



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Filmtitelgestaltung.
Bewegte Typografie und Grafikdesign im Film
an Beispielen Saul Bass’“**

Verfasserin

Verena Blöchl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Mag. Dr. Otto Mörth

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Ort, Datum

Unterschrift

Danksagung

Mein äußerster Dank gilt Herrn Mag. Dr. Otto Mörth für die wertvolle Unterstützung und Zusammenarbeit. Ich bedanke mich herzlich bei meiner Familie, die mir während des Studiums unterstützend zur Seite stand. Besonderen Dank an Lena Huber-Huber für ihre kompetente Beratung bei grammatikalischen und stilistischen Fragen. Ein großes Dankeschön auch an Adrian Hügel für die moralische Unterstützung während der Erstellung dieser Arbeit. Des Weiteren bedanke ich mich bei Anselm Tröster für das große Interesse an meinem Thema und die motivierenden Worte.

Abstract / deutsch

Diese Arbeit behandelt das Zusammenspiel von Typografie und Grafikdesign in Filmtitelsequenzen und die Qualitäten, die daraus für die Filmerfahrung entstehen. Mit der vielfältigen Formensprache im Vorspann entstehen unterschiedliche Funktionen für die Filmrezeption, die ich exemplarisch an neun ausgewählten Werken von Saul Bass untersuche. Der Grafikdesigner und Regisseur leistete ab den 50er-Jahren einen bemerkenswerten Beitrag zur Entwicklung des Vorspanns. Er trug dazu bei, dass Filmtiteldesign als integraler Bestandteil der Filmstruktur aufgefasst wird. Mit Bass entwickelte es sich zu einem eigenen Metier, das heute ein breites Berufsfeld für Motion-DesignerInnen darstellt.

Als Paratext zum Film wird der Vorspann mit seinen emotionalen, narrativen und informativen Aspekten in den Mittelpunkt gerückt. Die Disziplinen der Filmtheorie und des (bewegten) Grafikdesigns werden hierzu in Beziehung zueinander gestellt.

Abstract / englisch

The objective of this thesis is to analyse the interaction of typography and graphic design in film title sequences, and to investigate the effects which this has on the quality of the film experience itself. Various approaches for the design lead to a broad range of functions for the perception of movies, which I will explore exemplarily by nine works by Saul Bass. As a graphic designer and director, he made notable contributions from the fifties onwards to the development and history of credit titles. He pioneered the concept of the film title design being viewed as an integral part of the film structure itself. Through Bass the metier of designing titles was developing into a higher profession for motion designers.

Emotional, narrative and informative aspects of the title sequence as a paratext is the main topic of this analysis, and in addition, the relation between film theory and animated graphic design will also be explored.

Die neun ausgewählten Filmtitelsequenzen von Saul Bass sind dieser Diplomarbeit in Form einer DVD zur visuellen Unterstützung für den Leser bzw. für die Leserin beigelegt.

Filmtitel mit Abbildungsnummer (Abb.) verweisen auf Screenshots im Bildteil (Kapitel 9).

Alle Filmbeispiele werden in dieser Arbeit im Originaltitel angeführt.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	15
1.1	Forschungsfeld – Der Filmvorspann als Paratext des Films	16
1.2	Vergleich von Begriffen	19
1.3	Anmerkung zu ausgewählten Beispielen	23
2	Methode – Begrifflichkeiten für eine formale Analyse	25
2.1	Zeichentheorie	25
2.1.1	Triadische Zeichenstruktur nach Morris	26
2.1.2	Zeichensystem nach Peirce und Semiotik des Kinos	27
2.1.3	Zeichensystem nach Otl Aicher in der Disziplin der Gebrauchsgrafik	29
2.2	Schrift und Typografie	31
2.3	Motion Design	32
3	Zur Geschichte des Filmtiteldesigns	33
3.1	Kurzer Abriss zur Entstehung	33
3.1.1	Schrifttypen im Stummfilm	36
3.2	Filmtitelgestaltung ab den 50er-Jahren	38
3.2.1	Cinéma pur	40
3.2.2	Betonung des Herstellungsprozesses	41
3.2.3	Zweiteilung der Titelsequenz	43
4	Funktionen und Formen von Titelsequenzen	45
4.1	Funktionen	45
4.1.1	Nachweis der Filmproduktion	45
4.1.2	Steuerung der Rezeption	47
4.1.3	Setzen der Tonalität	48
4.1.4	Eine Geschichte über die Geschichte erzählen	49
4.1.5	Zur Funktion des Abspanns	50
4.2	Funktion von Filmtiteldesign bei Saul Bass	54
4.3	Formen	55
4.3.1	„Ökonomie motiviert Ästhetik“	55
4.3.2	Gegenseitige Bedingung von Schrift und Filmbild	56

5	Zur Person Saul Bass	59
5.1	Ausbildung	59
5.2	Einflüsse	60
5.3	Tätigkeitsfeld	60
5.4	Formen und Themen bei Bass	61
6	Kollaborationen	63
6.1	Kreative Partnerschaft mit Elaine Bass	63
6.2	Kollaboration mit Alfred Hitchcock	64
6.3	Kollaboration mit Otto Preminger	69
6.4	Kollaboration mit Martin Scorsese	71
7	Analyse ausgewählter Arbeiten	73
7.1	Vertigo	73
7.1.1	Formale Analyse	73
7.1.2	Blickstrategie	75
7.1.3	Vergleiche	78
7.2	North by Northwest	79
7.2.1	Formale Analyse	79
7.2.2	Spiel mit der Zuschauererwartung und narrative Konstruktion	80
7.2.3	Exkurs: Schrift als Teil der Diegese	82
7.2.4	Vergleiche	83
7.3	Psycho	84
7.3.1	Formale Analyse	84
7.3.2	Saul Bass' Funktion als „Pictorial Consultant“	86
7.3.3	Konzeption der Duschszene vor dem Hintergrund der Filmtheorien	87
7.3.4	Vergleiche	90
7.4	The Man with the Golden Arm	91
7.4.1	Formale Analyse	91
7.4.2	Film und Corporate Design	92
7.4.3	Vergleiche	93
7.5	Bonjour Tristesse	94
7.5.1	Formale Analyse	94
7.5.2	Farbige Darstellung von Erinnerung	95
7.5.3	Vergleiche	96

7.6	Bunny Lake is Missing	97
7.6.1	Formale Analyse	97
7.6.2	Fokus auf Materialität	98
7.6.3	Vergleiche	99
7.7	GoodFellas	100
7.7.1	Formale Analyse	100
7.7.2	Pre-Credit Sequence	101
7.7.3	Vergleiche	102
7.8	Cape Fear	103
7.8.1	Formale Analyse	103
7.8.2	Stilmittel „Farbblende“ als Markierung der Schwelle	104
7.8.3	Schrift als bedrohliches Element	106
7.8.4	Vergleiche	107
7.9	Casino	108
7.9.1	Formale Analyse	108
7.9.2	Gewalt- und Actiondarstellung im Film versus im Vorspann	109
7.9.3	Vergleiche	110
8	Resümee und Ausblick	113
9	Bildteil	117
10	Quellen	129
10.1	Bibliografie	129
10.2	Filmografie	136
10.3	Audiokommentare	142
10.4	Bildverzeichnis	143
11	Anhang	145
11.1	Werkübersicht	145
11.2	Vita	147

„If it's simple simple, it's boring.
We try for the idea that is so simple
that it will make you think – and rethink.“

Saul Bass
Saul Bass. A Life in Film and Design

„Cinema did not only develop technically out of the
magic lantern, the daguerreotype, the phenakistoscope
and similar devices – its history of Realism –
but also out of strip-cartoons, Wild West shows, automata,
pulp novels, barnstorming melodramas, magic –
its history of the narrative and the marvellous.“

Peter Wollen
Signs and Meaning in the Cinema

1 Einleitung

„Saul brought a Modernist design sensibility to film titles and revolutionized not only what they looked like, but also how they were thought about.“¹

Was ich am „Phänomen“ Filmtiteldesign besonders spannend finde, ist eine Entwicklung zu einer Art „Subgenre“ des Films, dessen oftmals verdichtete, auf Prägnanz hin angelegte Form- und Filmsprache eine eigene Tradition mit sich bringt. Die eigens gegründeten Produktionsfirmen, die sich bewegter Grafik und Typografie im Film – dem Motion-Design – verschrieben haben, beweisen, welche Bedeutung der Titelgestaltung mittlerweile beigemessen wird. Ich denke, die Herausforderung für TiteldesignerInnen besteht einerseits darin, ein Ergebnis zu erreichen, das trotz Arbeitsteilung im Sinne des Films funktioniert. Andererseits bietet das Metier aber auch einen Spielraum, mit einer gestalteten Titelsequenz eine neue Perspektive auf die Filmerzählung zu werfen, die ihr zugrunde liegt, oder mit anderen Konzeptideen an ein solches Projekt heranzutreten, als es beispielsweise der Regisseur tun würde.

Deborah Allison bezeichnet diese Aufgabe als „problematische Beziehung zwischen dem Exhibitionismus des Vorspanns und dem Bedürfnis, eine geschlossene Diegese herzustellen“.² Methoden einer Verzahnung zwischen Filmtiteldesign und Film sollen hier exemplarisch anhand von Saul Bass' Arbeiten untersucht werden. Im Zuge dieser Fallbeispiele zeichnen sich unterschiedliche Funktionen für die Filmrezeption ab, die ich zu katalogisieren versuche.

Mit seiner fast 50-jährigen intensiven Tätigkeit im Bereich der visuellen Kommunikation lässt sich die Fülle und Vielfalt in den Arbeiten von Saul Bass (1920-1996) erklären. Für mich stellt sein Werk ein außerordentliches Ergebnis schöpferischer Kraft dar, das ich mir nur durch unaufhörliche Freude und Interesse am Design erklären kann. So sehr ich auch Bass' Arbeit im Bereich des Posterdesigns, der Logogestaltung oder des Produktdesigns schätze, werde ich mich aufgrund des limitierten Platzes auf seine Titelgestaltungen konzentrieren. Ich habe eine Auswahl an Titelsequenzen getroffen, die aus unterschiedlichen Jahrzehnten stammen. Diese Arbeit möchte weniger das private Individuum als den Gestalter innovativer Titelsequenzen ins Blickfeld rücken. Nichtsdestotrotz wird ein kurzer Einblick in die Biografie hilfreich sein, um den Werdegang des Kreativen und seine Hinwendung zu künstlerischen Vorbildern nachvollziehen zu können. Eine genauere Betrachtung der Umstände, unter denen die vom Film „semi-autonom“³ abgegrenzten Titelgestaltungen entstanden sind, gibt Auskunft über Entstehungsprozess und Austausch zwischen Auftraggeber und Designer.

1 Bass, Jennifer/Pat Kirkham, *Saul Bass. A Life in Film & Design*, London: King 2011, S. 106.

2 Allison, Deborah, „Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 90-101, hier S. 91.

3 Stanitzek, Georg, „Vorspann (titles/credits, générique)“ in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 8-20, hier S. 9.

Ein kurzer Abriss zu den Kollaborationen zwischen Saul Bass und den Regisseuren Alfred Hitchcock, Otto Preminger sowie Martin Scorsese soll diesem Aspekt Rechnung tragen.

Ein eigener Unterpunkt widmet sich der engen Kollaboration zwischen Saul Bass und seiner späteren Lebensgefährtin und kreativen Partnerin, die meiner Meinung nach nicht ausgeklammert bleiben soll. Elaine Makatura („a talented artist, filmmaker and composer in her own right“⁴) schloss sich 1954 dem Designstudio Bass an. Trotz einer engen Zusammenarbeit über Jahrzehnte manifestiert sich ihr Name erst Ende der 80er-Jahre als Mit-Urheberin. Ich rufe mir bei der Beschreibung der älteren Beispiele eine potentielle künstlerische Mitarbeit von Elaine Bass ins Bewusstsein, auch dort, wo es nicht faktisch belegt ist. Die späteren Werke hingegen sind sicher als Ergebnisse einer gemeinsamen und gleichwertigen Designleistung zu betrachten (siehe Abschnitt 6.4 über die Kollaboration mit Martin Scorsese).

Als jemand der selbst im Bereich des Grafikdesigns tätig ist, habe ich großes Interesse daran, Pionierleistungen vergangener Jahrzehnte in diesem Feld zu studieren und mit diesen Kenntnissen meine eigenen Fähigkeiten auszubauen. Ein theoretischer Zugang schärft den Blick für Design-Entscheidungen.

Ich möchte nicht nur aufschlüsseln, wie sich Schrift und Grafikdesign im Vorspann niederschlagen, sondern auch welche Botschaften der Vorspann mit seiner Formwerdung an die ZuschauerInnen adressiert. Auf Grundlage der Entwicklung des Titeldesigns – in der Literatur meist als Technikgeschichte verstanden – ergeben sich Formen und Funktionen unterschiedlicher, heterogener Art. In der Geschichte des Vorspanns zeichnen sich anachronistische Strömungen ab, die die Entfaltung der Schrift im Film einmal mehr, einmal weniger begünstigen. In Bezug auf Saul Bass lauten meine Fragestellungen: Welche Neuerungen brachten Bass' Arbeiten auf diesem Sektor? Welchen Stellenwert nimmt sein Filmtiteldesign als „Film vor dem Film“ ein?

1.1 Forschungsfeld – Der Filmvorspann als Paratext des Films

Mit der Untersuchung von Filmtitelgestaltung bewege ich mich in den Disziplinen des Films, des Grafikdesigns und des Motion Designs, das sozusagen eine Unterkategorie aus beiden Richtungen darstellt. Die Titelgestaltung ist einerseits Teil der filmischen Struktur, hat aber andererseits als audiovisuelles Werk Anspruch auf Eigenständigkeit. Mich interessiert insbesondere, welchen Metatext der Filmvorspann durch den Einsatz von Grafikdesign und Typografie hervorbringt.

Meine Annäherung an das Thema stützt sich auf den Begriff des „Paratextes“, eine Bezeichnung, die nicht der Literaturwissenschaft vorbehalten ist, sondern den Diskurs um

4 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. x.

Randelemente oder „Rahmenphänomene“⁵ auch in anderen Forschungsfeldern eröffnet.⁶ Was bildet den Anfang einer Narration? Ist die Titelsequenz Randerscheinung oder bereits Filmerzählung? Was macht einen Paratext im Film aus? Und welche Funktion hat dieser für die Filmrezeption?

Eng mit dem Thema „Schrift im Film“ ist auch der Diskurs um „Film als Schrift“ verknüpft. Ein film- und medientheoretischer Ansatz ist es, von einer textlichen bzw. sprachlichen Struktur auszugehen und auf den Film zu übertragen. Die Filmsprache ist demnach als Sprache zu verstehen („ohne selbst eine zu sein“) oder audiovisuelle Formate werden als Text aufgefasst.⁸ Wie sich diese Basisthese mit den Positionen der Zeichentheoretiker Christian Metz, Roland Barthes und Otl Aicher deckt, möchte ich im Kapitel 2 zur Zeichentheorie skizzieren.

Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette untersucht Elemente „metatextueller“ Beziehungen innerhalb eines Buches und nennt diese „Paratexte“.⁹ Die sogenannten „Textränder“¹⁰ sind für Genette Elemente wie Titel, Untertitel, Zwischentitel, Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser bzw. an die Leserin, Einleitungen, Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen, Motti, Illustrationen usw. Nach Florian Krautkrämer haben diese Elemente an der Schwelle eines „Haupttextes“ die Funktion, Rezeption zu steuern oder zu beeinflussen.¹¹ Auch die Film- und Medienwissenschaft macht von dieser theoretischen Grundlage Gebrauch, um einen Fokus auf neben dem Hauptteil befindliche Strukturen zu lenken. Welche Äquivalente zum literarischen Werk finden wir im Bereich der Filmstruktur? Paratextuelle Elemente können neben der Titelgestaltung Endtitel, Untertitel, Zwischentitel, aber auch Trailer, Teaser oder Werbung im Kino sein.¹²

5 Böhnke, Alexander, *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: Transcript 2007, S. 11.

6 Der Begriff „Paratext“, den ich hier versuche auf Vor- und Abspann eines Films zu übertragen, wird als Schema zur genaueren Betrachtung von (Rand-)Elementen auch in Diskursen anderer Disziplinen angewendet, wie z.B. in der Musik (Vorworte zu einer Partitur) oder in der Malerei (die Signatur des Künstlers). Vgl. Krautkrämer, Florian, „Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage. Der Waschzettel beim Filmprogramm“, in: *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Hg. Heike Klippel, Münster: Lit 2008, S. 230-260, hier S. 232.

7 Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 114.

8 Vgl. Bienk, Alice, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren 2006, S. 10.

9 Krautkrämer, „Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage“. Genette schafft außerdem die Unter- oder Nebenkategorien „Peritext“ und „Epitext“, die ich für die Betrachtung von Filmtitelgestaltung hier außer Acht lasse. Vgl. Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 22f.

10 Krautkrämer, „Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage“, S. 231.

11 Vgl. Krautkrämer, „Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage“, S. 232.

12 Vgl. Hediger, Vinzenz, „Der Film fängt mit der Werbung an. Zur Dramaturgie der Filmvermarktung am Beispiel von ‘Terminator 2’“, in: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand. Strukturen des Films als Erlebnispotentiale, Festschrift für Peter Wuss zum 60. Geburtstag*, Hg. Jörg Frieß/Britta Hartmann/Eggo Müller, Berlin: Vistas 2001, S. 79-94.

Im Buch „The Art of Programming“¹³ wird auch das Element „Programmverbindung“ – eine Praxis zur Verknüpfung zweier (oder mehrerer) Fernsehfilme bzw. Fernsehsendungen – als paratextuelles Element hervorgehoben. Bei der Übertragung des Begriffs auf audiovisuelle Sparten ergeben sich Probleme aufgrund von medienspezifischen Eigenschaften sowie aufgrund des kollektiven Herstellungsprozesses. Georg Stanitzek legt nahe, den Begriff des Paratextes im Film aufgrund der arbeitsteiligen Autorenschaft anders zu diskutieren als in der Literatur.¹⁴ Dieser Einwand soll aber nicht zu der falschen Schlussfolgerung führen, es brauche im Film immer eigene „Paratext-AutorInnen“ bzw. eigene TiteldesignerInnen. Und es soll trotz Auslagerung der Aufgabe nicht suggeriert werden, das Gesamtergebnis lasse sich immer in seine konkreten Bestandteile zerlegen. Beispiele, in denen die Titelgestaltung eng mit der Handlung verwoben ist oder mit fließendem Übergang konzipiert wurde, zeigen, dass sich der Paratext nicht (immer) vom Hauptfilm separieren lässt.

„Häufig ist gar nicht eindeutig festzustellen, wo der Vorspann beginnt und aufhört, werden mit ihm – quasi ‘hinter der Schrift’ – schon erste diegetische Informationen und Hinweise gegeben. In Fällen, in denen die Credits über den ersten Bildern der Diegese liegen, würde die ‘Paratextualisierung’ des Vorspanns suggerieren, dass die Schrift vom Bild ablösbar sei, und das Filmbild müsste hier aufgespalten werden.“¹⁵

Alexander Böhnke merkt an, dass die Filmerzählung, die in ihrer zeitlichen Organisation nicht immer eine geordnete Abfolge anstrebt oder sogar verschiedene Ebenen gleichzeitig bearbeitet, „anfällig für Paradoxien“ sei.¹⁶ Die Frage nach dem Innen und Außen in Bezug auf die Titelsequenz kann in vielen Fällen nicht konkret beantwortet werden.

Ein weiterer Unterschied zum Medium Buch ist die Modifizierbarkeit und Erweiterung der Paratexte im Bereich des Films. Hängen diese doch stark von der Situation der Vorführung ab: Im Kino können Trailer und Werbung Bestandteil der Rezeption sein, und die Untertitelung einer Fremdsprache verändert den Paratext genauso wie das „Bonus-material“ im Menü einer DVD-Ausgabe. DVD-Packaging, Fernseh-Trailer oder Filmposter sind so gesehen Paratexte des Films, die auf ein anderes Medium übergegangen sind.¹⁷ So fällt die oben erwähnte Programmverbindung, die meistens dem Fernsehen oder dem Internet vorbehalten ist, auch in diese Problematik der Medienverschiebung. Es scheint, als ließe

13 Klippel, Heike, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Münster: Lit 2008.

14 Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek, *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie 2004, S. 14f. Hier möchte ich anmerken, dass die Vorlage „Buch“, von der Genette ausgeht, auch Produkt mehrerer UrheberInnen sein kann, wie z.B. durch die Einbindung eines Briefwechsels, eines Interviews oder einer Anmerkung eines Übersetzers oder einer Übersetzerin. Diese Daten sind nicht immer problemlos „philologisch zu rekonstruieren“. Ebd.

15 Krautkrämer, „Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage“, S. 233.

16 Vgl. Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 8.

17 Vgl. Krautkrämer, „Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage“, S. 234.

sich der Begriff des Paratextes bis zur Unüberschaubarkeit ausdehnen. In Bezug auf Saul Bass verkleinert sich das Problem, wenn man sich auf eine Analyse der Filmtitelgestaltung fokussiert (bei Außerachtlassung ihrer jeweiligen möglichen Projektionsform¹⁸). Komplexer werden die paratextuellen Zusammenhänge mit dem Wissen, dass sich Bass auch für die Filmplakate als Teil des Marketings oder als „pictorial consultant“ für Storyboards und Ausstattung verantwortlich zeigte. Dass diese Tätigkeiten zum Image eines Films beisteuern können oder sogar das Kinoerlebnis beeinflussen, werde ich anhand der Beispiele *PSYCHO* und *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* skizzieren. Nichtsdestotrotz ist mein Hauptanliegen in dieser Arbeit die Filmtitelgestaltung und deren Verhältnis zum Film.

Ich stütze mich für meine Rechercheergebnisse neben der Filmtheorie auf die Disziplin der Designforschung. Das „disegno“ galt in der Renaissance als ideales „Zusammenwirken von Kunst und Handwerk, Technik und Wissenschaft“¹⁹. Während sich damals der Terminus in erster Linie auf Lebensweise und Weltansicht bezog, hat der Design-Begriff heute längst die Massenmedien erreicht. Somit ist Design Teil der Medientheorie geworden, so die These.²⁰ Aber Claudia Mareis ist der Meinung, dass eine „akademische Disziplinierung des Designs“ innerhalb anderer Wissenschaftsdisziplinen noch ein Randphänomen darstelle.²¹

Der Gedanke „Design ist bewusstes Handeln zur Herstellung sinnvoller Ordnungen“²² ist meiner Meinung nach sehr passend für das Metier der Filmtitelgestaltung. Es geht nicht nur um das Herausarbeiten einer guten Form, sondern auch um die Funktion einer Strukturierung der Filmerfahrung.

1.2 Vergleich von Begriffen

Die Literatur, die sich Filmtiteldesign zum Thema macht, wartet mit einer überraschenden Vielfalt an Begriffen auf, die eine Vereinheitlichung erschweren. Zudem bezeichnen die verschiedenen Ausdrücke unterschiedliche Betrachtungen auf den Gegenstand. Auffallend ist eine Divergenz zwischen den deutschen und den englischen Bezeichnungen, da z.B. der „Vorspann“ etwas zeitlich Festgelegtes ausdrückt, jedoch „opening credits“²³ oder „credit shots“²⁴ im Englischen eher auf die zu kreditierende Filmbesetzung verweisen. Das Begriffspaar „Vorspann“ und „Abspann“ (oder seltener „Nachspann“) verweist auf „die

18 Damit meine ich das Filmformat und die situationsbedingte Filmvorführung.

19 Hickethier, Knut/Joan Bleicher, *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen. Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte*, Hamburg: Lit 1997, S. 9.

20 Vgl. Hickethier/Bleicher, *Trailer, Teaser, Appetizer*, S. 10.

21 Vgl. Mareis, Claudia/Gesche Joost/Kora Kimpel, *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 13.

22 Papanek, Victor, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, London: Thames & Hudson 1972, S. 17 zit. nach Hickethier/Bleicher, *Trailer, Teaser, Appetizer*, S. 9.

23 Bordwell, David, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, Boston: McGraw-Hill 2004, S. 3.

24 Kolker, Robert, „The Form, Structure and Influence of *Psycho*“, in: *Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook*, Hg. Robert Kolker, Oxford University Press 2004, S. 206-256, hier S. 213.

ursprünglich rein technisch und formal definierte Zusammenfügung in der Postproduktion“²⁵.

Für den Begriff der „title sequence“ gibt es das Äquivalent „Titelsequenz“, doch der direkt übersetzte Begriff „Haupttitel“ für „main title“²⁶ tritt in der deutschsprachigen Literatur kaum auf. Generell bezeichnet „titles“ Schriftelemente im Film, also auch „subtitles“ (Untertitel) und „intertitles“ (Zwischentitel). Der Begriff meint aber natürlich auch die Titulierung, die Benennung des Films.

Auch die Begriffe „Film im Film“²⁷ bzw. „films-within-a-film“²⁸ und „Minifilm“²⁹ bzw. „mini movie“³⁰ findet man in Filmbesprechungen. Sie verweisen weniger auf den schriftlichen Charakter der Titelsequenz als auf ihre filmische Konzeption.

Im Fall einer Aufteilung in eine Anfangstitelsequenz und eine Schlusssequenz wird meistens zusätzlich von einem Endtitel („The End’-title“³¹) oder von „closing credits“³² gesprochen. Auch findet sich der Begriff „full credits“³³ in der Literatur, der die komplette Aufstellung aller am Film beteiligten Personen impliziert. Dieser Begriff verweist im Gegensatz zum Endtitel nicht auf die zeitliche sondern auf die funktionelle Komponente.

Stanitzek bringt noch den französischen Begriff „générique“ in die Diskussion ein, da dieser den Vor- und Nachspann mit einem Terminus umreißt und das Wort „Genese“ etymologisch mit ihm verknüpft ist³⁴. „Genese“ verweist bereits auf die Funktion, nämlich auf die Berichterstattung über das Zustandekommen des Films. Stanitzek beschreibt diese Konvention der Titelsequenz als „filminternen‘ Dokumentarfilm“³⁵.

Saul Bass bezeichnet Filmtitelsequenzen als ein „time before“, dessen Funktion darin bestehe, eine Art Prolog zu schaffen oder sogar darin, in die Handlungsebene einzudringen. Aber auch ein „time after“, also die Credit-Sequenz, gehörte zu Bass’ Aufgaben.³⁶

Interessant sind jene Fälle, die mit der Konvention abschließender Credits brechen. Die Filme *FERRIS BUELLER'S DAY OFF* (1986) und *LOST IN LA MANCHA* (2002) sind nur wenige Beispiele für überraschendes Auftauchen von Filmmaterial nach dem Ablaufen

25 Schaudig, Michael, „Credits“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 61.

26 Bordwell, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, S. 3.

27 Stanitzek, „Vorspann“, S. 9.

28 Lupton, Ellen, „Women in Graphic Design“, in: *Women in Graphic Design. 1890-2012. Frauen und Grafik-Design*, Hg. Gerda Breuer/Julia Meer, Berlin: Jovis 2012, S. 67-85, hier S. 83.

29 Harris, D. Adam, „Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns: Die Geschichte des ‘Pacific Title and Art Studio’“, in: *Das Buch zum Vorspann. ‘The Title is a Shot’*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 123-136, hier S. 135.

30 Schoonmaker, Thelma, *Cape Fear*, Regie: Martin Scorsese, US 1991; DVD-Video, Bonusmaterial, Universal 2003.

31 Bordwell, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, S. 3.

32 Kroon, W. Richard, *A/V A to Z: An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other Audiovisual Terms*, Jefferson: McFarland 2010, S. 249 und 695; Bruns, Katja, „Credit“, *Lexikon der Filmbegriffe*, www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7265, Zugriff: 3.10.2014.

33 Bordwell, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, S. 4.

34 Vgl. Stanitzek, Georg, „Vorspann“, S. 19.

35 Stanitzek, Georg, „Vorspann“, S. 20.

36 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 108.

der Credits. Während bei dem erstgenannten der Hauptprotagonist das Publikum direkt anspricht („You're still here? It's over. Go Home! Go!“), wird bei dem zweitgenannten Beispiel mit der Schrifteinblendung „Coming soon“ eine Fortsetzungsgeschichte suggeriert (Abb. 1). Diese zusätzlichen Filmbilder werden als „credit cookies“³⁷ oder als „post-credits scene“³⁸ bezeichnet. Hier stellt sich die Frage, ob derartige Bilder der Filmhandlung oder dem Abspann zugerechnet werden sollen. Während ein „credit cookie“ sozusagen als Extra gedacht ist, beschreibt der Begriff „post-credit scene“ ihre zeitliche Stellung innerhalb des Films. Der Film *GOODFELLAS* (1990), der in dieser Arbeit noch eingehender behandelt werden wird, spielt zwar mit einem solchen „credit cookie“, doch befindet sich dieses noch vor dem Endtitel und nicht dahinter, wie fälschlicherweise verbreitet wird.³⁹ Auch der Einsatz einer „pre-credit scene“ bzw. „Vorsequenz“⁴⁰ wird in dieser Arbeit diskutiert.

„Off-screen-writing“ und „on-screen-writing“ meint die Unterscheidung zwischen der Art von Schrift, die sozusagen von außen auf das Bild fällt, und der Schrift, die einen Teil des Bildinhaltes darstellt.⁴¹ Der Filmtitel des Musicalfilms *I LOVE MELVIN* (1953) wird beispielsweise in Form von *on-screen-writing* inszeniert. Die Protagonistin des Films zieht vor einem Garderobenspiegel ihre Lippen mit Lippenstift nach und verwendet diesen sodann, um den Schriftzug „I love Melvin“ auf den Spiegel zu schreiben. In der darauf folgenden Einstellung – die Protagonistin ist nun aus unserem Sichtfeld verschwunden – wird die Spiegelfläche als Untergrund für *off-screen-writing* genutzt. Die Namen der Besetzung werden nun vor dem Spiegel bzw. auf einer Ebene vor dem Filmbild eingeblendet. Die Typografie ist jedoch dem handschriftlichen Stil des vorangegangenen Titels nachempfunden (Abb. 2). Dieses Beispiel zeigt, dass die Unterscheidung von *on-screen-writing* und *off-screen-writing* nicht als strikte Trennung zu verstehen ist. Ein Wechsel von dem einen in den anderen Modus geht nicht unbedingt mit einem Sprung in der Filmrezeption einher.

Böhnke weist darauf hin, dass diese Unterscheidung nicht suggerieren solle, *off-screen-writing* sei nicht in die Diegese eingebettet.⁴² Durch digitale Nachbearbeitung beispielsweise werden Bilder (und Töne) dem diegetischen Raum nachträglich hinzugefügt. Das bedeutet, dass die Grenze zwischen diegetischen und nicht-diegetischen Schriftelementen im Film verschwimmt bzw. nicht mehr am Herstellungsprozess festzumachen ist.

37 Kroon, *A/V A to Z*, S. 182; Bordwell, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, S. 4.

38 Bruns, Katja, „Post Credits Scene“, *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8279>, Zugriff: 3.8.2014.

39 Der Wikipedia-Eintrag ist daher kritisch zu betrachten: o.A. „List of Films with Post-Credits Scenes“, *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_with_post-credits_scenes, Zugriff: 3.10.2014.

40 Gardies, André, „Am Anfang war der Vorspann“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 21-33, hier S. 23.

41 Vgl. Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 21.

42 „Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört“. Souriau, Etienne, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, in: *montage/av* 6/2, 1997, S. 140-157, hier S. 151; (Orig. „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“, *Revue internationale de filmologie* 2/7-8, 1951, S. 231-240).

David Bordwell und Kristin Thompson betrachten Filmtiteldesign unter dem Konzept „story versus plot“. Als von „außen“ auf den Film geworfen, können den beiden Autoren zufolge Titel und Credits Teil des *plots*, aber nicht Teil der *story* sein. Wenn der *plot* Material enthält, das eben nicht Teil der Diegese ist, kann dieses von den fiktiven Figuren in der Erzählung nicht wahrgenommen werden. Informationen wie extradiegetische Musik oder Credits dienen dann nur der Kommunikation an die Rezipienten.⁴³ Aber auch Bordwell und Thompson sprechen von Ausnahmen, in denen diese nicht-diegetischen Elemente Teil der *story* (und demnach diegetisch eingegliedert) werden können. Ähnlich wie in dem bereits genannten Beispiel I LOVE MELVIN ist der Filmtitel in YOU‘LL NEVER GET RICH (1941) in Form von Schrift am Schauplatz der Handlung diegetisches Element und somit auch Teil der *story*. Ein Protagonist betrachtet vom Auto aus die Tafeln am Straßenrand, auf denen die Credits zu lesen sind (Abb. 3). Bemerkenswert ist hierbei, dass die SchauspielerInnen in Interaktion zur Schrift treten, als wollten sie sagen: „Das gehört zur Handlung“.⁴⁴ Eine nähere Betrachtung dieser Begriffe bringt die Analyse von NORTH BY NORTHWEST im Kapitel 7.2 mit sich. Auch der Thriller CAPE FEAR, den diese Arbeit zum Thema hat, beinhaltet Szenen, in denen Schrift als diegetisches Element die Narration unterstützt.

Das Forschungsfeld „Film- und Fernsehtrailer“ operiert mit ähnlichen Begriffen wie das des Vorspanns. Eigentlich selbst Paratext, beinhaltet der Trailer Text, der eine „ankündigende“ Funktion hat, aber oft gar nicht im beworbenen Film selbst auftritt. Um näherzubringen, was ich damit meine, verweise ich auf den Trailer zu SHOW BOAT (1951), dessen Schriftzug „The biggest show you’ve ever seen!“ eben nur im Trailer-Kontext als *off-screen-writing* auftaucht, nicht aber im Film selbst (Abb. 4). Die Gemeinsamkeit mit der Filmtitelsequenz besteht in der Technik des Einblendens eines „Metatextes“. Um dem Titeldesign genug Platz in dieser Arbeit einzuräumen, werde ich jedoch das Thema Typografie im Trailer ausklammern.⁴⁵

Obwohl sie als Teil des Filmanfangs unter dem Aspekt der „Exposition“ oder sogar unter einer „Initiation“ betrachtet werden können, verwende ich diese Begriffe nicht synonym mit der Filmtitelsequenz.⁴⁶ Der Begriff „Intro“ für Titelsequenz begegnete mir im Zuge der Recherche hauptsächlich im Internet. Eigentlich sehr stark von der (Populär-)Musik geprägt, wird durch den Begriff nicht klar, ob er die musikalische oder die visuelle Komponente (oder beide Komponenten) in den Vordergrund rücken möchte. (Wie zum Beispiel bei George Lucas' STAR WARS, dessen schriftlicher Prolog vom musikalischen Thema begleitet wird.)

43 Gottgetreu, Sabine, „Plot“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 291-292, hier S. 291.

44 In „You’ll Never Get Rich“ sehen wir die Credits aus der subjektiven Sicht des Schauspielers, der in einem Auto sitzt. Er bittet den Chauffeur langsamer zu fahren, um sich die Tafeln und Aufsteller am Straßenrand genauer ansehen zu können. Diese tragen den Filmtitel und die Namen der Besetzung.

45 Mehr zu diesem Thema in: Hediger, Vinzenz, *Verführung zum Film: Der amerikanische Kinotrailer seit 1912-1998*, Marburg: Schüren 2001.

46 Zum Thema „Filmanfang“ siehe Hartmann, Britta, „Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs“ in: *montage/av* 4/2, 1995, S.101-122.

Bei den Begriffen „opening“ oder „beginning“ steht man vor der Frage, ob die Titelsequenz, der Establishing Shot oder die Eröffnungsszene gemeint ist. Weil der Vorspann aber fallweise eng mit einer Eröffnungssequenz verwoben ist und Musik in einer Titelsequenz von Schrift begleitet wird (wie z.B. in Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY), sind mitunter auch diese Begriffe hilfreiche Ansatzpunkte für eine Forschung auf diesem Gebiet.

1.3 Anmerkung zu ausgewählten Beispielen

Die Literatur zu den Filmen Hitchcocks ist beträchtlich. Eine Fülle an Auseinandersetzungen mit seinem Werk liefert vielfältige Interpretationsansätze. Auffällig viele Betrachtungen rücken Hitchcocks Filme in das Metier der Psychoanalyse. Die Titelsequenzen zu NORTH BY NORTHWEST, VERTIGO und PSYCHO werden in den Filmanalysen zumeist als dem Film zugehörige Elemente behandelt und explizit auf Bedeutungen hin abgesucht. Ihnen wird eine potentielle „Schlüsselfunktion“ zur Filminterpretation zugeschrieben. Es scheint so, als würde die hochsymbolische Sprache des Vorspanns auf eine tiefer liegende Bedeutungsschicht verweisen, die es zu dechiffrieren gilt. Mehr noch als in der Literatur zu Martin Scorsese und Otto Preminger werden die Titelsequenzen bei Hitchcock Gegenstand einer Filmanalyse. Wie Žižek in seiner Auseinandersetzung mit Hitchcocks Werk nicht vergisst zu betonen, befinde sich unter der offenkundig narrativen Ebene seiner Filme ein Überangebot an Deutungspotential, das uns denken lassen könnte:

„[...] everything in a Hitchcock film has to have a meaning – there are no contingencies – so that when something doesn’t fit, it’s not his fault, but ours – we didn’t really get it“.⁴⁷

In der Literatur wird häufig die Titelsequenz von VERTIGO als Hinweis auf eine dem Film zugrunde liegende Struktur gedeutet.⁴⁸ NORTH BY NORTHWEST erscheint mir aufgrund der originellen Kombination aus Grafik, Realfilm und räumlich gestalteter Typografie einer näheren Betrachtung wert. Die von Architektur inspirierte, reduzierte Titelgestaltung wird in PSYCHO noch weiter auf die Spitze getrieben. Diese arbeitet mit redundanten, klaren geometrischen Formen in ausschließlich Grau und Schwarz. Trotz zeitlicher Nähe dieser drei genannten Filme weisen sie unterschiedliche Gestaltungen des Vorspanns auf, was formale Eigenschaften betrifft, aber auch in der Art wie eine Stimmung für den Film etabliert wird. Dass sich Saul Bass’ Können im filmischen Bereich nicht nur auf Titelgestaltung beschränkte,

47 Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York: Routledge 2008, S. 222.

48 „The seductive cubist-inflected spiralling title sequence to Vertigo, designed by Saul Bass and assisted by abstract filmmaker John Whitney and accompanied by Bernard Herrman’s peerless magnetic haunting score, is one of the high moments in the art of cinema titling as it symbolically presages Hitchcock’s narrative itself“. Conomos, John, „The Vertigo of Time“, *Senses of Cinema* 2/6, Mai 2000, www.sensesofcinema.com/2000/conference-for-the-love-of-fear/time, Zugriff: 10.6.2014.

sondern auch auf die Regie- bzw. Kameraarbeit Einfluss ausübte, wird in der „Duschszene“ von *PSYCHO* deutlich. Hierfür schuf Bass die grundlegenden Ideen für die Montage der Szene.

Die Titelsequenzen für Regisseur Otto Preminger sind wiederum durch unterschiedliche formale Eigenschaften gekennzeichnet. Während die Titelsequenz zu *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* bereits den reduzierten Stil von *PSYCHO* vorwegnimmt, schlägt sich ein freier, farbiger und illustrativer Zugang in *BONJOUR TRISTESSE* nieder. Die Titelsequenz zum Thriller *BUNNY LAKE IS MISSING* spielt mit der Materialität und der Prozesshaftigkeit des Films, ausgedrückt durch einen fotografisch-collagenhaften Stil.

Wie eng Filmtiteldesign und Filmkampagne durch den Einsatz eines „key visuals“ zusammenhängen können, soll am Beispiel *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* nachgezeichnet werden.

Abschließend beschreibe ich drei Filmtitelgestaltungen, die aus der Kollaboration zwischen Elaine Bass, Saul Bass und Martin Scorsese resultierten. Mit einem zeitlichen Abstand zu den Arbeiten für Preminger und Hitchcock scheint mit *CAPE FEAR* und *CASINO* ein Stilwechsel einherzugehen. Dem steht jedoch *GOODFELLAS* mit seiner minimalistischen, bewegten Typografie entgegen. In dieser späten Schaffensphase kann man außerdem ein neues Zeitkonzept im Filmtiteldesign beobachten, das die klare Trennung zwischen Vorspann und Filmhandlung aufhebt.

2 Methode – Begrifflichkeiten für eine formale Analyse

Die Bedeutung der Zeichen im Filmtiteldesign wird in dieser Arbeit exemplarisch anhand von Beispielen Saul Bass' analysiert. Dies erfordert eine Betrachtung einzelner Zeichen im Rahmen ihres Zusammenspiels mit anderen Zeichen. Sogenannte Codes „können nicht einzeln und isoliert betrachtet werden, weil sie immer erst im Miteinander mit anderen Wirkung erzeugen“⁴⁹.

Um die Kodierung visueller Zeichen zu eruieren, muss zuvor die Lesart bestimmt werden. Der kurze Abriss zur Zeichentheorie soll als Vorraussetzung und Hilfsmittel für die vertiefende Analyse von Filmtitelgestaltungen dienen. Hier erörterte Begrifflichkeiten werden in den darauffolgenden Kapiteln, insbesondere in der Formanalyse der jeweiligen Werke, wiederkehren.

2.1 Zeichentheorie

Die Semiotik ist eine vom amerikanischen Philosophen und Logiker Charles Sanders Peirce im 19. Jahrhundert entwickelte Lehre von den Zeichen und ihren Bedeutungen. Sie ist ihrerseits Wissenschaft und „Instrument der Wissenschaften“⁵⁰. Im Vordergrund steht weniger der verbale Kommunikationsvorgang und dessen Prozess des Verschlüsseln und Entschlüsseln, sondern die Beziehungen zwischen Zeichen und Interpreten und/oder zwischen den Zeichen zueinander. So sind auch audiovisuelle Medien wie Film und Fernsehen als „mediale Wahrnehmungsräume“⁵¹ zu verstehen, die Zeichenprozessen unterliegen.

„[...] neben dem Bild und dem Ton [sind] verschiedene Codes wirksam, die zur Bedeutungsproduktion beitragen. Über ihre Wirksamkeit entscheidet der Kontext, in dem sie in Film und Fernsehen in Erscheinung treten.“⁵²

49 Bienk, *Filmsprache*, S. 12.

50 Morris, William, *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie*, Frankfurt am Main: Fischer 1988; (Orig. *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press 1938), S. 18.

51 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 113.

52 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 114.

2.1.1 Triadische Zeichenstruktur nach Morris

Charles W. Morris (1901-1979) schuf mit seiner 1938 erschienenen Schrift „Grundlagen der Zeichentheorie“ ein Fundament für die Analyse von Zeichen und den Zeichengebrauch. Aus einer philosophischen und psychologischen Sicht heraus entwickelte er ein „zentrales wissenschaftliches Deutungsverfahren“⁵³ für ästhetische Phänomene.

Nach Morris teilt sich die Semiotik in drei Kategorien auf: in eine semantische Dimension, in eine syntaktische Dimension und in eine pragmatische Dimension.⁵⁴ Dieses Modell hat als „triadische Zeichenstruktur“ aus Semantik, Syntaktik und Pragmatik Eingang in die Semiotik gefunden.⁵⁵ In seiner Zeichentheorie der Ästhetik (als Teildisziplin der Semiotik) versucht Morris das Spezifische der Zeichen, aus denen sich ein Kunstwerk zusammensetzt, zu bestimmen.⁵⁶

„Ein Zeichen ist vollständig analysiert, wenn seine Beziehungen zu den anderen Zeichen, zu seinen aktuellen oder potentiellen Denotaten und zu seinen Interpreten bestimmt worden sind. Die Bestimmung dieser Beziehung in konkreten Fällen von Semiose⁵⁷ heißt *Zeichenanalyse*.“⁵⁸

Ziel dieser Arbeit soll es sein, eine Zeichenanalyse zu liefern, die die Beschaffenheit, die Beziehung zum Film sowie die Beziehung zum Rezipienten so greifbar wie möglich dokumentiert. Ob aber die Dichte an Zeichen und ihre potentielle Zerlegung in noch kleinere Einheiten (wiederum Zeichen) eine „vollständige“ Untersuchung im Zuge dieser

53 Posner, Roland, „Vorwort des Übersetzers“, in: *Grundlagen der Zeichentheorie*, S. 7.

54 Die syntaktische Dimension beschreibt, wie Zeichen in Beziehung zu anderen Zeichen betrachtet werden. Die semantische Dimension beschreibt, wie Zeichen in Beziehung zu ihren Bedeutungen betrachtet werden. (Die Bedeutung ist letztlich das Objekt, das das Zeichen bedeutet.) Die pragmatische Dimension beschreibt, wie Zeichen in Beziehung zu ihren NutzerInnen betrachtet werden. Vgl. Aicher, Otl/Martin Krampen, *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer, Architekten, Planer, Organisatoren*, Stuttgart: Ernst & Sohn 1996, S. 10.

55 Vgl. Fuchs, Max, *Die Macht der Symbole: Ein Versuch über Kultur, Medien und Subjektivität*, München: Herbert Utz 2011, S. 30. Fuchs stellt unterschiedliche Ansätze der Zeichentheorie nebeneinander, insbesondere die von Peirce, Morris, Langer, Eco und Cassirer.

56 Morris zieht für das Kunstwerk den Begriff „ästhetisches Zeichen“ und „ästhetischer Zeichenträger“ vor. In der Analyse und in der Betrachtung der Titelgestaltung werde ich diese meist nach ihrem Filmtitel benennen, um Verwirrung zu vermeiden. Die Beschreibung eines Zeichens im „ästhetischen Zeichen“ erscheint mir sehr vage und obwohl ich in den folgenden Kapiteln oft von formalen Eigenschaften, Bewegungen, Einstellungen, Überblendungen etc. spreche, möchte ich diese als Zeichen im semiotischen Sinne verstanden wissen.

57 Unter Semiose versteht Morris den Zeichenprozess an sich, d.h. die Wahrnehmung eines Zeichens durch einen „Interpreten“, oder wie Morris es ausdrückt, das „Notiz-Nehmen-von“. Vgl. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie*, S. 92.

58 Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie*, S. 93; zur denotativen und konnotativen Bedeutung im Film vgl. auch Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, S. 172f.

Arbeit zulässt, muss ich dennoch in Frage stellen. Auch Werner Faulstich geht von einer „prinzipiellen Unabgeschlossenheit“⁵⁹ des Interpretationsprozesses aus:

„Der Versuch, einen Film erschöpfend analysieren und interpretieren zu wollen, erweist sich als Illusion; es können nur Resultate erzielt werden dahingehend, dass die objektiv feststellbaren filmsprachlichen Strukturen eines Film im Blick auf bestimmte Rezipienten in einer bestimmten Zeit mit bestimmten Präferenzen mit bestimmten, historisch sich wandelnden Bedeutungen in Zusammenhang gebracht werden.“⁶⁰

Nach Morris fällt in das Gebiet der Pragmatik nicht nur das Verhältnis zwischen dem ästhetischen Zeichen zu ihrem Interpreten, sondern auch zu ihrem Schöpfer. Dem Zustandekommen der Kommunikation bzw. dem Produktionsprozess an sich soll im Kapitel 6 zu Kollaborationen Rechnung getragen werden. Da die von mir ausgewählten Beispiele als Ergebnisse von Zusammenarbeiten oder Auftragsarbeiten zu betrachten sind, ordne ich diesen Aspekt in die Kategorie der Pragmatik ein und versuche hierzu einen Einblick in den Entstehungsprozess der Werke zu geben.

