und adressiert den Zuschauer als starke Enunziation. Titel und Untertitel des Films werden mit Rolltitel, das sind zweidimensionale Titel in Bewegung, eingeblendet. Mit dem frontal auf den Betrachter zielenden Kameraobjektiv (Kamera, Auge) signalisiert *Ganz objektiv gesehen*, dass das Kinopublikum selbst der Forschungsgegenstand des nachfolgenden Films ist. Im Bildzentrum befindet sich ein Kameraobjektiv. Damit wird im Vorspann demonstriert, dass es sich um einen selbstreflexiven Film handelt. Schließlich wird zwischen Text und Bild das Wortspiel zwischen »objektiv« (Text/Methode der Analyse) und »Objektiv« (Bild/Methode der Aufzeichnung) platziert. Mit der Benennung des Kameraobjektivs als mediale Methode der Objektivierung wird dem optischen Artefakt eine bestimmte Funktion zugewiesen. Das Kameraauge, das losgelöst vom Kameramann im *close up* für sich steht, wird zum autarken Organ neutraler und wertfreier Erkenntnis stilisiert (Objektivität des Forscherblicks).



Abbildung 38, 39: Ganz objektiv gesehen. Eine kleine Haushaltsgeschichte (D 1952)

Der Arbeitsstudienfilm *Make every Movement Count* (USA 1944) stilisiert den Gebrauchswert des eigenen Films: Die Schrifttitel werden in schwarzen Lettern auf einen grauen Hintergrund projiziert. Dabei entsteht nicht nur der Eindruck eines flachen Raums, sondern auch eines improvisierten Arrangements. Ein grauer Hintergrund konstituiert nicht nur die graphischen und schriftlichen Informationen, sondern speichert auch die diversen Verschmutzungen und die Spuren der Filmbenutzung. Die Materialästhetik spielt auf den Status von *Make every Movement Count* als Gebrauchsfilmm an (Abb. 40). Ein Film, der in seinem Gebrauch aufgeht, hat bekanntlich nur solange Wert, wie er nicht genossen wurde – als Gebrauchsfilmm wird er im Augenblick seines Konsums wertlos, da gleichsam sein Wert konsumiert wurde.¹⁰

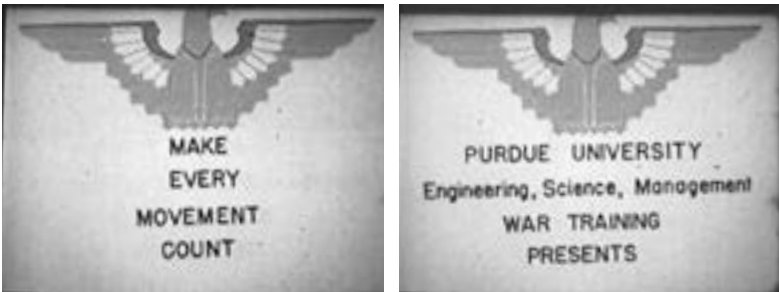


Abbildung 40, 41: Make every Movement Count (USA 1944)

Im Kontrast zum flachen Raum der Filmbenutzung hebt sich das Logo der Purdue University ab. Es zeigt das Tiersymbol des Adlers mit ausgebreiteten Schwingen (Abb. 41).¹¹ Der Adler befindet sich in der oberen Hälfte der Ka-

10. Vgl. die Anfangssequenz in Jean-Luc Godards *Le week-end* (F 1967), in der Godard mit dem Zwischentitel »Ein Film, der auf dem Schrottplatz gefunden wurde« auf den sozial instrumentalisierbaren Film als »Trash« und »Waffe« anspielt.

11. Als Allegorie herrschaftlicher Autorität wurde der Adler in den altorientalischen Imperien der Assyrier, Babylonier und Sumerer verehrt. Neben seiner ihm in der

drage und subsumiert mit seinen Schwingen, die sich bis an die Bildgrenzen erstrecken, den schriftlichen Bereich, der hierarchisch dem Logo zugeordnet und im unteren Bildbereich angebracht ist. Somit kontrastiert der flache Raum der Improvisation mit dem herrschaftsgeschichtlichen Symbol. In der weiteren Bildfolge wechselt der Titel, das Adler-Logo hingegen bleibt statisch an seinem Platz und etabliert damit das Machtverhältnis zwischen der Institution und der Produktion als unverrückbar. Mit diesem Hinweis auf die Zweckgebundenheit des Wissens wird klar gestellt, dass das Wissen über die Optimierung handwerklicher Arbeit auf keinen Selbstzweck abhebt, sondern der gesamten Nation unter den Auspizien kriegerischer Bedrohung (Zweiter Weltkrieg) dienlich sein soll.

Der Vorspann zu *Radio at War* (USA 1944) zeigt im Hintergrund die Denkmäler der allmächtigen, modernen Technologie, die durch zwei riesenhafte Sendemasten mit ihrer globalen Ausstrahlung angedeutet sind (Abb. 42). Sie wiederum befinden sich vor einem Hintergrund, der dramatische und schicksalsmächtige Formationen (dunkle, schwere Gewitterwolken) in Szene setzt. Mit den Wolken wird die politische Situation im Zweiten Weltkrieg symbolisch verdichtet, die Sendemasten konnotieren die kriegswichtige Technologie und die Schrifttitel adressieren den Betrachter affektiv. Zur Verdeutlichung des allgegenwärtigen Kampfes um Informierung und Information wurde diese Szene schließlich auch animiert: Um beide Sendemasten sprühen Funken. Die expressiv gestaltete Typographie referentialisiert auf zweierlei Weise. Mit der ersten Bezugnahme wird die graphische Gestaltung von Filmtiteln im Genre der Horror- und Kriminalfilme tradiert, der zweite Bezug offeriert medien- und technikgeschichtliche Assoziationen, indem der Schriftzug *Radio at War* auf den energetischen Impuls der Radioübertragung anspielt.



Abbildung 42: *Radio at War* (USA 1944)

Spätantike zugesprochenen Eigenschaft der Unsterblichkeit allegorisierte der Adler im Römischen Reich staatliche Ordnung und Reichsgewalt; als Vogel der Sonne wurde ihm das Charakteristikum der Unbesiegbarkeit zuerkannt; vgl. Impelluso (2004: 45–51).

Die räumliche Strategie des flachen Raums passiviert den Hintergrund und wertet dadurch die schriftliche Kodierung im Bildvordergrund generell auf. Der flache Raum und eine funktionale Typographie bilden eine strategische Einheit und verorten den Film in einem »neutralen« Gestus. In den vom U.S. Office of Education in Auftrag gegebenen und von Caravel Films produzierten Lehrfilmen für industrielle Führungskräfte wird die Schrift mit einem Schattenwurf vom Bildhintergrund abgesetzt. Damit sollte der flache Hintergrund die plastisch gestaltete Schrift »lesbarer« machen. Filme wie *Placing the Right Man on the Job* (USA 1944), *Problems in Supervision* (USA 1944) oder *Maintaining Worker's Interest* (USA 1944) fokussieren die Aufmerksamkeit mit einer zusätzlichen Lichtdramaturgie (Abb. 43). Entscheidend ist hier, dass der Lichteinfall und der Schattenwurf die Leserichtung von links nach rechts regelt: eine Lichtquelle ist vom Betrachter gesehen links oben positioniert, leuchtet den Bildraum aus und orientiert den Schattenwurf.