Morris selbst war von der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce (1839-1914) beeinflusst. Die folgenden Kategorien überschneiden sich in ihrer Bedeutung mit jenen von Morris, wenn auch bei Peirce die Semiotik vom Standpunkt der Linguistik aus formuliert wurde.⁶¹

2.1.2 Zeichensystem nach Peirce und Semiotik des Kinos

Die Gliederung in ein ikonisches Zeichen (abbildend), in ein indexialisches Zeichen (verweisend) und in ein symbolisches Zeichen (repräsentativ) entsteht aus der Betrachtung eines Zeichens zu seinem Objekt, für das es steht. Nach Peirce repräsentiert das *icon* ein Objekt durch seine Ähnlichkeitsbeziehung zu ihm. Mit *index* ist ein Zeichen gemeint, das durch einen Verweis auf das Objekt Aufschluss über ein solches gibt. Ein Barometer verweist z.B. auf das Wetter und ein Symptom auf eine Krankheit.⁶² Es besteht also ein kausaler Zusammenhang oder eine „reale Beziehung zu seinem Objekt“⁶³. Die dritte Zeichenkategorie, das *symbol*, steht weder aufgrund von Ähnlichkeit in einer Beziehung zu seinem Objekt noch durch einen hinweisenden Charakter. Als Beispiel eines solchen wird das Kreuz angeführt,

59 Oehler, *Charles Sanders Peirce*, München: Beck 1993, S. 130.

60 Bienk, *Filmsprache*, S. 19.

61 Vgl. „Nachwort von Friedrich Knilli“, in: *Grundlagen der Zeichentheorie*, Hg. Charles W. Morris, S. 123-129, hier S. 126.

62 Vgl. Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 102f.

63 Oehler, *Charles Sanders Peirce*, S. 128.

das in symbolischer Beziehung für das Christentum steht. Es ist „ausschließlich arbiträr und durch Konvention mit dem Repräsentierten verbunden“⁶⁴.

Peter Wollen vergisst an dieser Stelle nicht festzuhalten, dass sich die Kategorien von Peirce überlappen oder koexistieren können, wie z.B. in der Fotografie aufgrund der materiellen Gegebenheiten. Die Diskussion darüber, ob das Foto als ikonografisches oder indexialisches Zeichen gewertet werden soll, überträgt sich auch auf den Film.⁶⁵ Bei Barthes und Metz findet man eine Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung. Eine gründliche Beantwortung der Frage kann hier aufgrund des beschränkten Platzes nicht geliefert werden, aber abkürzend fasse ich mit den Worten von Wollen zusammen:

„The cinema contains all three modes of the sign: indexical, iconic and symbolic.

What has always happened is that theorists of the cinema have seized on one or other of these dimensions and used it as the ground for an aesthetic firmament.“⁶⁶

Diese Kategorisierung ist für mich insofern interessant, als dass Filmtiteldesign nicht nur für sich selbst steht, sondern auch als Verweis auf den ganzen Film eines Regisseurs oder einer Regisseurin funktioniert. Überdies hinaus bedient sich der/die GestalterIn nicht nur des filmischen Codes als solchen, sondern er bezieht sich möglicherweise auf Zeichen aus dem Werk, für das die Titelgestaltung in Auftrag gegeben wurde.⁶⁷ Daher sind die Zeichen im Titeldesign mit besonderem Augenmerk auf einen möglichen Konnex zur Filmdiegeese zu betrachten.

Monaco unterscheidet zwischen drei Arten von Codes: 1. kulturelle, außerhalb des Films stehende Codes, 2. Codes, die der Film mit anderen Künsten gemein hat, und 3. filmische Codes (wie z.B. die Montage-Technik), die sich auf die Syntax des Films auswirken.⁶⁸ Eine andere Differenzierung der Codes ist die zwischen Sprachstruktur und Filmstruktur. In einem Interview in *Cahiers du Cinéma* skizziert Barthes eine Semiotik des Kinos. Anhand der Fragestellung, ob die Sprache des Films mit der Struktur der gesprochenen Sprache verglichen werden kann, arbeitet er Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Der Code des Films präsentiert sich im Gegensatz zum Code der Sprache: „at first sight as an analogical (and moreover, continuous) expression of reality“⁶⁹. Das System der Zeichen, auf das sich die Sprache (*parole*) stützt, ist im Gegenzug „non-analogical“⁷⁰ und nicht kontinuierlich.

64 Siegrist, Hansmartin, *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 34.

65 Vgl. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 103.

66 Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 103.

Unterschiedliche Betrachtungen über den Gegenstand werden durch einen Vergleich von Metz, Bazin oder Panowsky deutlich: Während Panowsky an der Vorrangigkeit des ikonografischen Zeichens zweifelt, steht es bei Metz und Bazin im Mittelpunkt ihrer Theorien. Vgl. ebd., S. 105f.

67 Festzuhalten ist, dass (der Zeichentheorie zufolge) Zeichen im Film wiederum Repräsentationen sind.

68 Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 190f.

69 Barthes, Roland, „Towards a Semiotics of Cinema. Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette“, in: *1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-Evaluating Hollywood. An Anthology from Cahiers du Cinéma*, Hg. Hillier, Jim, London: Routledge 1963, S. 276-285, hier S. 277.

70 Barthes, „Towards a Semiotics of Cinema“, S. 277.

Ich vermute „non-analogical“ meint in diesem Zusammenhang eine Verneinung einer Ähnlichkeitsbeziehung, also kein ikonisches (abbildendes) Zeichen.

Das würde mein Vorhaben, Zeichen nicht voneinander losgelöst, sondern im Zusammenhang mit anderen Zeichen zu betrachten, stützen: „[...] each and every sign (each and every moment of the narrative, of the film) can be followed by certain other signs, certain other moments.“⁷¹ Das Syntagma, also die Zusammensetzung der seriellen Zeichen, ist darüber hinaus genauso bedeutungstiftend wie das Zeichen selbst.⁷²

Eine Kombination von Einheiten ist von Konventionen bestimmt. Beispiel für eine Konvention der Sprache ist die Konvention „Grammatik“⁷³. Hier stellt sich die Frage, inwieweit das Syntagma „Film“ einer Konvention der „Filmgrammatik“ unterliegt. „Film lässt sich nicht prinzipiell nach festen Regeln und Bausteinen konzipiert denken; eine explizit formulierbare Grammatik gibt es nicht.“⁷⁴

Auch Metz bezieht eine Position, die den filmischen Code nicht in Beziehung zum sprachlichen Code setzt. Kinematografie sei außerdem nicht mit dem System der Sprache vergleichbar, da die filmischen Zeichen keinen Regeln und Operationen unterliegen, wie Wörter oder Sätze es tun.⁷⁵ Mit diesem Ansatz widerspricht er Barthes, der von einem Vergleich nicht absieht. Barthes definiert die Aufeinanderfolge und die Verkettung der Zeichen als limitiert, genauso wie die Sprache Grenzen mit sich bringt.⁷⁶

Theorien zur Semiotik findet man u.a. bei Umberto Eco, André Bazin, Pierre Bourdieu und René Lindekens, die ein besonderes Augenmerk auf die visuelle Kommunikation lenken.⁷⁷

2.1.3 Zeichensystem nach Otl Aicher in der Disziplin der Gebrauchsgrafik

Ein kurzer Abriss darüber, wie sich die Semiotik im Bereich der zweidimensionalen und unbewegten Gestaltung definiert, erscheint mir genauso wichtig wie die Frage nach einer Semiotik des Films. Vermutlich verschwimmen die beiden Zeichensysteme ineinander. Doch weil Titeldesign im weitesten Sinne – durch filmische Mittel – bewegtes Grafikdesign ist, finde ich es interessant, Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzuzeigen. Aufschlussreich wäre das Thema besonders aus der Sicht von Saul Bass, der nicht per se als Filmemacher für die Filmbranche arbeitete, sondern erst nach jahrelanger Praxis in der Gebrauchsgrafik zum Film kam.

71 Barthes, „Towards a Semiotics of Cinema“, S. 280.

72 Vgl. Barthes, „Towards a Semiotics of Cinema“, S. 280.

73 Crow, David, *Zeichen. Eine Einführung in die Semiotik für Grafikdesigner*. München: Stiebner 2005, S. 41.

74 Krah, Hans, „Filmsemiotik“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 100-103, hier S. 101.

75 Vgl. De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1992, S. 41.

76 Vgl. Barthes, „Towards a Semiotics of Cinema“, S. 278.

77 Vgl. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie*, „Nachwort von Friedrich Knilli“, S. 123.

Einer, der sich durch Theorie und Praxis einen Namen machte, ist Otl Eicher, der sich seit den 50er-Jahren mit der Semiotik des Gestaltens beschäftigte. Er legt in seinem Buch „Zeichensysteme der visuellen Kommunikation“⁷⁸ eine Untersuchung darüber vor, was Zeichen, Signifikat/Signifikant und Code innerhalb der grafisch darstellbaren Welt bedeuten.

Verständigung zwischen zwei (oder mehreren) Kommunikationspartnern findet dann statt, wenn Sender und Empfänger den gleichen Code benutzen, d.h. sich auf das gleiche Repertoire von Zeichen stützen können. Dies gilt für Sprachen ebenso wie für Bildsymbole.⁷⁹

Worte und Bilder sind ein „Surrogat“⁸⁰ für einen Bezugsgegenstand (oder ein Ereignis). So kann die Buchstabenfolge „Baum“, aber auch der Schatten eines Baumes als „Ersatzmittel“ stehen. Das Wort und das Bild unterscheiden sich in der Lesart. Das Lesen eines Bildsymbols erfolge anders als das Lesen von geschriebener Sprache – nämlich asymmetrisch – da es sofort in seiner Ganzheit vorhanden ist und demnach synthetisch wahrgenommen wird, wie Aicher erläutert. Er fasst zusammen: „Das Bilddenken erschließt den Sinn vom Ganzen hin zum Einzelnen, das Schriftdenken vom Einzelnen hin zum Ganzen“⁸¹. Damit liegt er mit Barthes auf einer gemeinsamen Argumentationslinie, mit dem einzigen Unterschied, dass letzterer nicht von Schriftdenken, sondern explizit von gesprochener Sprache ausgeht. Eine Unterscheidung zwischen Sprache (frz. *langue*) und Sprechen (*parole*) bedeutet eine Differenzierung zwischen dem, was wir sagen, von dem, wie wir es sagen. Oder anders formuliert: Eine Konvention oder eine Regel unterscheidet sich von individuellem Ausdruck.⁸²

Bei der Analyse von Filmtiteldesign kommen zwei Modi von Wahrnehmung zum Tragen. Es wird notwendig, mit beiden Zeichensystemen – Schrift und Bild – zu operieren. Die Schrift geht im Filmtiteldesign mit den (Film-)Bildern neue Verbindungen ein. Die Konvention „Schrift“ kann durch individuellen grafischen Ausdruck zum Bild werden und ein Bild kann wie eine Metapher „gelesen“ werden. Um es mit den Worten von Wollen zu beschreiben, ist Kino keine neue Kunst, es kombiniert und inkorporiert die Zeichen und Codes anderer Künste⁸³, also auch die Künste der Typografie und des Grafikdesigns. Stanitzek beschreibt den Vorspann als „eminenten Ort filmischer Intermedialität“⁸⁴, wo sich „auf engstem Raum“ [...] „Realfilm, Animationsfilm, Schrift und damit Typografie“ vereinen.⁸⁵

78 Aicher, Otl/Martin Krampen, *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer, Architekten, Planer, Organisatoren*, Stuttgart: Ernst & Sohn 1996.

79 Vgl. Aicher/Krampen, *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation*, S. 112.

80 Gibson, James, o.A. zit. nach Aicher/Krampen, *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation*, S. 23.

81 Aicher/Krampen, *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation*, S. 100

82 Vgl. Crow, *Zeichen*, S. 61.

83 Vgl. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 103.

84 Stanitzek, „Vorspann“, S. 9.

85 Stanitzek, „Vorspann“, S. 9.

2.2 Schrift und Typografie

Die Bezeichnung „Film“ steht eben nicht nur für die Materialität des Mediums und für das Ergebnis eines komplexen Produktionszusammenhanges, sondern auch für ein kulturelles Produkt, das „darstellungstechnische Errungenschaften der älteren Medien Theater, Buch und Musik in seinen Funktionskontext integriert.“⁸⁶ Trotz Emanzipation der Kinematografie von vorhergehenden Entwicklungen wird die Schrift vom Film nicht ausgeschlossen und entwickelt sich auch nach dem Einzug des Tonfilms in diesem Medium weiter.

Während Schriftdesign die Gestaltung und Herstellung von Schriften meint, also die Konstruktion von Buchstabenformen bis hin zu einem kompletten Zeichensatz, untersucht Typografie die Anwendung von Schriften im Layout: „[...] das typografische Layout [strukturiert] die Zeichen – zu Wörtern, Zeilen, ganzen Texten – und verdeutlicht durch deren räumliche Anordnung den Sinn des Textes.“⁸⁷ Typografie und Schriftform fügen dem, was man liest, ästhetische Information hinzu; sie „eröffnen konnotative Bedeutungsfelder“⁸⁸. „Die typografische Dimension von Schrift in den Blick zu nehmen, bedeutet auf den Ausdruckscharakter und die Bildlichkeit von Schrift zu achten“⁸⁹, so Alexander Böhnke. Auch Ellen Lupton verweist auf die Funktion von Typografie, die sich auf das Lesen und Betrachten von Schrift auswirkt:

„Some typographic forms are so familiar that they recede, becoming a comfortable background for the act of reading; other modes of typographic design attempt to engage the reader by mixing, distorting and layering letters into unfamiliar patterns. A typeface and the way it is used can declare the identity of an institution, the interest of an audience, or the personal sensibility of a designer. Typography is the basic grammar of graphic design, its common currency.“⁹⁰

Und auch bei Belá Balázs findet man unter einem kinematografischen Gesichtspunkt kurze Anmerkungen zum Thema Schriftform und -wirkung. Aus filmtheoretischer Sicht schreibt er der bewegten Schrift auf der Leinwand eine äußerst sinnlich-suggestive Kraft zu:

86 Zimmermann, Bernhard, „Literatur und Film“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 179-180, hier S. 179.

87 Tiggs, Teal, *Experimentelle Typografie. Avantgarde im modernen Schriftdesign*. München: Stiebner, 2003, S. 8.

88 Kickethier, Knut, „‘Bleiben Sie dran!’ Programmverbindungen und Programm – Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen“, in: *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hg. Knut Hickethier/Joan Bleicher, Hamburg: Lit 1997, S. 15–57, hier S. 49.

89 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 105.

90 Lupton, Ellen, *Mixing Messages. Contemporary Graphic Design in America*. London: Thames and Hudson 1996, S. 29.

„Die Wirkung eines Ausrufs, eines Schreies wird suggeriert durch die schnell anwachsende Crescendoschrift. [...] Buchstaben, die heftig auf uns zustürzen, attackieren unser Auge wie der Schrei unser Ohr. [...] Lebendige Schriftzeichen sind die graphischen Spuren einer emotionalen Bewegung. Sie sind nicht abstrakt. Es sind unmittelbare Abbilder eines inneren Zustandes.“⁹¹

2.3 Motion Design

In der Filmindustrie hat sich mit dem Aufkommen animierter Filmtitel seit den 50er-Jahren eine neue Form von Grafikdesign etabliert, bekannt als „motion design“ oder auch „motion graphics“.⁹² Natürlich ist das Motion Design auch Bestandteil von Werbung, Trailern oder Teasern – allesamt filmische Kategorien, die meist in ihrer Dauer beschränkt sind. Animierte Schrift bietet die Möglichkeit, Botschaften und Informationen verdichtet darzustellen. Es geht hierbei vor allem um Dynamik und kompakte Kommunikation. Bewegte Schrift im Film heißt im Bereich des Motion Designs „kinetische Typografie“⁹³.

„Motion graphics is a term used to describe a broad range of solutions that graphic design professionals employ for creating a dynamic and effective communication design for film, television and the internet. It combines talents such as design, filmmaking, writing, animation, information architecture and sound design [...].“⁹⁴

Das Motion Design ist aus der Kunst des abstrakten Films, aber auch aus einer kommerziellen Filmproduktion hervorgegangen. Mit den Erfindungen von „optical printing“, „signal processing“ und Computeranimation konnte sich das Motion Design entwickeln.⁹⁵

91 Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 103.

92 Krasner, Jon, *Applied History and Aesthetics*, Amsterdam: Focal Press 2008, S. xx.

93 Betancourt, Michael, *The History of Motion Graphics. From Avant-Garde to Industry in the United States*, Rockville: Wildside Press 2013, S. 11.

94 Curran, Steven, *Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film*. Gloucester: Rockport, S. 3.

95 Betancourt, *The History of Motion Graphics*, S. 10f.

3 Zur Geschichte des Filmtiteldesigns

Titeltafeln sind vorerst hauptsächlich aus Rechtsgründen eingesetzt worden.⁹⁶ Mit der Entwicklung des Verleihsystems, unter dem Filme zu zirkulieren begannen, ist die Einbindung von Schrift-Inserts forciert worden. Grund dafür ist das Bestreben gewesen, einen Film im Sinne einer Geschichtenerzählung verständlich zu machen.⁹⁷ Als Äquivalent zu einer erklärenden und kommentierenden „voice-over“-Stimme, die narrative Kontinuität unterstützen soll, haben sich Schrift-Bilder nach und nach in die Montage des Films eingefügt. Auf dieser Basis hat sich eine Vielfalt an typografisch ausgefeilten Schrifttafeln und schließlich Titelsequenzen entwickelt. Die Entwicklung ist jedoch nicht als linearer Prozess zu verstehen:

„Das Titeldesign [...] war und ist [...] im Lauf der Audiovisionsgeschichte einer permanenten Ausdifferenzierung unterworfen: Konventionalisierung, Traditionsbrüche sowie gestalterische und medientechnisch bedingte Innovationen stehen in den fiktionalen und nonfiktionalen Formaten von Film und Fernsehen nebeneinander.“⁹⁸

Einen kurzen Einblick in die Geschichte des Filmtiteldesigns, die eng mit der Geschichte von Schrift im Film zusammenhängt, soll hier geliefert werden.

3.1 Kurzer Abriss zur Entstehung

Thomas Edison habe im Film bereits 1897 mit einer Tafel Firmennamen und Copyright ausgewiesen, wie Böhnke und Stern schildern.⁹⁹ Im gleichen Jahr beweist die *Edison Manufacturing Co.* Einfallsreichtum im Werbefilm *ADMIRAL CIGARETTE*, in dem die Schrift- bzw. Reklametafeln als Requisiten im innerdiegetischen Raum vorgeführt werden (Abb. 5).

Eine andere Form von Vorspann, in der sich noch keine Schrift auf dem Filmmaterial eingefunden hat, ist die verbale Ankündigung durch den Filmvorführer, ein erläuterndes Plakat bzw. ein Programmzettel oder die separate Projektion (z.B. als „Dia-Auflichtprojektion“

96 Vgl. May, Julia, „The Art Of Film Title Design Throughout Cinema History“, *Smashing Magazine*, Oktober 2010, www.smashingmagazine.com/2010/10/04/the-art-of-the-film-title-throughout-cinema-history, Zugriff: 5.8.2014.

97 Vgl. Paech, Joachim, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“ in: *Sprache im Film*, Hg. Gustav Ernst, Wien: Wespennest 1994, S. 23-40, hier S. 27.

98 Schaudig, Michael, „Credits“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 61.

99 Vgl. Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 79; Stern, Lesley, *The Scorsese Connection*, Bloomington: Indiana University Press, S. 129.

auf die Leinwand).¹⁰⁰ Wie Christine Stenzer betont, ist die Schrift von „Anbeginn der Filmgeschichte untrennbar mit dem Film verbunden“¹⁰¹. Hier muss ich einwenden, dass die Schrift vielleicht nicht untrennbar, aber mittelbar mit dem Film verknüpft war. In ähnlicher Weise war auch Musik seit Entstehung des Films Teil der Vorführung, wenn auch nicht Teil des Mediums. Man untermalte das Gesehene mittels Grammophon oder Live-Musik parallel zur Projektion.¹⁰²

Verbalisierung von Schrift nahm in der frühen Filmgeschichte insofern einen wichtigen Stellenwert ein, als sich Analphabeten unter den Zuschauern befanden oder Personen, die mit fremdsprachigen Zwischentiteln nichts anzufangen wussten.¹⁰³ Eine Separatprojektion hatte den Zweck Pausen zu überbrücken, während die Filmrollen ausgewechselt wurden, und konnte andererseits als Unterhaltungsform genutzt werden:

„Da gerade die Schrifttafeln [...] ‘universell’ einsetzbar waren und zudem niedrige Herstellungskosten – ein einziger Entwurf, ein einziges Dia – mit sich brachten, konnte die frühe Kinematographie hier mit zum Teil kunstvoll ornamentierten und handkolorierten Dias einen weiteren ‘Showeffekt’ erzielen.“¹⁰⁴

Die Aneinanderreihung von verschiedenen Filmen und Standbildern des Kino-Varietés kann als eine frühe Form von Programmstruktur des Fernsehens bezeichnet werden, die anhand von Zwischeneinblendungen einen Übergang für die unterschiedlichen Programmangebote liefert.¹⁰⁵ Klaus Kreimeier untersucht Fernsehbeiträge auf ihr Gesamtwirken hin. Durch die Themenmischung einzelner Filme, Sendungen Werbungen werden Botschaften transportiert, die von den Programmgestaltern mehr oder weniger beabsichtigt erscheinen:

„Es gibt Fernsehabe, die nicht durch einzelne Sendungen, sondern durch den Gesamtaufbau ihren geheimen, oft verblüffenden Sinn erhalten. [...] als Montagestücke, die untereinander augenzwinkernd korrespondieren und dem gefesselten Zuschauer die Richtigkeit des Eisenstein-Satzes vor Augen

100 Vgl. Schaudig, Michael, „‘Flying Logos in Typosphere’. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits“, in: *Schrift und Bild im Film*, Hg. Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung, Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 163-183, hier S. 168.

101 Stenzer, Christine, *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1985 bis 2009*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 11.

102 Loiperdinger, Martin, „German ‘Tonbilder’ of the 1900s: Advanced Technology and National Brand“, in: *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, Hg. Annemone Lingens/Kreimeier Klaus, New Barnet: John Libbey 2009, S. 187-199, hier S. 188.

103 Vgl. Chion, Michael/Claudia Gorbman, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press 1999, S. 8.

104 Schaudig, Michael, „Das Ende vom ‘Ende’. Nachruf auf eine filmische Konvention“, in: *montage/av*, 12/2, 2003, S. 182-192, hier S. 184.

105 Vgl. Bleicher, K. Joan, „Programmstruktur“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 300-303, hier S. 300.

führen, dass die Verbindung zweier Montagezeilen weniger der Summe der Teile ähnlich sei, als vielmehr einem qualitativ neuen Produkt.“¹⁰⁶

Unter diesem Aspekt kann das Zu- und Miteinanderwirken von inhaltlich heterogenen kinematografischen Stücken betrachtet werden, die im frühen Film zur Aufführung gelangten.

1903 sind in Edwin S. Porters *UNCLE TOM'S CABIN* vermutlich zum ersten Mal Zwischentitel im Spielfilm benutzt worden.¹⁰⁷ Interessanterweise sind die Zwischentitel genauso großflächig und detailverliebt gestaltet worden wie die Titeltafel. Auch der Copyright-Vermerk befindet sich nicht nur auf der ersten Tafel, sondern auf jeder einzelnen (Abb. 6).

Ab 1911 ist bereits eine kurze „credit list“ zur Titeltafel hinzugekommen. Nach und nach erweiterte sie sich, was mit den Produktionsvorgängen einer wachsenden kapitalintensiveren Filmindustrie zu tun hat. Technische Errungenschaften zogen neue Tätigkeitsfelder nach sich, die sich der Film zu Nutze machte. Wie Lesley Stern nachzeichnet, habe das Auflisten der Beteiligten weniger der öffentlichen Aufmerksamkeit als der Filmindustrie selbst gedient.¹⁰⁸ Rechtsansprüche sollten damit manifestiert werden.

„A history of legal battles around copyright and patents, around intellectual and industrial property relations, traces not only crediting procedures in general, but each individual film and its evolution as both art and entertainment.“¹⁰⁹

In D.W. Griffiths *INTOLERANCE* von 1916 erscheint eine Titeltafel, die den Namen des Regisseurs gleich in vierfacher Form beinhaltet: Einmal als Signatur, die in eine Art Zierleiste eingearbeitet ist, als „D. W. GRIFFITH Presents“, als Copyright-Vermerk seiner Produktionsgesellschaft und als Initialen, die einem Logo gleichkommen (Abb. 7). Diese Redundanz vermittelt nicht nur Rechtsanspruch, sondern ist auch Qualitätskennzeichen eines künstlerischen Erzeugnisses: „Die Institutionalisierung des Vorspanns widerspiegelt natürlich auch das gestärkte Selbstbewusstsein der Filmproduktion gegenüber den etablierten Kunstformen.“¹¹⁰ Jedoch seien die Schrifttafeln um 1925 mit einer immer länger werdenden obligatorischen Namensnennungen (noch) nicht auf allgemeine Akzeptanz gestoßen, wie Stenzer ausführt.

Parallel zu Filmtitelgestaltungen, die versuchen, das „desillusionistische Potential“ der Credits mittels Kunstgriffen einzuschränken, hat sich auch die formale Konvention von Zwischentiteln gewandelt.¹¹¹

106 Kreimeier, Klaus, *Notizen im Zwielficht. Fernsehalltag und Bildschirmwirklichkeit*, Marburg: Schüren 1992, S. 39.

107 Vgl. Goetsch, Paul/Dietrich Scheunemann, *Text und Ton im Film*. Tübingen: Narr 1997, S. 149.

108 Vgl. Stern, *The Scorsese Connection*, S. 129.

109 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 129.

110 Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms*, S. 256.

111 Vgl. Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift*, S. 420.

Wie Deborah Allison nachzeichnet, sind bereits in den 1910er-Jahren verblüffende Vorspann-Experimente entstanden; doch „eine wahre Explosion an Ideen und Techniken“ hätten die 1930er-Jahre geliefert¹¹². Krautkrämer hingegen meint, dass die Zwischentitel der 30er-Jahre im Vergleich zu den 10er- und 20er-Jahren weniger Experimentierfreudigkeit aufweisen. Verstärkt hätte man sich stattdessen mit dem Ton auseinandergesetzt.¹¹³

Im expressionistischen Film der 20er-Jahre finden sich spannende Integrationen von Schrift im Bild, die die klassischen Zwischentafeln zurückdrängen.

„[Es] manifestiert sich [Schrift], konventionelle Lese- und filmische Wahrnehmungsgewohnheiten herausfordernd, unmittelbar im Innerdiegetischen und avanciert nicht zuletzt durch ihren entsprechenden Einblendungsmodus zu einem effektvollen Steigerungsmoment dramaturgischer Zusammenhänge und atmosphärischer Wirkungen.“¹¹⁴

3.1.1 Schrifttypen im Stummfilm

Joachim Paech unterscheidet zwischen vier Typen von Schrift im Stummfilm. Als ersten Typus nennt er den gesprochenen Dialog auf der Schrifttafel und bezeichnet diesen als „Wort-Bild“¹¹⁵. Neben dem Inhalt des Gesagten geben die Formen von Text auch interpretatorische Hinweise:

„Dialogue intertitles sometimes contain vocal cues: italics can give words an emphatic intonation; bold or larger type suggests a heightened volume and tone. Sometimes the use of a special font or graphic format is intended not as a sign of how a particular word is pronounced but instead signals *how we should understand it*.“¹¹⁶

Gerade im expressionistischen Film spielt die Typografie eine große Rolle. Am Beispiel von Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) wird dies deutlich, da Schrift (und Architektur) im Film als Ausdruck des geistigen Zustands des Protagonisten interpretiert wird.

„Die Schrift der Zwischentitel, bestehend aus zackig-expressiven, individuellen Buchstaben, signalisiert, dass die dem ‘Hirn eines Wahnsinnigen’ entsprungene

112 Vgl. Allison, „Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino“, S. 91.

113 Krautkrämer, Florian, *Schrift im Film*, Münster: Lit 2013, S. 141.

114 Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift*, S. 28.

115 Diese Praxis macht sich z.B. auch der (Ton-)Film „O Brother, Where Art Thou?“ (2000) zu Nutze, dessen Titelsequenz in historisierender Gestaltung an Schrifttafeln der Stummfilmphase angelehnt ist.

116 Chion, Michael, *Film. A Sound Art*, New York: Columbia University Press 2009, S. 12.

Welt sich eben doch nicht auf die Binnenhandlung beschränkt, sondern dem ganzen Film ihren Stempel aufdrückt [...]"¹¹⁷

Als zweiten Typus nennt Paech Hinweise zur Diegese in Form von abgefilmten Zetteln, Telegrammen, Zeitungsausschnitten usw. Diese Schriften sind „häufig mimetisch ihrem medialen und kulturellen Ursprung zugeordnet“¹¹⁸. Als Beispiele nennt Paech hier die Schriftrolle im Piratenfilm oder Buchseiten, die auf eine Literaturverfilmung hinweisen. Diese sind aufgrund ihrer stilistischen Anpassung an den Film bereits Grenzfälle zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Schrift.¹¹⁹

Titelvorspann und Abspann stellen bei Paech den dritten Schrifttypus dar. Als frühe Beispiele aus der Stummfilmphase, in der die Titel auf spielerische Weise in die filmische Welt integriert waren, kann ich nach meinen Recherchen *J'ACCUSE!* von 1919 und *PICCADILLY* von 1929 nennen. Im ersten Film bilden Soldaten durch Aufstellung die Buchstaben „JACCUSE“. Eine Methode, die interessanterweise auch Saul Bass in *THAT'S ENTERTAINMENT, PART II* (1976) mit der Formation einer Musikkapelle auf einem Sportplatz einsetzt, wobei dem „Ich klage an“ als kollektive Aussage der Masse eine kraftvollere Bedeutung zukommt als das Satzfragment „and“ in *THAT'S ENTERTAINMENT* (Abb. 8). In *Piccadilly* fährt ein Doppeldecker-Bus ins Bild, auf dem statt einer Reklametafel der Filmtitel und die Produktion zu lesen sind (Abb. 9).

Die vierte Kategorie nimmt bei Paech eine Sonderstellung ein: Als „In-Schriften“ oder „Über-Schreibungen“ sind Wörter in das Filmbild eingeschrieben, wie z.B. als „Rauchzeichen“ in Paul Wegeners *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (1920) oder als „innere Stimme“ in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Abb. 10). Zweitgenannter gilt als „das perfekte Beispiel des expressionistischen Prinzips, Raum als subjektiv empfundenen zu gestalten und zugleich als artifiziellen zu kennzeichnen“¹²⁰.

Diese vier Schrifttypen stehen meiner Meinung nach nicht nur für die Periode des Stummfilms, sondern generell für den Film. Die Abwesenheit von Ton hat aber die Schriftbeifügung und -integrierung veranlasst und kreative Umsetzungen ins Rollen gebracht. Andererseits wurde diese, besonders die Verschriftlichung von Dialogen, nicht immer begrüßt. Béla Balázs empfand Schrift als störend und bezeichnete sie sogar als Bedrohung für eine neue visuelle Kultur.¹²¹

Nachdem die Dialog-Zwischentafeln für die meisten Filme mit Einsatz des Tonfilms obsolet wurden, kamen weiterhin Schrifttafeln zum Einsatz. Wie Michael Chion ausführt, liefern diese neben Informationen zu Raum und Zeit oft „moral warnings“¹²² wie etwa mit einem einleitenden Bibelzitat in dem von ihm genannten Film *LITTLE CAESAR* (1931) (Abb. 11).

117 Kiening, Christian/Ulrich Johannes Beil, „Nachwort“, in: *Expressionismus und Film. Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Hg. Rudolf Kurtz, Zürich: Chronos 2007, S. 137-221, hier S. 173.

118 Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 27.

119 Vgl. Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 28.

120 Kiening/Beil, „Nachwort“, S. 178.

121 Vgl. Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 27.

122 Chion, *Film*, S. 175.

Mit Beginn der Tonfilm-Zeit wurde auch mit gesprochenen Credits experimentiert. Böhnke nennt hier als Beispiel *MAGNIFICENT AMBERSONS* (1942), in dem im Abspann die Credits von Orson Welles ausgesprochen werden.¹²³ Der Begriff des Paratextes ist nicht gezwungenermaßen an Schrift-Elemente im Film gebunden. Auch ein Vorspann oder ein Abspann, der die Namen der Filmbesetzung auf der auditiven Ebene wiedergibt, fällt meiner Meinung nach in die paratextuelle Kategorie.

3.2 Filmtitelgestaltung ab den 50er-Jahren

Obwohl sich die Technik weiterentwickelte, orientierte sich das Gros der Vorspanngestaltungen zur Repräsentation eines bestimmten Genres an konventionellem Lettering oder Typografie. Aufgrund von einfallsloser Gestaltung ist der Status der Titelsequenz noch recht niedrig gewesen, so Kirkham.¹²⁴ Dieser Umstand könnte eine Erklärung dafür sein, warum Kinobetreiber den Film bereits bei noch herunter gelassenem Vorhang anlaufen ließen. Die Credits waren nicht viel mehr als Ergebnis einer „Chronistenpflicht“, so die Annahme.¹²⁵ Belegt ist aber, dass die Zeit des Vorspanns noch mit dem Einfinden in den Kinosaal oder für Smalltalk mit dem Sitznachbarn ausgefüllt wurde.¹²⁶

Andererseits liefern etliche Filmbeispiele Zeugnisse herausragender Titelsequenzen ab, für die eigene Spezialisten wie die des *Pacific Title and Art Studio* zuständig waren.¹²⁷ Gängige Praxis bis in die 50er-Jahre war es, Schrift auf Glasplatten händisch aufzumalen oder per Bleisatz zu drucken und anschließend abzufilmen. Sogar um Anfertigung in mehreren Sprachen bemühte man sich.¹²⁸ Die Titel von *THE WOLF MAN* (1941), *KIND HEARTS AND CORONETS* (1949), *ON THE TOWN* (1949) und *THE WILD NORTH* (1952) sind nur einige wenige Beispiele von aufwendig gestalteter Typografie in der tradierten Methode (Abb. 12). Da aber die Kreation einer Titelsequenz selten mit dem Sichten des Films vonstatten ging, wie es bei „Pacific Title“ die Praxis war, waren die GestalterInnen auf stereotype Schriften angewiesen, die lediglich das Genre vermittelten. Somit gab es Konventionen für Liebesgeschichten, Musicals, Horrorfilme, Science Fiction-Filme, Western usw. ohne auf einen narrativen Kern

123 Vgl. Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 51.

Orson Welles war es auch, der in seinen Film „Touch of Evil“ auf die Credits im Vorspann verzichten wollte, um die Anfangsszene besser zu Geltung zu bringen. Erst in der restaurierten Fassung von 1998 wurde diese Absicht des Regisseurs umgesetzt. Die Anfangsszene der Fassung aus dem Erscheinungsjahr 1958 beinhaltet weiße Typografie vor der Plansequenz. Vgl. Stanitzek, „Vorspann“, S. 11 und o.A., „Im Zeichen des Bösen“, *Internet Movie Database*, o.J., www.imdb.com/title/tt0052311/trivia?ref_=tt_trv_trv, Zugriff: 1.9.2014.

124 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 106.

125 Vgl. Busche, Andreas „Vorhang auf für den Meister des Vorspanns. Saul Bass komprimiert das Titeldesign zum Kunstwerk“, *Fluter*, 5.5.2010, www.fluter.de/de/365/thema/8503, Zugriff: 15.8.2014.

126 Vgl. Haskin, Pamela/Saul Bass, „‘Saul, Can You Make me a Title?’, Interview with Saul Bass“, *Film Quarterly*, 50/1, 1996, S. 10-17, hier S. 13.

127 Vgl. Harris, „Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns“, S. 123.

128 Vgl. Harris, „Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns“, S. 125.

der jeweiligen Filme hinzudeuten. Stenzer nennt das „formalästhetische Semiotisierung“ und belegt mit Beispielen aus jüngerer Zeit, dass sich Andeutungen typografischer Natur im Titel auch in heutigen Filmen niederschlagen.¹²⁹

In dieser Zeit begann die produktionstechnische Konvention aufzubrechen, als FilmmacherInnen nach interessanten Wegen suchten, ihre Filme zu „eröffnen“. 1950 waren Otto Premingers *WHERE THE SIDEWALK ENDS* und Billy Wilders *SUNSET BOULEVARD* mit ihren originellen Filmtitelgestaltungen Vorreiter (Abb. 13).

Der Literatur zufolge ist Mitte der 1950er-Jahre ein „bedeutender Einschnitt“¹³⁰ erfolgt, der im Zusammenhang mit Saul Bass beschrieben wird.¹³¹ Die Nennung von Beispielen bemerkenswerter Titelgestaltungen seit den 1920er-Jahren in dieser Arbeit soll aber einem falschen Eindruck entgegenwirken, erst mit Saul Bass hätte sich die Form des Vorspanns vom Einheitsbrei zu differenzieren begonnen. Was aber der Gestalter der Filmgeschichtsschreibung hinzufügte, waren Titeldesigns, die als „Metapher“ den darauf folgenden Film subsumierten. Stanitzek sieht darin die Funktion eines „Distinktionsmerkmals“, das Filme „von Fließbandproduktionen der Studios“¹³² herausheben sollte. Bass' Design entsprach nicht mehr der damals gängigen Tradition der „grellen, glänzenden und leinwandfüllenden“¹³³ Titelgestaltung, sondern brachte neue, moderne Ideen ein. Anders als die gängige Technik der abgefilmten Glasplatten, kamen bei Bass verschiedenste Techniken vom einfachen Papierschnitt über anspruchsvolle Studiofotografie bis hin zu Realfilm-Aufnahmen zum Einsatz.¹³⁴

Weitere Gestalter, die dieses Metier ab den 50er-Jahren bereicherten, sind unter anderem Friz Freleng, Richard Williams, Maurice Binder, Robert Brownjohn, Pablo Ferro, André François, David DePatie und Richard Greenberg.¹³⁵ Diesen Designern wird jedoch die bloße Berufsbezeichnung „Titeldesigner“ nicht gerecht, schließlich waren sie – wie Saul Bass – auch Trickfilm-Animatoren, Produzenten, Regisseure, Grafiker oder Comiczeichner. Mit der Titelgestaltung erkannte man zunehmend ein kreatives Feld für sich:

„At that time, independent filmmakers made commercial headway by doing things differently, spreading utterly fresh ideas about the possibilities of title sequences. This is the era in which the discipline of film title sequence design was actually born.“¹³⁶

129 Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift*, S. 423f.

130 Stanitzek, „Vorspann“, S. 16.

131 Vgl. Stanitzek, „Vorspann“, S. 16; Schaudig, „Flying Logos in Typosphere“, S. 163.

132 Stanitzek, „Vorspann“, S. 16.

133 Harris, „Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns“, S. 126.

134 Vgl. Hollis, Richard, *Graphic Design. A Concise History*, London: Thames and Hudson 1994, S. 122.

135 Vgl. Kirkham, Pat, „Dots & Sickles. Pat Kirkham on Maurice Binder's Bond Film Titles“, *Sight and Sound*, 5/12 Dezember 1995, S. 10-13.

136 May, „The Art Of Film Title Design Throughout Cinema History“.

3.2.1 Cinéma pur

Abgesehen von der Typografie des Filmtiteldesigns gibt es nach Krautkrämer im Bereich des Avantgarde- oder Experimentalfilms bis zu den 60er-Jahren nur wenige Beispiele, in denen Schrift im Film eine zentrale Rolle spielt. Er erklärt sich diesen Umstand damit, dass sich FilmkünstlerInnen mit dem Anspruch des „reinen Films“ (*cinéma pur*¹³⁷) von Literatur und Theatertext zu entfernen suchten. Demzufolge läuft das Wort bzw. die Schrift im Film dem Bestreben eines „Realitätsanspruchs“ zuwider.¹³⁸ Der Fiktionscharakter soll durch Schrift nicht herausgestellt werden.

„Das Streben der Avantgarden nach einem ‚cinéma pur‘ setzte die Eliminierung der Schrift aus den Zwischenräumen der Bilder, der Zwischentitel also, voraus: das Photogénie einer fotografierten und gefilmten Wirklichkeit würde für sich selber sprechen können.“¹³⁹

Bazin hingegen hat im Gegensatz bzw. als Erweiterung dazu, das unreine *cinéma impur* gefordert, das Literaturadaptierung zulässt.¹⁴⁰ Die Trennung zwischen „nicht-kommerziellem avantgardistischem Film und kommerziellem Industriefilm“¹⁴¹ wurde nach und nach durch Einbindung sämtlicher Künste aufgehoben, um sich einem „Hybrid Cinema“¹⁴² anzunähern. Doch diese Wandlung gelte nicht als eine filmhistorische Legitimierung von Schrift, wie Paech richtig anmerkt, da sie sich doch technikbedingt schon viel früher etabliert hat.

137 „Ein Film ist von dem Augenblick ‘rein’, sobald er ausschließlich visuelle Wirkungen auf den Zuschauer hat. [...] Das Literarische eines Szenarios ist auf jeden Fall zu vermeiden.“ Clair, René, „Cinéma pur et cinéma commercial“, in: *Les Cahiers du Mois*, 16/17, Jänner 1925, S. 90 zit. nach Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 23.

138 Vgl. Krautkrämer, Florian, „Schrift, Bild und Kalligramm: Schriftfilme der 60er und 70er Jahre“, in: *Schrift und Bild in Bewegung*, Hg. Bernd Scheffer/Christine Stenzer, Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 99-116, hier S. 99.

139 Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 27. Paech bezieht sich hier auf den Begriff „Photogénie“ bei Louis Delluc.

140 Vgl. Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 23.

141 Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 23.

142 Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift*, S. 106.

3.2.2 Betonung des Herstellungsprozesses

Zum eigenständigen visuellen Element wandelt sich Schrift in den 60er-Jahren, wie man sie z.B. im Werk von Jean-Luc Godard findet.¹⁴³ Wie kaum ein anderer, weiß Godard Worte mit Bildern, Dokumentarisches mit Fiktivem zu vermischen. Seine Filme sind ein Amalgam aus ikonischen, indexialischen und symbolischen Zeichen, so Wollen.¹⁴⁴ Es geht um die „poetische Kraft der gegenseitigen Durchdringung von Wort und Bild“¹⁴⁵. Mit dem von Godard entliehenen Satz „The title is a shot“ soll ausgedrückt werden, dass Schriftvorkommen im Film „genuin filmische Bilder“¹⁴⁶ sind.

Charakteristisch ist der Verweis auf die Materialität des Films in Form von Einkratzungen oder direkter Bemalung des Filmmaterials.¹⁴⁷ Die „Freiheit von der Schaffung einer Diegese“ und die „Betonung der direkten Stimulation“ stehen als Intention hinter einer Avantgarde-Bewegung, die das Zelluloid selbst in den Vordergrund stellt.¹⁴⁸ Tom Gunning stellt eine Verbindung zwischen dem frühen „Kino der Attraktionen“ und dem Avantgardefilm her, indem er die anti-illusionistische Wirkung auf die Rezipienten als Gemeinsamkeit herausarbeitet. „Exhibitionist confrontation“ dominiert hier über „diegetic absorption“.¹⁴⁹

Hansmartin Siegrist bezeichnet das Interesse an der Einbeziehung von Textelementen als „polemische Rehabilitierung der Schrift im Film“¹⁵⁰ in der *Nouvelle Vague*. Auch hier gibt es natürlich Ausnahmen von der Regel. Denn so andersartig Schrift eingesetzt wurde, so unkonventionell war auch das Spiel mit der Tonebene. In *FAHRENHEIT 451* (1966) von François Truffaut wird die Aufmerksamkeit auf den akustischen Inhalt gelegt, indem parallel zur Montage von Antennen eine Off-Stimme in diktierendem Ton die Namen der am Film beteiligten Personen verkündet. Diese Form von Titelsequenz ist nicht als Effekthascherei zu verstehen. Sie ist vielmehr vom Inhalt der Geschichte her motiviert, die von einem autoritären Staat erzählt, der seinen Bürgern das Lesen und Schreiben untersagt (Abb. 14).

143 Angelehnt an die Schrift des Titeldesigns von „Made in U.S.A“ (1966) und „2 ou 3 choses que je sais d'elle“ (1967) entwickelte das Grafikbüro *Carvalho Bernau* 2011 sogar eine Schriftart namens „Jean-Luc“, die es dem Regisseur zum achtzigsten Geburtstag widmet. „It is our homage to Jean-Luc, to the Nouvelle Vague, to Seberg, Karina, Faithfull & Cie., and a birthday gift for all 'enfants de Marx et de Coca-Cola'“. siehe www.carvalho-bernau.com/jean-luc, Zugriff: 2.5.2014.

144 Vgl. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 132.

145 Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 208.

146 Vgl. Böhnke, Alexander/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, „Vorwort“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 6-7, hier S. 6.

147 Vgl. Allison, „Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino“, S. 92. Als Beispiele hierzu nenne ich: „Color Cry“ (1953) von Len Lye, „Blazes“ (1961) von Robert Breer und „Dog Star Man“ von Stan Brakhage (1962-1964).

148 Vgl. Allison, „Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino“, S. 92.

149 Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, *Wide Angle*, 8/3-4, 1986, S. 63-70, hier S. 66.

150 Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms*, S. 93.

Und auch in Godards *LE MÉPRIS* (1963) wird die Besetzung des Films auf verbalem Weg aus dem Off kommuniziert.

Eine intensive Beschäftigung mit Schrift kann ab den 80er-Jahren im Bereich des Kunst- und Schriftfilms beobachtet werden. Peter Greenaway beispielsweise befindet sich mit seinen Filmen *THE PILLOW BOOK* (1996) und *DEAR PHONE* (1976) an der Schnittstelle zwischen Spielfilm und Schriftfilm (Abb. 15). Andere Experimente im Bereich des Schriftfilms sowie ab Ende der 1940er-Jahre im Bereich des „lettristischen Films“¹⁵¹ gehen auf Isidore Isou, Maurice Lemaître, Paul Sharits, Hollis Frampton, Michael Snow und Su Friedrich zurück, um nur ein paar wenige zu nennen.¹⁵² Sie hinterfragen „semiotische Beziehungsverhältnisse“¹⁵³, in denen die Schrift zum Bild und damit zum zentralen Thema des Films wird. Bei dieser Art von Kunstfilmen werden die Betrachter „beim Versuch der Dekodierung immer wieder auf sich selbst verwiesen“¹⁵⁴.

Aber auch mit der Video- und Computerkunst kamen zahlreiche Bild-Schrift-Experimente auf, die unter den Begriffen „Intermedialität“, „Transmedialität“ und „Hybridität“ diskutiert werden.¹⁵⁵ Sadie Benning wählt in Analogie zum Tagebuch das Medium Video als selbstreflexives Ausdrucksmittel. Sie integriert abgefilmte handschriftliche Notizen in ihren Arbeiten, wie etwa in *JOLLIES* (Abb. 16). Die Computertechnologie schuf mit ihren digitalen Bild- und Schrift-Generierungsprogrammen sowie mit Techniken der Postproduktion neue künstlerische Möglichkeiten.¹⁵⁶ In den 60er-Jahren nutzte Stan Vanderbeek bereits die Programmiersprache um Poesie am Computer zu kreieren (Abb. 17). Im Sinne des „Expanded-Cinema“-Begriffs wandte er filmische Praktiken auf neue Medien an.¹⁵⁷

151 Der „Lettrismus“ ist eine von Isidore Isou entwickelte Kunstströmung. Sie ist eine Art „Buchstabenkunst“, die sich nicht auf Poesie beschränkt, sondern auch in Film, Musik, Typografie, Bildender Kunst und Architektur in Erscheinung tritt. Vgl. Grasshoff, Richard, „Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus“, Diss. Freie Universität Berlin 2000.

152 Vgl. Lentz, Michael, „Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen“, in: *Schrift und Bild im Film*, Hg. Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung, Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 113-138, hier S. 120; Krautkrämer, „Schrift, Bild und Kalligramm“, S. 105; Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift*, S. 26.

153 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 180.

154 Lentz, „Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen“, S. 121.

155 Vgl. Bertelsheim, Sabine, „Schrift-Bilder. Bild-Text-Relationen im Werk zeitgenössischer Künstlerinnen“, in: *Women in Graphic Design. 1890-2012. Frauen und Grafik-Design*, Hg. Gerda Breuer/Julia Meer, Berlin: Jovis 2012, S. 199-224, hier S. 199; Lentz, „Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen“, S. 117f.

156 Vgl. Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift*, S. 241.

157 Stan, Vanderbeek, „Movies. Disposable Art. Synthetic Media and Artificial Intelligence“, 1967, www.stanvanderbeek.com/_PDF/Movies_Disposable_Art_Synthetic_PDF_LORES.pdf, Zugriff: 1.11.2014.

3.2.3 Zweiteilung der Titelsequenz

Über viele Jahrzehnte sei die Auflistung der Beteiligten in der Credit-Sequenz sehr selektiv gewesen, erläutert Bordwell. Das geschah entweder aus Gründen von „Vereinnahmung“ durch das Studio oder weil man keine Notwendigkeit sah Urheberrechtsansprüche zu stellen.

„Nearly all of the hundreds of workers who participated in making the film were long-term studio employees, and so they went uncredited. When studios became chiefly distribution companies in the 1960s and 1970s, all workers, from stars down to carpenters and grips, became freelance workers, and they were able to negotiate a credit line.“¹⁵⁸

Filmgesellschaften verpflichteten sich in den 50er-Jahren dazu, alle am Film Beteiligten anzuführen.¹⁵⁹ Im „Lexikon der Filmbegriffe“ ist dieses Abkommen über die Credit-Angabe zwischen *Writers Guild of America* (WGA) und den amerikanischen Filmstudios mit 1942 datiert.¹⁶⁰ Diese Wende förderte aufwendige Titelgestaltungen wie die von Saul Bass zu Tage, wie ich noch mit der Hypothese „Ökonomie motiviert Ästhetik“ erklären werde. Andererseits vermute ich auch bei Bass eine kleinere Auswahl der Credits, da die hohe Anzahl der an der Filmproduktion Mitwirkenden den Vorspann räumlich und zeitlich sprengen würde. Mit wachsender Kreditierung hatte man sich aber auch mit der Verschiebung der Namen ans Filmende beholfen.

Als es in den 90er-Jahren zum Standard wurde, die Credits in den Abspann zu verlagern, bot sich nicht nur ein schnellerer Einstieg in die Geschichte, sondern auch mehr Raum für die Vorantreibung der Handlung an.

„Die Verselbstständigung des filmischen Universums und die Durchsetzung einer Ästhetik der autopoetischen Welten schließlich gehen einher mit einer Tendenz zum Verschwinden der Titelsequenz und der Credits.“¹⁶¹

Eine Minimalisierung des Vorspanns wie man sie in neueren Filmen wie *THERE WILL BE BLOOD* (2007), *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (2007) oder *LINCOLN* (2012) beobachten kann, steht aber auch in der Kritik. Mit der bloßen Einblendung des Filmtitels könnten sich die Zuschauer um die Namen der Stars und um die Namen der Personen hinter den Kulissen, also die extradiegetischen Informationen, betrogen fühlen.

158 Bordwell, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, S. 3.

159 Vgl. Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift*, S. 426.

160 Vgl. Bruns, „Credit“.

161 Hediger, Vinzenz, „Now, in a World Where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 102-122, hier S. 121.

„This is increasingly typical. The proportion of films without opening credits has shot up since the mid-2000s. Now we’ve reached the point where some films, such as Christopher Nolan’s ‘Batman Begins’, get going without even telling us the name of the film itself.“¹⁶²

Als Grund dafür wird u.a. die Anpassung an Unterhaltungssysteme für zuhause genannt, die eine andere Aufführungssituation als im Kino mit sich bringt. Die Sorge fußt auf einem konkurrierenden Angebot sowie auf der Kompaktheit der digitalen Endgeräte: „viewers will switch channels if they’re forced to read words on a screen, while actors’ names look eye-strainingly tiny if you’re watching a film on your iPad.“¹⁶³

Die Kritik könnte aber auch das Vermissen einer adäquaten Einführung in die Geschichte in Form eines originellen, erinnerungswürdigen Vorspanns zum Ausdruck bringen, zumal die Credits nicht einfach weggelassen, sondern nur in den Abspann verlagert werden. Die Abwesenheit von Credits in der Titelsequenz ist aber auch – vermutlich aus einer ästhetischen Entscheidung heraus – schon früher in der Filmgeschichte zu finden.¹⁶⁴

162 B. N., „Title Sequences in Film. A Deficit of Credits“, *The Economist*, 25.1.2013, www.economist.com/blogs/prospero/2013/01/title-sequences-film, Zugriff: 10.8.2014.

163 B. N., „Title Sequences in Film“.

164 Man denke an Filme von Orson Welles („Citizen Kane“, 1941), Stanley Kubrick („Clockwork Orange“, 1971) oder David Lynch („Eraserhead“, 1977), die zu Beginn lediglich Informationen zu Produktion und Regie neben dem Filmtitel aufweisen.

4 Funktionen und Formen von Titelsequenzen

„Credits detract from the fictional integrity of a work by drawing attention to its constructedness; hence the various devices to separate them from the fiction by presenting them discretely at either the beginning or the end. Nowadays it seems that the dominant convention is to signal the production context and main players at the beginning, with most of the credits at the end (often incorporating a repetition of the opening credits).“¹⁶⁵

Im Großen und Ganzen trifft diese Beschreibung auf die Struktur von Vorspann und Abspann zu. Was auf der Leinwand geschrieben steht, wird als Element betrachtet und akzeptiert, das dem Film immanent zu sein scheint. Wir haben als Zuschauer mit Kino-Erfahrung gelernt, dass die Auflistung der Credits ökonomisch oder rechtlich motiviert ist und keinen Teil der Geschichte des Films darstellt.

Andererseits kann die Titelsequenz, abgesehen von der Pflichterfüllung – dadurch wie sie gestaltet und präsentiert wird – noch andere Funktionen ausüben. Sie muss nicht gezwungenermaßen auf die Konstruiertheit des Films verweisen, denn sie kann bereits durch ihre formale Erscheinung, das heißt durch ihre Typografie, durch ihre Farben und Formen, durch ihre Dynamik etc. in die Diegese einführen oder sogar in die Diegese eingebettet sein. Das ist die Ausgangslage meiner Arbeit.

Im Folgenden möchte ich darlegen, dass Vorspann und Nachspann (nicht nur) per se bestimmte Funktionen erfüllen. Gerade durch die Art der Umsetzung wirken Titelsequenzen auf die Filmrezeption: „Conventions have changed over time and credit sequences have rarely been entirely self-contained.“¹⁶⁶ Wichtig zu erwähnen ist noch, dass eine Filmtitelsequenz nicht nur einen der hier aufgeschlüsselten Zwecke erfüllt, sondern „multifunktional“ verschiedenen Aspekten nachkommen kann.

4.1 Funktionen

4.1.1 Nachweis der Filmproduktion

Im Allgemeinen ist die Titelsequenz „Nachweis von Arbeit“¹⁶⁷. Sie betont das „Gemachte“ des Films. Daraus resultiert ein Rechtsanspruch auf das Werk, der u.a. durch den Copyright-Vermerk ausgedrückt wird. Der Vorspann kann nach Stanitzek:

165 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 128.

166 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 128.

167 Böhnke/Hüser/Stanzitzek, „Vorwort“, S. 6.

„[...] als typisch filmische Form eines Impressums verstanden werden, das die mit einem Film gegebene Verantwortung, insbesondere aber Eigentums- bzw. Urheberrechtsverhältnisse und Verwertungsbedingungen indiziert.“¹⁶⁸

Im Vor- und Abspann werden alle Namen derjenigen Personen dokumentiert, die an dem Film beteiligt waren. Man könnte meinen, diese Auflistung aller Beteiligten sei wie eine kollektive Signatur, was den Film eher zum Kunstobjekt als zum Konsumgut macht. Aus künstlerischer Sicht werden die Namen der „Schöpfer“ auf der Leinwand bzw. auf dem Bildschirm gebührend manifestiert. Aus ökonomischer Sicht dienen die Credits dazu, Verantwortlichkeitsbereiche des „Produkts“ sichtbar zu machen und Namen bekannter SchauspielerInnen als Qualitätsmerkmal herauszustreichen; oder wie Vinzenz Hediger formuliert, diese als „Garanten und Überbringer der ästhetischen Erfahrung“¹⁶⁹ einzusetzen. Auch Michael Schaudig beschreibt, dass Namen und Filmtitel selbst filmhistorisches und kulturelles Wissen im Rezipienten abfragen. Dies schaffe bereits eine zweite Funktion, nämlich die Steuerung der Zuschauererwartung.¹⁷⁰

Als „Bibel der Vorspannmacher“ nennt Böhnke das „Billing Sheet“, das festlegt, welche Reihenfolge der Namen bei der Produktion eines Vorspanns zu beachten ist. Unter „top billing“ versteht man beispielsweise die Nennung an erster oder an einer prominenten Stelle in der Hierarchie der Credits.¹⁷¹ Besonders umstritten ist der „possessive title“ bzw. „possessory title“¹⁷², der den Regisseur oder die Regisseurin eines Films als alleinigen Absender meint (Abb. 18). Der Zusatz „ein Film von“ oder „a film by“ ist zwar eine symbolische Zuschreibung von Autorenschaft, wird aber trotzdem (vor allem von DrehbuchschreiberInnen) angefochten.¹⁷³ Auf das Thema „Auteur-Theorie“ werde ich im Kapitel 6 über Kollaborationen noch einmal zurückkommen. Diese Information kann – ähnlich wie die Nennung der Stars – maßgebend zur Produktidentität beitragen.

Stanitzek bezeichnet den Vorspann als „filmische Erzählung und Erzählung über den Film“, die intra- sowie extradiegetische Informationen beinhaltet.¹⁷⁴ Dokumentation und Nachweis einer Filmproduktion zählen zur extradiegetischen Information; sie geben Auskunft über das „Was“, während im „Wie“, also in der Art der Präsentation, intradiegetische Information verankert sein kann. Trotz rein informativer Funktion können Titeltafel und Vorspann anhand „typografischer Genremarkierungen“¹⁷⁵ eine Beziehung zum Film

168 Stanitzek, „Vorspann“, S. 12.

169 Hediger, „Now, in a World Where“, S. 105.

170 Vgl. Schaudig, „Flying Logos in Typosphere“, S. 166.

171 Vgl. Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 51; Cones, W. John, *Dictionary of Film Finance and Distribution. A Guide for Independent Filmmakers*, New York: Algora 2013, S. 390; Harris, „Das Goldene Zeitalter des Filmvorspanns“, S. 128.

172 Stanitzek, „Vorspann“, S. 11.

173 Vgl. Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 15.

174 Vgl. Stanitzek, „Vorspann“ S. 8.

175 Stanitzek, „Vorspann“ S. 18.

herstellen. Rein inhaltlich gesehen dienen uns natürlich auch die Titel selbst als Basis für Hypothesen über den Film:

„The film’s enigma is most obviously posed by the title itself: witness the number of film titles that are questions: *Whatever Happened to Baby Jane?*, *Guess Who’s Coming to Dinner?* Other title forms include the paradox (*The Passionate Friends*), the partially indecipherable (*The Big Red One*), the portentous (*A Matter of Life and Death*), and the invitation (*Meet Me in St. Louis*)“.¹⁷⁶

4.1.2 Steuerung der Rezeption

Eine weitere wichtige Funktion ist die Anfangs- und Endmarkierung einer Geschichte. Mit dem Einsatz des Vorspanns begeben wir uns in den Modus der Filmrezeption und mit dem Abspann lösen wir uns von der fiktiven Welt.

Hediger erkennt in der Funktion des Beginns jedoch bereits eine Dualität von „Vergegenwärtigung und Aufschub“¹⁷⁷: „Titelsequenzen gehören zwar schon im klassischen Hollywood-Film zum Film. Zugleich aber schaffen sie, wie der Trailer, einen Bereich des Noch-Nicht.“¹⁷⁸

Ob wir Titel und Credits wie eine vorangestellte Information lesen oder die Titelsequenz als Filmszene betrachten, hängt natürlich stark von der Formgebung ab. Oft wechseln wir zwischen „Lese-Modus“ und „Schau-Modus“ hin und her, wenn Schrift über Filmaufnahmen eingeblendet wird, oder Film- und Schriftbilder alternierend ablaufen. Rembert Hüser spricht von einem Oszillieren in der Wahrnehmung:

„Man wechselt von einer Bildebene zur anderen, schaltet um, dokumentarisierend, fiktivisierend, hin und her, man liest, schaut, schaut dran vorbei, geradeaus durch, schaltet ab, trinkt einen Schluck Bier, macht die eine oder andere Entdeckung, nimmt das eine oder andere mit.“¹⁷⁹

Die Unterbrechung des Sehens durch das Lesen stellt für Hediger einen problematischen Fall aufgrund der gleichzeitigen „Artikulation“ von Bild- und Textebene dar. „Der Vorspann ist damit ein Ort, an dem sich heterogene Funktionen kreuzen und in ihrer Überlagerung Störung produzieren.“¹⁸⁰

176 Ellis, John, *Visible Fictions. Cinema. Television. Video*. New York, Routledge 1992, S. 31.

177 Hediger, „Now, in a World Where“, S. 120.

178 Hediger, „Now, in a World Where“, S. 121.

179 Hüser, Rembert, „Zum Frühstück Schrift. Traum und Filmvorspann“, in: *Das Kino träumt. Projektion. Imagination, Vision*, Hg. Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews, Berlin: Bertz+Fischer 2009, S. 96-111, hier S. 105.

180 Böhnke, „Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 159-181, hier S. 173.

Einen unerfahrenen Kinobesucher irritiert die Schrift im Film vielleicht. Doch zählt nicht die Schrift zu den „gelernten“ Phänomenen eines Films, die wir ausblenden können, sobald wir uns lieber auf das Filmbild konzentrieren wollen? Wären wir nicht eher irritiert, wenn sich ein Film ohne Titelsequenz präsentierte? Vielleicht ist es gerade das Spannungsverhältnis zwischen Selbstreferenzialität und Fiktion, das uns darauf aufmerksam macht, dass wir gleich in einen Film eintauchen.

Mir stellt sich die Frage, ob es aus psychologischer Sicht sinnvoller ist, statt einer abrupten Anfangsmarkierung eine zeitlich ausgedehntere Schwellensituation zu schaffen. Oder ob das plötzliche Eintauchen in die Geschichte nicht auch einen besonderen Effekt auf die Wahrnehmung erwirkt. Interessant finde ich außerdem solche Fälle von Titelsequenzen, die durch eine besondere Präsentationsform die zeitliche Konvention von „at either the beginning or the end“¹⁸¹ umgehen. In *GOODFELLAS* beispielsweise wird die Titelsequenz zerstückelt und in *REALITY* (2012) von Matteo Garrone erscheint der Filmtitel gar erst am Ende des Films. Solche Praktiken sind sicher ungewöhnlich und vielleicht sogar irritierend, aber gewinnen dadurch eventuell größere Aufmerksamkeit.

Eine Besonderheit des Abspanns ist der optionale Hinweis „The End“ oder ähnliche schriftliche Endmarkierungen. Diese sagen aus, dass außer den Credits nichts mehr zu erwarten sei, zumindest auf narrativer Ebene. Thomas Christen beschäftigt sich eingehend mit dem „Verhältnis zwischen Nachspann, Ende-Titel und Film-Ende“¹⁸² und formuliert dafür fünf Typologien, die im Grunde zwischen Abgrenzung von der Geschichte und Kombination mit den Filmbildern unterscheiden. Auch die völlige Abwesenheit eines Abspanns wird in Bezug auf die Filmrezeption von ihm analysiert. Der Film *VERTIGO* zählt übrigens zu den Sonderfällen, die keine Schluss-Credits aufweisen.

4.1.3 Setzen der Tonalität

Ellen Lupton beschreibt Filmtiteldesign als Narrative in einer eigenen vom Hauptfilm abgesetzten Sprache, die aber mit dem nachfolgenden Film kompatibel sein müssen. Ziel ist es, damit die Stimmung für den darauf folgenden Film zu setzen.¹⁸³ Auch nach Stanitzek muss die Titelsequenz „Weichen legen, das Genre und die spezifische ‚Stimmung‘ des folgenden Films treffen und vorbereiten“¹⁸⁴. Als „zugespitzte Lektüre“¹⁸⁵ oder „Konzentrat“¹⁸⁶ des Films bildet die Titelsequenz einen Ausgangspunkt für die Tonalität des Films. Die Stimmung erzeugt eine gewisse Erwartungshaltung seitens der Zuschauer. Erste Hypothesen über die

181 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 128.

182 Christen, Thomas, *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren 2002, S. 60.

183 Vgl. Lupton, *Women in Graphic Design*, S. 83.

184 Stanitzek, „Vorspann“, S. 12.

185 Böhnke/ Hüser/Stanzek, „Vorwort“, S. 6.

186 Stanitzek, „Vorspann“, S. 8.

Filmhandlung werden gebildet, aber auch eine emotionale Anbindung, wie Bass erklärt: „I saw the title as a way of conditioning the audience, so that when the film actually began, viewers would already have an emotional resonance“.¹⁸⁷

Natürlich kann man sich diese Funktion zunutze machen, um einen gegenteiligen Effekt zu erzielen: Mit Vorgabe einer Stimmung, mit der man es im Film zu tun haben sollte, könnte im nächsten Augenblick gebrochen werden. Es wird auf ein anderes Genre übergeleitet, wie es z.B. auf sarkastische Weise in der Titelsequenz von *LADY IN THE LAKE* (1947) geschieht. Wenn uns zuerst festliche Klänge auf der Tonebene sowie winterlich-kitschige Motive auf den Titeltarten im Glauben lassen, wir hätten es mit einem Weihnachtsfilm zu tun, so wird dieses Urteil mit dem plötzlichen Auftauchen einer Pistole widerlegt (Abb. 19).

Tatsächlich handelt es sich bei dem genannten Beispiel um einen Kriminalfilm, der in seinen Credits sogar noch ein zusätzliches Rätsel aufgibt: Laut „Internet Movie Database“ (IMDb) existiert im Film keine Person namens „Ellay Mort“; die Credit-Angabe ist ein phonetischer Gag für französisch „elle est morte“.¹⁸⁸ Der Vorspann kann also auch ein Ort des subtilen Humors sein. (Abb. 20).

4.1.4 Eine Geschichte über die Geschichte erzählen

Die Konzipierung des Vorspanns als „Mini-Film“ oder „Meta-Film“ könnte uns bereits Hinweise auf den Verlauf der Geschichte geben oder sogar das zentrale Thema vorwegnehmen. Sie fungiert als Vorahnung, Zusammenfassung oder Kommentar zur Rezeption.

Manche Filmtitelgestaltungen, wie z.B. die von *VERTIGO*, arbeiten mit einer Erzähltechnik, die auf die Filmstruktur verweisen, auch wenn dabei unterschiedliche Stile aufeinandertreffen. Monaco beschreibt dieses Phänomen als „postmoderne Erzählweise“, mit der „Geschichten über Geschichten“¹⁸⁹ erzählt werden.

Warum für Žižek das „theoretische Phänomen Hitchcock“ so interessant ist, ist der Umstand, dass sich dieses an den Grenzen der Triade „Realismus – Modernismus – Postmodernismus“ bewegt.¹⁹⁰ Gerade Hitchcocks spätere Filme, die in den 50er- und 60er-Jahren entstanden sind, stellen den Regisseur in das Licht des Postmodernismus,

187 Haskin/Bass, „‘Saul, Can You Make me a Title?’“, S. 13.

188 Vgl. o.A., „Die Dame im See. Trivia“, *Internet Movie Database*, o.J., www.imdb.com/title/tt0039545/trivia, Zugriff: 1.9.2014.

189 Monaco, *Film verstehen*, S. 454.

190 Vgl. Žižek, Slavoj/ Mladen Dolar/Alenka Zupančič, *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2002; (*Orig. Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin, 1988), S. 12f. Die vom Hollywoodkino gepflegte narrative Geschlossenheit mache Hitchcock zu einem „Realisten“. Wegen seiner Ansätze in Richtung „Autorenfilm“ und wegen Modifizierung von narrativen Codes könne man ihn auch als „Modernist“ und wegen seines übergroßen Interpretationsangebots auch als „Postmodernist“ bezeichnen. Ebd.

„[...] formal gekennzeichnet durch die hervorgehobene allegorische Dimension (die Filme verweisen innerhalb ihres diegetischen Inhalts auf den Prozess ihres eigenen Aussagens sowie ihres Konsumiertwerdens) [...]“.¹⁹¹

Dass Žižek in Filmen von Hitchcock postmodernistische Züge findet, wird sicher auch von den Titelgestaltungen Saul Bass' unterstützt. Wie ich auch an späterer Stelle noch darlegen werde, kommt dem Vorspann eine höchst verdichtende Funktion zu. Die Metapher wird meiner Meinung nach umso stärker, je abgelöster sich das Stilmittel des Titels zum Stilmittel des Films verhält. Saul Bass, der in seinem Metier des Filmtiteldesigns als Modernist gilt, trifft mit seinem Stil auf die filmische Sprache Hitchcocks. Im Aufeinanderprallen zweier Charakteristika formiert sich ein in sich geschlossenes Endprodukt. Was Kolker in Bezug auf Postmodernismus meint, ist „the art of the pastiche, of ‘sampling’, bringing together disparate elements of art and culture.“¹⁹²

Der Film *STRANGER THAN FICTION* (2006) von Marc Forster ist ein weiteres Beispiel für eine Vermischung unterschiedlicher Stilmittel. Der Vorspann des Films kann fast nicht als solcher bezeichnet werden, da er nicht „davor“ gesetzt ist, sondern sich in einem Prolog parallel zur Filmhandlung auflöst. Eine imaginäre Erzählerin („This is the story about a man named Harold Crick and his wrist watch“) stellt uns den Hauptprotagonisten vor, den wir bei seiner morgendlichen Routine beobachten können. Um uns ein Bild von seinem präzisen, analytischen Denken zu vermitteln, werden jeder seiner Handlungen Zahlen beigefügt, in Form einer Statistik über das Zähneputzen oder in Form von Kalkulationen über seine Schritte zum Arbeitsplatz. Die Gestaltung ist an ein GUI (*Graphic User Interface*) angelehnt. (Abb. 21). Die kinetisch animierte Typografie sowie die Piktogramme sind eine Beigabe, die sich wie eine Metaebene über die Filmbilder legt. Wir können davon ausgehen, dass sie zwar für den Zuschauer in visuelle Erscheinung tritt, nicht aber für den Protagonisten selbst in seinem Umfeld ersichtlich ist.

4.1.5 Zur Funktion des Abspanns

Die gängige Praxis, alle Namen und Aufgabenbereiche aufzulisten, zog ein neues (zweigeteiltes) Format nach sich: den „main title“ bzw. die Haupttitelsequenz mit den Schlüsselfiguren¹⁹³ zu Beginn und die „full credits“ bzw. den Endtitel in Form einer kompletten Auflistung aller Beteiligten am Ende des Films.

191 Žižek/Dolar/ Zupančič, *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, S. 17.

192 Kolker, *Alfred Hitchcock's Psycho*, S. 164.

193 Bordwell nennt aus seiner Sicht die wichtigsten Funktionen des Personals, die es im Anfangstitel zu würdigen gilt: Schauspiel, Drehbuch, Kamera, Musikkomposition, Spezialeffekte, Schnitt, Produktion und schließlich Regie. Vgl. Bordwell, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, S. 3.

Meist ist der Abspann durch weiße Typografie auf schwarzem Hintergrund oder durch Einblendungen, die noch den Blick auf das Filmbild zulassen (*superimpose*), gekennzeichnet. Ein klassisches Beispiel hierfür wäre *SILENCE OF THE LAMBS* (1991). In Form eines transparenten Rolltitels laufen die Credits in weißer Schrift über das Filmbild. Währenddessen wird eine ausgedehnte Schlusszene präsentiert, in der Hannibal Lecter auf seinem Weg zum vermeintlich nächsten Opfer langsam in der Menschenmenge verschwindet. Die Szene ist aus der Totalen aufgenommen und steht einige Minuten lang, bis der Rolltitel am Ende angelangt ist (Abb. 22). Hier gehen Filmhandlung und Credit-Sequenz zeitlich Hand in Hand.

Unter den Abspannen gibt es einige Beispiele, die die Konvention des Rolltitels mit seiner Auflistungsfunktion über Bord werfen. Ähnlich wie der Titelsequenz wird auch dem Ende häufig große Hingabe in Form aufwendig gestalteter Credits geschenkt, wie z.B. in *WEST SIDE STORY* (1961), gestaltet von Saul Bass, in *A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM* (1966), gestaltet von Richard Williams oder in *GANGSTER SQUAD* (2013), gestaltet von Ben Conrad bzw. dem Studio *Logan*¹⁹⁴ (Abb. 23).

Der größte Teil des Titelvorspanns, der in den Abspann verlagert worden ist, würde wie eine „produktionsrechtliche Pflichtübung“ behandelt werden, kritisiert Paech. Er empfindet es als voreilig, wenn im Kino der Vorhang zu früh fällt oder das Licht angeht bevor der Abspann seinen Endpunkt erreicht.¹⁹⁵ Leider konnte ich keine Berichte darüber finden, ob diese Art von Kürzung der Credits in den letzten Jahrzehnten tatsächlich eine gängige Kinopraxis darstellte. Aufgrund meiner eigenen Kinoerfahrung meine ich, dass der Abspann zwar mit Beleuchtung des Kinosaals, aber nicht mit vorzeitigem „Fall des Vorhangs“ einhergeht. Der Abspann ist auch insofern von Relevanz, als dass er als „Signal für den Aufbruch“¹⁹⁶ fungiert.

Dass manche Filme das Ausharren des Publikums mit „credit cookies“ belohnen, habe ich bereits an anderer Stelle erwähnt. Diese Methode zögert das Verlassen des Kinosaals hinaus, indem sie ein letztes Mal Spannung aufbaut, auf einen letzten Gag zusteuert, das Gesehene Revue passieren lässt, einen Einblick ins Making-Of gewährt oder vielleicht einen Hinweis auf ein Sequel der Geschichte liefert. Eine gängige Praxis war bzw. ist es außerdem, die Namen der SchauspielerInnen neben Ausschnitte zu stellen, in denen sie sich „in signifikanter Weise in Szene setzen“¹⁹⁷. Ein Beispiel aus den 50er-Jahren wäre hierzu der Film *TWELVE ANGRY MEN* (1957), der nach dem „The End“ noch einmal alle wichtigen Schauspieler in Erinnerung ruft (Abb. 24).

Der Film kann den Abspann nutzen, um sich von anderen Produktionen abzusetzen und so vielleicht besser im Gedächtnis des Rezipienten bleiben.

194 Siehe Webseite des Studios: logan.tv, Zugriff: 10.8.2014.

195 Vgl. Paech, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“, S. 28.

196 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 54.

197 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 57.

„Der Nachspann führt normalerweise ein Schattendasein. Manchmal wird er mit Bildern aus dem Film unterlegt oder unterbrochen, ab und zu wird die Handlung fortgesetzt, in kleine Szenen portioniert, zwischen die Namen der Crew geschnitten. Da meistens die Zuschauer noch während des Abspanns das Kino verlassen, wird der Nachspann jedoch wenig beachtet. Umso auffälliger ist es, wenn trotz dieser Tatsache ein solcher Aufwand betrieben wird.“¹⁹⁸

Wie Richard Schönenbach hier bereits andeutet, kann – genauso wie die Titelsequenz – auch der Endtitel mit seinen Credits mit der Diegese verwoben sein oder eine letzte Einstellung „begleiten“. Im Sinne eines erinnerungswürdigen letzten Filmbildes ist auch der Abspann von Brian De Palmas *SNAKE EYES* (1998) konzipiert. Wir haben das Gefühl, die Handlung lässt sich nicht durch das Einblenden der Credits am Weiterlaufen hindern. Und tatsächlich liefert uns eine letzte Einstellung nach allen Namen, Studiologos, rechtlichen Infos etc. einen wesentlichen diegetischen Hinweis (Abb. 25). Erst danach bedeutet uns der Film mit den Worten „The End“, dass er am Schluss angekommen ist. Der Schlusstitel wird nicht den Credits vorangestellt. Vielmehr bindet der Film die Credits an seine Handlung. Doch dieses „Finalisierungskonzept“¹⁹⁹ ist durch Ausdehnung der Filmhandlung über die Credits hinaus eher Ausnahme als gängige Praxis.

Schaudig thematisiert in seinem Aufsatz „Das Ende vom ‘Ende’“ den suzessiven Rückgang der schriftlichen Endmarkierung. War es bis in die 40er-Jahre noch Standard, einen Film mit einem „Ende“-Signet als „Finalisierungszeichen“ abzuschließen, so wurde diese Konvention durch die umfangreiche Kredititurung in Form eines Rolltitels verdrängt.²⁰⁰ „Das ‘Ende’-Signet war „obsolet geworden, zumal es als einzelne Schrifttafel (*single title*) eben nicht mehr explizit am Film-Ende stand.“²⁰¹ Schaudig erkennt in der Schlussmarkierung („Ende“, „The End“, „Fin“ usw.) einen Vorteil gegenüber dem relativ langen Rolltitel: „In der zeitlich stark begrenzten Verweildauer zeichnet sich das ‘Ende’-Signet als eine explizit ‘auf den Punkt gebrachte’ Finalisierung des Films aus.“²⁰² Neben diesem Merkmal listet Schaudig noch weitere filmästhetische Funktionen auf, die der prägnante Endtitel leisten kann, wie z.B. Schrift als kulturelles Ausdrucksmittel, pointierter Abschluss mit der Filmmusik und Stiftung von *corporate identity*. Meiner Ansicht nach sind diese letztgenannten nicht unbedingt Funktionen, von denen der Rolltitel oder ein anders konzipierter Credit-Abspann ausgeschlossen wären. Eine weitere Funktionalität des „Ende“-Titels lautet nach Schaudig:

198 Schönenbach, Richard, *Bildende Kunst im Spielfilm. Zur Präsentation von Kunst in einem Massenmedium des 20. Jahrhunderts*, München: Scaneg 2000, S. 81.

199 Schaudig, „Das Ende vom ‘Ende’“, S. 186.

200 Vgl. Schaudig, „Das Ende vom ‘Ende’“, S. 184f.

201 Schaudig, „Das Ende vom ‘Ende’“, S. 185.

202 Schaudig, „Das Ende vom ‘Ende’“, S. 185.

„In pragmatischer Hinsicht signalisiert das ‘Ende’-Signet dem Rezipienten die Abgeschlossenheit des filmisch (re-)präsentierten Geschehens, setzt damit aber zugleich einen intensiven affektiven Impuls, der den Rezipienten auf die ‘emotionale Rückkehr’ in die nichtfilmische Welt vorbereitet.“²⁰³

Metz formuliert die Situation des Aufführungsendes so: „Das Verlassen des Kinos ist ein wenig wie das Aufstehen: nicht immer leicht (außer der Film war wirklich belanglos)“²⁰⁴. Um die „Loslösung“ des Publikums weniger abrupt, sondern als fließenden Übergang zu gestalten, kann ein zeitintensiver Abspann sicher auch positiv wirken.

Die letzte Einstellung ist durch ihren Bezug zu allen vorangegangenen Szenen extrem „überdeterminiert“, so Böhnke. „Sie ist gleichzeitig Teil des Ganzen und repräsentiert das Ganze.“²⁰⁵ Woody Allen war sich der Überdeterminiertheit der letzten Einstellung möglicherweise bewusst, als er in *WHAT’S UP, TIGER LILY?* (1966) dort einen Striptease als Scherz inszenierte. Während sich die Schauspielerin ihrer Kleider entledigt, werden Sätze eingeblendet, die man bei fehlender Aufmerksamkeit leicht mit Credits verwechseln könnte: „And if you have been reading this instead of looking at the girl, then see your psychiatrist, or go to a good eye doctor“ (Abb. 26). In Kombination mit der letzten Einstellung kennzeichnen auch formale Mittel wie Blenden, Veränderung der Tiefenschärfe, Farbmodifizierung oder ein Eingreifen in die Geschwindigkeit, z.B. als eingefrorenes Filmbild (*freeze frame*), die narrative Schließung.²⁰⁶

Mit der Ausstrahlung von Filmen im Fernsehen tritt oftmals eine veränderte Rahmenstruktur durch das Weglassen der End-Credits ein. Um einen Film in den „Flow des Fernsehprogramms“²⁰⁷ einzugliedern, taucht eine programmeigene Markierung des Senders und somit ein neuer Paratext anstelle des filmeigenen Abspanns²⁰⁸ auf. Wenn aber Schrift, so wie im Falle von *SILENCE OF THE LAMBS*, eng an das Bild geknüpft ist, riskiert man mit dem Weglassen der letzten Einstellung eine Irritation des Zuschauers. Durch den Eingriff in den Paratext bzw. in die Filmhandlung beeinträchtigt die Programmstruktur nicht nur kognitive, sondern auch emotionale Prozesse die Filmrezeption betreffend.

Frederico Fellini sah seine Filme diesen Qualitätseinbußen durch Werbeunterbrechungen im italienischen Fernsehen ausgesetzt:

„The continuous interruption of films shown on private networks are an outrage; it not only hurts the director and his work, but the spectator as well, who becomes accustomed to this hiccupping, stuttering language, and the suspension of mental activity, to a repeated blood clot in the flow of his

203 Schaudig, „Das Ende vom ‘Ende’“, S. 186.

204 Metz, Christian, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus 2000, S. 92, zit. nach Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 66.

205 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 45.

206 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 44.

207 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 12.

208 Vgl. Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 12.

attention that ends up turning the spectator into an impatient idiot, unable to concentrate, reflect, make intelligent connections, look ahead; he loses the sense of musicality, harmony and balance that are integral to storytelling.“²⁰⁹

4.2 Funktion von Filmtiteldesign bei Saul Bass

Saul Bass selbst beschreibt die Funktion eines Filmtitels als Ouvertüre, die eine bestimmte Stimmung für den Film – den er mit einer Symphonie vergleicht – setzen soll. Diese Etablierung einer Atmosphäre und Stimmung war für Bass die primäre Funktion einer Titelgestaltung. Hinzu kommt das Entwickeln einer „generalisierten Metapher“ oder eines „Subtextes“ für den Film.²¹⁰

Bass' Ansicht nach rückt die Titelsequenz tendenziell näher an die Narration des Films, als dass sie sich als separates Dispositiv von ihr trennt: „My position was that the film begins with the first frame and that the film should be doing a job at that point“.²¹¹

Fast alle Titelsequenzen von Saul Bass sind Versuche, die Essenz des Films herauszufiltern und in einer Art Bildmetapher zu präsentieren. Interessanterweise kann ein bedeutungstiftender Vorspann erst rückwirkend vollends entschlüsselt werden. Roger Odin beschreibt im Zuge einer Filmbesprechung den Eindruck von Verrätselung im Vorspann:

„Ich habe das deutliche Gefühl, dass die Einstellung dort platziert wurde, um mir etwas mitzuteilen, [...] dass dieses Element in der erzählten Geschichte eine wichtige Rolle spielen wird, aber welche Rolle, das weiß ich nicht.“²¹²

Mittels Formen, Farben oder Dynamiken verweist Bass direkt auf eine formale oder narrative Struktur des Films. Es scheint, als würden die Elemente des Titeldesigns eine Art „Reise“ oder einen Prozess durchwandern, die uns eventuell etwas über den eigentlichen Film verraten. Doch eine „einfache Idee“, ein Fragment, ein visuelles Symbol, mit dem die ganze Welt des Films repräsentiert werden soll, fußt auf langen Überlegungen:

209 Federico Fellini, zit. nach Kezich, Tullio, *Frederico Fellini. His Life and Work*. London: I.B. Tauris 2007, S. 368. Fellini war nicht grundsätzlich ein Feind des Fernsehens oder der Fernsehwerbung. „What is wrong with television is not the medium but the mediocrity. The invention is a marvel, full of potential, but the exploitation of it is a disaster.“ Er erhob Klage gegen ein Gesetz, dass es Rundfunkgesellschaften erlaubte, Spielfilme zu unterbrechen. Vgl. Chandler, Charlotte, *I, Fellini*. New York: Cooper Square Press 2001; (Orig. *Ich, Fellini*. München: Herbig 1994), S. 196; Cardullo, Bert, *Frederico Fellini. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2006, S. xxiii.

210 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 108.

211 Saul Bass zit. nach Kirkham, *Saul Bass*, S. 106.

212 Odin, Roger, „Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, 34-41, hier S. 35.

„In all his work, Saul said that he ‘looked for the simple idea.’ But Sauls work in film was about more than just simplicity: his designs shaped complex ideas into radically simple forms had offered audiences a set of clues, a sort of hermeneutic key to deeper meanings under the surface of the movie. Saul describes the ideal title as having ‘a simplicity which also has a certain ambiguity and a certain metaphysical implication that makes that simplicity vital. If it’s simple simple, it’s boring.’“²¹³

Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film war für ihn unumgänglich, denn er sah sich mit einer großen Verantwortung konfrontiert: „Of course, with each title that I did, I was responsible for the entire piece of film...the concept, the visuals, the track, the whole thing“.²¹⁴

Böhnke weist noch auf eine zusätzliche Funktion des Titeldesigns hin. Mit dem Vorspann mache der Gestalter (bewusst oder unbewusst) Werbung für sich selbst. „Der Vorspann ist Vorwand zur Inszenierung eigener *storytelling capabilities*“.²¹⁵ Von einem „stilistischen Fingerabdruck“ kann man bei Saul Bass angesichts seiner Bandbreite von Schrift-Bild-Experimenten nur bedingt sprechen. Es lassen sich gestalterische Tendenzen aus seinen Werken herauslesen, die jedoch voneinander differenzierbare Richtungen sind und keiner konkreten Chronologie folgen. Vielmehr sind inhaltliche Inputs, die der Film durch seine Handlung oder mit seiner filmischen Sprache liefert, Ausgangslage für den Schaffensprozess.

4.3 Formen

4.3.1 „Ökonomie motiviert Ästhetik“²¹⁶

Die umfassende Auflistung von Namen im Film, wie von US-amerikanischen Gewerkschaften gefordert, bedingte eine zeitliche Ausdehnung des Vorspanns.²¹⁷ Stanitzek erkennt in der Ökonomie des Produktionsnachweises ein Spielfeld für Vorspannformen unterschiedlichster Art. Eine „Kultur des Vorspanns“²¹⁸ beginnt sich auf der Grundlage der Notwendigkeit zu bilden. Er fragt:

213 Kirkham, Pat, „Looking for the Simple Idea“, in: *Sight and Sound*, 4/2, 1994, S. 16-20, hier S. 20.

214 Saul Bass zit. nach Kirkham, *Saul Bass*, S. 107.

215 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 113.

216 Stanitzek, „Vorspann“, S. 13.

217 Vgl. Mengel, Norbert, „Gemieden und geschnitten. Vor- und Abspänne in den Fernsehprogrammen“ in: *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hg. Knut Hickethier/Joan Bleicher, Hamburg: Lit 1997, S. 241-258, hier S. 249.

218 Stanitzek, „Vorspann“, S. 13.

„Warum sollte, wer einen Film sieht, an Vertragsverhandlungen zwischen Schauspielern, Agenten und Produktionsgesellschaften sowie [...] gewerkschaftlichen Vereinbarungen interessiert sein? Genau darin jedoch, diese Spannung zu behandeln, zu beantworten, liegt die Aufgabe der Vorspannform. Man könnte darüber hinaus sagen, dass es gerade die aus der Perspektive des Publikuminteresses an Unterhaltung gegebene Dysfunktionalität der ökonomisch-juristischen Vorspannfunktion ist, welche die Prägnanz des Vorspanns fordert und ermöglicht, ja erzwingt: Ökonomie motiviert Ästhetik.“²¹⁹

Das Problem der „Chronistenpflicht“ wird aus dieser Betrachtung heraus ins Positive gekehrt. In der Notwendigkeit eine Tugend zu erkennen, war ein Wendepunkt in der Vorspann-Geschichte. Der „muffige Look der Filmstudios“²²⁰ wich grafischen Ideen, die die relativ lange Dauer der Titelsequenzen nutzten und für den Betrachter reizvoller machten.

4.3.2 Gegenseitige Bedingung von Schrift und Filmbild

Siegrist zeichnet nach, wie sich Vor- und Nachspann seit der späteren Stummfilmphase aus den Titledtafeln heraus entwickelten und welche semantischen Möglichkeiten sich daraus ergaben. Die von ihm vorgeschlagenen Optionen, Überblendung und Montage, lösen die Trennung von Schrift und Bild auf.

„Immer wieder wurde auf mehr oder weniger originelle Weise versucht, diese produktionsrechtlich obligatorisch, für die Handlung aber irrelevante Zugabe auch narrativ zu nutzen, sei dies durch die heute übliche Titeleinblendung (anstelle eigenständiger Schriftinserts) über der Anfangssequenz oder durch co-expositorische Vorspann-Montagesequenzen.“²²¹

Dirk Schaefer bezeichnet die Einblendung der Credits vor dem Filmbild als „integrierten Titelvorspann“, der die Handlung des Films noch auf der Stelle treten lasse.²²² Filmbilder, die an Typografie gekoppelt sind, müssen zugunsten des Leseprozesses oft länger stehen bleiben. Diese Zeit kann aber genutzt werden, um Fragen über das „Wo“ (Establishing Shots) oder das „Wer“ (Einführung der Protagonisten) zu klären. Daraus ergibt sich – natürlich auch in Kombination mit der auditiven Ebene – Atmosphäre.

219 Stanitzek, „Vorspann“, S. 13.

220 Busche, „Vorhang auf für den Meister des Vorspanns“.

221 Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms*, S. 95.

222 Vgl. Schaefer, Dirk, „Blue Steel: Was die Tonspur mit dem Vorspann macht“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 83-89, hier S. 87.

Mir stellt sich die Frage, inwiefern die Schrift – da im Prozess des Filmdrehes noch abwesend – für die Bildebene „einkalkuliert“ wird. Inwiefern sind Einblendungen und Montage an die Bedingung von Schrift geknüpft? Oder umgekehrt: Welche Art von Typografie ergeben Kamerafahrten oder Schnittfolgen zu Beginn eines Films? Oder steht gar die Schrift im Zentrum, für die unter Rücksichtnahme auf Lesegeschwindigkeit und Typografie adäquate Bilder geliefert werden müssen? Die Frage ist also nicht nur, welche Funktion das Titeldesign hat, sondern auch wie Bildmaterial aufgebaut sein muss, um den Credits Platz einzuräumen.

Hier eröffnen sich schon allein durch Prioritätensetzung interessante Ergebnisse. In der Exposition von *BREAKFAST AT TIFFANY'S* (1961) beispielsweise nimmt die Filmtitelgestaltung innerhalb der Kadrierung der Bilder einen gleichberechtigten Platz ein. Bild und Schrift wirken aufeinander optisch ausbalanciert. Die ersten Aufnahmen des Films zeigen Holly (Audrey Hepburn) in den frühen Morgenstunden mit Coffee-to-go vor dem Schaufenster des Juwelierladens. Durch Einblendung über der Fensterscheibe sieht es so aus, als würde Holly die Schrift oder die Namen betrachten (Abb. 27). Hier empfindet man die Credits durch gute Bildkomposition kaum als störend. Das, was der Titel sagt, wird gewissermaßen in Hollys ritualisiertem Frühstück vor „Tiffany“ diegetisch wiederholt. Die Text-Bild-Schere schließt sich sozusagen.

Lesley Stern stellt drei Kategorien von Filmbeginn auf. Sie unterscheidet zwischen „pre-credit sequence“, „diegetic credit sequence“ und „autonomous non-diegetic segment“.²²³ Mit *pre-credit sequence* ist eine Sequenz oder eine Szene gemeint, die noch vor den Credits auftaucht. Die *diegetic credit sequence* beinhalte die Credits als Einblendung über bewegten Bildern, die zur Narration gehören. Die dritte Kategorie des *non-diegetic segment* steht für Credits in Kombination mit abstraktem Hintergrund. Diese Differenzierung erscheint auf den ersten Blick sehr nachvollziehbar, verschwimmt aber bei der Anwendung auf Beispiele, die experimentellere Titelsequenzen aufzeigen. Als Beispiel nenne ich hier den Vorspann bzw. die Eröffnungssequenz von *NOW IS GOOD* (2012), die eine Unterscheidung zwischen den drei Kategorien erschwert (Abb. 28). Als „plurimedialen *ornatus*“²²⁴ aus Realbild, Zeichentrick und Computeranimation bezeichnet Schaudig die Titelsequenz in *LOLA RENNT* (1998), die obendrein nicht nur verschiedenste Stilmittel miteinander verbindet, sondern auch noch eine Erzählstimme aus dem Off einbettet, bevor überhaupt die Credits zu sehen sind. Der Titel selbst wird zur „ikonisierten Typosphäre“²²⁵: Eine Menschenmenge, aufgenommen aus der Vogelperspektive, läuft zusammen, um gemeinsam die Wörter „LOLA RENNT“ zu bilden (Abb. 29).

223 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 129.

224 Schaudig, „Flying Logos in Typosphere“, S. 181.

225 Schaudig, „Flying Logos in Typosphere“, S. 181.

5 Zur Person Saul Bass

Das Buch „Saul Bass. A Life in Film & Design“²²⁶ von 2011 ist das erste Buch, das sich dem Gesamtwerk Saul Bass’ verschreibt. Obwohl ich schon vor dessen Erscheinen einen relativ guten Einblick in Bass’ Tätigkeitsfelder hatte, war mir das 400-seitige Werk insofern eine große Stütze, da es mit seinen großzügigen Abbildungen und Begleitnotizen einer umfassenden Werksübersicht nachkommt. Meist als Randelement in Filmanalysen und Filmrezensionen abgehandelt, erstreckt sich die Suche nach Besprechungen zu Bass’ Design über eine Vielzahl an Literatur. In diesem Buch hingegen, dem ich auch Bass’ biografische Fakten entnehme, erschließt sich die ganze Bandbreite seines Titeldesigns in übersichtlicher Form. Pat Kirkham, die mit Saul Bass’ eine freundschaftliche Beziehung pflegte, fügt den Werken Anekdoten und Zitate bei, die viel über seine Ansichten, Einflüsse und Arbeitsweise wiedergeben.