Abbildung 43: *Maintaining Worker's Interest* (USA 1944)

Obgleich die Lichtquelle diegetisch unmotiviert bleibt, ordnet sie die horizontale Leserichtung. Mit der Beleuchtungsstrategie wird aber auch das Schriftliche vom Hintergrund betont abgesetzt, als würde sich mit dieser Lichtdramaturgie die Schrift als Kultur gegenüber der Natur emanzipieren. Als Idealbild geistiger Abstraktion tritt die Schrift aus dem Dunkel hervor und leuchtet in weißer Farbe. Insofern tradiert die weiße Schrift vor der absoluten Leere des tiefschwarzen Raums die seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche Aufwertung der Lichtmetapher zur Kennzeichnung von »Aufklärung«, »Geist« und »Vernünftigkeit«.



Abbildung 44: Activity Group Therapy (USA 1950)



Abbildung 45: Science in Action (USA 1956)

Im Vorspann der von Campus Film produzierten sozialpsychologischen Filmstudie *Activity Group Therapy* (USA 1950) wird mit der Sichtbarmachung materieller Strukturen des Bildhintergrunds der filmische Raum auf eine zweidimensionale Fläche heruntergebrochen. Damit bricht der Vorspann mit dem Wahrnehmungsluxus des dreidimensionalen Tiefenraums, der seit dem frühen Film auf entscheidende Weise die in den Raum agierende Erzählhandlung getragen hat (vgl. Bordwell 2001: 11–64). Mit der prägnant aufgenommenen Materialität der Fläche betont *Activity Group Therapy* die Enträumlichung der Kinoleinwand (Abb. 44). So verweist die Raumaskese keineswegs auf einen Nullpunkt filmischer Kodierung, sondern auf eine selbstreflexive Ästhetik, die sich jenseits des räumlichen Illusionismus positioniert.

In diesem Kontext wird der Schrifttitel als ein ikonisches Zeichen etabliert. Zusätzlich mit dem Schattenwurf erhält die Typographie des Filmtitels eine skulpturale Qualität. Die räumliche Strategie ist in diesem Modus gänzlich auf die Schrift zugeschnitten. Eine Dominanz des Schriftbildes, die sich über die gesamte Kadrange erstreckt, stiftet einen graphischen und denaturierten Raum. Losgelöst von empirischen Bezügen zieht sich das Schriftbild auf sich selbst zurück.

Die animierte Titelsequenz der populärwissenschaftlichen Serie *Science in Action* (USA 1956) operiert hingegen mit einem tiefen Raum, der als Weltraum (Himmel, Sterne) erkenntlich ist (Abb. 45). Mit diesem Vorspann wird die Tiefendimension des Raums nutzbar gemacht, um Innovation und Dynamik der Wissenschaft mit imperialen und erobernden Eigenschaftsmerkmalen zu versehen. Mit stilisierter Untersicht gleitet diese Einstellung beinahe in eine subjektive Kamera, die auf die Sternenlandschaft des nächtlichen Himmels gerichtet ist. Dennoch fehlt in dieser Vorspanngestaltung die Zurechnung auf eine Figur der binnendiegetischen Vermittlung. Dennoch: Mit der Vagheit zwischen subjektiver Einstellung und objektivem *nobody's shot* spielt dieser Vorspann mit der Identifikation der Betrachter, ohne sie explizit-erklärend aufzulösen. Und genau diese Unbestimmtheit

der Quelle der Enunziation führt zu einer Überhöhung des gestischen Zeichens. Die Anonymisierung entspricht genau der adressierenden Evokation des Vorspanns, nämlich eine *Science in Action* vor dem nachtschwarzen Himmel zu behaupten, die nicht lokalisierbar ist, weil sie eben ›universell‹ gültig und ›allgegenwärtig‹ sein soll.

Mit der Integration fotokompositorischer Verfahren in die Produktion des Filmvorspanns konnte die Platzierung von Schrift auf Handlungsbildern erleichtert werden. Dieses Verfahren unterstützte maßgeblich die Verflechtung von Titelsequenz und diegetischem Raum. Im Vorspann von *It's All in Knowing How* (USA 1954) überblendet ein weißer und transparenter Filmtitel mit Ausrufezeichen eine Realaufnahme eines Goal der Sportart American Football (Abb. 46). Das Goal, ein hohes gabelförmiges Gestell, ist in starker Untersicht aufgenommen. Die Schrift ist über dem Lattenholz positioniert und macht damit eine Aussage, die aus dem Text-Bild-Verhältnis hervorgeht: ein bestimmtes Know How ist die Grundlage für Erfolg. Dieses Beispiel zeigt die populäre und massenwirksame Instrumentalisierung visueller Metaphern zur Veranschaulichung abstrakter Leistungsmotivation.