5.1 Ausbildung

Saul Bass wurde 1920 in New York als Sohn jüdischer Emigranten geboren. Seine Eltern förderten Bass’ künstlerisches Talent früh, das ihm schon während der High School Zeit Wettbewerbsgewinne und die Herausgeberschaft eines Literatur- und Kunstmagazins einbrachte. Ein Talentsucher der *Art Students League* in Manhattan bekam einige Arbeiten von Saul zu Gesicht und bot ihm ein Stipendium an.²²⁷ In den Abendklassen der *Arts Students League*, die Bass ab 1936 besuchte, wurden ihm Layout und Design nähergebracht. Ein Teil der Ausbildung widmete sich auch der bildenden Kunst und der Gestaltpsychologie.²²⁸

In Zeiten großer Arbeitslosigkeit konnte sich Bass glücklich schätzen, mehrere kleine Anstellungen zu finden, die im weitesten Sinne etwas mit kommerzieller Kunst zu tun hatten. Schließlich fand er einen Job in einem kleinen Grafikbüro („commercial art studio“). Zur Zeit seiner Ausbildung war Grafikdesign noch als „commercial art“ oder „advertising art“ als eine spezialisierte Sparte der Kunst bezeichnet worden. Sie ist als sehr flexibler, flüssiger Bereich zwischen Werbung und Kunst zu verstehen gewesen.²²⁹ (Laut Ausgabe des *Print Magazine* wurde 1958 immer noch über die Konnotation mit dem Kunstbegriff diskutiert. Art-Direktoren schlugen handwerklich konnotierte Berufsbezeichnungen wie „visual engineering“ und „graphic design“ vor.²³⁰)

1938 erhielt Bass vom Unternehmen *Warner Bros.* ein Jobangebot in der Filmindustrie als „lettering and paste-up man“. Schließlich arbeitete er für *Twentieth Century Fox* und im Bereich der Filmwerbung. Er zeigte sich euphorisch, aber auch skeptisch:

226 Bass/Kirkham, *Saul Bass*.

227 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 5.

228 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 5f.

229 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 7.

230 Hollis, *Graphic Design*, S. 112.

„I could see all around me exciting stuff by Cassandre, Paul Rand, just a few years older than me, Alexey Brodovitch and others, but I was in the ass-end of the industry, I was young enough, naive enough, and sufficiently cocky to believe I could elevate movie advertising to the standards set by Man Ray's Rayographs and Jean Cocteau's films and illustrations“.²³¹

Aufgrund dieser Frustration verließ er 1944 das Studio und schloss sich der *Blaine Thompson Company*, einer New Yorker Werbeagentur an.²³²

5.2 Einflüsse

Zu den Personen, die Bass künstlerisch beeinflusst haben, zählt insbesondere György Kepes, ein ungarischer Künstler, Designer und Lehrer, in dessen Kurs er sich am Institut für Design am New Bauhaus in Chicago einschrieb. Zu seinen Vorbildern zählten László Moholy-Nagy, René Magritte, Man Ray, Cassandre und Paul Rand. Inspiration zog Bass aus dem Kubismus, dem russischen Konstruktivismus, der De-Stijl-Bewegung, dem Surrealismus aber auch aus der Psychologie.²³³ Es folgte eine intensive Beschäftigung mit Montage, Bauhaus-Typografie und Lettering. In dieser Zeit übernahm er schon einige Aufträge, die ihm sogar Preise einbrachten.²³⁴

1946 zog Bass von New York nach Los Angeles, um noch mehr in der kreativen Welt Fuß fassen zu können. Zu dieser Zeit galt Los Angeles als „Mekka“ für junge KünstlerInnen und DesignerInnen. Gruppenausstellungen und die Teilnahme am *Art Directors Club* folgten.²³⁵

5.3 Tätigkeitsfeld

Nach der Gründung seines eigenen Grafikstudios Saul Bass & Associates im Jahr 1952 erhielt er Aufträge für Logos und Markenzeichen und Aufträge zur Gestaltung von Filmplakaten, „Corporate Identities“ sowie TV-Spots.²³⁶ Außerdem beinhaltete sein Tätigkeitsbereich das Design von Plattencovern, Bucheinbänden, Briefmarken und Kinderbuchillustrationen. Auch der Vorschlag für einen Pavillon auf der World's Fair von 1964 und eine Installation für die 14. Triennale Mailand zählen zu seinem Gesamtwerk.²³⁷

231 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 8.

232 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 8.

233 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 9.

234 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 13f.

235 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 13.

236 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. xiii.

237 Auftraggeber waren z.B. der amerikanische Telekommunikationskonzern AT&T, *United Airlines*, *Minolta* und *Warner Brothers*, um nur ein paar wenige zu nennen. Einige der geschaffenen Logos sind heute noch in Verwendung. Vgl. Gomez-Palacio, Bryony/Armin Vit, *Graphic Design, Referenced. A Visual Guide to the Language, Application and History of Graphic Design*, Beverly: Rockport 2012, S. 158.

Der Gebrauchsgrafiker erweiterte sein Tätigkeitsfeld mit der Gestaltung von Filmtiteldesign Mitte der 50er-Jahre, ein Bereich der sich bislang noch nicht als kreative Sparte etabliert hatte.²³⁸ „[...] He ‘fell into’ a new career in what had often been called title backgrounds but came to be known as title sequences.“²³⁹

Die Titelsequenzen für Otto Premingers *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* (1955) und *ANATOMY OF A MURDER* (1959) sowie Hitchcocks *VERTIGO* (1958) u.a. fanden weltweite Beachtung. Bereits Ende der 50er-Jahre hat sich Bass einen Namen als einer der renommiertesten Grafikdesigner der Nachkriegszeit gemacht.²⁴⁰ Elaine Makatura, Bass’ spätere Ehefrau, wurde 1956 als Assistentin im Studio angestellt. Dies war der Beginn einer 40-jährigen Zusammenarbeit.²⁴¹

Dass Bass’ Arbeit für den Film nicht auf Titelgestaltung beschränkt war, sondern auch zu Oscargewinn und -nominierung für die eigenen Kurzfilme *WHY MAN CREATES* (1968) und *THE SOLAR FILM* (1981) geführt hat, soll hier nicht unerwähnt bleiben. In dem Science-Fiction-Film *PHASE IV* (1974), bei dem Bass Regie führte, stellt er sein filmisches Gespür unter Beweis. Neben Alfred Hitchcock, Otto Preminger und Martin Scorsese arbeitete Saul Bass u.a. mit den Regisseuren Robert Aldrich, Billy Wilder, John Frankenheimer, Stanley Kramer und Stanley Kubrick zusammen.

5.4 Formen und Themen bei Bass

Aufgrund der hohen Anzahl an Filmtitelproduktionen – als Konsequenz von Kooperationen mit unterschiedlichen Regisseuren – ergibt sich ein breites, differenziertes Werk von Umsetzungen. Obwohl Arbeiten von Saul Bass in der Literatur oft einem gewissen Zeitgeist zugesprochen werden, muss ich hier einräumen, dass es schwierig ist, einen formalen gemeinsamen Nenner zu formulieren. Bei gestalterischen und thematischen Tendenzen muss man nicht nur die Zeit, sondern auch die Intention des jeweiligen Films beachten. Ich finde, Bass ist ein Gestalter, der weniger um eine ansprechende Grafik ihrer selbst willen als um eine adäquate Repräsentation in Anlehnung an den Film bemüht ist. Während man das Titeldesign für Billy Wilders *THE SEVEN YEAR ITCH* (1955) mit der Formensprache von Paul Klee oder Henri Matisse assoziieren kann²⁴², stehen die ersten paar Minuten des Films *ATTACK!* (1959) mit Schwarz-Weiß-Fotografien kriegsmüder amerikanischer Soldaten im krassen Gegensatz dazu. Während *THE FACTS OF LIFE* (1960) an einen Comic erinnert, wird der Titel von *SECONDS* (1966) von einem surrealistisch-psychedelischen Charakter getragen.

Nach meiner Sichtung des breiten „Oeuvres“ von Saul Bass konnte ich in der frühen Phase seiner Filmtitelgestaltung in den 50er-Jahren eine Tendenz hin zu einer flächigen, illustrativen,

238 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. xiii.

239 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. xiii.

240 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 106.

241 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. xiii.

242 Vgl. Paul Klee, „Senecio“ (1922) oder Henri Matisse „Die Schnecke“ (1953).

von der Grafikdesign-Ausbildung geprägten Gestaltung feststellen. Ab den 80er-Jahren hingegen, glaube ich einen Hang zur Mehrschichtigkeit aus Überblendungen, ineinander montierten Bildern und Montage-Experimenten feststellen zu können. Oftmals bearbeitete Bass die Formensprache der Schrift, indem er sie dekonstruierte oder ihr übermäßig Bewegung hinzufügte. Schrift hat bei Bass doppelten Aussage-Charakter, der darin besteht, was sie sagt und wie sie es sagt. In den von mir ausgewählten Beispielen fügt sich animierte Typografie meist gleichwertig zu den grafischen Elementen in die Bildfläche ein.

Motive bei Bass sind der menschliche Körper, insbesondere Augen, Hände oder Mund. Die Motive sind aber nicht an eine strenge Formensprache gebunden: In *THE BIG KNIFE* (1955), *SECONDS*, *SPARTACUS* (1960), *BUNNY LAKE IS MISSING* und *VERTIGO* arbeitet Bass mit einem fotografischen Stil, in *SAINT JOAN* (1958), *ANATOMY OF A MURDER*, *BONJOUR TRISTESSE* und *SUCH GOOD FRIENDS* (1971) hingegen entscheidet er sich für eine auf geometrische Formen reduzierte Darstellung. Atmosphärische Elemente wie Wasser und Feuer prägen die Gestaltung von *CARMEN JONES* (1954), *STORM CENTER* (1956), *EXODUS* (1960), *CAPE FEAR* sowie die Endtitel von *IN HARM'S WAY* (1957). Architektur spielt in *NORTH BY NORTHWEST*, *SOMETHING WILD* (1961) und *THE CARDINAL* (1963) eine große Rolle. Eine intensive Auseinandersetzung mit Montage geben die Titelsequenzen zu *WALK ON THE WILD SIDE* (1962), *THE VICTORS* (1963), *GRAND PRIX* (1966) und *THAT'S ENTERTAINMENT! PART II* (1976) zu erkennen. Andere Titelsequenzen, wie z.B. *AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS* (1956), *THE FACTS OF LIFE* (1960) und *IT'S A MAD MAD MAD MAD WORLD* (1963), haben eine comichaft, ironisch-humorvolle Anmutung.²⁴³

243 Eine gute Übersicht zu Titelsequenzen von Saul Bass findet man online unter: o.A., „Saul Bass“, *Title Design Project*, o.J., www.titledesignproject.com/saul-bass, Zugriff: 8.8.2014; o.A., „The Title Design of Saul Bass“, *Art of the Title*, 8.5.2014, www.artofthetitle.com/feature/the-title-design-of-saul-bass, Zugriff: 8.8.2014.

6 Kollaborationen

6.1 Kreative Partnerschaft mit Elaine Bass

Anders als die Mehrheit der Literatur und Fachartikel über Saul Bass vermuten lassen, ist ein beträchtlicher Teil seiner Produktionen auf dem Gebiet des Filmtiteldesigns nicht im Alleingang geschehen. Wie seit den Filmen *THE WAR OF ROSES* (1989) zu entnehmen ist, fügt sich der Name Elaine Bass zu den Credits des Titeldesigns. Die Namen „Elaine and Saul Bass“ scheinen in ihren eigenen Werken seither gemeinsam auf.²⁴⁴

Selbstverständlich bedarf es Auftraggeber und einer damit verbundenen engen Zusammenarbeit, um einen Film durch Filmtiteldesign adäquat in Szene zu setzen. Aber die künstlerische Kollaboration mit Elaine Bass nimmt – wie leider nur in wenigen Quellen betont wird – einen besonderen Stellenwert ein, verläuft sie doch über Jahrzehnte und daraus zahlreich resultierende Projekte.²⁴⁵ Dieser gemeinsamen Designleistung von Elaine Bass (geborene Makatura) und Saul Bass möchte ich in diesem Abschnitt Rechnung tragen (Abb. 30).

Wie Ellen Lupton hervorhebt, habe Saul bereits seit den 1960ern immer stärker mit seiner Frau Elaine Bass kollaboriert.²⁴⁶ Eine andere Quelle belegt, dass sie bereits 1956 das Designstudio mit Saul Bass teilte.²⁴⁷ Die Schwierigkeit besteht darin genau festzuhalten, inwiefern maßgebend Elaine Bass' Zutun in der frühen Phase ihres gemeinsamen Schaffens war. Denn erst nach ca. 30 Jahren manifestiert sich Elaines Name, vergleichbar mit einer Signatur, im Werk. Ich bezweifle, dass Elaine Bass erst ab den 90er-Jahren eines Credits würdig war. Ganz im Gegenteil besteht die Annahme, dass seit früheren Jahren künstlerische Facetten auf Saul Bass' engste Partnerin zurückzuführen sind. Die gemeinsamen Projekte sind in einer Arbeitsweise entstanden, die Kirkham „cumulative crossfertilization of ideas“²⁴⁸ nennt. Elaine Bass' Einfluss schlug sich besonders auf die musikalische und rhythmische Dimension des Filmtiteldesigns nieder.²⁴⁹ Das Problem der Marginalisierung der Partnerin in einem gemeinsamen kreativen Schaffensprozess ist kein Einzelfall, wie Kirkham darlegt.

„It is not always easy or desirable to prize apart individual contributions within partnerships. Indeed, it would not be necessary in many cases were there not

244 Die beiden Namen erscheinen entweder im Vor- oder im Abspann, nämlich in „The War of Roses“, „GoodFellas“, „Cape Fear“, „Mr. Saturday Night“, „The Age of Innocence“ und „Casino“.

245 Vgl. *Die Geschichte der Vor- und Nachspanne*. Saul Bass, TV-Ausstrahlung, Arte, Blow Up 27.11.2012; <http://videos.arte.tv/de/videos/die-geschichte-der-vor-und-nachspaenne-blow-up--7090552.html>, Zugriff: 28.7.2014; Lupton, *Women in Graphic Design*, S. 85; Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 21f.

246 Vgl. Lupton, *Women in Graphic Design*, S. 83.

247 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. xiii.

248 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. viii.

249 Vgl. *Die Geschichte der Vor- und Nachspanne*, Arte.

such a long history of women collaborators, particularly wives, not being given due credit, especially if the man already had an established reputation when they began working together [...].“²⁵⁰

Der Umstand, dass Frauen in Kollaborationen mit ihren männlichen Kreativpartnern tendenziell nicht die gleiche öffentliche Aufmerksamkeit erfahren haben, sensibilisieren Ellen Lupton, Sibylle Hagmann und Ellen M. Thompson in ihren Artikeln zum Thema Gender und Design.²⁵¹ Klar ist, dass Frauen seit jeher in allen signifikanten Bereichen des frühen Grafikdesigns partizipierten.²⁵² Das Problem liegt vermutlich in der Geschichtsschreibung, die es verabsäumt hat, dort Frauen Tribut zu zollen, wo es wichtig gewesen wäre. Die Dokumentation und Aufarbeitung von weniger bekannten weiblichen Designer-Biographien kann einem männlich dominierten Designverständnis entgegenwirken. Es liegt auf der Hand, dass dem geteilten Pioniergeist in kreativen Partnerschaften zukünftig sowie rückwirkend Beachtung geschenkt werden soll.

Es sind hier nur ein paar Frauen genannt, die im Laufe des 20. Jahrhunderts das Design gleichermaßen wie ihre kreativen Partner geprägt haben. Als „Künstlerpärchen“ in die Designgeschichte eingegangen sind: Zuzana Licko und Rudy VanderLans, Laurie Haycock und Scott Makela, Ray und Charles Eames, Denise Scott Brown und Robert Venturi, Gertrud und Otto Natzler.²⁵³

Im Bereich des Titeldesigns für Film und Fernsehen sind hier noch explizit Karin Fong, Emily Oberman, Bonnie Siegler, Manija Emran, Miki Kato, Susan Bradley oder Pamela B. Green aus der jüngeren Zeit genannt, welche als Studiogründerinnen oder Teilhaberinnen die Film- und Fernsehlandschaft mitprägen.²⁵⁴

6.2 Kollaboration mit Alfred Hitchcock

„What the auteur theory argues, is that any film, certainly a Hollywood film, is a network of different statements, crossing and contradicting each other, elaborated into a final ‘coherent’ vision [...]“.²⁵⁵

250 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. viii.

251 Lupton, *Women in Graphic Design*; Hagmann, Sibylle, „Non-existent Design: Women and the Creation of Type“, in: *Visual Communication*, 4/186, 2005, S. 187-194; Thompson, M. Ellen, „Alms for Oblivion: The History of Women in Early American Graphic Design“, in: *Design Issues*, 10/2 1994, S. 27-48.

252 Vgl. Thompson, „Alms for Oblivion“.

253 Vgl. Lupton, „Women in Graphic Design“, S. 85.

254 Siehe Portfolios unter www.imaginaryforces.com (Karin Fong), www.number17.com/#/work/ (Emily Oberman und Bonnie Siegler), work.manijaemran.me (Manija Emran), www.momoco.co.uk (Miki Kato), www.susan-bradley.com (Susan Bradley) und www.picagency.com (Pamela B. Green), Zugriff: 17.8.2014.

255 Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 144.

Einleitend möchte ich darauf hinweisen, dass ich diesen Punkt vor dem Hintergrund der „Auteur-Theorie“ bzw. vor der Kritik daran abhandle, die in Bezug auf Hitchcock nicht ganz außer Acht gelassen werden kann. Die Diskussion um die Autorenschaft wirft die Frage auf, ob der Regisseur die alleinige kreative Kontrolle inne hat und ob das Endergebnis einer singulären Vision gleichkommt.²⁵⁶

Im Fall von Hitchcock ist ebendieser nicht die letzte (Kontroll-)Instanz, da er beispielsweise unter der Verantwortung des Produzenten David O. Selznik innerhalb eines Systems nur eingeschränkt agieren konnte.²⁵⁷ Es ist ihm jedoch nicht abzusprechen, dass sein Schaffen eine eigene Handschrift hinterlässt und sich (zum Teil) einer Genre-Produktion entzieht. Es soll hier lediglich vorausgeschickt werden, dass ein Mythos des Regisseurs als einzige kreative Größe nicht bestärkt werden soll. Unter „Fremdeinwirken“ im positiven Sinne ist der Film ein Ergebnis vieler Beteiligter. Ich möchte auch nicht von Instrumentalisierung sprechen, denn kreative Impulse gehen wiewohl von DrehbuchschreiberInnen, FilmkomponistInnen, SchauspielerInnen oder eben FilmtitelgestalterInnen aus. Wenn der Name Hitchcock als Alleinstellungsmerkmal für einen Film wirbt, so zielt man damit eher auf die Erwartungshaltung der Rezipienten. Sein Name kommt einer Genre-Klassifizierung gleich, die es erleichtern soll, in einem breiten Angebot zu differenzieren. Die Fixierung auf seine Person hat auch vermutlich damit zu tun, dass sich Hitchcock ganz und gar nicht davor scheute, selbst vor der Kamera zu agieren, wie in einem der vielen Trailer, in denen der Regisseur den Film persönlich vorstellt („The fabulous Mr. Hitchcock is about to escort you on a tour of the location of his new motion picture ‘Psycho’“²⁵⁸). Auch seine Cameo-Auftritte erreichten Kult-Faktor. Peter Wollen legt nahe, dass mit einer Trennung zwischen dem Regisseur Hitchcock und der filmischen Struktur „Hitchcock“ Verwirrung vorgebeugt werden kann.²⁵⁹

256 Vgl. Edgar-Hunt, Robert, *Basics Film. Regie*, München: Stiebner 2010, S. 22; Scheinpflug, Peter, *Genre-Theorie. Eine Einführung*, Berlin: LIT, 2014, S. 52f.

257 Monaco weist darauf hin, das Hitchcock genau genommen „nicht nur eine, sondern vier Karrieren“ gemacht hätte. Damit meint er seine Tätigkeiten während der Stummfilmzeit, während der Tonfilmzeit in England, seine Zeit in Hollywood sowie seine Farbfilm-Produktionen ab 1952. Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 355.

258 Siehe „Original-Kinotrailer“ zu *Psycho*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960, DVD-Video, *Psycho*. Alfred Hitchcock Collection, Bonusmaterial, Universal 2010.

259 Vgl. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 145.

„Hitchcock calculated himself as part of the overall structure of his work. He foregrounded his presence by appearing in his films; he developed an instantly recognizable persona on television [...]. This success on all levels created the event of the director as celebrity. His films were known; and he (or rather the public persona he created) was known through the work of film reviewers, who referred to almost any film that used suspense, shock, or a ‘surprise ending,’ as ‘Hitch-cockian.’“²⁶⁰

Im Bestreben, die übergeordnete Struktur „Hitchcock“ in seine Bestandteile zu zerlegen, widme ich mich der Frage um die Aufgabenverteilung und übertragene Verantwortung im Schaffensprozess. Dies soll näherbringen, inwieweit und unter welchen Bedingungen Hitchcock Arbeit aus der Hand gab.

Meine Grundannahme ist die, dass Saul Bass nicht schlichtweg eine konkrete Idee des Regisseurs umsetzte, sondern in Titeldesigns eigene schöpferische Kraft unter Beweis stellte. Deshalb sehe ich Bass als jemanden (auf einem ähnlichen Level wie SchauspielerInnen, FilmkomponistInnen u.a.), der die Struktur „Hitchcock“ mitprägt und determiniert. Dass Saul Bass trotzdem als Grafikdesign-Größe und Pionier im Filmtiteldesign nicht vom System Hitchcocks „verschluckt“ wurde, sondern sein Name in den meisten Filmkritiken und -rezensionen Eingang fand, mag vielleicht daran liegen, dass er als Selbstständiger mit eigenem Studio und ohne Langzeit-Vertrag losgelöst von Filmproduktionsfirmen arbeiten konnte.²⁶¹

Es steht außer Frage, dass sich Hitchcock einer Detailgenauigkeit und einer größtmöglichen Kontrolle über seine Filme verschrieben hatte. Als Regisseur, der nur wenig dem Zufall überließ, investierte er im Vorfeld große Mühe in die Visualisierung seiner Vision.²⁶²

„But essentially, Hitchcock was an artist who insisted on tight, prearranged control of his work from beginning to end – a control that expressed an explosion of disorder. He did not splash and drip, but drew his images, constructed his movies on paper, making them, in fact, before actually making them.“²⁶³

260 Kolker, Robert, „Algebraic Figures. Recalculating the Hitchcock Formula“, in: *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*, Hg. Andrew Horton/Stuart Y. McDougal, Berkeley: University of California Press, S. 34-51, hier S. 35.

261 Die Schauspielerin Tippi Hedren beispielsweise war an einen langjährigen Vertrag gebunden, der es ihr nicht ermöglichte, Engagement-Angebote von anderen Regisseuren anzunehmen. Vgl. Goldman, Andrew, „The Revenge of Alfred Hitchcock’s Muse“, *The New York Times*, 5.10.2012; www.nytimes.com/2012/10/07/magazine/the-revenge-of-tippi-hedren-alfred-hitchcocks-muse.html?_r=0, Zugriff: 2.9.2014.

262 Es kann angenommen werden, dass Hitchcock zeichnerisches Talent besaß, wie seine ersten Jobs vermuten lassen. Er arbeitete als Illustrator für Reklameanzeigen elektronischer Geräte und als Zwischentitelzeichner für *Famous Players-Lasky*. Vgl. Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Hg. Robert Fischer, München: Wilhelm Heyne 2004, S. 23 f.

263 Kolker, „The Form, Structure, and Influence of Psycho“, S. 208.

Als Hilfestellung erleichtert ein Storyboard nicht nur die Dokumentation der eigenen Vorstellungen, sondern auch die Vermittlung an die Beteiligten. Mit der Aufgabenteilung gehen jedoch unterschiedliche Auffassungen und Auslegungen einher.

„Hitchcock and Eisenstein draw sequences in advance in a kind of strip-cartoon form. On the other hand, there are the various levels of execution: acting, photography, editing. The director's position is shifting and ambiguous.“²⁶⁴

Ganz allgemein gilt das Storyboard als „eine produktionsvorbereitende Vorstufe des Films“, in der bereits die Mise-en-scène, also die szenische Einrichtung der Einstellungen, umrissen wird.²⁶⁵

Für Oscarpreisträgerin Janet Leigh z.B. diente Hitchcocks Storyboard als Basis für ihre Rolle als Marion Crane in *PSYCHO*. Darüber hinaus war sie jedoch mehr oder weniger auf sich selbst gestellt: „As long as what I did fit into his camera and fulfilled the piece of his picture [...] he let me pretty much alone“.²⁶⁶

Wie Spoto in seinen Filmbeschreibungen schildert, habe sich Hitchcock am Set von *VERTIGO* pedantisch genau um jede Einzelheit, vom Arrangement der Blumen und Aussehen der Statisten bis hin zur Auswahl der Autos und LKWs für den Hintergrund gekümmert. „Alle arbeiteten zwölf Stunden am Tag – für eine Minute Film“, erinnert sich Kenneth Clopine, der beim Aufbau des Sets mithalf.²⁶⁷ Alfred Hitchcock erreichte in seiner Laufbahn als Regisseur ein sehr hohes Level an Kontrolle über seine Filme, so Robin Wood, obwohl seine Entscheidungsfreiheit von mächtigen Produzenten wie David O. Selznick eingeschränkt wurde. Ferner war der Regisseur von guten Drehbüchern abhängig und er musste das Risiko von Publikumsverlust und Fehlinvestition eingehen.²⁶⁸ *PSYCHO* wurde zwar unabhängig von der Meinung der Studiobosse gedreht, stützte sich aber auf einen Personenkreis, der Hitchcock zum Erfolg verhalf: „*Psycho*, for instance, is a very free film indeed, not merely a commercial exploitation of a theme, but a personal work of genuine if unpleasant self-expression.“²⁶⁹

Saul Bass war nicht nur für die Titelsequenz zu *PSYCHO*, sondern auch für die Unterstützung als „pictorial consultant“, also eine Art „Bildberater“, bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt in Hitchcocks Vorhaben involviert²⁷⁰. „They had meetings before writings began, and Saul

264 Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 93.

265 Schwarz, Alexander, „Storyboard“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 335-337, hier S. 335.

266 Crane, Marion, siehe „Anmerkungen der Filmcrew“ (Bonusmaterial) zu *Psycho*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960, DVD-Video, *Psycho. Alfred Hitchcock Collection*, Universal 2010.

267 Zit. nach Spoto, Daniel, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, Münster: Wilhelm Heyne 1999, S. 285.

268 Vgl. Wood, Robin, *Hitchcock's Films Revisited. Revised Edition*. New York: Columbia University Press: 2002, S. 20 und S. 65.

269 Higham, Charles, „Hitchcock's World“ in, *Film Quarterly*, 2/16 1962, S. 3-16.

270 Saul Bass arbeitete nicht nur für Hitchcock (als Bühnenbildner, Choreograph, Regieassistent und „Second Unit“-Kameramann), sondern auch für andere Regisseure.
Vgl. Kirkham, Pat, „Reassessing the Saul Bass and Alfred Hitchcock Collaboration“, in: *West 86th*, 18/1 2011, S. 50-85, hier S. 63.

received each section of the screenplay as it was completed.“²⁷¹ Nicht zum ersten Mal stützte sich Hitchcock auf das Talent eines Künstlers, der sich außerhalb des Filmmetiers einen Namen gemacht hatte. Für die Traumszene in *SPELLBOUND* (1945) zog er das Können Salvador Dalís zu Rate und John Ferren zeigte sich für die Traumsequenz in *VERTIGO* verantwortlich.²⁷²

Auf Basis des Drehbuches sollte Bass Visuals zur Mordszene (u.a.²⁷³) entwickeln, was darin bestand, ein genaues Storyboard für die Abfolge der Einstellungen zu zeichnen.

„He [Hitchcock] said, ‘Show me what it’s going to look like from this angle and from this and from that because I want to make a montage. Show me what it’s gonna look like, so I can get in my mind the flash cuts. And he drew them very beautifully and graphically.“²⁷⁴

Hitchcocks Reaktion auf das Storyboard fiel anfangs eher skeptisch aus, da es aufgrund seiner raschen Abfolge von unterschiedlichen Kameraeinstellungen nicht dem üblichen Stil des Regisseurs entsprach. Bass’ Skizzen beinhalteten keine Totale und keine lange Kamerafahrt. Stattdessen bestand es aus Repetition, staccatoartigen Schnitten und Großaufnahmen. Nach einem Test-Shooting willigte Hitchcock jedoch in das Storyboard ein.²⁷⁵ Wie aus einem Interview mit Saul Bass hervorgeht, nahm er mit Hitchcocks Einverständnis für den Dreh der Mordszene die Position des Regisseurs bzw. des Kameramanns John Russell ein. An diese große Verantwortung erinnernd, beschreibt Bass:

„When the time came to shoot, I was on stage near Hitch, who was sitting in his elevated director’s chair in his Buddha mode, hands folded on his belly. He asked me to set up the first shot, as per the storyboard. After I checked it through the camera, I turned to him and said ‘Here it is.’ Then Hitch said ‘Go ahead, roll it.’ [...] So I swallowed hard, gulped and said ‘Roll camera!...Action!’ He sat back in the chair, encouraging me, benignly nodding his head periodically, and giving me the ‘roll’ signal as I set up each shot, matching them to the storyboard.“²⁷⁶

271 Rebello, Stephen, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, New York: Dembner Books, 1990, S. 48, zit. nach Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 183.

272 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 185.

273 Laut Rebello wurde Bass auch für die Mitarbeit an der Mordszene an Arbogast, für die Szene im Keller und für die Licht-Inszenierung von Bates Haus engagiert. Vgl. Rebello, *Hitchcock und die Geschichte von „Psycho“*, München: Heyne 2013, S. 87.

274 Janet Leigh in *Psycho*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1969, DVD-Video, *The Making of Psycho*, Bonusmaterial, Universal 2003; siehe Transkript: *The Alfred Hitchcock Wiki*; [the.hitchcock.zone/wiki/The_Making_of_Psycho_\(1997\)_-_transcript](http://the.hitchcock.zone/wiki/The_Making_of_Psycho_(1997)_-_transcript), Zugriff: 15.9.2014.

275 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 185. „His misgivings made me a bit nervous too so I borrowed a camera [...] and kept Janet Leigh’s stand-in on the set after the day’s shooting. I put a key light on her and knocked off about fifty to a hundred feet of film. Then I sat down with George Tomasini and we put it together following my storyboards, not worrying too much about finesse – just wanting to see what the effects of these short cuts would be. We showed it to Hitch. He liked it“. Ebd.

276 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 185.

Bis auf zwei Einstellungen, die Hitchcock ablehnte, fand das Ergebnis unter der Leitung von Saul Bass Eingang in den Film.²⁷⁷ Wie berichtet wird, wurden für den Dreh der Mordszene sieben Tage anberaumt. Es bleibt hier ungeklärt, an wie vielen Tagen Bass Hitchcock unterstützend zur Seite stand.²⁷⁸ In welcher Form sich nun die Ideen von Saul Bass in der Duschszene niedergeschlagen haben, werde ich im Kapitel 7.3.2 weiter darlegen.

Kirkham kritisiert, dass Hitchcock in einem Interview mit François Truffaut 1966 die Urheberschaft der Duschszene für sich allein beanspruchte. Zwar bestätigt er die Zusammenarbeit mit Saul Bass, indem er sagt, Bass wäre bei der Konzipierung einer anderen Szene involviert gewesen (die Szene, in der Detektiv Arbogast das Treppenhaus emporsteigt), doch bleibt Bass' Beteiligung an der berühmten Duschszene an dieser Stelle unerwähnt.²⁷⁹ Daniel Spoto, der im Rahmen seiner Biographie über Hitchcock Saul Bass kennenlernte, erinnert sich, dass Bass die Zusammenarbeit mit dem Regisseur zwar als wichtigen Moment in seiner Karriere sah, doch sich mehr Anerkennung dafür gewünscht hätte.²⁸⁰ Trotz dieser Vereinnahmung des kreativen Inputs scheint Bass Hitchcock großen Respekt zu zollen:

„Anybody who worked with Hitch had no doubt that he was in total control of everything that happened in his film. There's no doubt he was an autocrat. But, as far as I was concerned, he was a benevolent autocrat – open to new ideas, generous with his praise, always helpful and supportive. And, what really impressed me, a wonderful teacher“.²⁸¹

6.3 Kollaboration mit Otto Preminger

Anders als Alfred Hitchcock war Otto Preminger kein Regisseur, der bereits vor Drehbeginn alle Einstellungen zu Papier bringt, um auf dieser Grundlage zu arbeiten. Er beauftragte im Vorfeld auch keine Art-Direktoren, die seine Ideen in eine visuelle Form bringen sollten. Sein Zugang zu einem Filmprojekt orientierte sich eher an der Theaterarbeit. Dieser stellt die Proben mit den SchauspielerInnen und die Arbeit am Drehbuch ins Zentrum

277 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 185.

278 Vgl. *The Making of Psycho*; Kolker, Robert, „'Good Evening...'. Alfred Hitchcock talks to François Truffaut about 'Pure Cinema', Playing his Audience like an Organ and *Psycho*“, in: *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*, Hg. Robert Kolker, Oxford University Press 2004 S. 3-56, hier S. 19.

279 Vgl. Kolker, *Alfred Hitchcock's Psycho*, S. 17; *The Making of Psycho*.

280 Spoto, Daniel [Audiokommentar zu *Saul Bass. Title Champ*, Bonusmaterial zu *Vertigo*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1958]; DVD-Video, Universal 2008. Hier muss noch angemerkt werden, dass sich die Anerkennung Bass gegenüber in einer beachtlichen Entlohnung von 10000 US Dollar niederschlug, was angeblich „Revierstreitigkeiten“ unter der Crew auslöste. (Fraglich bleibt, ob Bass gegen die hohe Summe von einer Nennung seiner selbst als Mit-Urheber gegenüber der Presse absehen sollte). Vgl. Audiokommentar von Pat Kirkham, ebd.; Rebello, *Hitchcock und die Geschichte von „Psycho“*, S. 87.

281 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 187.

der Vorbereitung.²⁸² In einem Interview von 1972 beschreibt sich Preminger als keinen „methodischen“ Filmemacher:

„Certain images form in my mind and I execute them on the set [...] I don't prepare myself very meticulously to each detail [...] I can't do this, you know, I must have complete freedom“.²⁸³

Er sagt außerdem, es liegt ihm fern, in seinen Filmen einen gewissen „Style“ bewusst anzustreben; er überlässt es lieber Kritikern, seine Arbeit einer Style-Analyse zu unterziehen.²⁸⁴ So unterschiedlich Premingers Filme sind, so vielseitig sind auch die insgesamt neun Titelsequenzen, die aus der Zusammenarbeit mit Bass entstanden.

Zwar spricht Preminger davon, dass er sich im Vorfeld für die Konzipierung eines Films kaum auf Storyboards stützt, doch er legte großen Wert auf eine andere visuelle Repräsentation, nämlich die der Kommunikation nach außen. Titelsequenz, Filmplakate, Plattencover des Film-Soundtracks und sogar das Briefpapier – kurzum die „Identity“ für einen Film – sind besonders bei Filmen von Preminger von einem durchgängigen grafischen Stil geprägt. Unter diesem Aspekt des „Brandings“ sind *BONJOUR TRISTESSE*, *ANATOMY OF A MURDER* und vor allem *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* zu betrachten. Dazu Bass: „Making a commitment to one central idea that would tell audiences what the film is about, we wanted to develop a seductive, provocative image“²⁸⁵. Hier verweise ich auf meine Analyse des Titeldesigns in Kapitel 7.4.

So wie sich die Kollaboration zwischen Bass und Preminger zu Beginn nicht ganz reibungslos gestaltete²⁸⁶, so legten auch einige der „film executives“ der Auftragsarbeit Hürden in den Weg. Sie befanden die Kampagne für *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* als „absolutely, outrageously incorrect“²⁸⁷. Es drohte der Ersatz durch eine konventionellere Gestaltung. Preminger bezog Stellung und verteidigte Bass' Konzept, das schließlich in die Realisierung ging.: „If you change one hair in any of these ads, I will pull the picture“²⁸⁸. In einer Zeit, in der Titeldesign noch keinen anerkannten Status erlangt hatte, hielt es Preminger

282 O.A., [Otto Preminger im Interview mit Annette Michelson], *Cinéma Cinémas*, September 1972, Youtube, www.youtube.com/watch?v=KrfdwvKFtTQ, Zugriff: 10.8.2014.

283 O.A., [Otto Preminger im Interview mit Annette Michelson].

284 O.A., [Otto Preminger im Interview mit Annette Michelson].

285 Hirsch, Foster, *Otto Preminger. The Man Who Would Be King*, New York: Knopf 2007, S. 242.

286 Eine Anekdote über die Zusammenarbeit mit Preminger lässt sich bei Hirsch finden. Der Regisseur stritt mit dem Titeldesigner über die Frage, ob man Elemente des Titeldesigns für „The Man with the Golden Arm“ bewegt oder unbewegt gestalten sollte: „‘The lines must move’, I told Otto. ‘Wrong, they must be static, he said’. [...] This escalated. We started to scream. He began to pound the desk and his head turned purple. Then he started pounding the wall behind his desk. I walked out. ‘No way I am gonna do it that way’, I yelled before slamming the door.“ Hirsch, *Otto Preminger*, S. 243.

287 Foster, *Otto Preminger*, S. 243.

288 Fujiwara, Chris, *The World and its Double. The Life and Work of Otto Preminger*, New York: Faber and Faber 2008, S. 194.

für nötig, seinen Film mit einer Notiz an den Vertrieb zu übergeben, die Kinobetreiber dazu anhielt, den Film nicht bei noch zugezogenen Vorhängen zu starten.²⁸⁹ Dies zeigt entweder auf, dass jene Praxis von künstlerischer „Zensur“ in den 50er-Jahren immer noch verbreitet war, die den Vorspann als irrelevant einstuft, oder dass die Befürchtung bestand, das von Bass entworfene Sujet würde die Gemüter zu sehr erregen.

Saul Bass sprach Preminger von allen Regisseuren, mit denen er im Laufe seiner Karriere zusammenarbeitete – noch mehr als Hitchcock – das größte Gespür für Design zu. Im Interesse an der modernen Kunst, an Matisse, Mondrian und Klee im Speziellen, haben sich die beiden Kreativen angenähert.²⁹⁰ Doch die Zusammenarbeit verlief nicht immer harmonisch, wie sich Bass erinnert:

„Otto Preminger is a man noted for his willingness to blaze trails. [...] He's a man who taught me that temperament and talent are not mutually exclusive. A man who I worked and fought with over the years and learned to love and appreciate. [...] Otto was a very tough and bullheaded kind of person. He was difficult and opinionated. In a funny way it worked for me.“²⁹¹

Und später in einem Interview von 1996:

„I am a little nostalgic about my relationship with Otto. After a while, after the sixth or seventh picture, I can't remember, the whole thing became a sort of ritualistic gavotte. We would have these enormous fights in which everybody got killed, but in which nobody died.“²⁹²

6.4 Kollaboration mit Martin Scorsese

Saul Bass und seine Frau Elaine Bass arbeiteten für vier Projekte mit Scorsese zusammen: *GOODFELLAS*, *CAPE FEAR*, *THE AGE OF INNOCENCE* und *CASINO*.

In dem 2011 von Jennifer Bass und Pat Kirkham herausgegebenen Buch über Saul Bass' Gesamtwerk schreibt Martin Scorsese als Geleitwort: „Saul Bass. Before I ever met him, before we worked together, he was a legend in my eyes“.²⁹³ In dieser letzten Phase seines Schaffens war Bass bereits aufgrund innovativer Ideen im Titeldesign als Pionier bekannt. Scorsese erinnert sich:

289 zit. nach Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 114.

290 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 114.

291 Zit. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 114.

292 Haskin/Bass, „'Saul, Can You Make me a Title?“, S. 15.

293 Scorsese, Martin, „Foreword“, in: *Saul Bass*, Hg. Bass/Kirkham, S. vi.

„When we were growing up and seeing movies, we came to recognize Saul’s designs, and I remember the excitement they generated within us: like Bernard Herrmann’s scores, they added a whole extra dimension to whatever picture they were part of. They made the picture instantly special.“²⁹⁴

Wie den Interviews mit Scorsese zu entnehmen ist, bringt der Regisseur größte Wertschätzung Saul und dessen Partnerin Elaine Bass entgegen.

Thelma Schoonmaker, langjährige Cutterin für Scorsese, würdigt Bass’ ausgereiftes filmisches Gespür. „He would come and look at the film and then he would go away and will come back four months later with a staggering title sequence“.²⁹⁵ Der Arbeitsprozess war so angelaufen, dass Bass zu allererst den Rhythmus, die Struktur und die Stimmung des Films kritisch analysierte, um zu einer Essenz zu gelangen. „He would penetrate the heart of the movie and find its secret“.²⁹⁶

Dem Ehepaar Bass wurde für die Gestaltung von Titelsequenzen für Scorseses Filme große kreative Freiheit eingeräumt. Die Merkmale der Designs ab den 90er-Jahren beschreibt Kirkham folgendermaßen:

„[They] share a quality that is at once mythical and dream-like. With their lush colors, elemental contrasts and unbounded sense of space, they have the power to astound, the result of an intense cinematic conversation between three artists at the height of their creative expression.“²⁹⁷

294 Scorsese, „Foreword“, S. vii.

295 Schoonmaker, Thelma, [Audiokommentar zu *Casino*, Regie: Martin Scorsese, US 1995]; DVD-Video, *Casino. 2 Disc Special Edition*, Universal 2009.

296 Scorsese, „Foreword“, S. vii.

297 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 270.

7 Analyse ausgewählter Arbeiten

7.1 Vertigo

7.1.1 Formale Analyse

Die Titelsequenz von VERTIGO beginnt mit der Nahaufnahme eines weiblichen Mundes. Langsam bewegt sich die Kamera Richtung Augenpaar, das verunsichert nach rechts und links blickt. Die Kamera fährt noch näher an das Gesicht heran, sodass nun ein Auge die Bildfläche einnimmt. Schließlich verfärbt sich das Bild rot und das Auge wird schreckerfüllt aufgerissen. Der Titel „Vertigo“ erscheint und verschwindet wieder. Nun beginnt eine bewegte Spirale aus der Pupille der Frau auf uns zuzukommen, die sodann von weiteren mehrfarbigen Spiralförmigkeiten abgelöst wird. Schließlich werden wir wieder in das Close-Up des Auges zurückversetzt. Eine letzte Spirale scheint in der Pupille zu verschwinden (Abb. 31).

Bass hat den Titel des Films, also das, was mit Vertigo gemeint ist – Höhenangst und Schwindel –, in einem adäquaten grafischen Symbol zu verbildlichen gewusst. Es ist kein statisches Emblem, sondern verleiht der Titelsequenz durch Überblendung, Bewegung und Farbenwechsel psychedelischen Charakter.

Wie Spoto anmerkt, ist das psychedelische Spiralen-Muster bereits ein Vorgriff auf das Design der 60er-Jahre, das Jahrzehnt, in dem Muster dieser Art populär wurden. Doch die Spirale ist mehr als ein innovatives Design. Es ist ein elementares Motiv, das als Basis für die ganze zyklische Struktur des Films dient.²⁹⁸

Man denke an die Wendeltreppe im Kirchturm, die Akrophobie bei Scottie hervorruft, die spiralförmige Locke auf dem Porträt der Carlotta Valdes sowie an Madeleines Frisur. Auch die kurvenreichen Straßen von San Francisco, die Windungen der Friedhofswege oder die Baumringe im Wald könnten aus diesem visuellen „Leitmotiv“ entstanden sein. Abgesehen von der schneckenartigen Form, die uns im Film immer wieder begegnet, kann man auch eine dynamische Umsetzungen desselben Motivs finden, z.B. als umkreisende Kamerafahrt in der Szene, als Judy einen Brief verfasst, oder gegen Filmende, als wir Judy und Scottie in einer 360°-Einstellung sehen, die das Umfeld um das Paar herum zu verwandeln scheint. Für Žižek ist diese Einstellung der Schlüssel zum anfangs eingeführten Spiralsymbol:

„[...] perhaps, this last shot offers the key to the temporal dimension of ‘vertigo’ – the self-enclosed temporal loop in which past and present are condensed into the two aspects of the same endlessly repeated circular movement. It is this

298 Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 290.

multiple resonance of surfaces that generates the specific density, the 'depth' of the film's texture".²⁹⁹

Der Titel des Films wird auch durch die Anwendung eines Effekts in der Szener repräsentiert, in der Scottie ein Schwindelanfall befällt. Die Umsetzung dieses „Vertigo-Effekts“ ist einer Technik zu verdanken, die auf einer gegenläufigen Bewegung von Kamerafahrt und Zoom basiert.³⁰⁰ Führt die Kamera rückwärts mit zeitgleichem Zoom nach vorne, kommt es zu „einer faszinierenden Verzerrung von Entfernungen und Objektgrößen“³⁰¹.

„Um einen Zustand des Schwindels in einem hohen Turm zu evozieren, filmte Hitchcock einen Nachbau der Turmtreppe, indem er gleichzeitig in gegensätzliche Richtungen zoomte und mit der Kamera fuhr und so den Zusammenbruch des Raums nachahmte, der den Blickwinkel der von James Stewart gespielten Figur repräsentiert.“³⁰²

Das Zyklische an VERTIGO betrifft nicht nur die technische Umsetzung einzelner wiederkehrender Einstellungen, sondern auch die Klammer des Films: der Verlust von Madeleine wiederholt sich abermals im Verlust von Judy. Auch Scotties Höhenangst bildet eine formale und interpretative Brücke: Aufgrund seiner Höhenangst lädt Scottie Schuld auf sich, als sein Polizeikollege im Rettungsversuch selbst vom Dach stürzt. Und am Ende wird er durch Judys Fall vom Glockenturm erneut mit Schuld konfrontiert. Sieht man Scottie zu Beginn hilfeschend nach oben blickend, so richtet sich sein Blick in dieser Szene vom erklommenen Turm in den Abgrund nach unten.

Für Kyle Cooper, ebenfalls ein renommierter Titeldesigner und Gründer des Studios *Prologue Films*³⁰³, erzählt die kurze Sequenz von Saul Bass bereits eine kleine Geschichte. Als starkes Symbol lässt die Spirale so viele Assoziationen aufkommen, dass wir darin bereits die Instabilität der Figuren erkennen können. Von außen gelangen wir durch das Auge zu den

299 Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, S. 226. Die Beschreibung könnte auch auf die Figur des Möbiusbandes passen; eine Variation des Spiralenmotivs, das in der psychoanalytischen Theorie von Lacan auftaucht, von der Žižek geprägt ist. Vgl. Ragland, Ellie/Dragan Milovanovic, *Lacan. Topologically Speaking*, New York: Other Press 2004, S. 159.

300 Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 69.

301 Arijon, Daniel, *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000, S. 539.

302 Kolker, Robert, *Allein im Licht. Arthus Penn. Oliver Stone. Stanley Kubrick. Martin Scorsese. Steven Spielberg. Robert Altman*, München: Diana 2001, S. 285. Eine Anwendung des Effekts findet man auch bei Scorseses „GoodFellas“. Kolker lobt hier den Einsatz des „Dolly-Zooms“: „Dieser Effekt droht inzwischen zu einem Gemeinplatz zu werden, doch sein Einsatz in *GoodFellas* ist effektiv und ein weiterer Hinweis auf eine Erzähler-„Stimme“, die nicht die Henrys ist und die uns von Geschehnissen jenseits des Dialogs [...] erzählt.“ Ebd.

303 Kyle Cooper ist u.a. durch das Titeldesign für „Se7en“ (1995), „Dawn of the Dead“ (2004) und „Spider-Man 3“ (2007) bekannt. Vgl. o.A., „Kyle Cooper“, *Art of the Title*, o.J., www.artofthetitle.com/designer/kyle-cooper, Zugriff: 2.8.2014.

inneren Konflikten, mit denen es die Protagonisten zu tun haben. Verschiedene Formen und Variationen der Spiralenform führen uns innere gedankliche Prozesse vor.

Cooper lobt Bass' erzählerische Qualität, die er durch wenige Mittel erreicht. Ähnlich ist auch die Titelgestaltung von *PSYCHO* aufgebaut, die mit trennenden Linien Norman Bates' Dysfunktion suggeriert. Der Einsatz von solchen reduzierten grafischen Elementen steht im krassen Gegensatz zu den aufwendig auf Glasplatten gemalten Titeln der früheren Filmgeschichte. Der Griff zu ökonomischeren Hilfsmitteln bedeutet keinen Qualitätsverlust, sondern im Gegenteil, eine klare grafische Sprache.³⁰⁴

Das Motiv der Spirale wird in Hitchcocks *Psycho* am Ende der Duschszene noch einmal auftauchen, wenn vom kreisrunden Wasserabfluss, in den das Wasser in strudelförmiger Bewegung läuft, auf Marions Auge übergeblendet wird.

7.1.2 Blickstrategie

Mit der feministischen Filmtheorie wird das Bewusstsein für die Art der Darstellung weiblicher Charaktere im Hollywoodkino im Allgemeinen und bei Hitchcock im Speziellen geschärft. Teresa de Lauretis kritisiert die Repräsentation der Frau als „Spektakel“ – für die Autorin fiktionalen Konstrukt und Stereotypisierung einer Frau, die sie zu entmystifizieren sucht.³⁰⁵

Ein grundlegendes Thema ist die in der voyeuristischen Natur des Menschen angelegte Lust, Menschen auf der Leinwand zu betrachten, insbesondere Frauen. Diese These stützt sich auf den von Sigmund Freud geprägten Begriff der „Scopophilia“³⁰⁶. Wie Mulvey 1975 in ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“³⁰⁷ skizziert, falle die filmische Sprache mit der dominierenden patriarchalischen Ordnung zusammen. Nicht nur der Blick auf die Frau, sondern auch die Repräsentation der Frau vor dem Publikum wird thematisiert. Sie untersucht die Repräsentation unter Miteinbeziehung von Psychoanalyse. Mulvey beleuchtet kritisch die gängige Blickkonstellation im (damaligen) Hollywoodkino, das die Frau in eine passive Position des „Betrachtetwerdens“ dränge, während dem Mann seine Position des aktiven Schauens gewahrt bleibe.³⁰⁸ Unter diesem Aspekt möchte ich die Titelgestaltung von Saul Bass betrachten, da sie sich das Schauen als solches zum Thema macht.

304 Interview mit Kyle Cooper, vgl. „The Look of Saul Bass“, Feature, *Art of the Title*, Turner Classic Movies: USA 1.6.2004, www.artofthetitle.com/feature/the-look-of-saul-bass, Zugriff: 28.7.2014.

305 Vgl. De Lauretis, *Alice doesn't*, S. 4f.

306 „In the discussion of scopophilia and exhibitionism in *Three Essays*, Freud invokes Darwin by asserting that the human sexual act and subsequent procreation rely greatly on ‘visual impressions’ that remain the most frequent pathway along which libidinal excitation is aroused [...]“ Ogden, Daryl, *The Language of the Eyes. Science, Sexuality, and Femal Vision in English Literature and Culture, 1690-1927*, Albany: University of New York Press 2005, S. 187.

307 Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Feminism and Film Theory*, Hg. Constance Penley, New York: Routledge 1988, S. 57-68.

308 Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“; Deutelbaum, Marshall, *A Hitchcock Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell 2009, 234f.

Die Kritikerin schreibt dem Film *VERTIGO* diese filmische Konvention einer männlichen (manipulativen) Wahrnehmung zu. Der Film basiere ihrer Meinung nach – bis auf eine einzige Einstellung – auf der subjektiven aktiven Sicht der männlichen Rolle und einer passiven weiblichen Rolle. Marian Keane und William Rothman hingegen versuchen zu belegen, dass der Blick der Protagonistin sehr wohl durch Einstellungen aus ihrer subjektiven Perspektive repräsentiert wird.³⁰⁹ Wenn Judy in einem inneren Kampf mit sich selbst einen Brief an Scottie verfasst, ist die Einstellung gänzlich Judys Sicht geschuldet: „When we witness Judy writing her note and hear her voice-over, we are given a powerful invitation to identify and sympathize with her“.³¹⁰ Es ist eine der wenigen Szenen, in der sich Scottie nicht in ihrer unmittelbaren Nähe befindet. Hier lässt Hitchcock den Zuschauer zum Mitwisser von Gavin Elsters bzw. Judys falschem Spiel werden. Judys Blick aus dem Fenster während der Autofahrt Richtung San Juan Bautista-Kirche zeigt zweifellos ihre Sicht. Die Einstellung ist insofern wichtig, als dass sie uns darüber informiert, dass sich Judy gewahr wird und wiedererkennt, wohin die Fahrt geht. Scotties Profil fällt mit einem observierenden Blick aus Judys Perspektive zusammen.

Doch tatsächlich sehen wir Madeleine, vor allem in der Einführung ihres Charakters, nur aus der beobachtenden Sicht von Scottie. Von einer Distanz aus verfolgt der Blick des Protagonisten ihre mysteriöse, fast schon geisterhafte Erscheinung. Ihre Präsenz ist wie ein Traum und da wir uns mit Scotties Blick identifizieren, würde sie zu *unserem* Traum werden.³¹¹

„In Hitchcock [...] the male hero does see precisely what the audience sees. [...] he takes fascination with an image through scopophilic eroticism as the subject of the film. Moreover, in these cases the hero portrays the contradictions and tensions experienced by the spectator. In *Vertigo* in particular, but also in *Marnie* and *Rear Window*, the look is central to the plot, oscillating between voyeurism and fetishistic fascination.“³¹²

Die beschriebene Struktur des Blicks, nämlich der mit dem Protagonisten verschmelzende Zuschauerblick, absorbiert alle anderen Blickkonstellationen, die dem Kino eigen sind: „There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion. The conventions of narrative film deny the first two and

309 Vgl. Rothman, William, *The "I" of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. Cambridge University Press 2004, S. 232; Keane, E. Marian, „A Closer Look at Scopophilia. Mulvey, Hitchcock and *Vertigo*“, in: *A Hitchcock Reader*, Hg. Marshall Deutelbaum, Chichester: Wiley-Blackwell 2009: Chichester, S. 234-248.

310 Brill, Lesley, *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton University Press 1988, S. 216.

311 Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, S. 114.

312 Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 65.

subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience.“³¹³

Keane relativiert Mulveys These, indem sie nicht nur die Frage aufwirft, inwiefern Scopophilia ein „aktiver“ Blick sein kann, sondern auch dadurch, dass sie sich auf eine These Sigmund Freuds beruft, die besagt, aktive und passive Instinkte seien gleichermaßen in einem Menschen vereinigt.³¹⁴ In *PSYCHO* beweist uns die Figur von Norman Bates ein weit komplexeres Gefüge als es Mulvey zu differenzieren versucht. Teils passiv (als Beobachter), teils aktiv (als Mörder und Mutter) ist sein Charakter ambivalent gezeichnet.³¹⁵

Wenn wir den Film *VERTIGO* als eine Studie über den Blick an sich, über Täuschung und Fantasie, über die Fragilität von Identitäten lesen, dann werden all diese Meta-Ebenen des Films in einer Symbolik zusammengeführt, die der Geschichte (außerhalb) vorgelagert ist. Die Frau in der Titelsequenz „leiht“ dieser visuellen Metapher ihr Auge bzw. ihren Blick; sie kommt an keiner Stelle im Film vor. Sie soll weniger die Schauspielerin Kim Nowak ersetzen, als ein Thema repräsentieren. Das Motiv des (sich öffnenden, manchmal weitenden) Auges ist insofern nachvollziehbar, als dass es den Zuschauerblick im Kino repräsentiert. Keine andere Position im Film würde besser passen als direkt zu Beginn der Vorführung, so als wolle der Film sagen: „Richten Sie Ihren Blick auf die Leinwand!“ Der Zuschauer wird mit einem aufgerissenen, angsterfüllten Auge („the fascinated-fascinating eye“³¹⁶) darauf aufmerksam gemacht, dass das Gezeigte an ihm selbst körperliche Reaktionen hervorrufen könnte. Das Publikum sieht sozusagen seinen eigenen Blick. Demzufolge ist diese zweite, von Mulvey angedeutete, Blickkonstellation dem Titeldesign sehr wohl immanent. Das Wissen um ein „fertiges Produkt“ lässt die Eröffnung eines Films als Metafilm oder Metatext wahrnehmen. „Ähnlich einer Gebrauchsanweisung gehört die Eröffnung als Bestandteil zum Gegenstand, den sie beschreibt, ist aber zugleich auch von ihm separiert“³¹⁷, beschreibt Bordwell den „Schwellenzustand“ bzw. den „liminalen Raum“³¹⁸ der Titelsequenz.

Es stellt sich mir die Frage, wo Mulvey die Kinogängerin in ihrer These positioniert. Sie schreibt über die strenge geschlechtspezifische Trennung der Blickkonstellation auf der Leinwand, aber führt uns kein Gegenbeispiel vor Augen, unter welchem Umstand sich diese Rollen drehen oder aufbrechen. Im Fall der Titelgestaltung von *Vertigo* hätte Mulvey vielleicht einen Ansatz in diese Richtung erkennen können: als einen weiblichen Blick auf das Kino, das an dieser Stelle nicht die Geschichte des Helden, sondern der Heldin erzählt.

313 Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 68.

314 Vgl. Keane, „A Closer Look at Scopophilia“, S. 240.

315 Vgl. Keane, „A Closer Look at Scopophilia“, S. 242.

316 Bellour, Raymond, „Hitchcock, The Enunciator“, *Camera Obscura*, 2/2 1977, S. 67-92, hier S. 76.

317 Elsaesser Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 61.

318 Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 53.

7.1.3 Vergleiche

Es ist kaum verwunderlich, dass das Motiv des Auges bzw. des Blicks nicht nur in vielen Filmen, sondern auch in vielen Filmtitelgestaltungen auftritt, da es als selbstreferenzielles Zeichen auf das Kino oder vielmehr auf die Lust am Sehen fungiert. An dieser Stelle wäre es kein allzu schwieriges Unterfangen, etliche Filme aus dem Science-Fiction-, Krimi- oder Horror-Genre zu nennen, die im Titeldesign ein Auge abbilden. Man denke an das berühmte Auge mit dem darüberliegenden Fadenkreuz aus der TATORT-Serie, dessen Titelgestaltung von Grafikerin Kristina Böttrich-Merdjanowa seit 1970 regelmäßig über die Fernsehbildschirme läuft³¹⁹ (Abb. 32).

„Verbunden sind mit diesem gerade einmal zweiunddreißig Sekunden dauernden Vorspann bis heute bestimmte Erwartungshaltungen, die sich aus Seherfahrung speisen und zu einer veritablen *Tatort*-Sozialisation verdichten“.³²⁰

Auch die Science-Fiction-Serie THE X FILES (1993-2002) stimmt die Zuschauer vor jeder Folge mit Satzfragmenten wie „Paranormal Activity“ und „The truth is out there“ sowie mit mysteriös-aufgeladenen Bildern – darunter auch ein Auge – auf unheimliche Geschichten ein (Abb. 33). Im Laufe der Jahre wurde dieses Titeldesign des Öfteren neu gestaltet (und gekürzt), jedoch immer unter Beibehaltung des musikalischen Themas und des Bildes einer erweiterten Pupille.

In anderen Titelgestaltungen, die auch das Motiv des Auges bzw. des Blicks enthalten, ist es meist die Frau, die einer Bedrohung ausgesetzt ist oder ihr standhält. Folgende Filme beziehen sich in diesem Sinn mehr oder weniger auf VERTIGO: PEEPING TOM (1960) von Michael Powell, REPULSION (1965) von Roman Polanski, AMER (2009) von Hélène Cattet und Bruno Forzani und UNDER THE SKIN (2013) von Jonathan Glazer (Abb. 34). Auch in CAPE FEAR wird das Motiv des Blicks an der Schwelle zwischen Titeldesign und Handlungsbeginn erneut auftreten. Diesem Filmtiteldesign widme ich mich in Kapitel 7.8.

Für die Titelsequenz von CHARADE (1963) entwarf Maurice Binder ein einprägsames Design, das auf Farbigkeit und einer rasant bewegenden Spiralform basiert. Während sich der halluzinatorische Effekt bei VERTIGO aus der Kombination von „fermatischer Spirale“³²¹

319 Vgl. Müller-Jentsch, Ekkehard, „Der längste Fall“, *Süddeutsche Zeitung*, 14.1.2011; www.sueddeutsche.de/medien/streit-um-tatort-vorspann-der-laengste-fall-1.1046350, Zugriff: 10.9.2014.

320 Griem, Julia/Sebastian Scholz, *Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 10.

321 Bis auf eine Ausnahme ist in der von mir recherchierten Literatur über „Vertigo“ vom Überbegriff „Spirale“ die Rede. Nach eigener Suche nach einer mathematisch präzisen Beschreibung entspricht die Form von zwei gegenläufigen Linien einer „fermatischen Spirale“, die auch als „parabolische Spirale“ bezeichnet wird. Vgl. Morris, G. Christopher, „Fermat's spiral“ in: *Academic Press Dictionary of Science and Technology*, Hg. Christopher G. Morris, San Diego: Academic Press 1992, S. 816. Saul Bass berichtet, dass er Gefallen an der Form von „Lissajous“-Figuren gefunden hätte, eine mathematische Kurve aus zwei harmonischen Schwingungen. Vgl. Kirkham, Pat, „The Jeweller's Eye“, *Sight and Sound*, 7/4 April 1997, S. 18.

und dem durchdringenden Blick der Frau generiert, ist es bei CHARADE die Beschleunigung der übereinander liegenden Spiralförmigkeiten, die eine optische Sogwirkung erzeugt. Ebenso sind die beiden Filmplakate konzipiert. Sie stellen jeweils eine Spiralförmigkeit in der Bildmitte dar, aus der zwei Personen ragen. Bei VERTIGO sind es eine schwarze und eine rote Silhouette, bei „Charade“ sind die zwei Hauptprotagonisten als Standfotografie abgebildet. Sogar die Wahl der Farben rot, schwarz und weiß stimmt überein (Abb. 35).

7.2 North by Northwest

7.2.1 Formale Analyse

Im Titeldesign von NORTH BY NORTHWEST (1959) liegt der Fokus auf Architektur. Vertikale dünne Linien kreuzen sich mit horizontalen, bis sie die ganze Bildfläche erschlossen haben.³²² Die Namen des kreativen Stabs fallen vor einem grünen Hintergrund („violent-green screen“³²³) von oben nach unten und umgekehrt ins Bild, um sich in dem blauen Raster einzuordnen und dort gerade solange stehen bleiben, um sie als Zuschauer lesen zu können. Die Art, wie die Typografie ins Bild fährt, erinnert an Aufzüge, die pausenlos in Bewegung sind.

Der Titel selbst ist wie eine Art Logo gestaltet: Die Buchstaben „N“ und „T“ sind als Pfeile nach Norden und nach Nordwesten ausgeführt (Abb. 36). Dieser typografisch gestaltete Schriftzug wirkt wie ein „Branding“ eines filmischen Produkts. (Mit der wiederholten Einblendung des „Logos“ bzw. des Filmtitels im Endtitel wird erneut auf den Marken-Charakter des Films aufmerksam gemacht.) Langsam löst sich das blau-grüne Muster auf, um den Blick auf eine Hochhausfassade freizugeben. Man erkennt nun, dass das zuvor in flächigen Farben gehaltene Muster eine Abstraktion dieser Fassade dargestellt hat. Das Gittermuster entspricht den Linien und Achsen der Architektur von Hochhäusern, die sich hinter der Typografie befinden. Ab diesem Moment werden die Credits von Realfilmaufnahmen („live action“) begleitet. Mit den darauf folgenden Einstellungen wird darüber informiert, dass wir uns im von Wolkenkratzern dominierten Manhattan befinden.

Die Schrift kommt nun nicht mehr von unten oder oben ins Bild, sondern verlagert sich auf die horizontale Linie. Sie zieht von links nach rechts oder von beiden Seiten in die Bildfläche hinein und wieder hinaus. Parallel dazu sehen wir Menschenmengen an öffentlichen Plätzen, die es offensichtlich alle sehr eilig haben. Die Dynamik der Schrift wiederholt sozusagen das geschäftige Treiben der New Yorker.

322 Diese sich gegenseitig annähernden Linien interpretiert Lesley Brill als kreuzende Pfade menschlicher Schicksale. Damit ist bereits etwas über die Filmhandlung ausgesagt, in der sich die Wege der Protagonisten unter ungewöhnlichen Bedingungen treffen. Vgl. Brill, Lesley, „North by Northwest and Romance“, in: *Perspectives on Alfred Hitchcock*, Hg. David Boyd, New York: Hall & Co, 1995, S. 128-143, hier S. 139.

323 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 182.

Schrift und Schriftsujet im Vorspann zu *NORTH BY NORTHWEST* können auch als Reklame- tafeln an einer Hausfassade interpretiert werden. Das Thema Werbung betrifft auch den Hauptprotagonisten des Films, der seine Arbeit in diesem Bereich ausübt. Das Sujet von Schrift und Architektur ist für Mark Lamster generell eine Metapher für die werbende Funktion von Filmtitelgestaltung: „In a sense, the film titles is to the movie as the billboard and neon sign are to architecture.“³²⁴

7.2.2 Spiel mit der Zuschauererwartung und narrative Konstruktion

Die stürzenden Linien der Architektur sind für Donald Spoto bereits ein Hinweis auf das Problem der „abstürzenden“ Identität, die Thornhill erfahren wird.³²⁵ Am eindeutigsten wiederholt sich in Spotos Augen dieses Motiv in jener Szene, in der Personen vom Mount Rushmore stürzen oder zu stürzen drohen.³²⁶

Rein formal stellen die ersten Sekunden des Films mit seiner strengen in Blau- und Grautönen gehaltenen Architektur einen harten Kontrast zu dem unebenen, sich im Licht verändernden Mount Rushmore dar. Nimmt man auf Basis der Titelgestaltung an, die gesamte Handlung würde sich in der Großstadt zutragen, so kommt die Verlagerung der Handlung an einen sehr davon abweichenden Ort überraschend. Die Prärieszene steht im noch härteren Kontrast zu den Stadtaufnahmen in der Titelsequenz. Das warme Licht, die Hitze und die befremdliche Stille lassen den Stadtmenschen Thornhill wie einen Aussätzigen wirken. Für mich ist klar, dass es der Dramaturgie des Filmes zugute kommt, dass Saul Bass im Titeldesign keine formalen Anzeichen auf einen Wechsel der Szenerie vorwegnimmt; und uns somit nur die Location von „North“ und nicht auch schon „Northwest“ zeigt (anders als im Titeldesign von *CAPE FEAR*, in dem das dunkle Gewässer Schauplatz des auf die Spitze getriebenen Horrors sein wird). Die über sieben Minuten lange „dust-cropping“-Szene in der Wüste wirft zu einem späteren Zeitpunkt einen besonderen Blick auf das Titeldesign. Es kann als Spiel mit der Erwartung des Zuschauers gelesen werden, der sich noch zu Beginn in Thornhills Territorium verortet hat. David Bordwell beschreibt:

„Eine konzentrierte, einleitende Exposition, die uns in medias res stürzt, löst starke Anfangseindrücke aus, und diese werden zur Grundlage für unsere Erwartungen an den Film als Ganzen“.³²⁷

324 Lamster, Mark, *Architecture and Film*, New York: Princeton Architectural Press 2000, S. 129.

325 Das ist eine Interpretation, die auch Saul Bass' Spiralen-Motiv in „Vertigo“ zugeschrieben wird. Vgl. Brill, *The Hitchcock Romance*, S. 202.

326 Vgl. Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, S. 322.

327 Bordwell, David, „The Classical Hollywood Style, 1917-1960“, in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Hg. Janet Staiger/Kristin Thompson, London: Routledge 1985, S. 1-84, hier S. 37 zit. nach Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 61.

Anhand des Filmbeispiels *NORTH BY NORTHWEST* erläutern Bordwell und Thompson Grundzüge der narrativen Konstruktion. Unsere Annahmen und Schlussfolgerungen über das narrative Geschehen bilden sich bereits nach wenigen Augenblicken; mehr oder weniger bewusst aktiv. „The set of *all* the events in a narrative, both the ones explicitly presented and those the viewer infers, constitutes the story.“³²⁸ Zu dem Genannten müsste eigentlich auch bereits die Titelsequenz zählen, ist sie doch mit den Establishing Shots (dazu zählt auch die Spiegelung des Straßenverkehrs in den Glasfenstern des Hochhauses) eng verbunden. Ebenso müsste man die gezeigten Momentaufnahmen von Menschen während der Rush Hour miteinschließen. Sogar ein Cameo-Auftritt von Alfred Hitchcock fällt in den Abschnitt der Titelsequenz.

„In the opening of *North by Northwest*, the traffic, streets, skyscrapers, and people we see, as well as the traffic, streets, skyscrapers, and people we assume to be offscreen, are all diegetic because they are assumed to exist in the world that the film depicts.“³²⁹

Jedoch, so Bordwell und Thompson, sind Credit-Material und Filmmusik nicht Teil der *story*.³³⁰ Mit *plot* ist alles Visuelle und alles Auditive gemeint, das der Zuschauer wahrnehmen kann. Da aber Titel und Filmmusik von außen auf die Geschichte wirken, sind diese Elemente nicht diegetisch. Die Autoren machen diese Unterscheidung an dem Umstand fest, dass für die Protagonisten im Film die Credits und die Filmmusik irrelevant sind, da sie in ihrer Welt, der *story*, nicht wahrnehmbar sind.³³¹ Bordwell und Thompson räumen jedoch ein, dass *plot* und *story* aus Zuschauersicht anders bedingt seien, da wir auf Basis von Material (*plot*), also auch auf der Basis von Filmtitelsequenz oder Filmmusik, Erwartungen und Schlussfolgerungen bilden, unabhängig davon, über welchen Wissensstand die Figuren im Film verfügen.³³²

Mir stellt sich die Frage, wie Filmtitelgestaltungen zu bewerten sind, die zwar als diegetische Elemente Teil der *story* werden können, wie z.B. durch eine Leuchtreklame, die mit dem Filmtitel geschmückt ist (wie in *MY MAN GODFREY* von 1936 und *ANYTHING GOES* von 1956), aber nicht in Verbindung oder in Interaktion zu den Protagonisten gesetzt werden (Abb. 37). Wenn die Kriterien für eine *story* von der Erfahrungswelt der Filmfiguren abhängig sind, sind dann *on-screen*-Filmtitel nicht trotzdem als Bezugsobjekt der Protagonisten zu denken? Hier ein etwas anderes Beispiel: Kenneth Anger gestaltet den Titel seines Films *SCORPIO RISING* (1964) als Schriftzug gebaut aus Nieten auf einer Lederjacke. Und obwohl die Jacke von einer Person im Film getragen wird, bekommen wir deren Gesicht nicht zu sehen (Abb. 38). Ist der Titel, für den ein Kleidungsstück als Träger fungiert, also Teil der *story* oder eher dekoratives Element?

328 Bordwell, David/ Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, Boston: McGraw-Hill 2004, S. 80.

329 Bordwell/Kristin, *Film Art*, S. 80.

330 Bordwell/Kristin, *Film Art*, S. 80.

331 Vgl. Bordwell/Kristin, *Film Art*, S. 80.

332 Vgl. Bordwell/Kristin. *Film Art*, S. 82.

Ich denke, die Beantwortung der Frage um Diegese oder Nicht-Diegese wird mit Beispielen aus jüngerer Zeit, in der digitale Bearbeitung eine Selbstverständlichkeit darstellt, zunehmend schwieriger. Wenn im Titeldesign von *JUNO* (2007) die Schauspielerin Ellen Page plötzlich in der Darstellungsform eines Comics ihren Weg zur Apotheke bestreitet und nebenbei an den Credits vorbeizieht, stellt dieser Moduswechsel dann ein diegetisches oder nicht-diegetisches Element dar? (Abb. 39) Einerseits *off-screen-writing*, aber andererseits essentiell für die *story* nimmt diese Titelgestaltung, wie so viele andere, eine Sonderstellung in dieser Definition ein.

7.2.3 Exkurs: Schrift als Teil der Diegese

Dieser Abschnitt soll als nähere Betrachtung von diegetischer Schrift, die an die Materialität des Films gebunden ist, dienen. Schrift spielt in *NORTH BY NORTHWEST* auch dahingehend eine große Rolle, als dass sie in Form von handgeschriebenen Notizen, Zeitungsabdrucken und Beschilderungen die Narration des Films forttragen. Ich teile diese „Schrift-Stücke“ innerhalb der Narration in drei Typen ein: 1. Schrift, die an bestimmte Personen der *story* gerichtet ist, 2. Schrift, die an alle Personen der *story* gerichtet ist und 3. Schrift, die uns über den Ort des Geschehens aufklärt. Das gewählte Filmbeispiel eignet sich mit seiner Fülle von *on-screen-writings* – d.h. Schrift, die vor der Kamera positioniert ist – zur Veranschaulichung der diegetischen Einbettung.

Durch Einblendung von Schrift gelingt es, ganz im Sinne eines Spionagethrillers, ein Spiel mit den unterschiedlichen Wissensständen der Protagonisten zu treiben. Einerseits sind die handgeschriebenen Notizen im Film meist wenigen vorbehalten, wie z.B. die Nachricht von Eve Kandall an den Kopf der Geheimdienstorganisation Vandamn („What do I do with him in the morning?“), den geheimen Abdruck einer Adresse („1212 N. Michigan“) oder die auf die Zündholzpackung gekritzelte Warnung („They’re on to you – I’m in your room“). Diese Momente von Schrift geben uns nicht nur Auskunft darüber, auf welcher Seite die Protagonisten (vermeintlich) stehen, sondern sie lassen uns erraten, in welche Richtung sich die Geschichte entwickeln wird (Abb. 40).

Ähnliche Hinweise über den Verlauf der Geschichte liefert die Einblendung von Zeitungsartikeln – hier mit dem Unterschied, dass die Information an die Allgemeinheit im Film gerichtet ist. Sie verstärken den „Suspense“ dahingehend, dass Roger O. Thornhill ständig mit der Möglichkeit konfrontiert wird, er könnte von Passanten wiedererkannt werden. Die Schlagzeile „Diplomat slain at U.N.“ mit nebenstehendem Foto des angeblichen Mörders Thornhill sowie die (Fahndungs-)Meldung „Manhunt on for U.N. killer“ setzen die ganze Welt davon in Kenntnis, Augen und Ohren wegen eines freilaufenden Verbrechers offen zu halten. Die Zeitungsmeldung über den Tod zweier Flugzeuginsassen („Two Die As Crop-Duster Place Crashes And Burns“) ist zwar eine Nachricht an jedermann, aber nur Thornhill erhält somit die Bestätigung, dass seine Verfolger den sicheren Tod gefunden haben.

Es zeichnet sich ab, dass der „Suspense“-Faktor mehr aus der Methode und der Struktur des Films resultiert, als aus dem Thema selbst (in diesem Fall Beschuldigung und Identitätswechsel). Dies gilt nach Robin Wood für die meisten Hitchcock-Filme.³³³

Anders als geheimnisvolle Notizen und spektakuläre Schlagzeilen dienen Ortsnamen im Film zur Orientierung und besseren Verständlichkeit anknüpfender Sequenzen. Diese Elemente von Verschriftlichung unterstützen den häufigen Schauplatzwechsel in diesem „kriminalistisch-komödiantischen Stationendrama“³³⁴. Das Schild zur Hauseinfahrt von „Townsend“, die Tafel an der Bushaltestelle „Indiana 41“ in der Prärielandschaft, das Schild der „United States Intelligence Agency“, in der sich das Weiße Haus spiegelt, oder die Aufschrift „Northwest“ am Eingang des Flughafenschalters geben darüber Auskunft, wohin es Thornhill diesmal geführt hat (Abb. 41).

Die berühmte Szene am Ende des Films lässt den Zuschauer mit seinen eigenen Assoziationen und Fantasien zurück. Wird noch kurz zuvor am Mount Rushmore im Moment der Rettung von einer Eheschließung gesprochen, befinden wir uns kurz darauf im Zugabteil wieder, wo zuvor die Liaison zwischen Thornhill und Kendall begann. Der Film endet mit der Fahrt des Zuges in einen Tunnel mit der gleichzeitigen Überblendung der Endmarkierung. In der Literatur zu *NORTH BY NORTHWEST* finden sich zahlreiche Verweise auf einen hochgradig phallischen Symbolcharakter dieser Einstellung.³³⁵ Wo die Geschichte mit „The End“ abschließt, beginnt – ausgelöst durch assoziative Montage – die Fantasie der Zuschauer (Abb. 42).

7.2.4 Vergleiche

David Finchers *PANIC ROOM* (2002) weist im Titeldesign eine frappante Ähnlichkeit mit *NORTH BY NORTHWEST* auf. Auch hier werden Typografie und Bilder von der New Yorker Hochhausarchitektur auf originelle Weise miteinander verknüpft. Die übergroße dreidimensionale Schrift legt sich über unsichtbare architektonische Achsen, sodass die Fluchtlinien der Häuser mit jenen der Typografie identisch verlaufen. Bei dem unter dem Kreativdirektor William Lebeda (*Picture Mill Production Studio*³³⁶) entstandene Design werden im Vergleich zu Bass weitere Perspektiven aus unterschiedlichen Kamerawinkeln hinzugefügt. Das gedachte Raster ändert sich je nach Unter- oder Aufsicht und mit ihm wechselt auch die Position der computergenerierten Schrift. Die Typografie selbst wird wie massive Architektur ins Bild gesetzt. Doch im Vergleich zu *NORTH BY NORTHWEST* steht sie eher unbeweglich über den Gebäuden, als wäre sie dort fix verankert (Abb. 43). Die Titelgestaltung

333 Vgl. Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, S. 66.

334 Knapp, Gottfried, DVD-Klappentext zu *North by Northwest*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1959; DVD-Video, *Der unsichtbare Dritte*, München: SZ-Cinemathek, 2005.

335 Vgl. Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, S. 131.

336 *Picture Mill*, „Innovative Visual Design for Film, Television and Advertising“ mit Sitz in Los Angeles wurde 1995 gegründet. Siehe www.picturemill.com; o.A., „Picture Mill“, *Art of the Title*, o.J., www.artofthetitle.com/studio/picture-mill, Zugriff: 7.8.2014.

mit ihrer Platz okkupierenden Typografie kontrastiert die Handlung des Films, die sich zum Großteil auf beengtem Raum abspielt. Gemein haben PANIC ROOM und NORTH BY NORTHWEST das Thema des Kontrolliertwerdens und des Eingesperrtseins. In beiden Fällen lässt uns der Film nicht an dem Ort verweilen, der zu Beginn gezeigt wird, sondern schlägt in einen radikalen Schauplatzwechsel um.

Eine Mischung aus Typografie und Realfilm findet sich auch in der Titelgestaltung von Bernardo Bertoluccis THE DREAMERS (2003). Der Aspekt, der die Gestaltung von Richard Morrisson in die Nähe des Titeldesigns von NORTH BY NORTHWEST rückt, ist die Verbindung von Schrift und Architektur. In Form einer vertikalen Kranfahrt fährt die Kamera von oben nach unten am Gerüst des Eiffelturms entlang, während die Schrift statisch bleibt. Die Typografie verschwindet teilweise hinter der Stahlkonstruktion und kommt sodann wieder in Form eines Namens zum Vorschein. Dieses Spiel mit dem Davor und Dahinter erachte ich als eine geschickte Möglichkeit Credits in einem Fluss wiederzugeben. Trotz der formalen Ähnlichkeit zu Bass' Design erzielt Morrisson ein ebenso zeitloses wie originäres Ergebnis (Abb. 44).

7.3 Psycho

7.3.1 Formale Analyse

Das Titeldesign von PSYCHO (1960) besticht vor allem durch seine klare, auf geometrische Formen reduzierte Komposition. Auf formaler Ebene macht sich Bass in seiner Titelsequenz Balance und Störung zum Thema. Wie als befänden sie sich in einem Kampf, bewegen sich die horizontalen und vertikalen Linien aufeinander zu oder voneinander weg. Sobald sich die Linien zu einem Gebilde aufgebaut haben, wird dieses Muster durch eine Verschiebung der Formen dekonstruiert. Auch die Typografie wird auf diese Weise zerschnitten, als wolle Saul Bass mit der Lesbarkeit brechen (Abb. 45).

Doch das Spannungsverhältnis der Linien und die Dekonstruktion der Schrift nehmen bereits eine psychologische Dimension vorweg: „This title suggests both order and disorder, function and dysfunction, unease and foreboding.“³³⁷ In Kombination mit der energischen Musik von Bernard Herrmann gewinnen die Linien einen gewaltsam anmutenden Charakter. Wenn man an die „Duschszene“ denkt, in der Marion durch rapide Messerstiche ermordet wird, sind die ins Bild eindringenden Linien sowie die staccatoartige Musik bereits ein Vorgriff in abstrakter Form. Die Gestaltung eröffnet ein großes Assoziationsfeld: Man denkt an Gitterstäbe, die sich vor einem auftun, oder an Jalousien, die das Bild zu verdecken suchen.

Das Titeldesign greift Prinzipien der Gestaltpsychologie auf, die das (Zusammen-) Wirken von Formen innerhalb einer begrenzten Fläche untersucht. Bei Rudolf Arnheim findet man eine Theorie des Films, die sehr an die formalen Eigenschaften einer Filmsprache

337 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 183.

gebunden ist. Das Bedürfnis eines Menschen, Dinge in seiner Umgebung neu zu erschaffen, indem er sie abbildet, ist „die eine Wurzel der bildenden Kunst“³³⁸. Die andere, zweite Wurzel der Kunst, basiert nach Arnheim „auf dem natürlichen Gefühl des Menschen für Symmetrie und Gleichgewicht“:

„Diese Vorliebe ist offenbar sehr tief im Biologischen begründet, hängt zusammen mit der auf dem Prinzip des Gleichgewichts beruhenden Konstruktion alles Organischen. [...] Dies Streben zum Gleichgewicht, zur Symmetrie, wirkt sich überall aus, wo Material dazu geboten wird, sehr oft völlig unbewusst.“³³⁹

Ein zweites, wichtiges Merkmal von Gestaltungslehre ist die Bildbegrenzung, wie auch Arnheim nicht vergisst zu betonen. Ohne sie würde die Beschreibung von Symmetrie, optischem Gleichgewicht und Flächenaufteilung obsolet werden. Die Begrenztheit des Filmbildes ist die „unentbehrliche Voraussetzung für die dekorativen Qualitäten des Bildes“³⁴⁰. Auch wenn sich Arnheim in „Film und Kunst“ mehrheitlich auf Realbild in Film und Fotografie bezieht, lassen sich diese Prinzipien auch problemlos auf Bass' abstrakte grafische Animation anwenden. Auch im Abspann wird die Formensprache konsequenterweise angewandt, mit dem einzigen Unterschied, dass die vormals weißen Linien nun als schwarze Balken das Filmbild verdunkeln. Die Invertierung von Schwarz-Weiß bietet ein weiteres Interpretationspotential.

Zum Entstehungsprozess findet man bei Raymond Durgnat aufschlussreiche Anmerkungen: „The credit sequence was designed and hand-made, by Saul Bass, using animation, pixilation and live-action photography“.³⁴¹ „Pixilation“ – ein Begriff aus der dreidimensionalen Animation – nutzt den Effekt der Stop-Motion-Technik, das heißt eine serielle Vorgehensweise. Wie Einträge in fachbezogenen Wörterbüchern belegen, meint „Pixilation“ insbesondere das Aufnehmen von Menschen, die wie Modelle oder Puppen in Stop-Motion-Technik fotografiert werden, um eine Abfolge menschlicher Bewegung zu verfremden.³⁴² Die Produktionskosten der Titelsequenz beliefen sich auf 21000 US Dollar; eine hohe Summe angesichts der Selbstfinanzierung, die Hitchcock für sein Projekt leistete.³⁴³

338 Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 46.

339 Arnheim, *Film als Kunst*, S. 46f.

340 Arnheim, *Film als Kunst*, S. 84.

341 Durgnat, *A Long Hard Look at 'Psycho'*, S. 20.

342 Vgl. Dobson, Nichola, *Historical Dictionary of Animation and Cartoons*, Lanham: Scarecrow Press 2009, S. 149; Monaco, James, *The Dictionary of New Media. The New Digital World: Video, Audio, Print, Reprint*, New York: Harbor Electronic Publishing, 2007, S. 194. Norman McLaren verwendete für seine Animationsfilme oftmals die Pixilation-Technik, z.B. in „Neighbours“ (1952) oder in „A Chairy Tale“ (1957).

343 Kirkham, „Reassessing the Saul Bass and Alfred Hitchcock Collaboration“, S. 70.

7.3.2 Saul Bass' Funktion als „Pictorial Consultant“³⁴⁴

„She's taking a shower, taking a shower, taking a shower. She's hit-hit-hit-hit. She slides, slides, slides. In other words, the movement was very narrow and the amount of activity to get you there was very intense“.³⁴⁵

Die einzelnen Bilder, die Bass hier zu verbalisieren versucht, sind für James Monaco im Ganzen „mehr als die Summe seiner Teile“³⁴⁶. Für ihn sind die Aufnahmen in knapper Zeit „psychologisch zu einer fortlaufenden Erfahrung verschmolzen“³⁴⁷. Die filmischen Codes dieser „Tour de force“ werden aufgrund der Montagetechnik besonders wirksam.³⁴⁸

Im Kapitel 6 zur Kollaboration zwischen Hitchcock und Saul Bass konnte ich bereits die Frage beantworten, ob Saul Bass, als „pictorial consultant“ für die Mordszene in *PSYCHO* allein verantwortlich war oder zumindest maßgebende Impulse beisteuern durfte.

Wie in einem von François Truffaut geführten Interview dargelegt wurde, erlaubte der Plan für die Dusch-Szene eine Drehdauer von sieben Tagen (42 Tage wurden für den ganzen Film kalkuliert). 70 Kameraaufbauten sind für 45 Sekunden Film errichtet worden.³⁴⁹ Laut Kirkham diente das Script Bass als vage Basis. In seinem Storyboard finden sich sogar Bilder, die er der Szene selbst hinzufügte (Abb. 46). Die Idee, dass Marion ihre Hand Richtung Kamera streckt, um sich am Duschvorhang festzukrallen, ist der Fantasie Bass' entsprungen.³⁵⁰

Mehr noch auf seine eigenen Titelgestaltungen als auf die filmische Sprache Hitchcocks verweisend, arbeitet Bass mit höchst metaphorischen, grafischen Bildideen. Regisseur und Drehbuchschreiber Guillermo del Toro merkt an:

„I think Saul Bass had a more modern sensibility of that time than Hitchcock and certainly brought Hitchcock up to speed in certain more beat-oriented graphic storytelling that he could do in cinema“.³⁵¹

Marions Tod wird von einer heranziehenden Kameraeinstellung begleitet, die uns nahezu in ihr Auge tauchen lässt. Die Überblendung mit dem spiralförmig abfließenden Wasser scheint wie eine Reminiszenz an *Vertigo* zu sein, in dem dasselbe Motiv von Auge und Spirale das Titeldesign zielt.

344 Unter dieser Funktion sowie als Titeldesigner wird Bass in den Credits von „*Psycho*“ zweimal angeführt.

345 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 185.

346 Monaco, *Film verstehen*, S. 190.

347 Monaco, *Film verstehen*, S. 190.

348 Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 196.

349 Vgl. Kolker, „'Good Evening...'“, S. 19.

350 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 185.

351 [Audiokommentar zu *Saul Bass. Title Champ*].

„Much of the film's significance is summed up in a single visual metaphor, making use again of eyes, occurring at the film's focal point (the murder of Marion): the astonishing cut from the close-up of the eye of the dead girl, with the camera spiralling outward from it. It is as if we have emerged from the depths behind the eye, the round hole of the drain leading down into an apparently bottomless darkness, the potentialities for horror that lie in the depths of us all [...].“³⁵²

7.3.3 Konzeption der Duschszene vor dem Hintergrund der Filmtheorien

Žižek untersucht Hitchcocks Filmsprache in Bezug auf die Montage in Szenen, in welchen der Regisseur Subjektivität und Objektivität miteinander kombiniert. Eine kontinuierliche Annäherung einer Person an das „unheimliche Ding“ (oder an eine „unheimliche“ Person) geht demnach mit einer von Schnitten unterbrochenen Kamerafahrt einher; bei Andrew Sarris als „cross-tracking“ bezeichnet³⁵³. Sobald eine „subjektive“ Sicht der Dinge ausgedrückt werden soll, greift die Montage in die Kamerafahrt ein. Diese Methode wechselt sich mit „objektiven“ Einstellungen der bewegenden Person ab.³⁵⁴ Diese Vorgehensweise trifft auf einige Szenen in Hitchcocks Filmen zu. Als Paradebeispiel³⁵⁵ in *Psycho* gilt die Szene, in der Lila zum Haus hinter „Bates Motel“ hinaufsteigt, in der Hoffnung von Normans Mutter etwas über den Verbleib ihrer Schwester Marion zu erfahren.

Žižek stellt eine Prämisse zu eben jener Kombinatorik aus Objektivität und Subjektivität auf, die ich im Weiteren auf ihre Einhaltung anhand der Duschszene prüfen möchte.

„In der Hitchcockschen Montage sind zwei Blicke erlaubt und zwei verboten: erlaubt sind objektive Aufnahmen einer Person, die sich einem Ding nähert, und subjektive Aufnahmen, die das Ding so präsentieren, wie die Person es sieht; verboten sind jedoch objektive Aufnahmen des „unheimlichen“ Dings und – vor allem – subjektive Aufnahmen der sich nähernden Person aus der Perspektive des „unheimlichen“ Objekts.“³⁵⁶

Kolker sieht diese Einhaltung der beschriebenen Montage in der Duschszene nicht gewahrt (Abb. 47). Ob er hier grundsätzlich andere Gegebenheiten für die Szene meint oder schlichtweg einen Bruch mit der Hitchcockschen Schnittmethode „aufdeckt“, kommt nicht klar zum Ausdruck:

352 Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, S. 149.

353 Sarris, Andrew, *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*, New York: Dutton 1968, S. 57, zit. nach Kolker, „The Form, Structure and Influence of *Psycho*“, S. 239.

354 Vgl. Žižek, Slavoj, „Der Hitchcocksche Schnitt. Pornographie, Nostalgie, Montage“, in: *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Hg. Žižek, Slavoj/ Mladen Dolar/Alenka Zupančič, Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2002, S.45-69, hier S. 60.

355 Vgl. Žižek, *Der Hitchcocksche Schnitt*, S. 62.

356 Žižek, *Der Hitchcocksche Schnitt*, S. 61

But the shower murder itself is different. There is no moving camera, no cross-tracking. It employs most rapid montage Hitchcock had created, made up of some forty shots [...], most lasting only a few frames, with the entire scene taking approximately forty-five seconds“.³⁵⁷

Für Žižeks aufgestellte Schnittregel sind die Voraussetzungen in der hier diskutierten Szene fast umgedreht, so könnte man meinen. Das heißt, dass die sich physisch annähernde Person (die Mutter) eigentlich objektiv und Marion, aus einer subjektiven Sicht betrachtet, als das passive „unheimliche Objekt“ dargestellt werden müsste.

Hätte man sie so umgesetzt, als würden wir uns mit dem investigativen Blick des Mörders an Marion heranschleichen, so müsste auf „unser“ Gesicht geschnitten werden müssen. Natürlich wäre dies nicht möglich, ohne die Identität des Täters aufzudecken. Denn richtig ist, dass der Mord von der Mutter ausgeübt wird, gefangen im Körper Normans. Oder umgekehrt; Norman wird zum Täter, aber in seiner zweiten Persönlichkeit als Mutter. Der Verdacht von Schizophrenie soll erst am Ende bestätigt werden. Damit wir im Glauben gelassen werden, es handle sich bei der Mörderin um eine ältere weibliche Person, müssen uns Silhouette und Kostümierung zum Beweis genügen.

Hitchcock hat das Problem der Darstellung der vermeintlichen Mörderin gekonnt in der Szene umschifft, in der Privatdetektiv Arbogast im Haus von Bates im Stiegenhaus von der „Mutter“ überrascht wird. Die Kamera springt in diesem Moment in die Vogelposition hinüber, die an einem so hoch über dem Stiegenhaus positionierten Punkt liegt, sodass keine Gesichter wahrgenommen werden können. Frisur und Kleid lassen uns jedoch auf eine Frau schließen.

Wie verhält sich die von Žižek festgestellte Schnittregel in Bezug auf Marions Darstellung? Als „subjektive Aufnahme“ kann auch Marions Darstellung nicht gelten, denn wir sehen sie nur in ein paar wenigen Einstellungen im Bruchteil einer Sekunde aus der Sicht des Mörders. Da wir aber Marion in der Dusche von sämtlichen Perspektiven und Einstellungen aus sehen (frontal, im Profil, aus der Aufsicht, in der Nahen, in der Großaufnahme etc.), fast so, als würde das Duschprozedere eine Studie ablegen wollen, kann nicht von Subjektivität gesprochen werden, sondern eher von einem (der Regel widersprechenden) objektiven *Point-of-View*.

Zum Einsatz kommt also eine ganz neue, bis dahin bei Hitchcock ungewohnte Einstellungs- und Schnittfolge; eine rhythmische staccato-artige Montage („a cut montage, cutting like a knife“³⁵⁸), die durch die Unterstützung der Musik auf die Spitze getrieben wird. Dass in der Literatur über die beschriebene Szene oftmals auf Eisenstein rekuriert wird, lässt sich nicht übersehen:

357 Kolker, „The Form, Structure and Influence of Psycho“, S. 242.

358 Douchet, Jean, „Hitch and his Audience“ in: *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, Cahiers du Cinéma*, Hg. Jim Hillier, London: Routledge 2003, S. 150-157, hier S. 157.

„The shower scene is a *tour de force* of montage editing, of an unusual kind. It's not what Hollywood called a „montage sequence“, a weave of cross-fades and optical effects. It's mostly bold cuts, more like montage Eisenstein-style.“³⁵⁹

Eisenstein selbst proklamiert eine Montage, die Gefühlsregungen unmittelbar durch Bilder und Bildkombinationen evoziert.³⁶⁰ Sein Anliegen ist eine Montage, die eine eigene Syntax von kinematografischen statt verbalen Codes mit sich bringt³⁶¹. Hitchcocks bzw. Bass' Montagetechnik entspricht gewissermaßen auch Béla Balázs' Theorie. Dieser legitimiert nämlich einen Wechsel der Blickrichtungen in den Einstellungen. So beschreibt er, dass die Blickrichtung in der Montage nicht inhaltlich, weder dem Raum der Handlung, noch der Position der handelnden Personen entsprechen müsse. Die „ganz unbegründeten“ Perspektiven in den Bildern, würden dann durch ihre ornamentale Kraft auf uns wirken.³⁶² Bilder in Bewegung sollten seiner Ansicht nach entweder nach dem Prinzip der Tempogleichheit oder des Tempogegensatzes aufeinander geschnitten werden. Im Beispiel der Duschszene wird von unerwarteten (weil nicht dem vorangehenden Film entsprechenden) Kameraperspektiven sowie von einem rhythmischen Schnitt (im Modus „schnell auf schnell“³⁶³) Gebrauch gemacht.