Abbildung 46: *It's All in Knowing How* (USA 1954)

Geht es im dokumentarisierenden didaktischen Modus um die Verfilmung literarischer Werke, dann wird in der Vorspanngestaltung oft ein Buch als Referenzmedium dargestellt: »Wenn der Film auf diese Weise die Autorität des Buches beleiht, präsentiert er nur dessen materielle Hülle, den Paratext. Für den Inhalt ist ja nun der Film zuständig. Der literarische Paratext wandert ins filmische Medium [...]« (Böhnke 2006: 175) Die bildkompositorische Inszenierung des Mediums »Buch« im Vorspann zeigt das folgende Beispiel.

Der von der McGraw-Hill Company produzierte Lehrfilm *Internal Organization* (USA 1952) informiert über Handlungsmodelle des Scientific Ma-

nagement in der betrieblichen Organisation. Sein Titelvorspann zeigt ein Buch (Abb. 47). Ein Insert weist den Band als den Quellentext aus, auf dem der nachfolgende Film basiert. Das Buch selbst wird unscharf wiedergegeben. Die Unschärfe hat den produktions- und distributionstechnischen Vorteil, dass das Bild des Buches nicht ausgetauscht zu werden braucht, wenn man die Sprache des Textinserts verändert, wie dies im Zuge der Verbreitung der Filme in Europa geschah. Zugleich aber bewirkt die Unschärfe auch eine symbolische Aufladung. Dass das Buch sich von Fassung zu Fassung gleich bleibt, heißt auch, dass es sich um einen universellen, unabhängig von spezifischen kulturellen Kontexten gültigen Text handelt.

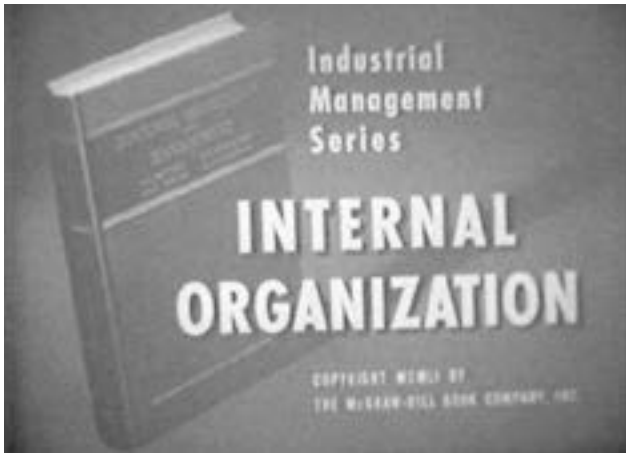


Abbildung 47: Internal Organization (USA 1952)

Vorspannlose Filme wie der Arbeitsstudienfilm *Six Packaging Studies* (USA 1942) verzichten vollständig auf die Angabe von Titel und Produktionsinformationen und eröffnen mit einem Zwischentitel, das ist die erste Instruktion, die sich direkt an den Betrachter wendet (Abb. 48). Filme ohne Vorspann sind in hohem Maße instruktiv und zielen auf eine rasche und effektive Integration des Betrachters. In ihrer szenischen Adressierung geht es darum, sowohl mit dem Titelvorspann des kommerziellen Kinos zu brechen als auch darum, jegliche Anknüpfung an die tradierte Konvention des Theaterzettels zu distanzieren. Es zählt also zur ›Genrekonvention‹ instruierender Lehrfilme für ein Fachpublikum (›Schüler‹, ›Lehrlinge‹, ›Industriearbeiterinnen‹, ›männliche Führungskräfte‹, ›Hausfrauen‹) die Adressierung der Rezeption bereits zum frühestmöglichen Zeitpunkt aufzurufen, um möglichst schnell eine partizipative Bindung des Betrachters zu erreichen.

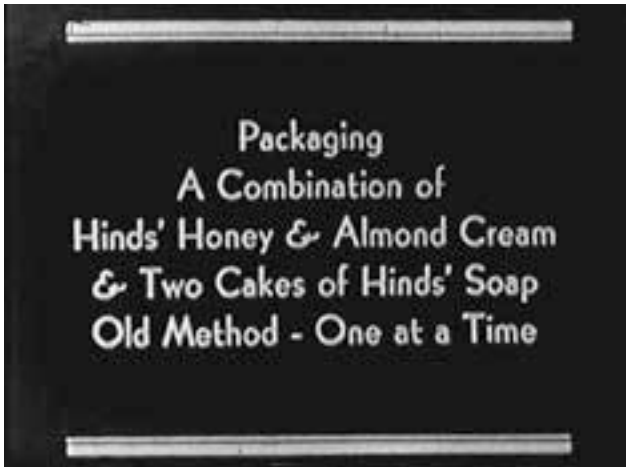


Abbildung 48: Six Packaging Studies (USA 1942)

Inside Information (USA 1941) gibt ein anschauliches Beispiel für das selbstreflexive Spiel mit intermedialen Bezügen (Abb. 49–51). Die erste Einstellung zeigt eine sich aus dem szenischen Off bewegend Hand. Sie zieht mit einer durchgehenden Bewegung einen Bilderrahmen aus einer Schachtel, die im unteren Teil des Bildes zu sehen ist. In der zweiten Einstellung wechseln die Lichtverhältnisse, eine starke Opposition von Licht und Schatten dominiert die Kadrange. Die Hand zieht den Bilderrahmen aus dem Schattenteil. Langsam kann der Filmtitel entziffert werden. In der dritten Einstellung ist das gesamte Bild gleichmäßig ausgeleuchtet und der Schrifttitel ist frontal zum Betrachter gerichtet. *Inside Information* entfaltet einerseits ein selbstreferentielles Spiel mit dem Titel, indem aus dem Inneren der Schachtel die Titelinformation gezogen wird, andererseits ein intermediales Spiel mit dem Medium Bild, das entlang der Referenzsysteme »Rahmen«, »Bewegung« und des »Bild-Schrift«-Verhältnisses thematisiert wird. Schließlich ist der Titel *Inside Information* auch eine Anspielung auf den Inhalt des Films. Es handelt sich um einen Lehrfilm über die Anwendungen der Röntgenstrahlen.



Abbildung 49–51: Inside Information (USA 1941)



Abbildung 52: Communication (USA 1928)

Im Vorspann des Lehrfilms *Communication* (USA 1928) wird explizit auf die Pädagogik des Schulunterrichts Bezug genommen (Abb. 52). Dieser Bezug wird explizit im Film hergestellt, wenn der Film mit einem auf eine Schultafel geschriebenen Titel »A Film Lesson/in/>General Science« eingeleitet wird. Mit der ersten Schrifttafel wird der Film buchstäblich als ein Lehrmittel des Unterrichts benannt. Die Nennung des Produzenten verstärkt diese didaktische Tendenz, denn im untereren Drittel steht zu lesen: »De Vry School Films Inc.« Es handelt sich also um einen populärwissenschaftlichen Schulfilm (eine Mischtypus) und im Vorspann wurde darauf Wert gelegt, dass der pädagogische und werbeökonomische Aspekt in einem Atemzug auf der ersten Schrifttafel vereint wird. Die Positionierung auf der ersten Tafel ist eine entscheidende marktwirtschaftliche Größe im Lehrfilmkino und wird in diesem Beispiel dementsprechend beerbt (Stanitzek 2006: 12). Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass der Vorspann in der zeitlichen Abfolge ein hierarchisches Ordnungssystem repräsentiert: Relevante Informationen werden absteigend präsentiert, im vorderen Teil dominieren die wichtigen Informationen, im hinteren Teil die weniger wichtigen Informationen. Zwischen Vorspann und den dieetisierenden Verfahren im Binnen-Narrativ existiert in *Communication* eine dramaturgische Durchlässigkeit. Der Vorspann verweist auf den Kinoraum als Klassenzimmer. Diese Adressierung des Betrachters wird in mehreren Einstellungen wiederholt. Sie zeigen einen Stab, der den Blick des Betrachters auf relevante Sachverhalte lenken soll (gestische Deixis).