Die Montage der Duschszene geht aber nicht mit der charakteristischen „russischen Montage“ konform, wie Arnheim sie sieht. Nämlich als „aufeinanderfolgende Bildstückchen in keinem raumzeitlichen sondern nur in einem inhaltlichen Zusammenhang“.³⁶⁴

Bei der Überblendung des Wasserabflusses auf Marions Auge handelt es sich um einen „innersequenziellen Übergang zwischen den Einstellungen aus nur einem Handlungsraum“.³⁶⁵ Für Arnheim ist das Mittel der Überblendung eine Möglichkeit, den Effekt einer Kontrast- oder Parallelitätsmontage noch überraschender zu gestalten, denn „je zwangloser und unschuldiger und unauffälliger zwei Szenen ineinanderfließen, umso frappierender

359 Durgnat, *A Long Hard Look at 'Psycho'*, S. 117f. Durgnat relativiert seine Aussage, indem er der Szene zwar russisch-formalistische Züge zuspricht, sogleich aber dagegen argumentiert. Bei den russischen Formalisten würde 1. mehr auf „statische Kompositionen“ geschnitten werden, während Hitchcocks Schnitt auf starke Bewegung im Bild erfolgt. 2. Sei die Tonalität der einzelnen Bilder zu ähnlich, als dass die Montage ein Gefühl von harten Schnitten liefert. 3. sei die Szene trotz der hohen Geschwindigkeit der Schnittfolge immer noch weicher und fließender als die Eisensteins. Die erzielte Wirkung des Gezeigten sei aber im Sinne von Eisensteins „Exstatik“-Begriff, da ein gewisser Status von mentalem Horror und Pathos erreicht werden würde. Ebd.

360 Vgl. Balázs, *Der Geist des Films*, S. 74. Als Konsequenz daraus sollen durch Empfindungen Gedankengänge ausgelöst werden. In weiterer Folge strebt Eisenstein in seiner Theorie eine Synthese aus beiden Elementen an. Mit dem Mittel der Montage soll der Dualismus von Erkenntnis und Gefühl in einen neuen Gedankenmodus verschmelzen. Ebd.

361 Vgl. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 34.

362 Vgl. Balázs, *Der Geist des Films*, S. 51.

363 Balázs, *Der Geist des Films*, S. 52.

364 Arnheim, *Film als Kunst*, S. 98.

365 Beller, Hans, „Filmräume als Freiräume“, in: *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Hg. Hans Beller/Martin Emele/Michael Schuster, Stuttgart: Hatje Cantz 2000, S. 11-49, hier S. 11.

ist es, wenn plötzlich eine inhaltliche Beziehung [...] zwischen ihnen besteht“.³⁶⁶ In der Überblendung erkennt auch Balázs eine Technik, die eine geistige Beziehung zwischen den Bildern entstehen lässt: „[...] darum wird sie [die Überblendung] zum Zeichen der rein subjektiven Akzente, zum Ausdruck des Innerlichen, des Gedanklichen“³⁶⁷ und man fühlt einen Bedeutungszusammenhang ohne ihn deuten zu können.³⁶⁸ Der Aspekt des Innerlichen taucht auch in anderen Rezeptionen auf. Der Vergleich zur Französischen Avantgarde der 20er-Jahre, beispielsweise zu Dimitri Kirsanoffs *MÉNILMONTANT* (1926) und Abel Gances *NAPOLÉON* (1927) wird gezogen, um auf einen gewissen Impressionismus in der Darstellung der toten Marion zu verweisen.³⁶⁹

Wie bereits erläutert, sprechen auch eine auf dem Boden positionierte Kamera, der Zoom in Marions Auge, die Überlagerung mit dem Wasserabfluss und eine langsame Bilddrehung gegen eine subjektive Sicht. Es kann hier vermutet werden, dass Saul Bass wesentlich dazu beitrug, dass wir es bei *PSYCHO* in dieser Szene mit einem atypischen Hitchcock-Schnittmodus zu tun haben.

7.3.4 Vergleiche

Aufgrund des Umstandes, dass das Titeldesign dem von *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* formal sehr ähnelt, verweise ich hier auf das folgende Kapitel, in dem Saul Bass' Verhältnis zu Avantgarde-Experimenten der 20er-Jahre untersucht wird. (siehe „7.4.3 Vergleiche“).

Aus jüngerer Zeit nenne ich hier noch die Titelgestaltungen von Carol Reeds *THE THIRD MAN* (1949) und *THE TROLLENBERG TERROR* (1958), die ebenso wie *PSYCHO* vertikale und horizontale Linien in Szene setzen. Während es bei Reed Gitarrensaiten in horizontaler Position sind, die durch das Anschlagen einen zitternden oder verzerrenden Effekt erzeugen, sind es in *THE TROLLENBERG TERROR* Pfeile, die ein grafisches Wechselspiel eingehen. Eine kurze, aber vergleichbare Filmtitelsequenz findet sich auch bei Rainer Werner Fassbinders *WELT AM DRAHT* von 1979. Im Vorspann des Thrillers *RICOCLET* (1991) schleichen sich zur spannungsvollen Musik von Alan Silvestri dünne weiße Linien ins Bild, die stark an das musikalische Thema von *PSYCHO* erinnert (Abb. 48).

366 Arnheim, *Film als Kunst*, S. 121.

367 Balázs, *Der Geist des Films*, S. 56.

368 Vgl. Balázs, *Der Geist des Films*, S. 59.

369 Vgl. Durnat, *A Long Hard Look at 'Psycho'*, S. 118.

7.4 The Man with the Golden Arm

7.4.1 Formale Analyse

Weißer Streifen ordnen sich vor schwarzem Hintergrund in Kombination mit Schrift frei und ohne Raster an. Man könnte in dieser immer wiederkehrenden Form Schlagzeugsticks erkennen, ein Instrument, das für den Charakter Frankie (verkörpert von Frank Sinatra) noch eine bedeutende Rolle spielen wird.

Jede neue weiße Linie, die sich in die Bildfläche bewegt, verändert das Layout und bestimmt die Anordnung der Schrift (das Lettering stammt übrigens von Harold Adler³⁷⁰). Mit steigendem Tempo der Jazz-Musik von Elmer Bernstein erscheinen und verschwinden die Elemente schneller, bis ein paar wenige vertikale Linien schließlich zu einer weißen Silhouette einer Hand verschmelzen, die von oben in das Bild ragt. „Our idea for the film was a crooked arm as a metaphor for the distorted life of the addict“, so Bass³⁷¹ (Abb. 49).

Nicht nur die formale Knappheit der Titelsequenz war zur Zeit ihres Erscheinens neu, auch das Thema Heroinsucht, das der Film behandelt („a taboo topic in mid-century America“³⁷²), wurde zuvor von RegisseurInnen kaum angetastet. Vor allem die Szene, in der sich Frankie auf „cold turkey“ vor Schmerzen windet, bleibt im Gedächtnis. Preminger sah sich in einem Streit mit der Zensurbehörde, die seinen Film in einigen Bundesstaaten Amerikas nur in gekürzter Version zur Vorführung bringen wollte.

„When the Maryland Board of Censors demanded a two-minute cut in the scene in which Frankie Machine gets ready to inject heroin, Preminger and United Artists took their case to the state court of appeals.“³⁷³

Mit dem Wissen um die Drogensucht wird einem die gewählte Bildmetapher klar. Durch Abstrahierung wird aber die harte Realität von Sucht distanziert dargestellt.³⁷⁴ Sie ist lediglich Bildmetapher, die ein tabuisiertes Thema anschnidet, aber auch noch andere Assoziationen zulässt. Einerseits suggeriert die Form krampfhaftes Anspannen nach der Injektion (ohne Spritze und Nadel zu zeigen), andererseits könnte sie auch noch auf ein zweites Thema verweisen: Im Film lässt sich Frankie dazu überreden, in einem Hinterzimmer illegale Spielrunden als Kartengeber zu leiten. Auch dieser Zwang wird ihm zum Verhängnis. Das Sujet könnte auch als eine um Hilfe ringende Hand gedeutet werden.

Kirkham beschreibt die Titelsequenz als eine von der Moderne beeinflusste Arbeit, was sie vor allem der einschlägigen Ausbildung Bass' zuschreibt. Dieser „abstrakte Expressionismus“

370 Vgl. Rebello, *Hitchcock und die Geschichte von „Psycho“*, S. 171; o.A., „Harold Adler“, o.J., *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/designer/harold-adler, Zugriff: 10.8.2014.

371 Vgl. Hirsch, *Otto Preminger*, S. 243.

372 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 116.

373 Hirsch, *Otto Preminger*, S. 244.

374 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 116.

hat den Zeitgeist der 50er-Jahre sowie das Gefühl des Jazz, das in dem Film eine große Rolle spielt, genau getroffen.³⁷⁵

7.4.2 Film und Corporate Design

Wie bereits im Kapitel 6 angedeutet, umfasst die Zusammenarbeit zwischen Saul Bass und Otto Preminger nicht nur ein Konzept für die Titelsequenz zu *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM*, sondern auch die Ausgestaltung einer breit angelegten Kampagne für den Film. Es sollte für Bass nach *CARMEN JONES* die erste „signifikante“ Kollaboration mit Preminger sein.³⁷⁶

Die Gestaltung einer Titelsequenz führt nicht immer automatisch zur Gestaltung der dazugehörigen Filmplakate, denn die grafische Leistung ist nicht als „Gesamtpaket“ oder „full-service“ zu verstehen. Umgekehrt waren Filmstudios auch nicht verpflichtet, alle Vorschläge zu realisieren; und es ist nachvollziehbar, dass bei einer derartigen Fülle an Entwürfen, wie Bass sie produzierte, einige davon in Vergessenheit geraten sind.

Im Falle von *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* jedoch kam nach einigen Widerständen eine umfassende Kampagne für den Film zur Umsetzung. Die Herangehensweise an den Film ist insofern interessant, als dass Preminger Bass ursprünglich mit der Gestaltung eines Visuals beauftragte, das in erster Linie in Printmedien erscheinen sollte. Wie Bass in einem Interview beschreibt, hätten Gestalter von Filmplakaten zu dieser Zeit noch eine andere formale Linie verfolgt, die eigentlich die Merkfähigkeit nicht begünstigt:

„Before that period, almost all film ads [...] used a potpourri approach. Advertisers threw everything into the pot, using the theory that, as a filmgoer, you would find something in the ad that would inspire you to see the film. [...] If you didn't like one image, you'd like another.“³⁷⁷

Erst als Konsequenz aus Bass' Herangehensweise an die Printwerbung ist die Gestaltung der Titelsequenz erfolgt, wie Fujiwara erklärt:

„For *The Man with the Golden Arm* campaign, Bass devised the image of a crooked arm. Preminger liked the image so much he had Bass incorporate it into the titles of the film as an animated sequence.“³⁷⁸

Bass verpasste also auch der Titelsequenz eben jenes Schlüsselmotiv („key art“ oder „key image“³⁷⁹), das kaum weitere, den Film erklärende Darstellungen neben sich benötigte.

375 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 111.

376 Vgl. Fujiwara, *The World and its Double*, S. 193; Haskin/Bass, „'Saul, Can You Make me a Title?'“, S. 13.

377 Haskin/Bass, „'Saul, Can You Make me a Title?'“, S. 13.

378 Fujiwara, *The World and its Double*, S. 193.

379 Krautkrämer, *Schrift im Film*, S. 85.

Mit dem grafischen Symbol, das mit dem Film assoziiert werden soll, wird ein hoher Wiedererkennungswert mitgeliefert. Die Methode, ein mit dem Film identifizierbares Sujet in die Öffentlichkeit zu tragen, gehört zum „high concept“ des Filmmarketings³⁸⁰ (Abb. 50). Das „key image“ ist auch heute noch zentrales Werbemittel für den Film, auch wenn dieses kaum noch in Vorspännern von Big-Budget-Filmen eingesetzt wird, so Krautkrämer.³⁸¹

Es scheint, als hätte Bass Werbemaßnahmen, die man von anderen Konsumgütern her kannte, erfolgreich auf den Film angewandt, jedoch ohne marktschreierisch aufzutreten.

Er war darauf bedacht „to create graphics that would ‘announce’ a film rather than ‘sell’ it with advertising that crammed in as many aspects of the film as possible.“³⁸² Angeblich hatte die „pre-opening campaign“ zum Film einen großen Bekanntheitsgrad erreicht, bevor überhaupt Geld für Kinotickets eingenommen wurde.³⁸³ Bei der Filmpremiere prangte das Symbol des verkrümmten Arms sogar ganz ohne Filmtitel von der Fassade des Kinos.³⁸⁴

7.4.3 Vergleiche

Das Titeldesign von *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* steht dem von *PSYCHO*, aber auch dem von *ANATOMY OF A MURDER* (1959) aufgrund seiner formalen Eigenschaften am nächsten.³⁸⁵ Nur auf Schwarz-Weiß beschränkt, erinnert die Gestaltung in ihrer Flächigkeit an Scherenschnitte oder Fotogramme. Als Vergleich zur Titelgestaltung von *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* kommen mir Filme aus der Avantgardekunst der 20er-Jahre in den Sinn. Ihre formalen Gestaltungen könnten Saul Bass’ Sequenz beeinflusst haben. Sie haben nichts mit Filmtiteldesign gemein, sollen hier aber trotzdem nicht unerwähnt bleiben. In dem 1926 erschienenen Werk „Expressionismus und Film“ schreibt Rudolf Kurtz:

„Mit der grundsätzlichen Ausschaltung der Natur ist alles ausgestoßen, was an die geschichtliche Welt überhaupt erinnert. Die elementaren geometrischen Formen treten in Beziehung zueinander und in dieser Komposition entfalten sich die Dramen des Geistigen.“³⁸⁶

380 Vgl. Wyatt, Justin, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, Austin: University of Texas Press 1994, S. 19f.

381 Krautkrämer, *Schrift im Film*, S. 85.

382 Kirkham, „Reassessing the Saul Bass and Alfred Hitchcock Collaboration“, S. 61.
Wie Hediger und Vonderau erläutern, hätte die Geschichte der Filmwerbung eine andere Entwicklung als die der Konsumgüter-Werbung eingeschlagen. Die Filmwerbung sei „auf überraschende Weise atypisch“. Vgl. Hediger, Vinzenz/Patrick Vonderau, *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren 2005, S. 55.

383 Vgl. Hirsch, *Otto Preminger*, S. 244.

384 Vgl. Haskin/Bass, „‘Saul, Can You Make me a Title?’“, S. 13.

385 „Anatomy of a Murder“ ist ähnlich wie „The Man with the Golden Arm“ und *Bonjour Tristesse*“ Beispiel für den Einsatz eines „iconic symbols“, ein Bildemblem, das eng mit dem Film(image) verknüpft ist. Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 131.

386 Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film. Nachdruck der Ausgabe von 1926*. Zürich: Chronos 2007, S. 92.

RHYTHMUS 21 (1921) von Hans Richter, SYMPHONIE DIAGONALE (1924) von Viking Eggeling oder LICHTSPIEL OPUS IV (1925) von Walter Ruttmann sind mit ihren geometrischen und kubistischen Formen experimentelle Spielarten von Film im Bestreben der „absoluten Kunst“. Ruttmann versteht seine Filme beispielsweise als „visuelle Symphonie“ oder als „Sinfonie des Optischen“³⁸⁷ (Abb. 51).

Die genannten Künstler elaborierten die technischen Möglichkeiten filmischer Apparate. Eine Verbindung zu Bass kommt nicht von ungefähr: Schon für VERTIGO nahm Bass die technische Unterstützung eines Pioniers der Computeranimation, John Whitney, in Anspruch. Sein Interesse an Film, Fotografie und elektronischer Musik war wiederum von französischen und deutschen Avantgarde-Filmmachern der 20er-Jahre beeinflusst.³⁸⁸ Bass hat die Formensprache der „absoluten Kunst“ sozusagen in ein populäres Format transferiert. Wenn, so wie Kurtz es beschreibt, alles Natürliche, alles Äußerliche ausgeklammert bleibt, so bietet sich die klar reduzierte Formensprache hier zur Darstellung von inneren Zuständen und Spannungen an. THE MAN WITH THE GOLDEN ARM und PSYCHO können unter diesem Aspekt gedeutet werden.

In zeitlicher Nähe zu THE MAN WITH THE GOLDEN ARM steht Len Lye mit seinem Materialfilm TAL FARLOW (1958³⁸⁹). Auch hier untermalt Jazzmusik (des namensgebenden Musikers Tal Farlow) eine rhythmische Schwarz-Weiß-Animation aus Linien (Abb. 52).

7.5 Bonjour Tristesse

7.5.1 Formale Analyse

BONJOUR TRISTESSE (1958) beginnt mit illustrativen Titeln, deren „Wasserfarben-Look“ sehr charakteristisch für die 50er-Jahre ist.³⁹⁰ Ein mit wenigen Pinselstrichen gezeichnetes Porträt steht im Zentrum der Titelsequenz: „This powerful evocative symbol suggests love, loss, innocence and longing“.³⁹¹ Dieses Symbol schlägt sich als „Imageträger“ oder Markenzeichen auch auf dem Filmplakat nieder (Abb. 53). In ähnlicher Weise repräsentiert die schwarze Silhouette einer Hand den Film THE MAN WITH THE GOLDEN ARM in Printmedien und auf dem Plattencover

387 Schenk, Irmbert, *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*, Marburg: Schüren 2008, S. 225.

388 Vgl. Krasner, *Applied History and Aesthetics*, S. 16.

389 Der Film wurde nach Lyes Tod 1980 fertiggestellt. Vgl. Horrocks, Roger, Len Lye Filmography, *Gowett Brewster Art Gallery*, o.J., <http://govettbrewster.com/Len-Lye/Work/Film/Len-Lye-Filmography>, Zugriff: 2.11.2014.

390 Vgl. Holl, Ute, „Nostalgia, Tinted Memories and Cinematic Historiography. On Otto Preminger's *Bonjour Tristesse* (1958)“, in: *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Hg. Katharina Niemeyer, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, S. 160-178, hier S. 167. Ute Holl beschäftigt sich mit filmischen Formen der Erinnerung unter dem Gesichtspunkt von Aufarbeitung und Trauma in der Nachkriegszeit.

391 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 129.

zu Elmar Bernsteins Filmsoundtrack. Während diese Silhouette immer gemeinsam mit dem Schriftzug auftritt, wirkt die Pinselzeichnung noch losgelöst von der Typografie.

In *BONJOUR TRISTESSE* trifft Nostalgie und Depression auf jugendliche Unbeschwertheit. Die Geschichte erzählt von der jungen Cécile, die während ihrer Ferien in jeglichem Sinne ihre Unschuld verliert und zurück in Paris lernen muss, mit ihren Erinnerungen zu leben.³⁹² Der tragische Verlauf der Handlung, beginnend mit unbesorgter Fröhlichkeit, die in Mitleid und Traurigkeit mündet, wird im Titeldesign symbolisch verdichtet. Zuerst besteht die Filmtitelgestaltung aus Gelb- und Orangetönen vor einem schwarzen Hintergrund, deren Punkte und „Kleckse“ an ein Feuerwerk oder Lichtreflexionen erinnern. Schließlich kommt eine blaue Farbnuance hinzu und die runden Formen verwandeln sich in schemenhaft gezeichnete vierblättrige Blüten. Diese lösen sich nach und nach auf und lassen die Stimmung in eine schwermütige Tonalität übergehen. Die Bildfläche wird von blauen, herab sinkenden Tropfen ausgefüllt. Schließlich bleibt eine einzige Tropfenform stehen und wird in Kombination mit Umrissen eines Gesichts zur Träne (Abb. 54).

Im Unterschied zu *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* und *BUNNY LAKE IS MISSING* kommt hier nicht nur im Titeldesign Farbe ins Spiel; Premingers Film lebt insgesamt sehr stark von dem farbenfrohen Ort der Handlung, der Französischen Riviera. Im Kontrast dazu stehen Aufnahmen in Schwarz-Weiß, die den dramaturgischen Bogen spannen.

Das Titeldesign steht mit seiner Darstellungsform von farbigen, illustrativen Elementen gewissermaßen außerhalb des Films, doch findet es eine inhaltlich übergreifende Metapher für seine Handlung. Die Blüten, die zu Tränen werden, haben dekorativen Charakter aber auch warnende Signalwirkung. Das Gesicht (als „madonnenhaftes Symbol“³⁹³) wirkt durch seine Reduziertheit einprägsam. Mit einer erneuten Einblendung im Endtitel gibt das Symbol dem Film seine Rahmung.

7.5.2 Farbige Darstellung von Erinnerung

In Filmtheorien zum Thema Farbigkeit ist von einer gängigen technischen Tradition die Rede, die Schwarz-Weiß-Material im Farbfilm als Stilmittel zur bewussten Kontrastierung einsetzt. Innerhalb eines Farbfilms wird Schwarz-Weiß eingesetzt, um „eine andere Handlungs- oder Realitätsebene zu visualisieren, etwa eine Aktion in der Vergangenheit (in Analogie zu historisch-dokumentarischen Archivaufnahmen) oder einen Traum“.³⁹⁴ Der umgekehrte Fall – Farbe als Repräsentation für Erinnerung und Traum – bleibt eher Ausnahmeerscheinung. Anders jedoch *BONJOUR TRISTESSE*, der sein eigenes Farbsystem konstituiert.

„Will I ever be happy again, as I was at the beginning of that wonderful summer on the Riviera just a year ago?“ fragt sich Cécile, als sich zeitgleich die bunten Farben des Feriendomizils mit

392 „So here I am, surrounded by my wall of memory. I try to stop remembering, but I can't“, wird sich die junge Frau am Ende des Films gewahr.

393 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 129.

394 Bienk, *Filmsprache*, S. 62; Holl, „Nostalgia, Tinted Memories and Cinematic Historiography“, S. 163.

dem Film zu vermischen scheinen. Hirsch beschreibt diesen Effekt als filmisches Äquivalent zu einem „coup de théâtre“³⁹⁵: „The cloured past enters an insistent element of reality, while the monochrome present appears an unreal, subjective and emotionally tinted layer of the film“.³⁹⁶

Konträr zur erstgenannten These inszeniert Preminger die Ferien-Reminiszenz des Films in Technicolor und entzieht den Szenen des inneren Monologs, die sich in der Gegenwart abspielen, die Farbe. Nicht nur die Abwesenheit der Farben zeugt bei Preminger von Aktualität, auch die innere Rede, gepaart mit dem direkten Blick in die Kamera, z.B. wenn Cécile auf dem Ball tanzt, während der Autofahrt nach Hause oder in der Schlusszene vor dem Spiegel. Dies sind Hinweise darauf, dass wir uns im Jetzt befinden. Die bunten Rückblenden, die den Großteil des Films ausmachen, sind weniger subjektiv gestaltet als die Szenen, die in der filmischen Zeit ein Jahr später stattfinden.

Im Titeldesign von Saul Bass kommt eine dritte Ebene zu den Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen hinzu: mit seinem farbigen, aber nicht fotografischen, sondern illustrativem Titeldesign bricht Bass gewissermaßen mit der zuvor beschriebenen Methode des Films. Vor der Titelmusik, kreiert von Georges Auric, ist die Titelgestaltung als metaphorische Ebene der zwei beschriebenen filmischen Modi übergeordnet. Sie ist einerseits bunt, so wie die frischen Erinnerungen an das Geschehene in der Vergangenheit, und andererseits inhaltlich eher der Traurigkeit verschrieben, die die Schwarz-Weiß-Aufnahme widerspiegelt. Somit schlägt sich Bass nicht auf die eine Seite (Erinnerung) oder die andere Seite (Realität), sondern schafft seine eigene Farb- und Formenwelt.

7.5.3 Vergleiche

Vergleichbare, auf wenige Farben und Formen reduzierte Titelgestaltungen, kommen in Roman Polanskis *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* (1967)³⁹⁷, David Cronenbergs *NAKED LUNCH* (1991), Sidney Lumets *NIGHT FALLS ON MANHATTAN* (1996)³⁹⁸ oder *CRUSTACÉS & COQUILLAGES* (2005)³⁹⁹ von Olivier Ducastel und Jacques Martineau zur Anwendung. Was die genannten Filme mit *BONJOUR TRISTESSE* gemein haben, ist eine Anmutung von „lasierendem Farbauftrag“, basierend auf ein paar wenigen Farben (Abb. 55).

395 Hirsch, *Otto Preminger*, S. 274.

396 Holl, „Nostalgia, Tinted Memories and Cinematic Historiography“, S. 167.

397 Titeldesigner André François war einer der ersten, der das MGM-Logo (Metro Goldwyn Mayer) adaptierte und in seine Titelgestaltung mit einbezog. Ganz zu Beginn des Films verwandelt sich der brüllende Löwe in einen Vampir, von dessen Zahn ein Blutstropfen herabfällt. Der Tropfen zieht sich in Folge wie ein „roter Faden“ durch die Sequenz. Vgl. o.A., *The Fearless Vampire Killers*, o.J., *Forget the Film. Watch the Titles*, www.watchthetitles.com/articles/00205-The_Fearless_Vampire_Killers, Zugriff: 5.8.2014.

398 *Trollbäck+Company* ist eine Kreativagentur aus New York, gegründet 1999. Siehe <http://trollback.com>, Zugriff: 12.8.2014.

399 Der Titel wurde von der Kreativagentur *Deubal* Paris gestaltet, gegründet von Stéphanie Lelong und Olivier Marquézy. Siehe www.deubal.com/deubal/deubal.html, Zugriff: 12.8.2014.

Die Titelgestaltung von *MONSOON WEDDING* (2001) erinnert mit seinem auf wenige Farben und Linien reduzierten Porträt eines Pärchens an den Illustrationsstil von *BONJOUR TRISTESSE*, der in ähnlicher Weise mit wenigen Pinselstrichen ein Gesicht zu erkennen gibt.

Ein Beispiel mit zeitlicher Nähe und formaler Ähnlichkeit zu dem hier besprochenen Titeldesign ist Jean Cocteaus *ORPHÉE* von 1950. Dieses ist zwar in Schwarz-Weiß, doch schafft es mit seiner Illustration von Orpheus ein Merkmal, an das man sich erinnert. Im Vorspann wird die Illustration durch Kreidestriche angedeutet, im Abspann wird die Zeichnung vervollständigt (Abb. 56). Auch in *BONJOUR TRISTESSE* tritt das gezeichnete Porträt am Ende des Films noch einmal in variierten Form in Erscheinung.

7.6 Bunny Lake is Missing

7.6.1 Formale Analyse

Das Titeldesign in *BUNNY LAKE IS MISSING* ist – anders als die zwei zuvor besprochenen Filme von Preminger – in einem fotografischen Stil gehalten. Die Hand, die hier wiederum als Motiv auftritt, ist nicht wie in *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* ein Symbol, das stellvertretend für den Titel steht, sondern generiert erst in ihrer Gestik Bedeutung.

Eine Hand kommt immer wieder ins Bild, um ein Stück aus dem schwarzen Papier herauszureißen, das die Bildfläche darstellt. Die Namen der Besetzung werden dadurch freigelegt (Abb. 57). Neben der Musik von Paul Glass ist dem Titeldesign noch eine weitere Tonebene hinzugefügt: Die Risse im Papier sind nicht nur zu sehen, sondern auch zu hören. Es wird immer nur ein kleiner Teil des darunterliegenden weißen „Papiers“ sichtbar, bis die Hand schließlich die ganze Bildfläche zu fassen scheint und wie ein Blatt Papier zusammenknüllt. So als ob sich ein Vorhang zurückgezogen hätte, wird nun die erste Einstellung des Films sichtbar.

Dreh- und Angelpunkt des Films ist eine Protagonistin, die den Großteil des Films nicht auf der Bildfläche erscheint. Der Zuschauer wird lange im Unklaren darüber gelassen, ob die leicht neurotische Mutter das Mädchen Bunny Lake nur imaginiert, oder ob ihre Tochter tatsächlich entführt worden ist. Die Spannung des Films beruht auf den unterschiedlichen Perspektiven auf den Fall: die des Detektivs, die der Mutter und die des Bruders. Schlussendlich wird aufgedeckt, dass Steven (gespielt von Keir Dullea) unter einer psychischen Störung leidet, die auf seine eigene Kindheit zurückzuführen ist.

Das Suchen, Aufdecken, das „der Wahrheit auf den Grund gehen“ wird im Titeldesign durch das Aufreißen einer Papierschicht ausgedrückt: „The peeling away of layers of paper is a metaphor for the peeling away of layers of mystery in this film about a child who disappears.“⁴⁰⁰ Es bezieht sich nicht nur auf die Suche nach dem verschwundenen Mädchen, sondern auch auf das Ergründen der inneren Konflikte des Protagonisten. Verschiedene

400 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 153.

Themen werden im wahrsten Sinne des Wortes „freigelegt“: „Bass’s title sequence neatly encapsulates the concerns of the film: disturbance, concealment, darkness, childhood, and shocking disclosure“.⁴⁰¹

Neben der metaphorischen Bedeutung des Titeldesigns, die sich um die Frage „Was steckt dahinter?“ dreht, möchte ich mich nun mit der gleichen Frage im wortwörtlichen Sinn beschäftigen: „Was ist hinter dem Vorspann?“

7.6.2 Fokus auf Materialität

Chris Fujiwara betont die Materialität und den Produktionsprozess des Films. Für ihn steht die Titelsequenz stellvertretend für eine Geste des Regisseurs: „Thus the credits say that the activity of the film director is to tear away for a short time a small piece of darkness and reveal images [...]“.⁴⁰² Auch Böhnke sieht in dem Zerreißen der schwarzen Fläche eine Freilegung des inneren Kerns. Anders als in *PSYCHO*, *CAPE FEAR* oder *CASINO* wird die Schrift sozusagen nicht von außen auf das Filmbild geworfen, sondern unter der Oberfläche des Films verortet und „ausgegraben“.

„Das mag als Stilübung gefallen, ist aber darüber hinaus signifikant in der Art und Weise, wie hier das Selbstverhältnis des Films konfiguriert wird [...] Titel und diegetische Welt werden also visuell auf derselben Ebene verortet“.⁴⁰³

Gleichzeitig wird durch die „Zusammenlegung“ der zwei Ebenen in der Art, wie sie umgesetzt ist, auf den Inhalt der Geschichte angespielt. „Das Abreißen der Oberfläche ließe sich somit als Figuration des Verlangens nach Auflösung des Rätsels lesen“.⁴⁰⁴ Wo befindet sich Bunny Lake? In welchen Aussagen der Protagonisten liegt die Wahrheit begraben? Mit welcher, tief in der Psyche verankerten Störung, lässt sich die Kindesentführung durch den Bruder der Mutter erklären? Man möchte den Dingen auf den Grund gehen, genauso wie es die Hand in der Titelsequenz tut. Die Beseitigung der schwarzen Fläche bzw. des schwarzen Papiers durch die Hand eröffnet den Raum. Die erste Erzählebene macht nun Platz für die zweite.

401 Sonnet, Esther, „Evelyn Piper’s *Bunny Lake Is Missing* (1957). Adaptation, Feminism, and the Politics of the ‘Progressive Text’ in: *Adaptation* 2/1 2009, S. 65-86, hier S. 80.

402 Fujiwara, *The World and its Double*, S. 338.

403 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 102.

404 Böhnke, *Paratexte des Films*, S. 102.

7.6.3 Vergleiche

BUNNY LAKE IS MISSING ist ein Beispiel dafür, dass andere Medien der Kommunikation im Film spielerisch eingesetzt werden. Credits sind im Film nicht notwendigerweise an Papier gebunden, doch der/die GestalterIn macht sich dessen Eigenschaften auf kreative Weise zunutze. Bewegte Hände als Motiv im Titeldesign unterstreichen die Prozesshaftigkeit eines Films bzw. seiner Gestaltung. Und auch ein inszenierter „Blick hinter die Kulissen“ verweist auf die Konstruiertheit des Films.

In THE GIRL CAN'T HELP IT (1956) wird die Selbstreflexivität auf humorvolle Weise vorgeführt. Der Schauspieler Tom Ewell stellt sich vor („I play the role of Tom Miller“) und stellt fest: „This motion picture was photographed in CinemaScope“. Mit seinem Fingerschnipsen vergrößert sich nun die Bildfläche von einem quadratischen Format zu einem Breitbildformat. Schließlich bekommt das Bild Farbe – nach wiederholtem Zuruf an eine imaginäre Regie („gorgeous lifelike colour by DeLuxe!“). Diese Gags basieren auf der materiellen Beschaffenheit des Films (Abb. 58).

Die Titelgestaltung von FUNNY FACE (1957) spielt mit der Idee, die Werkzeuge der Designbranche ins Zentrum zu stellen: Bild und Text werden in Form von Folien in einem Leuchtkasten angeordnet, so als würde das Layout für den Titel gerade erst im Moment entstehen (Abb. 59).

TAKE A LETTER, DARLING (1942) bezieht sich im Vorspann auf die Arbeit einer Werbefachfrau, die Entwürfe für Titeltafeln per Unterschrift absegnet. Diese sind genau eben jene Tafeln, die dem Film angehören.

Die End-Titelsequenz von FRIENDS WITH BENEFITS (2011) ist eine moderne Version der Hände aus BUNNY LAKE IS MISSING, die das Bild „steuern“⁴⁰⁵. Eine weibliche und eine männliche Hand ordnen die Typografie auf schwarzem Hintergrund so an, als hätten sie es mit einem Interface eines Smartphones oder Tablets zu tun. Die typische Gestik einer web-affinen Kultur wird persifliert, indem auf der Leinwand „geklickt“, „gescrollt“ und per „Swipe“ Schrift in Bewegung versetzt wird (Abb. 60).

405 Gestaltet von *Picture Mill*.

7.7 GoodFellas

7.7.1 Formale Analyse

Im Vergleich zu Scorseses *CAPE FEAR* (1991) und *CASINO* (1995), aber auch zu den bereits besprochenen Filmen ist die Titelgestaltung von *GOODFELLAS* (1990) in ihrer formalen Beschaffenheit wesentlich zurückhaltender, doch aufgrund ihrer dynamischen Gestaltung ist sie eine nähere Betrachtung wert. Nicht Ornamentik, nicht Farben oder Formen in spielerischen Variationen dominieren die Bildfläche, sondern eine Grundidee auf der Basis von Geschwindigkeit schlägt sich hier nieder. Als temporeiche Animation von rechts nach links, so als würden die Namen wie Geschosse an uns vorbeiziehen, steht die Behandlung der Typografie absolut im Mittelpunkt (Abb. 61). Diese Repräsentation von Tempo deckt sich mit der Intention Scorseses. Im Gegensatz zu vorhergehenden Filmen wie *TAXI DRIVER* (1976), dem zwar auch die schlaflose Großstadt als Kulisse dient, aber trotzdem insgesamt bedächtiger wirkt, ist *GoodFellas* von Beschleunigung geprägt. Zwar wäre es unzureichend, *GOODFELLAS* als simplen Actionfilm zu bezeichnen, aber die Handlung im Mileu der Mafia hält seine Protagonisten ständig auf Trab. Zu diesem neuen Stil erklärt Scorsese:

„The new style comes purely from [...] a pure state of excitement [...]. I also got a little annoyed by the aspect that was happening in American films – things had to go faster and faster – so if you want to get faster, I would give it to you really fast. Let's go real fast on this one, because that's the lifestyle.“⁴⁰⁶

Dass diese Grundidee auch das Titeldesign aufzeigt, ist nicht zu übersehen. Elaine und Saul Bass, so Scorsese, hatten auf Anhieb verstanden, in welche Richtung seine Vorstellung geht.⁴⁰⁷ Nach nur zwei Entwürfen wurde der Vorschlag realisiert.⁴⁰⁸

Das Besondere an der Titelsequenz von *GOODFELLAS* ist, dass sie von einer Szene, die aus dem Film herausgegriffen scheint, unterbrochen und somit in zwei Abschnitte geteilt wird. Zu allererst scheinen die Credits mit der beschriebenen Dynamik auf: „A Martin Scorsese Production“, „Robert De Niro“, „Ray Liotta“ usw. sowie der Satz „This film is based on a true story“. Die Schrift bewegt sich synchron zu einer Tonspur vorbeiziehender Autos. Mit jedem neuen Schriftzug, der von links in das Bild fährt, ist das Geräusch eines vorbeirauschenden Fahrzeugs zu hören. Die Einblendung des Filmtitels sowie das Einsetzen eines musikalischen Themas werden jedoch noch hinausgezögert.

Nach dem ersten Teil der Titelsequenz scheint es, als würden wir uns bereits mitten in der Handlung befinden. Ort und Zeit werden gekennzeichnet: „New York, 1970“. (Später

406 *Scene by Scene. Martin Scorsese*, im Interview mit Mark Cousins, TV-Beitrag, UK 4.4.1998, Youtube, www.youtube.com/watch?v=3B21xaf1zIU, Zugriff: 6.8.2014.

407 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. vii.

408 Vgl. Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 271.

erweist sich die Nennung der Jahreszahl als nicht irrelevant, da sich die gesamte Handlung über drei Jahrzehnte erstreckt.) Wir verfolgen eine Szene, in der sich drei Männer im Auto befinden und Klopfg Geräusche aus dem Kofferraum registrieren. Sie halten an, um die Lage zu überprüfen: „He’s still alive!“ Im Kofferraum befindet sich ein blutig geprügelter Mann, den die drei daraufhin mit übertriebener Brutalität mit einem Messer massakrieren und schließlich erschießen. Henry, gespielt von Ray Liotta, schließt den Kofferraumdeckel und eine Stimme aus dem Off erzählt: „As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster“. Gleichzeitig wird das Bild, das nun sein Gesicht zeigt, eingefroren. Auf den *freeze frame* folgend setzt sich die Titelsequenz fort.

Nun setzt beschwingte Jazz-Musik ein, die das zuvor Gesehene auf ironische Weise relativiert. Erst jetzt erscheint der Titel des Film. Der rote Schriftzug „GoodFellas“ „fährt“ dreimal hintereinander in die Bildfläche, um dann einen Augenblick stehen zu bleiben. Die darauf folgenden Credits in weiß tun es ihm gleich. Ist die zweigeteilte Titelsequenz mit ihren „Zwischenbildern“ als eine Einheit zu verstehen oder haben sich die Credits einfach geschickt in die Filmhandlung eingeschlichen?

7.7.2 Pre-Credit Sequence

Die Fahrt mit dem beinahe zu Tode geprügelten Mafiamitglied im Kofferraum wird – obwohl der Szene eine Titelgestaltung vorausgeht – als Prolog empfunden. Eigentlich dient der Prolog dazu, eine Vorgeschichte in Form eines dramaturgischen Höhepunkts zu erzählen.⁴⁰⁹ In GOODFELLAS jedoch bezieht sich die Szene nicht auf ein „Davor“, sondern auf ein „Mittendrin“. Die Sequenz zwischen den ersten Credits und dem Filmtitel ist aus dem Mittelteil der Geschichte herausgegriffen. Erst im weiteren Handlungsverlauf wird man sich die Szene an der dazugehörigen Stelle wieder in Erinnerung rufen. Sie wird dort ein zweites Mal präsentiert, jedoch in einer variierten Schnittfolge, mit Zeitlupenaufnahme und mit einem anderen Begleitkommentar aus dem Off als zuvor. Nun wird klar, dass die dem Film vorangestellte Szene als Zeitsprung zu verstehen ist. „The importance of the scene is clarified when it is repeated and expanded later.“⁴¹⁰

Durch die Abweichung von der chronologischen Abfolge im Erzählvorgang kann GOODFELLAS als „temporal nonlinearer Film“⁴¹¹ bezeichnet werden. Ein Vorgriff auf ein Ereignis wird von Bordwell – als Pendant zum „Flashback“ – als „Flashforward“ bezeichnet.⁴¹² Genette bezeichnet ein solches „narratives Manöver“, das im Voraus stattfindet, im Allgemeinen als „Prolepse“.⁴¹³

409 Vgl. Bienk, *Filmsprache*, S. 95.

410 Friedman, S. Lawrence, *The Cinema of Martin Scorsese*, New York: Continuum 1997, S. 171.

411 Eckel, Julia, *Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählfilm*, Marburg: Schüren 2012, S. 8.

412 Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin 1985, S. 78f., zit. nach Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 22.

413 Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München: Fink 1990, S. 25, zit. nach Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 22.

Bezogen auf die Zeitlichkeit der Schrifteinblendungen ist die „pre-credit sequence“⁴¹⁴ genaugenommen als eine „in-between-credit-sequence“ zu verstehen. Die Credits sind so konzipiert, dass sie die „Kofferraum-Szene“ umspannen und einbetten. Der Vorspann ist im Fall von *GOODFELLAS* ein Wechselspiel aus non-diegetischer Information und proleptischer Erzähltechnik. Dadurch, dass dem Flashforward Schrifteinblendung vorausgeht und nachfolgt, setzt es sich von der restlichen im „linearen Stil“⁴¹⁵ konzipierten Handlung ab.

Der Vorspann steht meiner Meinung nach metaphorisch für den Kern des Films, nämlich die harte und absurde Welt des Mafiawesens. Die proleptische Szene ist zwar so aufgebaut, dass sie mit wiederholten Schüssen auf das Opfer einen dramatischen Höhepunkt erreicht, aber andererseits will uns die Szene drastisch vermitteln, wie das alltägliche Business der abgeklärten Mafiamitglieder aussieht. Besonders mit dem anschließenden elegant-fröhlichen Titellied bekommt die Szene etwas Banales, aber auch Groteskes, „which comes across more as black comedy than as dire portent“⁴¹⁶. Die nüchtern gehaltene Typografie auf schwarzem Hintergrund „neutralisiert“ Bild und Ton. Weder dekorativ noch beängstigend wirkt die Typografie.

7.7.3 Vergleiche

In der Titelsequenz von David Lynchs *LOST HIGHWAY* (1997) wird die Typografie ebenfalls dynamisch behandelt. Im Unterschied zu *GOODFELLAS* „fährt“ sie jedoch nicht von links nach rechts an uns vorbei, sondern kommt mit hoher Geschwindigkeit aus der Bildmitte auf uns zu. Kombiniert wird die Schrift mit Filmbildern einer nächtlichen rasanten Fahrt auf dem Highway. Hier hat sich die Schrift im Gegensatz zu Bass' Sequenz in die Zentralachse, also Richtung Zuschauer verlagert (Abb. 62).

Im Zusammenhang mit Scorseses Tendenz hin zu visuellen Zitaten aus der Filmgeschichte habe ich bereits die letzte Einstellung im Film *GOODFELLAS* erwähnt, in der ein „totgeglauter“ Tommy DeVito Schüsse auf das Publikum abfeuert. Das ist ein Sujet, das uns auch in der Filmtitelgestaltung zu *RICHARD III* (1995) von Richard Loncraine begegnet. Interessanterweise schießt der Protagonist nur ein einziges Mal Richtung Leinwand, bevor er seine Maske abnimmt, während die Schüsse auf der auditiven Ebene weiter abgefeuert werden. Mit jedem Schussgeräusch wird ein Buchstabe sichtbar, solange bis der gesamte Titel „Richard III“ auf der Leinwand zu lesen ist. Die von Jon Bunker eingesetzte Typografie füllt schließlich beinahe die ganze Bildfläche aus (Abb. 63).

Vom gleichen Regisseur, Richard Loncraine, ist der Film *WIMBLEDON* (2004), dessen Titelsequenz ebenfalls ein Spiel mit der Tonebene darstellt. Auf Audioebene hören wir die Schläge eines Ballwechsels. Synchron dazu, also mit jedem neuen Schlag, wird ein Credit-Name eingeblendet. Es folgt ein Blick auf die Zuschauertribüne. Bei jedem Schlag bewegen

414 Bienk, *Filmsprache*, S. 95.

415 Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 18.

416 Friedman, *The Cinema of Martin Scorsese*, S. 171.

sich die Köpfe der Zuschauer entweder nach links oder nach rechts. Die Montage wirkt wie eine ruckartige Stop-Motion-Animation (Abb. 64).

„With *Wimbledon*, Cooper effectively establishes the right mood for the movie and captures the audience’s attention in the first few seconds with nothing more than the sound of a tennis racket hitting a ball and a clever play with images, credits and timing.“⁴¹⁷

In ähnlicher Weise spielen Tonebene und Schrift in *GOODFELLAS* zusammen. Statt atmosphärischer Bilder (vgl. *CAPE FEAR* und *CASINO*) gelingt ein aufmerksamstarkes Design durch reduzierte, aber präzise eingesetzte Mittel.

7.8 Cape Fear

7.8.1 Formale Analyse

„Cape Fear starts in the water, golden water that shimmers prismatically, dispersing into abstract patternings of blue and green and brown. An eagle⁴¹⁸ is swooping and hovering in predatory pose. The features of a face swim in and out of focus, barely discernible, seemingly just below the surface; but it’s his face reflected or contained, is it out there beyond the frame or internal, rising up from the depths? A gaping mouth materialises, teeth bared and the camera seems to pull us in, down into the jaws of Hades.“⁴¹⁹

Die Titelsequenz zu *CAPE FEAR* (1991) spielt im Gegensatz zu den bisher besprochenen Filmen *PSYCHO*, *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* und *NORTH BY NORTHWEST* mit Farbnuancen, Lichtschattierung und Doppelbelichtung. Das Lichtspiel auf der Wasseroberfläche variiert und wird mit dem bewegten Bild eines Greifvogels kombiniert. Mit der Überblendung eines Tropfens färbt sich das Wasser rot und wird von dem invertierten Bild eines Augenpaares abgelöst (Abb. 65). Die Filmmusik unterstreicht den mystischen Unterton des Visuellen. Die Kamera fährt zurück und nun sehen wir eine der Hauptprotagonistinnen, die in einer Art Prolog zu uns spricht.

417 Vlaanderen, Remco, „Wimbledon“, *Forget the Film. Watch the Titles*, 24.6.2009, www.watchthetitles.com/articles/00138-Wimbledon, Zugriff: 11.8.2014.

418 Elaine und Saul Bass hatten über die Jahre zuvor Footage-Material gesammelt, von dem sie einige Bilder mit den Aufnahmen des Wassers kombinierten. Ursprünglich für die Titelgestaltung zu „Seconds“ aufgenommen, findet das Bild des Vogels in Zeitlupenaufnahme hier seine Verwendung. Vgl. *Cape Fear*, Regie: Martin Scorsese, US 1991; DVD-Video, Bonusmaterial, Universal 2003.

419 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 169.

Mit dem Element des Wassers findet der Film seine formale Klammer. Sogar das Universal-Logo wird der Titelgestaltung eingegliedert, in dem sich das herkömmliche „gelernte“ Design mit der drehenden Weltkugel hinter dem Schriftzug in eine Unterwasser-Optik verwandelt. Haben wir es in den meisten Filmen mit zwei getrennten Arten von Paratexten⁴²⁰ zu tun (zuerst das Firmenlogo, dann der Vorspann), so werden in diesem Beispiel beide Bestandteile zu einem paratextuellen Element verquickt, oder anders ausgedrückt, der Vorspann „okkupiert“ bereits die ersten Sekunden des Films. Eine individuelle Adaption des Logos wird z.B. in *MOULIN ROUGE* (2001), *WHERE THE WILD THINGS ARE* (2009), *SHERLOCK HOLMES* (2009) oder *TRON: LEGACY* (2010) praktiziert, aber auch Saul Bass stellte bereits 1958 in *VERTIGO* das Studiologo in seine Dienste, indem er es mit dem gleichen grellgrünen Hintergrund wie den Vorspann versah.