Dokumentarisierende Filme wie der Lehrfilm rekurren in ihren didaktischen Lektüreeinweisungen in einem hohen Ausmaß auf die Gestaltungsmittel der textuellen Visualität. Der Gebrauch von Schrift im Film ist stilbildend für die Medialisierung wissenschaftlichen Wissens.¹² Im Gegen-

12. Vgl. zur Medienarchäologie der Beziehung von Film und textueller Visualität Ernst (2000: 231).

satz zum »Illusionskino« wird im Lehrfilm die »Schrift« nicht als eine »Störung« oder »Unterbrechung« der Fiktion, der Narration oder der *continuity* bewertet, sondern vielmehr als ein tragendes Element im Prozess der Wissensvermittlung und der Verwissenschaftlichung von Wissen.



Abbildung 53: Experiments in the Revival of Organisms, *Techfilm Moskau* (UdSSR 1940)

Abbildung 54: Motivation and Reward in Learning (USA 1948)

Abbildung 55: Wie hätten sie entschieden? Eine Management-Fallstudie (USA 1981)

In der Perspektivierung der typographischen Inszenierung von Schrift können spezifische Unterschiede der strategischen Repräsentation von Wissen sichtbar gemacht werden. Die Abbildungen 53–55 zeigen einen typographischen Stil betonter Sachlichkeit und Neutralität. Abbildung 55 zeigt das klassische Arrangement von weißen Lettern auf schwarzem Hintergrund. Die Schrifttype ist im Bildzentrum situiert und scharf aufgenommen, eine Aufmerksamkeitssteuerung ist etabliert. Die »schwarze Leere« verschluckt die historischen Spuren der Filmvorführung und des Filmgebrauchs. Es ist ein horizontloser Raum als Tiefe, aus ihm erscheinen die graphischen und schriftlichen Zeichen. Es handelt sich in sämtlichen Fällen um eine serifenlose Schriftart.¹³ Allgemeine Verbreitung fand die serifenlose Schrift mit der Industrialisierung und der damit verbundenen »Rationalisierung« der Gesellschaft. In dieser Zeit erhielt sie das Synonym »Industrie-Schrift« (Calvet 2004: 178f). Mit ihrer technokratisch nüchternen Anmutung und schlichten Typometrie trägt die Sans Serif maßgeblich zum Imagedesign »moderner« Wissenschaften bei. Im Bezug auf die Experimentalkultur steht Sans Serif für die »entkörperlichte« Information und für eine reibungslose Informationsverarbeitung durch den idealen Leser. Serifenlose Schriftarten wurden im 20. Jahrhundert mit wirkungsvoller

13. 1832 schuf der Londoner Typograph und Schriftgießer Vincent Figgins eine serifenlose Majuskelschrift als eine Schriftgarnitur mit drei Schriftgraden, die unter der Schriftbezeichnung »Two-line Great Primer Sans-serif« bekannt wurde. Er verwendete als erster die Bezeichnung »Sans Serif«, die aus dem Französischen stammt und »ohne Serif« bedeutet. Der Schrifttyp Sans Serif wird im deutschen Raum auch als endstrichlose Schrift umschrieben.

Lesbarkeit gleichgesetzt und eroberten die Werbeplakate (Calvet 2004: 181). Eine effiziente Konditionierung der Lektüre zählt grundsätzlich zu den Eigenschaften des Vorspanns, der in relativ kurzer Zeitspanne die »Wirkung sofort erzielen muss, es muss an seiner Bildkomposition auf Antrieb alles klar sein und nichts rätselhaft, und zugleich muss ein Moment der Überraschung oder des Erschreckens mit ins Spiel kommen, um das Interesse des Betrachters zu wecken und zu binden.« (Hediger 2006: 102) Im Vorspann verdichten sich intermediale und intertextuelle Bezüge, die aus der zwingenden Rahmenbedingung zeitlicher Begrenztheit hervorgehen.

Mit dem in der Wissenschaftsinszenierung üblichen »schmucklosen« und »kunstlosen« Schriftdesign soll der Anschein erweckt werden, es handle sich beim Betrachten des Vorspanns um eine »unmittelbare« Informationsübertragung des Filmtitels und der Credits. Neben der bereits erwähnten Effizienzsteigerung der Lesefähigkeit geht es darum, das *Schriftbild* möglichst in den Hintergrund zu rücken, um ein sinnstabiles Lesen zu fördern. Die Aufmerksamkeitslenkung auf den Inhalt blendet das Medium als Form mehr oder weniger aus. Die stillschweigende Optimierung des Mediums als »blinden Fleck im Mediengebrauch« beschreibt Sybille Krämer mit folgenden Worten: »Medien werden ihrer Funktion umso besser gerecht, je mehr sie uns vergessen lassen, dass es Medien sind, durch die wir etwas zu sehen oder zu hören bekommen.« (Krämer 2003: 81) Die Frage nach der typografischen Inszenierung wissenschaftlicher Schriftlichkeit macht hingegen das Medium »Schrift« sichtbar, das in seiner Visualität diskursiv und kulturell semantisiert werden kann. So kann die serifenlose Schrift als Stilisierung von Objektivität, Neutralität und Vorurteilslosigkeit angesehen werden (im Gegensatz zur Subjektivität der ornamentalen Antiqua-Schrifttypen).

Im Unterschied zum *Schriftbild* wird im populärwissenschaftlichen Lehrfilmformat unter Einsatz mehrerer Techniken versucht, das *Schriftbild* mit einem zusätzlichen Schauwert zu versehen. Die paratextuellen Formen des Films bieten ein vielschichtiges Aggregat von Informationen, das multimedial aufbereitet wird. In *Jede Frau kann zaubern* (D 1952), einem Film zur Rationalisierung der Hausarbeit, erweist sich der filmische Paratext als Experimentierfeld für narrative Verdichtungen, technische Trickverfahren und didaktische Adressierungen des Kinopublikums. Dabei sind Vor- und Abspann inhaltlich wie formal eng aufeinander bezogen und bilden ein Rahmennarrativ, das im Kern die männliche Herrschaft über die weibliche Reproduktionsarbeit legitimiert – ein visuelles Argument, das in der Folge im Binnennarrativ des Haushaltsfilms mehrmals bestätigt wird.

Der unter der Regie von Alfred Sistig aufwendig gestaltete Film *Jede Frau kann zaubern* wurde im deutschsprachigen Kino als Vorfilm aufgeführt (Der Filmschlüssel 1952: 2). Da dieser Film zur Haushaltsrationalisierung im gewöhnlichen Kino gezeigt wurde, sollte der eigentliche Adressat des Films unmissverständlich und umgehend avisiert werden. Im Vorspann des Films werden die Namen der am Film beteiligten Personen

auf einen dunklen Vorhang projiziert. Am Ende des Vorspanns wird der Referenzort – die Aufführungssituation im Kino – zitiert, um das weibliche Kinopublikum unmittelbar zu adressieren. Wir sehen eine Frau, die aus dem Kinovorhang hervortreten scheint, in Richtung des Kinopublikums blickt und spiegelverkehrt – damit es das Publikum lesen kann – an eine unsichtbare Glasfläche den Titel des Films ›zaubert‹: »Jede Frau kann zaubern« (Abb. 56). Es handelt sich dabei nicht bloß um einen Filmtitel, sondern dieser Satz ist zugleich eine normative Aussage, die als Motto für das zeitgemäße Verhalten von ›Haus-Frauen eingeführt wird. Die Frau tritt hervor, um mit dem Erziehungsanspruch des Films betroffen zu machen und die Distanz zum ›Traumkino« zu unterstreichen.