Wie ein nicht zu vernichtendes Gespenst verschwindet Max Cady in der letzten Szene des Films immer wieder unter der Oberfläche des dunklen Gewässers, nur um erneut Schrecken auszulösen und eine endgültige Katharsis von den Dämonen der Vergangenheit zu verhindern. Der Film thematisiert Zerrüttung und Demoralisierung der Familie von außen aber auch interne unverarbeitete Krisen.⁴²¹ Das Titeldesign mit seiner dunklen Wasseroberfläche, unter der wir etwas Verhängnisvolles vermuten, hält bereits eine Interpretation dafür bereit.

„Cady seems to die several times in Scorsese’s version, though his Nietzschean indestructibility guarantees he keeps bouncing back. Ultimately, he drowns in the *Cape Fear* River“⁴²². Diese letzte Einstellung wirft uns schließlich wieder zurück an den Anfang des Films, wo sich das Wasser in der Titelsequenz langsam von grün und blau zu rot verwandelt, als würde Blut an die Wasseroberfläche treten: „It starts in the water, and this is, where it ends, or fails to end, when he surges out of the putrid, spumy swamp and the horror begins all over again“.⁴²³

7.8.2 Stilmittel „Farbblende“ als Markierung der Schwelle

Tochter Danielle sagt in einer Art Prolog in die Richtung des Zuschauers die Geschichte in groben Umrissen voraus:

„My reminiscence: I always thought that for such a lovely river the name is mystifying: *Cape Fear*. When the only thing to fear on those enchanted summer nights was that the magic would end and real life would come crashing in.“

420 Zur Relation von Firmenlogo und Vorspann meint 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.“ Vgl. Stanitzek, „Vorspann“, S. 9.

421 Die Familie wird als fragile Institution porträtiert. Verdacht auf Untreue, psychische Probleme in der Vergangenheit und ein gegen die Eltern rebellierendes Kind erschweren den Zusammenhalt gegen den Eindringling Max Cady.

422 Cashmore, Ellis, *Martin Scorsese’s America*, Cambridge: Polity Press 2009, S. 167.

423 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 169.

Ihr Monolog steht genau an der Schwelle zwischen Filmtitel und Beginn der Handlung. Wenn sich die Wasseroberfläche in der Titelsequenz durch einen Blutstropfen ins Rote verfärbt, kommt tritt eine Augenpartie in Großaufnahme zum Vorschein. Dieses ist farblich invertiert und wirkt noch relativ abstrakt. Darauf hin wechselt das Gezeigte ins Realbild, das Gesicht nimmt Farbe an und die Kamera fährt zurück. Hier setzt Danielles Prolog ein. Anders als im Titeldesign von *VERTIGO*, dessen Mund und Augenpaar „generisch“ für eine andere Physiognomie stehen, also nicht schon Kim Nowaks Erscheinung vorwegnehmen, ist es hier tatsächlich Juliette Lewis, die der Gestaltung ihr Gesicht leiht. Die Einstellung hat weniger die Funktion einer Erzählstimme, sondern setzt als zusätzliche Metaebene das Stimmungslevel für den Film. Man könnte auch sagen, mit der expliziten Nennung des Flusses „Cape Fear“ gibt sie den Titel des Films verbal wieder.

Es ist die rote Farbblende, die das Design von Saul und Elaine Bass mit dem Beginn der Narration verknüpft. In *CAPE FEAR* sowie in *VERTIGO* ist dieser Effekt symbolisch für das Hereinbrechen von Horror zu verstehen (Abb. 66). Das Eintauchen in die rote Farbe erinnert Lesley Stern an die Szene in Scorseses *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* (1988), in der das tropfende Blut vom Herzen Jesu das Wasser purpurn färbt.⁴²⁴ Einen ähnlichen Effekt wendet Bass bereits im Titeldesign von *VERTIGO* an: Es wird leicht in das Auge gezoomt, bis es angsterfüllt aufgerissen wird und sich die gesamte Bildfläche rot färbt.

Auch Scorsese zeigt sich in einem anderen Zusammenhang sehr von dem emotionalen Effekt einer Bild füllenden monochromen Fläche angetan. In einem Interview verweist er auf den Film *BLACK NARCISSUS* (1947) von Michael Powell, in dem in einer Szene Bewusstlosigkeit mittels roter Farbblende und anschließendem Schnitt auf die wieder zu Sinnen kommende Protagonistin dargestellt wird⁴²⁵. Scorsese eignet sich in seinem Kurzfilm *THE BIG SHAVE* (1967)⁴²⁶ genau eben diesen Effekt an: „[...] it was such a shock to see that colour come up, but why not? I mean, let's do it: throw the colour up there on the screen. Colour is emotion.“⁴²⁷

Es kann hier also nicht eindeutig festgestellt werden, ob die Farbblende eine Idee des Design-Duos oder des Regisseurs war.

424 Stern, *The Scorsese Connection*, S. 169.

425 Vgl. *Scene by Scene*.

426 Im Prozedere des Rasierens schneidet sich ein Mann (Peter Bernuth) mit selbstzerstörerischem Eifer so massiv in die Haut, dass sein Körper dabei reichlich mit Blut bedeckt wird. Am Ende erzielt Scorsese mit einer „Rot-Blende“ einen harten Kontrast zu dem anfangs noch steril-weißen Badezimmer. Mit dem Wissen, dass Scorsese mit diesem kurzen Film eine Metapher auf den Vietnamkrieg schuf, verstärkt sich die metaphorische Wirkung nur noch mehr. Eine Analyse des Kurzfilms in Bezug auf seine politische Intention ist nachzulesen bei Metz, C. Walter, „Adapting Dachau. Intertextuality and Martin Scorsese's *Shutter Island*“ in: *The Adaptation of History. Essays on Ways of Telling the Past*, Hg. Laurence Raw/Defne E. Tutan, Jefferson: McFarland & Co. 2013, S. 42-54, hier S. 49.

427 Vgl. *Scene by Scene*.

7.8.3 Schrift als bedrohliches Element

Auch in *Cape Fear* sind Schriftverweise in die Narration eingebettet, die aber weniger zur Orientierung des Zuschauers beitragen. Durch die Art der Inszenierung lässt Schrift im Film einen riskanten Verlauf in der Handlung vorausahnen.

Mit einer Schrift-Sequenz im Film wurden Elaine und Saul Bass betraut. Der Name „Cape Fear“ erscheint nach dem Filmtitel nochmals in einer variierten Form im letzten Drittel des Films ähnlich mysteriös aufgeladen. Auf der Flucht vor Max Cady fährt Sam mit seiner Familie zu ihrem Hausboot Richtung „Kap der Angst“ wie uns die Buchstaben auf dem Autobahnschild wissen lassen („Cape Fear – Next Exit“) (Abb. 67). Die weißen Buchstaben verzerren sich in der Spiegelung auf dem welligen dunklen Wasser und bringen das Gefühl von Unruhe ins Bild. Die Einstellung erinnert an das Firmenlogo, das sich uns zu Beginn in ähnlicher Weise in Unterwasser-Optik präsentiert hat.

Wie Martin Scorsese und seine Produzentin Barbara de Fina im Making-of zum Film erklären, müssten die Wörter durch die Reflektion auf dem Wasser eigentlich spiegelverkehrt zu lesen sein. Elaine und Saul Bass lösten das Problem „simple and clever“ durch Verwendung von dunkler Tusche und verzerrter Fotografie, ohne die Sequenz mit hohem Aufwand in der Postproduktion digital bearbeiten zu müssen.⁴²⁸

Nicht nur an dieser Stelle des Films spielt Schrift eine wichtige Rolle. Die Protagonisten stoßen im Verlauf immer wieder auf geschriebene Wörter, die man als Hiobsbotschaften deuten kann. Auf dem Weg zum Hausboot fährt das Auto an Straßenschildern vorbei. Das eine sagt „Rose’s Carnation Bo-Kays“, ein darauf folgendes wirbt für Honig und schließlich sieht man ein Kreuz, auf dem zu lesen ist: „Where will you spend Eternity?“ (Abb. 68). Die Frage könnte eine Anspielung darauf sein, dass der „Gesetzeshüter“ Sam im Fall des geplanten Mordes an Max Cady selbst eine lebenslange Haftstrafe im Gefängnis riskiert, oder dass er für immer und ewig mit seiner Schuld leben (oder sterben) muss.

In einer früheren Szene des Films sieht man Max Cady in einer Gegenüberstellung auf der Polizeistation, in der sich seine Geisteshaltung in Form von Tätowierungen offenbart. Die in seine Haut eingeritzten Zitate „Vengeance is mine“, „The Lord is the Avenger“ und „My Time is at Hand“ sollen Sam eine Warnung sein, der ihm durch einen Vorfall in der Vergangenheit eine verlängerte Haftstrafe bescherte. Die Haut wird hier zur „semantisch produktiven Fläche“⁴²⁹. Ein Kollege von Sam kommentiert ob der Fülle an Zeichen lakonisch: „I don’t know whether to look at him or to read him“ (Abb. 69).

428 *Cape Fear*, Bonusmaterial.

429 Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 147.

7.8.4 Vergleiche

Das Titeldesign selbst verweist mit Schrift auf vorangegangene Gestaltungen von Bass. Gerade die Art, wie die Typografie dekonstruiert wird, hat eine Gemeinsamkeit mit dem Titel von *Psycho*. Die Schrift im Italic-Schnitt wirkt durch eine leichte Verschiebung des unteren vom oberen Teil „gebrochen“. Auch im Titeldesign von *PSYCHO* wird die Schrift vertikal „zerschnitten“, zusammengesetzt und wieder dekonstruiert.

In der Art, wie der Titel dargestellt wird, nämlich als würde die Schrift unter der Wasseroberfläche liegen, erinnert der Thriller *WHAT LIES BENEATH* (2000) stark an den Schriftzug in der oben beschriebenen Filmszene, in der sich die Familie Bowden der Autobahnausfahrt „Cape Fear“ nähert. Die Typografie erscheint durch die Brechung des Lichts an der Wasseroberfläche rätselhaft verzerrt (Abb. 70).

VIKINGS (seit 2013) ist eine von History Channel produzierte TV-Serie, die mit ihrer atmosphärischen, mystischen Titelsequenz eine hohe Spannung erzeugt. Designer Rama Allen schafft „impressionistic images that seem to have been pulled straight out of the cauldron of our collective unconscious“.⁴³⁰ Hier ist Wasser das zentrale Element der Titelsequenz. Zusätzlich erscheinen Bilder in Zeitlupe oder im Zeitraffer wie Flashbacks. Das Bild eines Pferdes blitzt auf und eine Krähe spannt bedrohlich ihre Flügel (Abb. 71). Hier drängt sich unweigerlich die Assoziation zur Darstellung des Vogels in der Sequenz von *CAPE FEAR* auf.

Zur Zuschauererwartung bei Fernsehserien hat Allen⁴³¹, der sich bereits für den Vorspann für die HBO Serie *TRUE BLOOD* verantwortlich zeigte, Folgendes zu sagen:

„Atmosphere is the primary responsibility of a good title sequence [...] It is our job to ease the viewer into the bath so to speak. We need to build a tonal ramp that transports viewers from their everyday reality into the reality of the show, so when the first frame of the show flickers into their living room they're already emotionally primed.“⁴³²

430 Vlaanderen, Remco, „Vikings“, *Forget the Film. Watch the Titles*, 26.6.2013, www.watchthetitles.com/articles/00278-vikings, Zugriff: 10.8.2014.

431 Siehe www.rama-allen.com, Zugriff: 10.8.2014.

432 Zit. nach Vlaanderen, „Vikings“.

7.9 Casino

7.9.1 Formale Analyse

Am Anfang des Films CASINO steht nicht der Titel, sondern nur die Jahreszahl 1983. Der Hauptprotagonist Sam „Ace“ Rothstein (gespielt von Robert De Niro) verlässt ein Gebäude, während es aus dem Off heißt: „When you love someone, you’ve gotta trust them, there’s no other way. You got to give him the key to everything that is yours.“ Er steigt in sein Auto. Beim Starten des Motors wird er mit einer gewaltigen Explosion in die Luft gejagt. Die Explosion nimmt nun von der ganzen Bildfläche Besitz. In Slow-Motion-Zeit fliegt Ace durch die Luft. Das Feuer wird mit Bildern von Neonlichtern überblendet, die die Assoziation zu Las Vegas knüpfen. Blinkende Lichter in rot, violett, blau und grün beherrschen das Bild. Begleitet werden die bunten Bildkompositionen von dezenter Schrift, den Credits. Schließlich taucht die Silhouette von Ace wieder auf, der sich immer noch im freien Fall befindet. „Between his ascent and descent, the flames dissolve into a montage of surreal neon lights that capture the city’s throbbing assault on the senses.“⁴³³ Mit Flammen am unteren Bildrand endet die Titelsequenz (Abb. 72). Nun setzt eine andere Voice-over-Stimme ein, die den Hauptprotagonisten vorstellt.

Zur Frage nach der Inspiration meinte Bass: „Think of Dante’s Inferno and Hieronymus Bosch, set against Bach’s St. Matthew Passion, and you begin to get an impression of what we’re after“.⁴³⁴ Auch diese Titelsequenz trägt einen narrativen Kern in sich: „We attempted to create a metaphor for the Las Vegas of betrayal, twisted morality, greed, hubris, and in the end, self-destruction“.⁴³⁵

Das Besondere an der Titelsequenz zu CASINO ist, dass sie dem Film zeitlich nicht vorangestellt ist, sondern erst auf die Exposition folgt. Ungewöhnlich ist außerdem, dass sie zwar völlig in die Narration des Films eingebettet wird, aber rückblickend gesehen Fiktion (oder zumindest eine übersteigerte Schilderung der Geschehnisse) ist. Der genaue Tathergang wird erst am Ende der Geschichte aufgelöst. Dieser wird nicht visuell korrigiert, sondern nur als Voice-over richtiggestellt: Unter dem Autositz befand sich eine schwere Metallplatte, die Ace vor dem sicheren Tod bewahrte. Die Titelsequenz entpuppt sich als falsche Fährte für den Ausgang des Films, da Ace einer Explosion dieses Ausmaßes entgehen konnte. Ähnlich wie im Vorspann von GOODFELLAS ist die Szene ein Vorgriff auf ein späteres Ereignis in der Chronologie. Beide Filme thematisieren übrigens schon in den ersten Einstellungen Gewalt. Der Film CASINO spielt jedoch mit dem „Wahrheitsgehalt“ seiner Prolepse, indem er sie in seiner Darstellung verfremdet und gegen Ende des Films eine Abweichung davon präsentiert. Neben dem Wecken der Aufmerksamkeit hat die Szene im Vorspann auch die Funktion eine metaphorische Aussage vorzuschicken.

433 Vgl. Kirkham, Pat, „Casino“, o.J., *Art of the Title*; o.J., www.artofthetitle.com/title/casino, Zugriff: 10.8.2014.

434 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 278.

435 Haskin/Bass, „‘Saul, Can You Make me a Title?’“, S. 11.

7.9.2 Gewalt- und Actiondarstellung im Film versus im Vorspann

„*Casino* reflektiert über das Zerfallen des Blicks, und während *GoodFellas* mit dem Blick des Publikums ironisch und schmerzhaft umspringt, sodass man beinahe in Versuchung gerät, die Gewalt als Verirrung zu betrachten, so wird der Blick des Publikums in *Casino* ständig malträtirt durch sadistische Gewaltakte, die gefälligst als zentraler Bestandteil der Welt der Gangster zu betrachten sind.“⁴³⁶

CASINO und GOODFELLAS haben gemein, dass Gewalt als gängiger Umstand teilweise „normalisiert“ und in der „Gangsterwelt“ als zum Business gehörend dargestellt wird: „The crew approaches violence and death as football players might approach torn tendons, or a bank teller’s paper cuts – inconveniences, but part of the job“.⁴³⁷ Und wie Scorsese selbst erklärt: „The violence is not the main thing – it’s just a way to consolidate power to get money.“⁴³⁸ Vielmehr geht es darum, wie die Mafia durch ihren (unberechenbaren) Gebrauch von Gewalt perzipiert wird. Den Mafiamitgliedern wird Respekt entgegen gebracht, weil immer mögliche Gefahr in der Luft liegt. „There’s life and death in every decision they make.“⁴³⁹

Wie ist in diesem Zusammenhang die Titelsequenz von Saul Bass zu verstehen? Meiner Meinung nach reiht sich der gezeigte Mordanschlag im Vorspann nicht in Scorseses Bilder der unmittelbaren Gewaltdarstellung ein. Die Gewalt resultiert hier zwar aus dem Kampf gegen den Verrat, aber wird nicht im direkten „Duell“ ausgetragen, sondern indirekt über andere Mittel, überraschend und hinterhältig.

Die Titelsequenz versinnbildlicht die Geschichte „about the consequences of crossing rules“⁴⁴⁰, aber auch die begrenzte Macht des Mafiaklans. Es braucht schon eine gewaltige Explosion um Ace aus dem Weg zu räumen. Doch am Ende werden wir eines Besseren belehrt. Ace überlebt zwar, hat aber in Las Vegas keine Aussicht mehr auf ein geregeltes Leben. Er verschwindet von der Bildfläche und landet als Buchmacher in Florida.

Ace wird in einer fast poetischen Zeitlupenaufnahme durch die Luft gewirbelt. Die Filmmusik, die Matthäus-Passion von Bach, trägt sicher zu diesem sakral anmutenden Flug durch Zeit und Raum bei. Kirkham bezeichnet die Bilder der Explosion sogar als „staggeringly beautiful“⁴⁴¹. Am Ende des Films wird die Autoexplosion durch den Kommentar des Hauptprotagonisten aus dem Off relativiert, doch die Bilder haben sich trotzdem in unserem Gedächtnis verankert.

436 und weiter: „[...] der allgemeine, harte Neonlook der Inszenierung des Films – all das wird kontrastiert mit der Bösartigkeit von Ace, der einem Betrüger die Hand mit einem Hammer zertrümmern lässt, und von Nicky, der den Kopf eines Gegners in einem Schraubstock zusammenquetscht, bis ihm die Augen aus dem Kopf treten, und schließlich den letzten, antivoyeuristischen Bildern, wie Nicky und sein Bruder mit einem Baseballschläger zu Brei geschlagen werden.“ Kolker, *Allein im Licht*, S. 290.

437 Cashmore, *Martin Scorsese’s America*, S. 45.

438 Linfield, Susan, „Goodfellas’ looks at the Banality of Mob Life“, in: *The New York Times* 15.8.1990, S. 19, zit. nach Cashmore, *Martin Scorsese’s America*, S. 48.

439 Martin Scorsese, zit. nach Friedman, *The Cinema of Martin Scorsese*, S. 175.

440 James Kaplen zit. nach Friedman, *The Cinema of Martin Scorsese*, S. 171.

441 Bass/Kirkham, *Saul Bass*, S. 278.

7.9.3 Vergleiche

JAMES BOND 007 – GOLDENEYE aus demselben Jahr, beginnt ebenso mit einer fulminanten Explosion. Hier ist es nicht die Silhouette von Robert De Niro, die durch die Luft gewirbelt wird, sondern die Umrisse nackter Frauen, die sich zur Titelmusik bewegen. Schließlich fallen Hammer und Sichel ins Bild, Steinbüsten werden von Frauen belagert und auch hier taucht das Motiv des Auges – in diesem Fall mit goldener Iris – auf. Hier werden einige Themen des Films schon vorweggenommen: der Hinweis auf das politische Milieu, in dem sich die Handlung zutragen wird, das „Bond-Girl“ und die drohende Gefahr von Gegenspielern (Abb. 73). Das Titeldesign der 17. Ausgabe der James Bond-Serie von Danny Kleinman ist eine Variation der vorangegangenen: Der Kultcharakter der Serie basiert sicher auch auf dem gelernten Schema von einem eng mit dem Titel verknüpften Soundtrack, von der Laszivität mehr oder weniger bekleideter Frauen, von nebulöser Atmosphäre und dem berühmten Blick durch den Lauf einer Pistole, zu dem sogar ein eigener Wikipedia-Eintrag⁴⁴² existiert. Mit der Titelgestaltung gibt man den James-Bond-Filmen ein „Branding“, das nur eine gewisse Spanne an Variation zulässt.

„He knows our intimate familiarity with the Bond film and finds it impossible not to play (in his own way) with the same types of sexual jokes and symbolism as the earlier titles. [...] The Bond films have *always* been a platform for knowing quips and innuendo, and Kleinman is not about to break with that tradition.“⁴⁴³

Im Gegensatz zu CASINO stehen die Bilder von GOLDENEYE im Vorspann plakativ für die Genre-Elemente Action und Erotik. Dass innerhalb der Filmhandlung Explosionen zum Einsatz kommen, ist zu erwarten. Die bildliche Metapher in CASINO ist dagegen psychologischer motiviert: Der zeitlupenartige „Flug“ durch Feuer und Flammen erzählt vom tiefen Fall des Kasinobetreibers Sam „Ace“ Rothstein (dessen Figur übrigens auf einer wahren Begebenheit basiert).

Die äußerst aufwendig gestaltete Titelsequenz zu FINAL DESTINATION 5 (2011) ist vom Produktionsstudio *Prologue Films*⁴⁴⁴ ursprünglich für digitales 3-D-Kino konzipiert worden. Es scheint, als würden zerberstende Glasscheiben und Typografie, ausgelöst durch Explosionen in Zeitlupenaufnahme, dem Zuseher entgegengeschleudert werden. Die Umsetzung macht sich die dreidimensionale Optik in Richtung des Publikums zunutze und steht beinahe als ein kurzer abgeschlossener Actionfilm für sich (Abb. 74).

442 Siehe o.A., „Gun Barrel Sequence“, o.J., *Wikipedia*, en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gun_barrel_sequence&oldid=628940832, Zugriff: 28.8.2014.

443 Kirkham, „Dots & Sickles“, S. 12.

444 *Prologue Films* haben seit ihrer Gründung 2003 ihren Sitz in Los Angeles. Siehe <http://prologue.com>, Zugriff: 14.8.2014.

Ebenfalls höchst atmosphärisch mutet die Titelgestaltung von *ADVENTURELAND* (2009) an. Nach einer *pre-title-sequence* wird die Filmhandlung von einer abstrakten, bunten Darstellung von Entertainment entschleunigt. Statt mit dem Kasino haben wir es hier mit dem Freizeitpark als Handlungsort zu tun, dessen Lichter im Titeldesign in Szene gesetzt werden (Abb. 75).

Mit der Titelgestaltung von *CASINO* assoziiere ich auch die berühmte Szene aus Michelangelo Antonionis *ZABRISKIE POINT* (1970), in der auf die Bilder des explodierenden Hauses Zeitlupenaufnahmen von in die Luft gewirbelten Gegenständen folgen. Untermalt werden die Einstellungen von einer sakral-psychedelischen Musik von Pink Floyd (Abb. 76).

Die Comicverfilmung *SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD* (2010) ist hier nicht wegen seiner visuellen Ähnlichkeit zu *CASINO* angeführt, sondern aufgrund seiner vergleichbaren zeitliche Disposition. Die Filmhandlung beginnt mit der Einführung der Protagonisten. Wir befinden uns im Proberaum einer jungen Rockband, die sich auf eine Session vorbereitet. Schließlich fangen sie an wie wild zu spielen und die Aufnahmen werden von den Credits (gestaltet von Richard Kenworthy⁴⁴⁵) abgelöst. Diese sind fragmentarisch und abstrakt wie die bunten Neonlichter in der Titelsequenz von *CASINO* (Abb. 77).

⁴⁴⁵ Edgar Wright im Interview mit Richard Kenworthy, vgl. Ulloa, Alexander, „Scott Pilgrim vs. the World“, *Art of the Title*, 3.1.2011, www.artofthetitle.com/title/scott-pilgrim-vs-the-world, Zugriff: 14.8.2014.

8 Resümee und Ausblick

Von dem von Genette geprägten Begriff des „Paratextes“ für eine Untersuchung im Forschungsfeld des Filmtiteldesign auszugehen, erschien mir auf den ersten Blick sehr naheliegend. Ist erst einmal bestimmt, was einen Paratext ausmacht, so kann man die Titelsequenz vom Film losgelöst betrachten. Denn die Analyse erfordert es, einen Teilbereich abzustecken, um einen Fokus darauf lenken zu können. Andererseits ist der Film in Beziehung mit dem Vorspann zu setzen, um daraus die korrelierende Bedeutung zu erfassen. Hier ergeben sich Probleme der Verortung. Als „Schwellenelement“ lässt sich die Titelsequenz nicht immer abzikeln. Sie ist in vielen Fällen so untrennbar mit den (ersten) Aufnahmen des Films verwoben, so dass der Film auf den Paratext „Vorspann“ zurückwirkt und umgekehrt.

Aus einer Bandbreite an unterschiedlichen Umsetzungen der Titelsequenzen ergibt sich eine Vielzahl von Funktionen für den Film, für die es in der Filmtheorie noch keine lückenlose Kategorisierung gibt. Die Funktionen ergeben und wandeln sich einerseits im Laufe der Filmgeschichte, sind aber auch Resultate künstlerischer Entscheidungen. Ich habe mich bemüht, Auffassungen darüber zusammenzutragen, was die Filmtitelsequenz leisten kann, und mit meinen eigenen Thesen und Beobachtungen erweitert. Auch hier gibt es „Ausreißer“, also Filmbeispiele, die einer solchen Systematisierung zu widersprechen scheinen, sodass man erwägen sollte, auch die Nicht-Erfüllung einer Konvention (z.B. das Verbergen des Titel und der Credits an der erwarteten Stelle) als Funktion zu diskutieren.

So inhomogen die Funktionen des Vorspanns sind, so ungleich und vielfältig sind seine formalen Umsetzungen. Oder anders ausgedrückt: Unterschiedliche Formgebungen bedingen unterschiedliche Funktionen. Meine ausgewählten Filmbeispiele, für die Saul Bass Titelgestaltungen schuf, verdeutlichen diese Bandbreite. Ich habe mir bewusst die Analyse unterschiedlicher, teilweise zeitlich weit auseinander liegender Werke zur Aufgabe gemacht, um sie stellvertretend für viele Titelsequenzen auf ihre Funktion hin zu bewerten. Ein Vergleich mit anderen konkreten Beispielen stellt die unterschiedlichen Ausformungen eines ähnlichen Themas nebeneinander.

Als „Biotop“ der Schriftkultur innerhalb der Bildkultur⁴⁴⁶ versteht Schaudig die Vielfalt der Schriftvorkommnisse in Titelgestaltungen. Es ist unrichtig, die facettenreiche Typografie, für die der Vorspann offensichtlich ein weites Spielfeld darstellt, als lineare Entwicklungslinie zu argumentieren. Zwar hängen Originalität und Kreativität auch mit der technischen Entwicklung des Filmmediums zusammen, doch innovative Ideen werden bereits in frühen Jahren nach der Erfindung des Films ersichtlich. Die Funktion der „Genremarkierung“ in Zeiten des Studiosystems versucht Titeldesigns zu schematisieren, aber auch hier formen sich Ansätze heraus, Schrift auf spielerische Art ins Gefüge der *story* einzubauen. Die Tendenz

446 Schaudig, „Flying Logos in Typosphere“, S. 163.

geht dazu, Vor- und Abspann nicht mehr um einen Film herum zu konzipieren, sondern neue Erzählstrategien damit auszuloten.

Natürlich trägt die Abkehr von analogen (sprich fotochemischen Prozessen) und die Hinwendung zu digitalen Lösungen (Stichwort „CGI“) dazu bei, dass raumzeitlich animierte Typografie und/oder grafische Elemente stärkerer Dynamisierung und Mehrschichtigkeit unterzogen werden.

Zur Differenzierung der Formentypen werden die Begriffe „diegetisch“ und „nicht-diegetisch“ vorgeschlagen und angewendet, doch diese erweisen sich als schwammig, wie ich anhand von Beispielen zu erklären versuchte. Zu viele Titelgestaltungen fallen mit ihrer Verarbeitung von Bild und Schrift nicht in dieses Schema, als dass man von ein paar wenigen Sonderfällen sprechen könnte. Die Anbindung an die Materialität ist nicht immer Kriterium dafür, ob der Titel in die diegetische Ebene gewandert ist oder als extra-diegetische Information außerhalb der filmischen Struktur steht. Die Begriffe sind jedoch Hilfsmittel, um über ein „Außen“ und „Innen“ zu sprechen. Die Unterscheidung ist auch insofern interessant, als dass der Zuschauer den Vorspann aus einer „Protagonisten-Perspektive“ auf Einbettung in die Geschichte hin prüft. Wenn die Titelgestaltung als zur Diegese gehörend konzipiert wird – als wolle der Film sagen: „Das gehört bereits zur Handlung!“ – tritt zwar der juristisch-dokumentarische Aspekt in den Hintergrund, doch andererseits wird dadurch erst recht Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt.

Mein Bestreben war es, mit meinen Überlegungen und mit der Fülle an eingebrachten Beispielen nicht nur das Phänomen ins Feld der Wahrnehmung zu rücken, sondern auch einen Beitrag zur Theoriebildung und Diskussion über das Filmtiteldesign zu leisten.

Dass Saul Bass auch im digitalen Zeitalter nicht in Vergessenheit geraten ist, beweist das Unternehmen *Google*, das zum 93. Geburtstag des Designers einen Clip als Hommage an Bass auf der Startseite der Suchmaschine schaltete.⁴⁴⁷ Der animierte Google-Schriftzug gestaltet sich hier im Stile Bass' und zitiert dabei seine bekanntesten Titelsequenzen.

Auch findet man Titelgestaltungen aus jüngerer Zeit, die sich ganz offen als Hommage an das Design Saul Bass' der 50er-Jahre verstehen oder solche, die zumindest eine von Bass inspirierte Formensprache durchblicken lassen. Beispiele hierfür sind *MONSTERS INC.* (2001), *AUTO FOCUS* (2002) oder *OSS 117: LE CAIRE, NID D'ESPIONS* (2006). Sie stoßen zu einem Diskurs über Retro-Design im Vorspann an (Abb. 78).

447 Am 8.5.2013, siehe *Google*, www.google.com/doodles/?q=Saul%20Bass, Zugriff: 5.6.2014.

9 Bildteil



Abb. 1: Beispiele für „credit cookies“: nach den Credits taucht erneut Filmmaterial auf, wie in FERRIS BUELLER'S DAY OFF und LOST IN LA MANCHA



Abb. 2: Beispiel von „on-screen-writing“ und „off-screen-writing“ in I LOVE MELVIN



Abb. 3: innerdiegetische Titeltafel in YOU'LL NEVER GET RICH



Abb. 4: Trailer von SHOW BOAT



Abb. 5: innerdiegetische Schrift im frühen Werbefilm ADMIRAL CIGARETTE

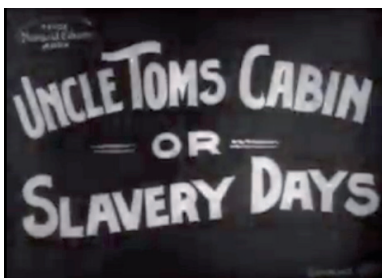


Abb. 6: Ähnliche Formensprache von Titel- und Zwischentiteltafeln in UNCLE TOM'S CABIN

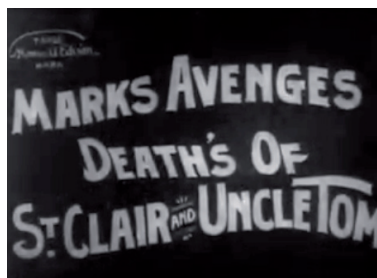


Abb. 7: Urheberrechtsvermerke in der Titeltafel von INTOLERANCE



Abb. 8: Menschen formieren sich zu einem Schriftzug in J'accuse! und in THAT'S ENTERTAINMENT II



Abb. 9: Filmtitel, der in den Schauplatz von PICCADILLY integriert ist



Abb. 10: Expressionistische „In-Schriften“ in DER GOLEM und in DAS CABINET DES DR. CALIGARI

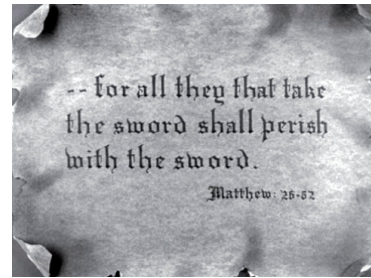


Abb. 11: Einsatz von Schrift im Tonfilm: einleitendes Zitat in LITTLE CAESAR



Abb. 12: Genre-adäquate Typografie in THE WOLF MAN, KIND HEARTS AND CORONETS und ON THE TOWN

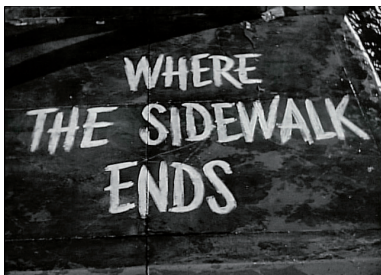


Abb. 13: Where the SIDEWALK ENDS und SUNSET BOULEVARD mit unkonventionellen Titelgestaltungen 1950.

Abb. 14: Beispiel für schriftlosen Vorspann: FAHRENHEIT 451

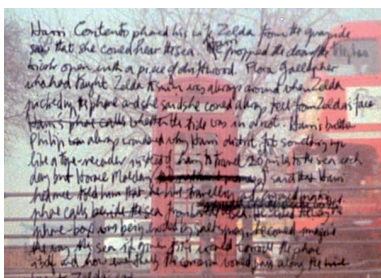


Abb. 15: Schriftfilm als Spielfilm (DEAR PHONE)

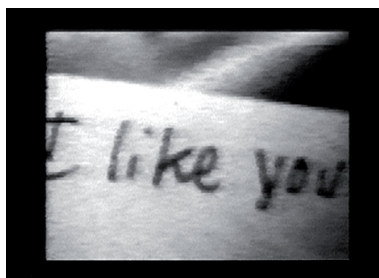


Abb. 16: Schrift im Videofilm bei Sadie Benning



Abb. 17: Computergenerierte Schrift und Animation in POEMFIELD Nr. 2



Abb. 18: Beispiel für einen „possessive title“ in DEATH PROOF von Tarantino



Abb. 19: Spiel mit Zuschauererwartung in LADY IN THE LAKE durch irreführende Genremarkierung



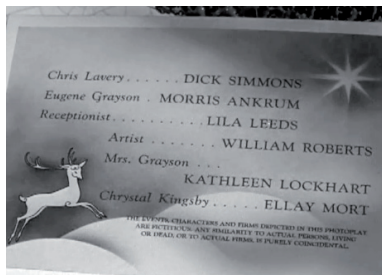


Abb. 20: Subtiler Wortwitz in LADY IN THE LAKE: „Ellay mort“=„elle est morte“



Abb. 21: Narrative Metaebene in STRANGER THAN FICTION

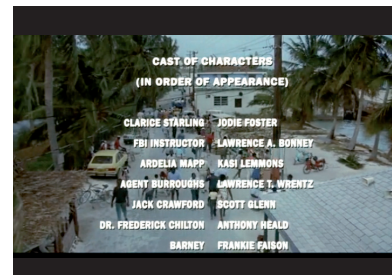


Abb. 22: Kombination von Filmbild und Rolltitel in SILENCE OF THE LAMBS



Abb. 23: Beispiele für anwendig gestaltete Endtitel-Sequenzen: WEST SIDE STORY, A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM, und GANGSTER SQUAD

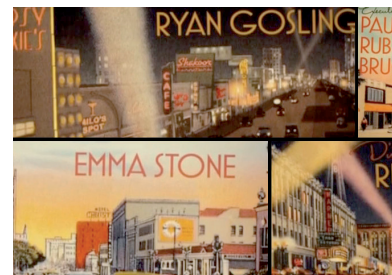


Abb. 24: Szenenausschnitte im Abspann von TWELVE ANGRY MEN

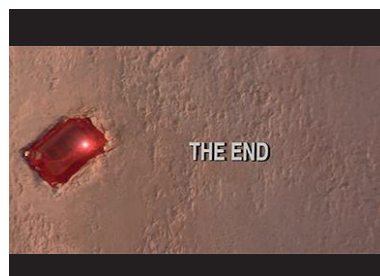


Abb. 25: Diegetischer Hinweis nach Ablauf der Credits in SNAKE EYES



Abb. 26: Spiel mit der Credit-Konvention in WHAT'S UP, TIGER LILY?



Abb. 27: Text-Bild-Verknüpfung in BREAKFAST AT TIFFANY'S

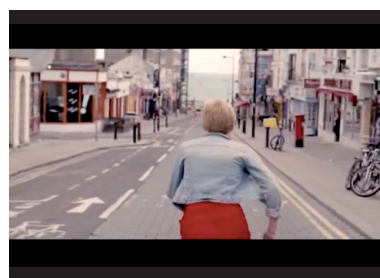


Abb. 28: Übergang von Realfilm in Zeichentrick im Vorspann von NOW IS GOOD



Abb. 29: Unterschiedliche Stile wie Zeichentrick und Computeranimation im Vorspann zu LOLA RENNT



Abb. 30: Elaine und Saul Bass

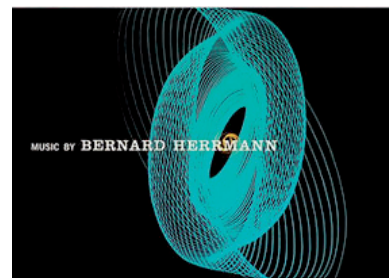
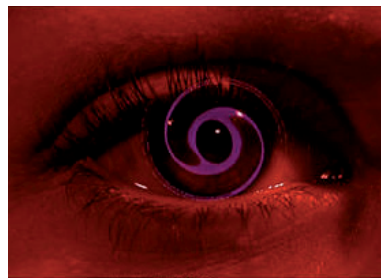
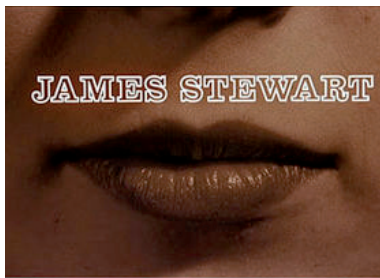


Abb. 31: Screenshots der Titelsequenz von VERTIGO

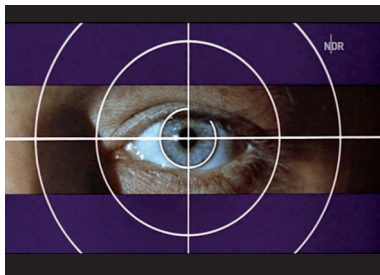


Abb. 32: Signifikanter Vorspann von TATORT



Abb. 33: Makroaufnahme eines Auges in der Titelsequenz von THE X-FILES



Abb. 34: Referenz an VERTIGO in PEEPING TOM

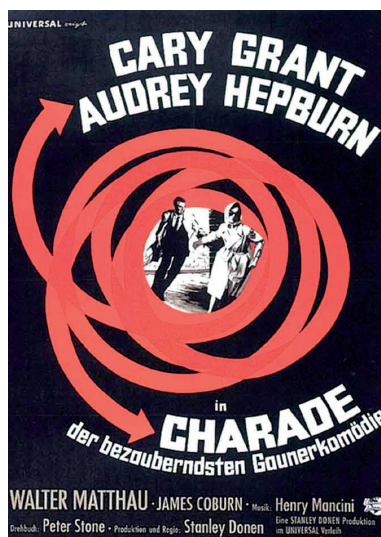
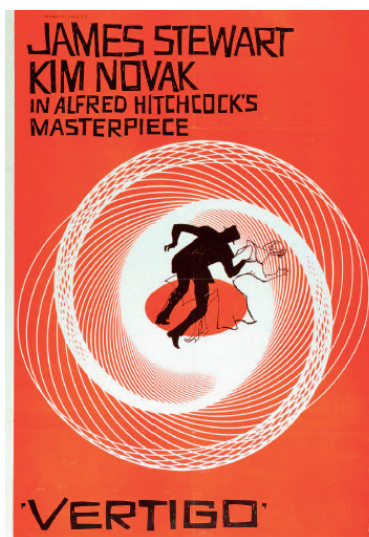


Abb. 35: Vergleich der Filmplakate von VERTIGO und CHARADE

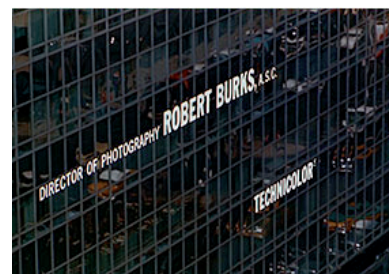
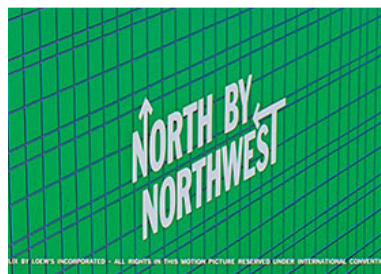
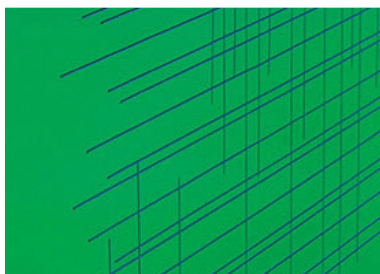


Abb. 36: Screenshots der Titelsequenz von NORTH BY NORTHWEST

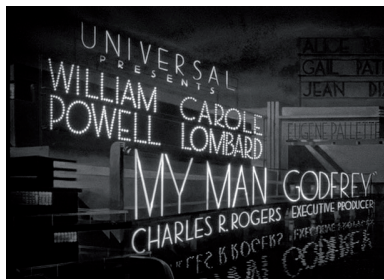


Abb. 37: Diegetische Titel-Elemente in My Man Godfrey und Anything Goes ohne Bezug zu den Protagonisten



Abb. 38: Titel von SCORPIO RISING im indirekten Bezug zum Protagonisten



Abb. 39: Mischung aus Realbild und Comic im Vorspann von JUNO

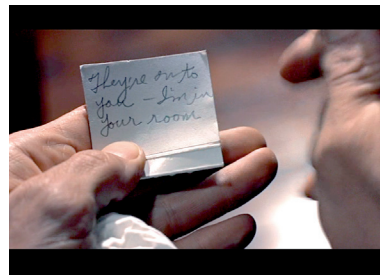


Abb. 40: Diegetischer Hinweis zum Verlauf in NORTH BY NORTHWEST



Abb. 41: Schrift als Orientierungshilfe in NORTH BY NORTHWEST

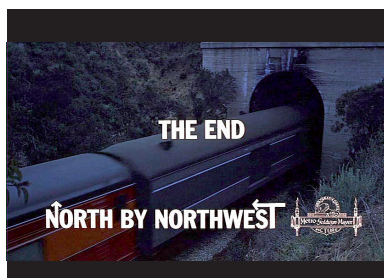


Abb. 42: End-Markierung in NORTH BY NORTHWEST



Abb. 43: Dreidimensionale Schriftgestaltung im Titel von PANIC ROOM



Abb. 44: Schrift verschwindet hinter der Architektur in THE DREAMERS

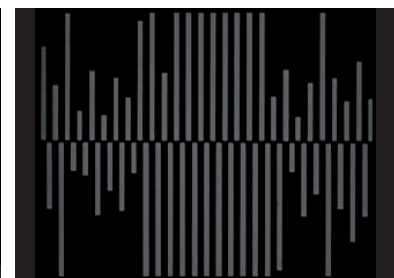
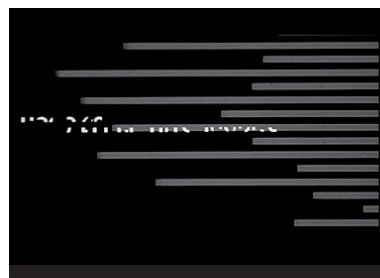
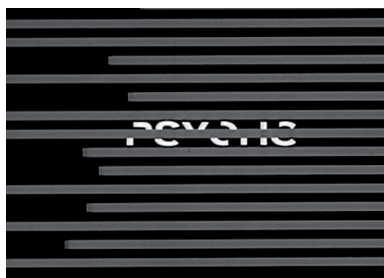


Abb. 45: Screenshots der Titelsequenz von PSYCHO

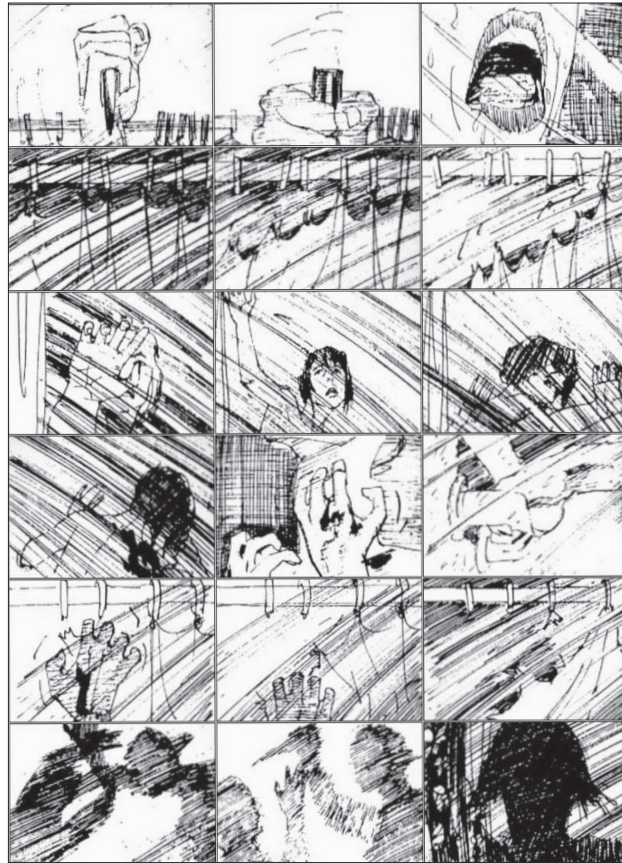




Abb. 48: Vergleichbare Formen im Titeldesign zu PSYCHO: THE THIRD MAN, WELT AM DRAHT und RICOCHET



Abb. 49: Screenshots der Titelsequenz von THE MAN WITH THE GOLDEN ARM



Abb. 50: Printerzeugnisse der Kampagne für THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (Plakate und Schallplattencover)



Abb. 51: Formsprache von Experimentalfilmen der 20er-Jahre: RHYTHMUS 21, SYMPHONIE DIAGONALE und LICHTSPIEL OPUS IV

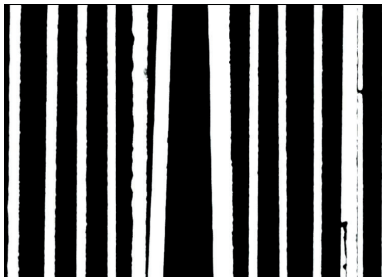


Abb. 52: Rhythmische Animation zur Jazzmusik im Materialfilm TAL FARLOW



Abb. 53: Signet von BONJOUR TRISTESSE

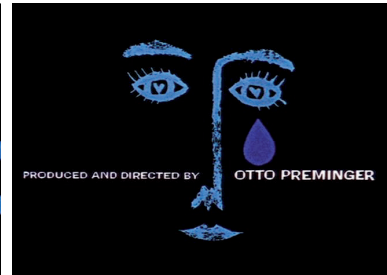
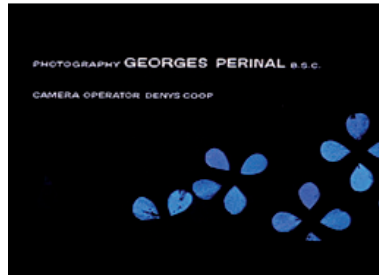


Abb. 54: Screenshots der Titelsequenz von BONJOUR TRISTESSE

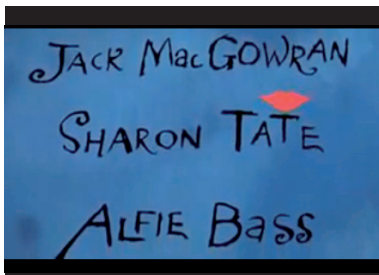


Abb. 55: Vergleichbare Formen im Titeldesign zu BONJOUR TRISTESSE: THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS, NIGHT FALLS ON MANHATTAN und CRUSTACÉS & COQUILLAGES