Abbildung 56, 57: Jede Frau kann zaubern (D 1952)

Im Abspann tritt dieselbe Frau wieder vor den Vorhang, blickt in das Publikum und »zaubert« erneut den Titel und die normative Aussage »Jede Frau kann zaubern« hervor. Der Titel wird tricktechnisch animiert, für den Betrachter soll der Eindruck entstehen, dass die Titelnennung diegetisch im Bild durch die Darstellerin motiviert wird. Nachdem der Satz vollendet und die Frau aus dem Bildraum verschwunden ist, tritt überraschend ein Mann – ihr Ehemann – aus dem Kinovorhang hervor und vollendet auf seine Weise den Titel mit dem Zusatz »Wenn sie nur will« (Abb. 57). Dadurch erfährt der Film eine männliche Signatur, ein letztes Wort, das für den Mann reserviert ist. Diese Aufforderung schreibt er auf die Trennscheibe zwischen diegetischer On-Screen und Kinoraum. Zugleich verstärkt der Untertitel »Wenn sie nur will« den Appell des Haupttitels und verweist auf den Anspruch, dass in Haushaltsdingen die gesamte Persönlichkeit der Frau, nämlich ihr ›eigener‹ Wille, eingefordert wird. Insofern der Film fordert, dass die Selbstbestimmung der Frau in der Küche sein soll, soll sich die Frau vor allem als ›Hausfrau‹ selbst verwirklichen. Die im Vorspann thematisierte Popularisierungsstrategie von *Jede Frau kann zaubern* setzt sich aus folgenden Konzepten zusammen: Personalisierung der Akteure des Wissens, Referentialisierung des Aufführungsortes, Adressierung der Geschlechterpositionen und last not least die tricktechnische Annihilierung körperlicher Arbeit. Zusammenfassend handelt es bei *Jede Frau kann zaubern* um einen populären Lehrfilm zur Rationalisierung der Arbeit im privaten Haushalt, der seine Adressaten auf produktiv-effektive Positionen verteilt. Damit ist hier ein produktives Alltagsverhalten außerhalb des Kinosaals gemeint.

Populärwissenschaftliche Lehrfilme kommunizieren in erster Linie *Wissensstile*, die auf eine allgemeine Ästhetisierung der Lebensführung abzielen und demzufolge nach dem Modell des Spielfilms konstruiert sind. Sie erzählen Geschichten, etablieren fiktive Charaktere, fiktionalisieren dokumentarische Szenen, etablieren mit Trickaufnahmen Witz und Ironie, bieten Referenzen auf filmische und kultur- und kunstgeschichtliche Ikonografien und nutzen die Musik, um den Film ins Imaginäre hin zu öffnen. Im Unterschied zu wissenschaftlichen Lehrfilmen, die sich an ein fachinteressiertes Publikum zur Aus- und Weiterbildung richten, distribuieren populärwissenschaftliche Lehrfilme Wissen *in offenen Milieus*. Sie bedienen sich intertextueller und intermedialer Verfahren und rufen spezifische im narrativen Kino erprobte Rezeptionsgewohnheiten auf, um wissenschaftliche Aussagen und Aussageordnungen konsumierbarer zu machen. Ihre didaktischen Adressierungsmodi bedienen sich rhetorischer, narrativer und metaphorischer Verfahrenstechniken, die als legitime Strategien des didaktischen Modus geltend gemacht werden.