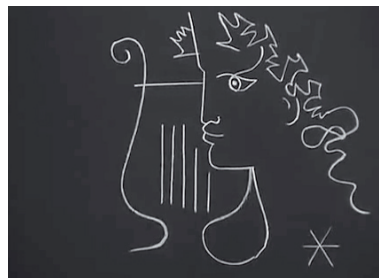


Abb. 56: Porträtzeichnungen in der Titelsequenzen von MONSOON WEDDING und ORPHÉE

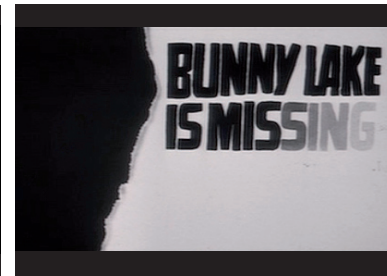
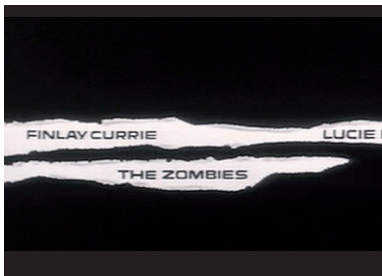


Abb. 57: Screenshots der Titelsequenz von BUNNY LAKE IS MISSING



Abb. 58: mündlicher Verweis auf die Technik von THE GIRL CAN'T HELP IT

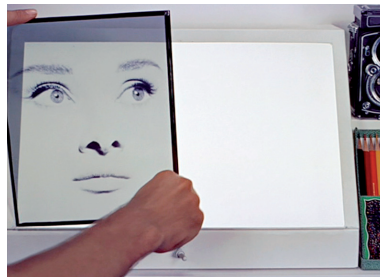


Abb. 59: Hilfsmittel eines Designer in FUNNY FACE



Abb. 60: Hände interagieren mit der Typographie in FRIENDS WITH BENEFITS

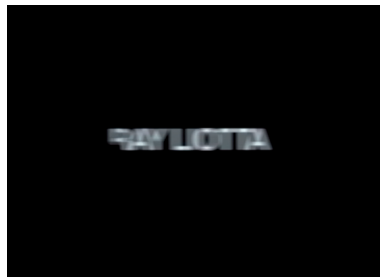


Abb. 61: Screenshots der Titelsequenz von GOODFELLAS



Abb. 62: Animierte Typographie im Vergleich zu GOODFELLAS: LOST HIGHWAY



Abb. 63: Asynchrone Typographie zur Tonebene in RICHARD III

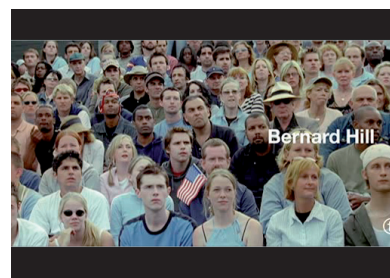


Abb. 64: Gekoppelte Ton- und Bildebene in WIMBLEDON



Abb. 65: Screenshots der Titelsequenz von CAPE FEAR

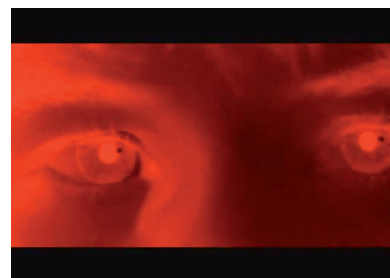
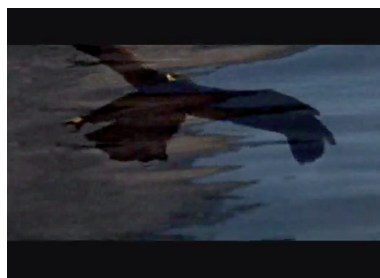


Abb. 66: Rote Farbblende in CAPE FEAR als Übergangsmarkierung

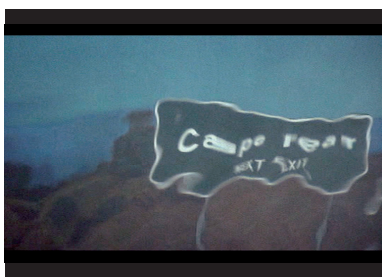


Abb. 67: Verzerrtes Schriftbild innerhalb der Filmhandlung



Abb. 68: Schriftliche „Hiobsbotschaften“ in CAPE FEAR



Abb. 69: Haut als Zeichenträger in CAPE FEAR

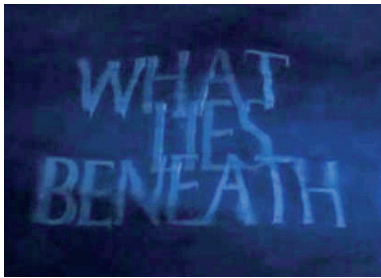


Abb. 70: Vergleich zu CAPE FEAR: Schrift in WHAT LIES BENEATH

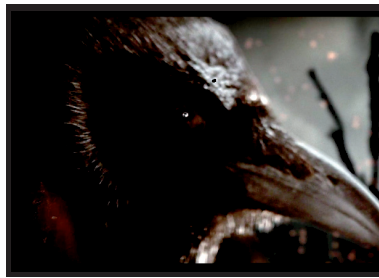


Abb. 71: Vogelmotiv im Vorspann zu VIKINGS

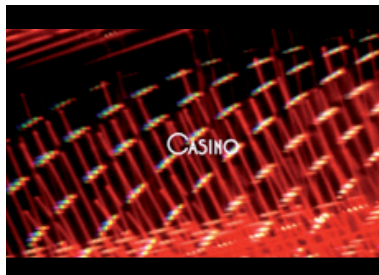


Abb. 72: Screenshots der Titelsequenz von CASINO



Abb. 73: Vergleich zu Casino: generisch eingesetzte Elemente in GOLDENEYE



Abb. 74: Für 3D-Kino konzipierte Titelgestaltung von FINAL DESTINATION 5

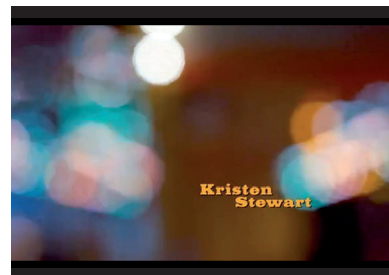


Abb. 75: Spiel mit Farben und Lichtreflexionen in ADVENTURELAND



Abb. 76: Auch in ZABRISKIE POINT: Zeitlupenaufnahme und epische Musik



Abb. 77: Übergang von „pre-credit-scene“ und Vorspann in SCOTT PILGRIM

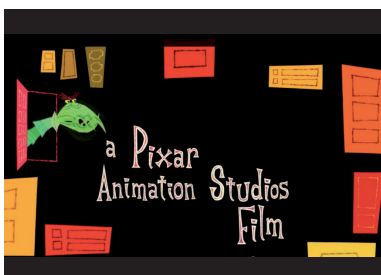
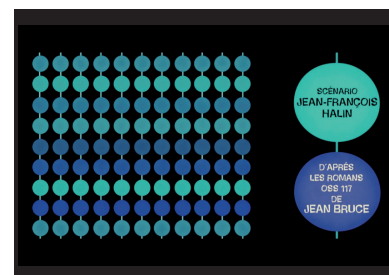


Abb. 78: Referenz an das Design Saul Bass' der 50er-Jahre: MONSTERS INC., AUTO FOCUS und OSS 117: LE CAIRE, NID D'ESPIONS



10 Quellen

10.1 Bibliografie

Aicher, Otl/Martin Krampen, *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer, Architekten, Planer, Organisatoren*, Stuttgart: Ernst & Sohn 1996.

Allison, Deborah, „Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 90-101.

Arijon, Daniel, *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000.

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

B. N., „Title Sequences in Film. A Deficit of Credits“, *The Economist*, 25.1.2013; www.economist.com/blogs/prospero/2013/01/title-sequences-film, Zugriff: 10.8.2014.

Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Barthes, Roland, „Towards a Semiotics of Cinema. Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette“, in: *1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-Evaluating Hollywood. An Anthology from Cahiers du Cinéma*, Hg. Jim Hillier, London: Routledge 1963, S. 276-285.

Bass, Jennifer/Pat Kirkham, *Saul Bass. A Life in Film & Design*, London: King 2011.

Beller, Hans, „Filmräume als Freiräume“, in: *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Hg. Hans Beller/Martin Emele/Michael Schuster, Stuttgart: Hatje Cantz 2000, S. 11-49.

Bellour, Raymond, „Hitchcock, The Enunciator“, in: *Camera Obscura*, 2/2 1977, S. 67-92.

Bertelsheim, Sabine, „Schrift-Bilder. Bild-Text-Relationen im Werk zeitgenössischer Künstlerinnen“, in: *Women in Graphic Design. 1890-2012. Frauen und Grafik-Design*, Hg. Gerda Breuer/Julia Meer, Berlin: Jovis 2012, S. 199-224.

Betancourt, Michael, *The History of Motion Graphics. From Avant-Garde to Industry in the United States*, Rockville: Wildside Press 2013.

Bienk, Alice, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren 2006.

Bleicher, K. Joan, „Programmstruktur“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 300-303.

Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009.

Böhnke, „Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 159-181.

Böhnke, Alexander, *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: Transcript 2007.

Bordwell, David/Kristin Thompson, *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*, Boston: McGraw-Hill 2004.

Brill, Lesley, „North by Northwest and Romance“, in: *Perspectives on Alfred Hitchcock*, Hg. David Boyd, New York: Hall & Co, 1995, S. 128-143.

Brill, Lesley, *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton University Press 1988.

Bruns, Katja, „Credit“, *Lexikon der Filmbegriffe*, 30.8.2012, filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7265, Zugriff 3.10.2014.

Bruns, Katja, „Post Credits Scene“, *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8279>, Zugriff: 3.8.2014.

Busche, Andreas „Vorhang auf für den Meister des Vorspanns. Saul Bass komprimiert das Titeldesign zum Kunstwerk“, *Fluter*, 5.5.2010, www.film.fluter.de/de/365/thema/8503, Zugriff: 15.8.2014.

Cardullo, Bert, *Frederico Fellini. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2006.

Cashmore, Ellis, *Martin Scorsese's America*, Cambridge: Polity Press 2009.

Chandler, Charlotte, *I, Fellini*. New York: Cooper Square Press 1994; (Orig. *Ich, Fellini*, München: Herbig 1994).

Chion, Michael, *Film. A Sound Art*, New York: Columbia University Press: 2009.

Chion, Michael/Claudia Gorbman, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press 1999.

Christen, Thomas, *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*, Marburg: Schüren 2002.

Cones, W. John, *Dictionary of Film Finance and Distribution. A Guide for Independent Filmmakers*, New York: Algora 2013.

Conomos, John, „The Vertigo of Time“, *Senses of Cinema* 2/6, Mai 2000, sensesofcinema.com/2000/conference-for-the-love-of-fear/time/ Zugriff: 10.6.2014.

Crow, David, *Zeichen. Eine Einführung in die Semiotik für Grafikdesigner*, München: Stiebner 2005.

Curran, Steven, *Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film*. Gloucester: Rockport 2000.

De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1992.

Dobson, Nichola, *Historical Dictionary of Animation and Cartoons*, Lanham: Scarecrow Press 2009.

Douchet, Jean, „Hitch and his Audience“, in: *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Hg. Jim Hillier, London: Routledge 2003, S. 150-157.

Durgnat, Raymond, *A Long Hard Look at 'Psycho'*, London: BFI Publishing 2002.

Eckel, Julia, *Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählkino*, Marburg: Schüren 2012.

Edgar-Hunt, Robert, *Basics Film. Regie*, München: Stiebner 2010.

Ellis, John, *Visible Fictions. Cinema. Television. Video*. New York: Routledge 1992.

- Elsaesser Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.
- Friedman, S. Lawrence, *The Cinema of Martin Scorsese*, New York: Continuum 1997.
- Fuchs, Max, *Die Macht der Symbole: Ein Versuch über Kultur, Medien und Subjektivität*, München: Herbert Utz 2011.
- Fujiwara, Chris, *The World and its Double. The Life and Work of Otto Preminger*, New York: Faber and Faber 2008.
- Gardies, André, „Am Anfang war der Vorspann“ in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 21-33.
- Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Goetsch, Paul/Dietrich Scheunemann, *Text und Ton im Film*, Tübingen: Narr 1997.
- Gomez-Palacio, Bryony/Armin Vit, *Graphic Design, Referenced. A Visual Guide to the Language, Application and History of Graphic Design*, Beverly: Rockport 2012.
- Grasshoff, Richard, „Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus“, Diss. Freie Universität Berlin 2000.
- Goldman, Andrew, „The Revenge of Alfred Hitchcock's Muse“, *The New York Times*, 5.10.2012; www.nytimes.com/2012/10/07/magazine/the-revenge-of-tippi-hedren-alfred-hitchcocks-muse.html, Zugriff: 2.9.2014.
- Gottgetreu, Sabine, „Plot“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 291-292.
- Griem, Julia/Sebastian Scholz, *Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*, Frankfurt am Main: Campus 2010.
- Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, in: *Wide Angle*, 8/3-4, 1986, S. 63-70.
- Hagmann, Sibylle, „Non-existent Design: Women and the Creation of Type“, in: *Visual Communication*, 4/186 2005, S. 187-194.
- Harris, D. Adam, „Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns: Die Geschichte des 'Pacific Title and Art Studio'“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 123-136.
- Hartmann, Britta, „Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs“, in: *montage/av* 4/2 1995.
- Haskin, Pamela/Saul Bass, „'Saul, Can You Make me a Title?' Interview with Saul Bass“, in: *Film Quarterly*, 50/1 1996, S. 10-17.
- Hediger, Vinzenz, „Der Film fängt mit der Werbung an. Zur Dramaturgie der Filmvermarktung am Beispiel von 'Terminator 2'“, in: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand. Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*, Festschrift für Peter Wuss zum 60. Geburtstag, Hg. Jörg Frieß/Britta Hartmann/Eggo Müller, Berlin: Vistas 2001, S. 79-94.
- Hediger, Vinzenz, „Now, in a World Where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 102-122.

Hediger, Vinzenz, *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912-1998*, Marburg: Schüren 2001.

Hediger, Vinzenz/Patrick Vonderau, *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marburg: Schüren 2005.

Hickethier, Knut, „Bleiben Sie dran!‘ Programmverbindungen und Programm. Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen“, in: *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hg. Knut Hickethier/Joan Bleicher, Hamburg: Lit 1997, S. 15-57.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler, 2012.

Hickethier, Knut/Joan Bleicher, *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hamburg: Lit 1997.

Higham, Charles, „Hitchcock’s World“ in, *Film Quarterly*, 2/16 1962, S. 3-16.

Hirsch, Foster, *Otto Preminger. The Man Who Would Be King*, New York: Knopf 2007.

Holl, Ute, „Nostalgia, Tinted Memories and Cinematic Historiography. On Otto Preminger’s *Bonjour Tristesse* (1958)“, in: *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Hg. Katharina Niemeyer, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, S. 160-178.

Hollis, Richard, *Graphic Design. A Concise History*, London: Thames and Hudson 1994.

Horrocks, Roger, „Len Lye Filmography“, *Gowett Brewster Art Gallery*, o.J., <http://govettbrewster.com/Len-Lye/Work/Film/Len-Lye-Filmography>, Zugriff: 2.11.2014.

Hüser, Rembert, „Zum Frühstück Schrift. Traum und Filmvorspann“, in: *Das Kino träumt. Projektion. Imagination, Vision*, Hg. Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews, Berlin: Bertz+Fischer 2009, S. 96-111.

Keane, E. Marian, „A Closer Look at Scopophilia. Mulvey, Hitchcock and Vertigo“, in: *A Hitchcock Reader*, Hg. Marshall Deutelbaum, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 234-248.

Kezich, Tullio, *Frederico Fellini. His Life and Work*. London: I.B. Tauris 2007.

Kirkham, Pat, „Casino“, o.J., *Art of the Title*; www.artofthetitle.com/title/casino, Zugriff: 10.8.2014.

Kirkham, Pat, „The Jeweller’s Eye“, in: *Sight and Sound*, 7/4 April 1997, S. 18-18.

Kirkham, Pat, „Dots & Sickles. Pat Kirkham on Maurice Binder’s Bond Film Titles“, in: *Sight and Sound*, 5/12 Dezember 1995, S. 10-13.

Kirkham, Pat, „Looking for the Simple Idea“, *Sight and Sound*, 4/2 1994, S. 16-20.

Kirkham, Pat, „Reassessing the Saul Bass and Alfred Hitchcock Collaboration“, *West 86th*, 18/1 2011, S. 50-85.

Kolker, Robert „The Form, Structure and Influence of *Psycho*“, in: *Alfred Hitchcock’s Psycho: A Casebook*, Hg. Robert Kolker, Oxford University Press 2004, S. 205-256.

Kolker, Robert, „Algebraic Figures. Recalculating the Hitchcock Formula“, in: *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*, Hg. Andrew Horton/Stuart Y. McDougal, Berkeley: University of California Press, S. 34-51.

Kolker, Robert, *Allein im Licht. Arthus Penn. Oliver Stone. Stanley Kubrick. Martin Scorsese. Steven Spielberg. Robert Altman*, München: Diana 2001.

Krah, Hans, „Filmsemiotik“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 100-103.

Krasner, Jon, *Applied History and Aesthetics*, Amsterdam: Focal Press 2008.

Krautkrämer, Florian, „Schrift, Bild und Kalligramm: Schriftfilme der 60er und 70er Jahre“, in: *Schrift und Bild in Bewegung*, Hg. Bernd Scheffer/Christine Stenzer, Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 99-116.

Krautkrämer, Florian, *Schrift im Film*, Münster: Lit 2013.

Krautkrämer, Florian, „Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage. Der Waschzettel beim Filmprogramm“, in: *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Hg. Heike Klippel, Münster: Lit 2008, S. 230-260.

Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek, *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie 2004.

Kreimeier, Klaus, *Notizen im Zwielicht. Fernsehalltag und Bildschirmwirklichkeit*, Marburg: Schüren 1992.

Kroon, W. Richard, *A/V A to Z: An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other Audiovisual Terms*, Jefferson: McFarland 2010.

Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film. Nachdruck der Ausgabe von 1926*. Zürich: Chronos 2007.

Lamster, Mark, *Architecture and Film*, New York: Princeton Architectural Press 2000.

Lentz, Michael, „Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen“, in: *Schrift und Bild im Film*, Hg. Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung, Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 113-138.

Loiperdinger, Martin, „German ‘Tonbilder’ of the 1900s: Advanced Technology and National Brand“, in: *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, Hg. Annemone Lingensa/Klaus Kreimeier, New Barnet: John Libbey 2009, S. 187-199.

Lupton, Ellen, „Women in Graphic Design“, in: *Women in Graphic Design. 1890-2012. Frauen und Grafik-Design*, Hg. Gerda Breuer/Julia Meer, Berlin: Jovis 2012, S. 67-85.

Mareis, Claudia/Gesche Joost/Kora Kimpel, *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*, Bielefeld: Transcript 2010.

May, Julia, „The Art Of Film Title Design Throughout Cinema History“, *Smashing Magazine*, Oktober 2010, www.smashingmagazine.com/2010/10/04/the-art-of-the-film-title-throughout-cinema-history, Zugriff: 5.8.2014.

Mengel, Norbert, „Gemieden und geschnitten. Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen“ in: *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hg. Knut Hickethier/Joan Bleicher, Hamburg: Lit 1997, S. 241-258.

Metz, C. Walter, „Adapting Dachau. Intertextuality and Martin Scorsese’s Shutter Island“ in: *The Adaptation of History. Essays on Ways of Telling the Past*, Hg. Laurence Raw/Defne E. Tutan, Jefferson: McFarland & Co. 2013, S.42-54.

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

Monaco, James, *The Dictionary of New Media: The New Digital World: Video, Audio, Print*, Reprint, New York: Harbor Electronic Publishing, 2007.

Morris, G. Christopher, „Fermat’s Spiral“ in: *Academic Press Dictionary of Science and Technology*, Hg. Christopher G. Morris, San Diego: Academic Press 1992.

Müller-Jentsch, Ekkehard, „Der längste Fall“, *Süddeutsche Zeitung*, 14.1.2011, www.sueddeutsche.de/medien/streit-um-tatort-vorspann-der-laengste-fall-1.1046350, Zugriff: 10.9.2014.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Feminism and Film Theory*, Hg. Constance Penley, New York: Routledge 1988, S. 57-68.

O.A., „Die Dame im See. Trivia“, o.J., *Internet Movie Database*, www.imdb.com/title/tt0039545/trivia, Zugriff: 1.9.2014.

O.A., „Harold Adler“, o.J., *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/designer/harold-adler, Zugriff: 10.8.2014.

O.A., „Im Zeichen des Bösen“, *Internet Movie Database*, o.J., www.imdb.com/title/tt0052311/trivia?ref_=tt_trv_trv, Zugriff: 1.9.2014.

O.A., „Kyle Cooper“, *Art of the Title*, o.J., www.artofthetitle.com/designer/kyle-cooper, Zugriff: 2.8.2014.

O.A., „Picture Mill“, *Art of the Title*, o.J., www.artofthetitle.com/studio/picture-mill, Zugriff: 7.8.2014.

O.A., „Saul Bass“, *Title Design Project*, o.J., www.titledesignproject.com/saul-bass, Zugriff: 8.8.2014

O.A., „The Title Design of Saul Bass“, *Art of the Title*, 8.5.2014, www.artofthetitle.com/feature/the-title-design-of-saul-bass, Zugriff: 8.8.2014.

Odin, Roger, „Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“, in: *Das Buch zum Vorspann. ‘The Title is a Shot’*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, 34-41.

Oehler, Klaus, *Charles Sanders Peirce*, München: Beck 1993.

Ogden, Daryl, *The Language of the Eyes. Science, Sexuality, and Femal Vision in English Literature and Culture, 1690-1927*, Albany: University of New York Press 2005.

Paech, Joachim, „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“ in: *Sprache im Film*, Hg. Gustav Ernst, Wien: Wespennest 1994, S. 23-40.

Rebello, Stephen, *Hitchcock und die Geschichte von „Psycho“*, München: Heyne 2013.

Rothman, William, *The ‘I’ of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. Cambridge University Press 2004.

Schaefer, Dirk, „Blue Steel: Was die Tonspur mit dem Vorspann macht“, in: *Das Buch zum Vorspann. ‘The Title is a Shot’*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 83-89.

Schaudig, Michael, „Credits“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 61.

Schaudig, Michael, „Das Ende vom ‘Ende’. Nachruf auf eine filmische Konvention“, in: *montage/av*, 12/2, 2003, S. 182-192.

Schaudig, Michael, „Flying Logos in Typosphere’. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits“, in: *Schrift und Bild im Film*, Hg. Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung, Bielefeld: Aisthesis 2002.

Scheinpflug, Peter, *Genre-Theorie. Eine Einführung*, Berlin: Lit 2014.

Schenk, Irmbert, *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*, Marburg: Schüren 2008.

Schönenbach, Richard, *Bildende Kunst im Spielfilm. Zur Präsentation von Kunst in einem Massenmedium des 20. Jahrhunderts*, München: Scaneg 2000.

Schwarz, Alexander, „Storyboard“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 335-337.

Siegrist, Hansmartin, *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckpotential der kinematographischen Formen und Techniken*, Tübingen: Niemeyer 1986.

Souriau, Etienne, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, in: *montage/av* 6/2, 1997, S. 140-157; (Orig. „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“, *Revue internationale de filmologie* 2/7-8, 1951, S. 231-240).

Spoto, Daniel, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, Münster: Wilhelm Heyne 1999.

Stan, Vanderbeek, „Movies. Disposable Art. Synthetic Media and Artificial Intelligence“, 1967, www.stanvanderbeek.com/_PDF/Movies_Disposable_Art_Synthetic_PDF_LORES.pdf, Zugriff: 1.11.2014.

Stanitzek, Georg, „Vorspann (titles/credits, générique)“, in: *Das Buch zum Vorspann. 'The Title is a Shot'*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 8-20.

Stenzer, Christine, *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1985 bis 2009*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Stern, Lesley, *The Scorsese Connection*, Bloomington: Indiana University Press 1995.

Thompson, M. Ellen, „Alms for Oblivion: The History of Women in Early American Graphic Design“, in: *Design Issues*, 10/2 1994, S. 27-48.

Tiggs, Teal, *Experimentelle Typografie. Avantgarde im modernen Schriftdesign*, München: Stiebner, 2003.

Ulloa, Alexander, „Scott Pilgrim vs. the World“, *Art of the Title*, 3.1.2011, www.artofthetitle.com/title/scott-pilgrim-vs-the-world, Zugriff: 14.8.2014.

Vlaanderen, Remco, „Vikings“, *Forget the Film. Watch the Titles*, 26.6.2013, www.watchthetitles.com/articles/00278-vikings, Zugriff: 10.8.2014.

Vlaanderen, Remco, „Wimbledon“, *Forget the Film. Watch the Titles*, 24.6.2009, www.watchthetitles.com/articles/00138-Wimbledon, Zugriff: 11.8.2014.

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

Wood, Robin, *Hitchcock's Films Revisited*. Revised Edition. New York: Columbia University Press: 2002.

Zimmermann, Bernhard, „Literatur und Film“, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Metzler 2002, S. 179-180.

Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York: Routledge 2008.

Žižek, Slavoj/ Mladen Dolar/Alenka Zupančič, *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2002; (Orig. *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin, 1988).

10.2 Filmografie

2001. *A Space Odyssey*, Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1968; DVD-Video, 2001. *Odyssee im Weltraum*, Hamburg: Warner Home Video 2007.

A Chairy Tail, Regie: Norman McLaren, US 1957; *Vimeo*, <http://vimeo.com/63979174>, Zugriff: 4.8.2014.

Admiral Cigarette, Regie: William Heise/Edison Manufacturing Co., US 1897; *Internet Archive*, https://archive.org/details/admiral_cigarette, Zugriff: 2.8.2014.

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, Regie: Richard Lester, UK/USA 1966; DVD-Video, *Toll trieben es die alten Römer*, Twentieth Century Fox 2004.

Amer, Regie: Hélène Cattet/Bruno Forzani, FR/BE 2009; DVD-Video, Anchor Bay Entertainment 2011.

Anatomy of a Muder, Regie: Otto Preminger, US 1959; DVD-Video, *Anatomie eines Mordes*, Columbia Tristar Home Video 2001.

Animierte Avantgarde. Der künstlerische Animationsfilm der 20er und 30er Jahre, Regie: Hans Richter/Walther Ruttmann/Viking Eggeling/Rudolf Pfenninger/Berthold Bartosch/Lotte Reininger/Oskar Fischinger, DVD-Video, Berlin: Absolut Medien 2011.

Anything Goes, Regie: Robert Lewis, US 1956; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=NVy_x7q2jDw&spfreload=10, Zugriff: 24.7.2014.

Around the World in Eighty Days, Regie: Michael Anderson/John Farrow, US 1956; DVD-Video, *In 80 Tagen um die Welt*, Hamburg: Warner Home Video 2004.

Attack!, Regie: Robert Aldrich, US 1956; [Titelsequenz], *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/title/attack, Zugriff: 30.7.2014.

Auto Focus, Regie: Paul Schrader, USA 2002; Columbia Tristar Home Entertainment 2003.

Black Narcissus, Regie: Michael Powell, UK 1947; DVD-Video, Magic Video, 2004.

Blazes, Regie: Robert Breer, US 1962; *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=KihyCpyGKWo, Zugriff: 30.10.2014.

Bonjour Tristesse, Regie: Otto Preminger, US/UK 1958; DVD-Video, München: Sony Pictures Entertainment 2005.

Breakfast at Tiffany's, Regie: Blake Edwards, US 1961; DVD-Video, *Frühstück bei Tiffany*, Paramount Home Entertainment 2000.

Bunny Lake is Missing, Regie: Otto Preminger, UK 1966; DVD-Video, München: Sony Pictures Entertainment 2008.

Cape Fear, Regie: Martin Scorsese, US 1991; DVD-Video, Universal 2003.

Carmen Jones, Regie: Otto Preminger, US 1954; DVD-Video, Frankfurt am Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2004.

Casino, Regie: Martin Scorsese, US 1995; DVD-Video, *Casino. 2 Disc Special Edition*, Universal 2009.

Charade, Regie: Stanley Donen, US 1963; DVD-Video, Universal Studios 2003.

Citizen Kane, Regie: Orson Welles, US 1941; DVD-Video, Leipzig : Kinowelt Home Entertainment 2008.

Clockwork Orange, Regie: Stanley Kubrick, UK/US 1971; DVD-Video, *Uhrwerk Orange*, München: SZ-Cinemathek 2005.

Color Cry, Regie: Len Lye, UK 1952; *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=ZPQrHoOxBLA, Zugriff: 28.8.2014.

Crustacés & Coquillages, Regie: Olivier Ducastel/Jacques Martineau, FR 2005; DVD-Video, *Meeresfrüchte*, Euro Video 2006.

Das Cabinet des Dr. Caligari, Regie: Robert Wiene, DE 1919; DVD-Video, Eureka Video 2000.

Dear Phone, Regie: Peter Greenaway, UK 1976; DVD-Video, *Frühe Filme I. Peter Greenaway*, Berlin: Absolut Medien 2013.

Death Proof, Regie: Quentin Tarantino, USA 2007; DVD-Video, *Death Proof. Todsicher*. Berlin: Senator Home Entertainment 2008.

Der Golem, wie er in die Welt kam, Regie: Paul Wegener, DE 1920; DVD-Video, *Der Golem*, Transit Classics 2004.

Die Geschichte der Vor- und Nachspänne. Saul Bass, Produzent: Caméra Lucida, Fernsehbeitrag, *Arte, Blow Up*, 27.11.2012; <http://videos.arte.tv/de/videos/die-geschichte-der-vor-und-nachspaenne-blow-up--7090552.html>, Zugriff: 11.8.2014.

Dog Star Man, Regie: Stan Brakhage, US 1962-1964; *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=NAoTHILzheo, Zugriff: 27.8.2014.

Eraserhead, Regie: David Lynch, US 1977; DVD-Video, *Midnight Movies. Der Film über die schockierendsten, gruseligsten, sexiesten, kultigsten, lustigsten, widerlichsten Film der 70er Jahre*, Euro Video 2006.

Exodus, Regie: Otto Preminger, US 1960; [Titelsequenz], *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/title/exodus, Zugriff: 30.7.2014.

Facts of Life, Regie: Melvin Frank, US 1960; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=tzdU_4b1hRE, Zugriff: 30.7.2014.

Fahrenheit 451, Regie: François Truffaut, UK 1966; DVD-Video, München: SZ-Cinemathek 2005.

Ferris Bueller's Day Off, Regie: John Hughes, US 1986; DVD-Video, *Ferris macht blau*; DVD-Video, Paramount Pictures 2000.

Final Destination 5, Regie: Steven Quale; DVD-Video, Warner Home Video 2011.

Friends with Benefits, Regie: Will Gluck, US 2011; DVD-Video, *Freunde mit gewissen Vorzügen*, München: Sony Pictures Home Entertainment 2012.

Funny Face, Regie: Stanley Donen, US 1957; DVD-Video, *Ein süßer Fratz*, Paramount Pictures 2013.

Gangster Squad, Regie: Ruben Fleischer, US 2013; DVD-Video, Warner Bros. Entertainment GmbH 2013.

GoodFellas, Regie: Martin Scorsese, US 1990; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video: 2004.

Grand Prix, Regie: John Frankenheimer, US 1966; [Titelsequenz], *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/title/grand-prix, Zugriff: 30.7.2014.

I Love Melvin, Regie: Don Weis, US 1953; DVD-Video, MGM 2011.

In Harm's Way, Regie: Otto Preminger, US 1965; [End-Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=_OGVzjqoJoQ, Zugriff: 30.7.2014.

Intolerance, Regie: D.W. Griffith, US 1916; *Internet Archive*, <https://archive.org/details/Intolerance>, Zugriff: 19.7.2014.

It's a Mad Mad Mad Mad World, Regie: Stanley Kramer, US 1963; [Titelsequenz], *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/title/its-a-mad-mad-mad-mad-world, Zugriff: 30.7.2014.

J'accuse!, Regie: Abel Gance, FR 1919; TV-Ausstrahlung, Arte, *J'accuse – Ich klage an*, 11.11.2014.

James Bond – GoldenEye, Regie: Martin Campbell, UK/US 1995; DVD-Video, *Goldeneye*, Frankfurt am Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2007.

Jollies, Regie: Sadie Benning, US 1992; Arte, <http://creative.arte.tv/fr/community/sadie-benning-jollies-1992>, Zugriff: 10.8.2014.

Juno, Regie: Jason Reitman, US 2007; DVD-Video, Frankfurt am Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2011.

Lady in the Lake, Regie: Robert Montgomery, US 1947; DVD-Video, *Lady in the Lake. Midnight Movies*, Crest Movies 2012.

Le Mépris, Regie: Jean-Luc Godard, FR/IT 1963; DVD-Video, *Die Verachtung*, München: SZ-Cinemathek 2005.

Lichtspiel Opus IV, Regie: Walter Ruttmann, DE 1925; *Vimeo*, <http://vimeo.com/42685882>, Zugriff: 10.9.2014.

Lincoln, Regie: Steven Spielberg, US 2012; DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2013.

Little Caesar, Regie: Mervyn LeRoy, US 1931; [Titelsequenz], *Turner Classic Movies*, www.tcm.com/mediaroom/video/294483/Little-Caesar-Movie-Clip-Open-Be-Somebody.html, Zugriff: 2.11.2014.

Lola Rennt, Regie: Tom Tykwer, DE 1998; DVD-Video, Alligator DVD 2000.

Lost Highway, Regie: David Lynch, FR/US 1997; DVD-Video, München: SZ-Cinemathek 2005.

Lost in La Mancha, Regie: Keith Fulton, UK/USA 2002; DVD-Video, Optimum Productions 2002.

Magnificent Ambersons, Regie: Orson Welles/Fred Fleck, US 1941; DVD-Video, *Der Glanz des Hauses Amberson*, München: Kinowelt Home Entertainment 2000.

Monsoon Wedding, Regie: Mira Nair, IND/USA/IT/DE/FR 2001; DVD-Video, *Monsoon Wedding. Eine indische Hochzeit*, Hamburg: Universal Pictures 2003.

Monsters Inc., Regie: Peter Docter/David Silverman/Lee Unkrich, US 2001; DVD-Video, *Die Monster AG*, Buena Vista Home Entertainment, 2004.

Moulin Rouge, Regie: Baz Luhrmann, US/AU 2001; DVD-Video, Frankfurt am Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2001.

My Man Godfrey, Regie: Gregory La Cava, US 1936; *Internet Archive*, https://archive.org/details/my_man_godfrey, Zugriff: 20.9.2014.

Naked Lunch, Regie: David Cronenberg, UK/US 1991; DVD-Video, Kinowelt Home Entertainment GmbH 2009.

Neighbours, Regie: Norman McLaren, US 1963; *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=4YAYGi8rQag, Zugriff: 4.8.2014.

Night Falls on Manhattan, Regie: Sidney Lumet, US 1997; DVD-Video, *Nacht über Manhattan*, Mediavision 2002.

No Country for Old Men, Regie: Ethan Coen/Joel Coen, US 2007; DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2008.

North by Northwest, Regie: Alfred Hitchcock, US 1959; DVD-Video, *Der unsichtbare Dritte*, SZ-Cinemathek München 2005.

Now Is Good, Regie: Ol Parker, UK 2012; DVD-Video, *Now Is Good – Jeder Moment zählt*, Universum Film GmbH 2012.

O.A., [Otto Preminger im Interview mit Annette Michelson], *Cinéma Cinémas*, September 1972; *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=KrfdwvKFtTQ, Zugriff: 10.8.2014.

Orphée, Regie: Jean Cocteau, FR 1950, DVD-Video, BFI Video 2008.

Panic Room, Regie: David Fincher, US 2002; DVD-Video, Columbia Tristar Home Entertainment 2002.

Peeping Tom, Regie: Michael Powell, UK 1960; DVD-Video, *Augen der Angst*, Universal 2005.

Phase IV, Regie: Saul Bass, US 1974; DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2012.

Piccadilly, Regie: Ewald André Dupont, UK 1929, DVD-Video, Absolut Medien. 2006.

PoemField No. 2, Regie: Stan Vanderbeek, US 1966; *AT&T Tech Channel*, <http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2012/8/13/AT&T-Archives-Poem-Field-2>, Zugriff: 3.11.2014.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960, DVD-Video, *Psycho. Alfred Hitchcock Collection*, Universal 2010.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, US 1969, DVD-Video, *The Making of Psycho*, Bonusmaterial, Universal 2003; siehe Transkript: *The Alfred Hitchcock Wiki*; [the.hitchcock.zone/wiki/The_Making_of_Psycho_\(1997\)_-_transcript](http://the.hitchcock.zone/wiki/The_Making_of_Psycho_(1997)_-_transcript), Zugriff: 15.9.2014.

Reality, Regie: Matteo Garrone, IT/FR 2012; DVD-Video, Rai Cinema 2013.

Repulsion, Regie: Roman Polanski, UK 1965; DVD-Video, *Ekel*, Pierrot le Fou 2012.

Richard III, Regie: Richard Loncraine, UK/US 1995; DVD-Video, München: SZ-Cinemathek 2009.

Ricochet, Regie: Russel Mulcahy, US 1991; [Titelsequenz], *Forget the Film. Watch the Titles*, www.watchthetitles.com/articles/0085-Ricochet, Zugriff: 3.8.2014.

Saint Joan, Regie: Otto Preminger, US/UK 1956; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=SXqeCnTr9MY, Zugriff: 30.7.2014.

Scene by Scene. Martin Scorsese, im Interview mit Mark Cousins, TV-Beitrag, UK 4.4.1998; *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=3B21xaf1zIU, Zugriff: 6.8.2014.

Scorpio Rising, Regie: Kenneth Anger, US 1964; DVD-Video, *Magick Lantern Cycle*, London: British Film Institute 2009.

Scott Pilgrim vs. the World, Regie: Edgar Wright, US/UK/CA/JP 2010; DVD-Video, *Scott Pilgrim gegen den Rest der Welt*, Universal 2011.

Seconds, Regie: John Frankenheimer, US 1966; [Titelsequenz], *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/title/seconds, Zugriff: 30.7.2014.

Sherlock Holmes, Regie: Guy Ritchie, US/DE; DVD-Video, Warner Bros. Entertainment 2009.

Show Boat, Regie: George Sidney, US 1951; [Trailer], *Turner Classic Movies*, www.tcm.com/mediaroom/video/35377/Show-Boat-Original-Trailer-.html, Zugriff: 1.8.2014.

Silence of the Lambs, Regie: Jonathan Demme, US 1991; DVD-Video, *Das Schweigen der Lämmer*, Frankfurt am Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006.

Snake Eyes, Regie: Brian de Palma, US 1998; DVD-Video, *Spiel auf Zeit. Nichts ist, wie es scheint*, Touchstone Home Entertainment 2003.

Spartacus, Regie: Stanley Kubrick, US 1960; DVD-Video, *Spartacus. Special Edition*, Hamburg: Universal Pictures 2006.

Spellbound, Regie: Alfred Hitchcock, US 1945; DVD-Video, Pearson Television 2000.

Storm Center, Regie: Daniel Taradash, US 1956; [Titelsequenz] *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=IzLJowl7-t4, Zugriff: 30.7.2014.

Stranger than Fiction, Regie: Marc Forster, US 2006; DVD-Video, *Schräger als Fiktion*, Sony Pictures Home Entertainment 2007.

Such Good Friends, Regie: Otto Preminger, US 1971; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=Rw84PqkX3ZQ, Zugriff: 30.7.2014.

Sunset Boulevard, Regie: Billy Wilder, US 1950; DVD-Video, *Sunset Boulevard. Boulevard der Dämmerung*, Paramount Pictures 2003.

Take a Letter, Darling, Regie: [Titelsequenz], *Turner Classic Movies*, www.tcm.com/mediaroom/video/222102/Take-a-Letter-Darling-Movie-Clip-Opening-Credits.html, Zugriff: 17.8.2014.

Tal Farlow, Regie: Len Lye, UK 1980; *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=VASm5KwrErA, Zugriff: 1.11.2014.

Tatort, DE 1970–, TV-Serie; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=kopV2faxne4, Zugriff: 27.8.2014.

Taxi Driver, Regie: Martin Scorsese, US 1975; DVD-Video, München: Focus-Magazin 2006.

That's Entertainment, Part II, Regie: Gene Kelly, US 1976; DVD-Video, *That's Entertainment. DVD 2*, Warner Bros. Home Entertainment 2004.

The Age of Innocence, Regie: Martin Scorsese, US 1993; DVD-Video, *Zeit der Unschuld*, München: Sony Pictures Home Entertainment 2010.

The Big Knife, Regie: Robert Aldrich, US 1955; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=dPxYi_HWvo4, Zugriff: 30.7.2014.

The Big Shave, Regie: Martin Scorsese, US 1967; *Daily Motion*, www.dailymotion.com/video/x6kaho_m-scorsese-the-big-shave-court-metr_shortfilms, Zugriff: 25.8.2014.

The Cardinal, Regie: Otto Preminger, US 1963; [Titelsequenz], *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/title/the-cardinal, Zugriff: 30.7.2014.

The Dreamers, Regie: Bernardo Bertolucci, UK/FR/IT 2003; DVD-Video, *Die Träumer*, Grünwald: Concorde Home Entertainment 2004.

The Facts of Life, Regie: Melvin Frank, US 1960; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=tzdU_4b1hRE, Zugriff: 26.8.2014.

The Fearless Vampire Killers, Regie: Roman Polanski, US/UK 1967; DVD-Video, *Tanz der Vampire*, Warner Bros. Entertainment GmbH 2004.

The Girl Can't Help It, Regie: Frank Tashlin, Frankfurt am Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2004.

The Last Temptation of Christ, Regie: Martin Scorsese, US 1988; *Die letzte Versuchung Christi*, TV-Ausstrahlung, Arte 20.10.2014.

The Look of Saul Bass, Feature, Produzent: Scott McGee, o.J., *Art of the Title*; www.artofthetitle.com/feature/the-look-of-saul-bass, Zugriff: 28.7.2014.

The Man with the Golden Arm, Regie: Otto Preminger, US 1955; DVD-Video, *Der Mann mit dem goldenen Arm*, Berlin: Icestorm Entertainment, 2010.

There Will Be Blood, Regie: Paul Thomas Anderson, US 2007, DVD-Video, Buena Vista Home Entertainment 2008.

The Seven Year Itch, Regie: Billy Wilder, US 1955; DVD-Video, *Das verflixte 7. Jahr*, München: SZ-Cinemathek 2008.

The Solar Film, Regie: Elaine Bass/Saul Bass, *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=7oY7Kl-2_8k, Zugriff: 30.7.2014.

The Third Man, Regie: Carol Reed, UK 1949; DVD-Video, *Der dritte Mann*, Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2011.

The Title Design of Saul Bass. A Brief Visual History, o.A., *Art of the Title*; www.artofthetitle.com/feature/the-title-design-of-saul-bass, Zugriff: 8.8.2014.

The Trolenberg Terror, Regie: Quentin Lawrence, UK 1958; [Titelsequenz], *Title Design Project*, www.titledesignproject.com/2011/03/the-trolenberg-terror-title-sequence, Zugriff: 11.9.2014.

The Victors, Regie: Carl Foreman, US 1936; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=ojTGbdpovg4, Zugriff: 30.7.2014.

The War of Roses, Regie: Danny DeVito, US 1989; DVD-Video, *Der Rosenkrieg*, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2001.

The Wild North, Regie: Andrew Marton, US 1951; DVD-Video, Warner Bros. Home Entertainment 2010.

The Wolf Man, Regie: George Waggner, US 1941; *Der Wolfsmensch*, TV-Ausstrahlung, ORF III, 31.10.2014.

The X Files, US/CA 1993-2002, TV-Serie; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=rbBX6aEzEz8&spfreload=10, Zugriff: 27.8.2014.

Tron: Legacy, Regie: Joseph Kosinski, US 2010; DVD-Video, Walt Disney 2011.

True Blood, US 2008-2014, TV-Serie; [Titelsequenz], *Vimeo*, <http://vimeo.com/5860619>, Zugriff: 2.8.2014.

Twelve Angry Men, Regie: Sidney Lumet, US 1957; DVD-Video, *Die zwölf Geschworenen*, MGM Home Entertainment, Frankfurt am Main 2001.

Uncle Tom's Cabin, Regie: Edwin S. Porter, US 1903, *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=gfLj2nuc2Do, Zugriff: 10.8.2014.

Under the Skin, Regie: Jonathan Glazer, UK/USA/CH 2013; DVD-Video, *Under the Skin – Tödliche Verführung*, Universum Film 2014.

Vertigo, Regie: Alfred Hitchcock, US 1958; DVD-Video, Universal 2008.

Vikings, IR 2013–, TV-Serie; [Titelsequenz], *Forget the Film. Watch the Titles*, www.watchthetitles.com/articles/00278-vikings, Zugriff: 2.8.2014.

Walk on the Wild Side, Regie: Edward Dmytryk, US 1962; [Titelsequenz], *Art of the Title*, www.artofthetitle.com/title/walk-on-the-wild-side, Zugriff: 30.7.2014.

Welt am Draht, Regie: Rainer Werner Fassbinder, DE 1973; DVD-Video, Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2013.

What's up, Tiger Lily?, Regie: Woody Allen/Senkichi Taniguchi, US 1966; DVD-Video, Second Sight Films 2004.

What Lies Beneath, Regie: Robert Zemeckis, US 2000; DVD-Video, *Schatten der Wahrheit*, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2005.

Where the Sidewalk Ends, Regie: Otto Preminger, US 1950; DVD-Video, *Faustrecht der Großstadt*, Koch Media 2004.

Where The Wild Things Are, Regie: Maurice Sendak, US/AU/DE 2009; DVD-Video, *Wo die wilden Kerle wohnen*, Hamburg: Warner Home Video 2010.

Why Man Creates, Regie: Saul Bass, US 1968; *Vimeo*, <http://vimeo.com/22113008>, Zugriff: 2.8.2014.

Wimbledon, Regie: Richard Loncraine, UK/FR/USA 2004; [Titelsequenz], *Forget the Film. Watch the Titles*, www.watchthetitles.com/articles/00138-Wimbledon, Zugriff: 10.8.2014.

You'll Never Get Rich, Regie: Sidney Lanfield, US 1941; [Titelsequenz], *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=hzPcYQrMPJw, Zugriff: 4.8.2014.

Zabriskie Point, Regie: Michelangelo Antonioni, US 1970; DVD-Video, Turner Entertainment 2009.

10.3 Audiokommentare

Schoonmaker, Thelma, [Audiokommentar zu *Casino*, Regie: Martin Scorsese, US 1995]; DVD-Video, *Casino. 2 Disc Special Edition*, Universal 2009.

Spoto, Daniel, [Audiokommentar zu *Saul Bass. Title Champ*, Bonusmaterial, *Vertigo*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1958]; DVD-Video, Universal 2008.

10.4 Bildverzeichnis

Bass, Saul, *Bonjour Tristesse*, 1958, Wiederveröffentlichtes Filmposter, UK 2013, *Park Circus*, www.parkcircus.com/latest/747_a_classic_poster_for_bonjour_tristesse, Zugriff: 8.9.2014.

Bass, Saul, *Psycho*, Storyboard Shower Scene, 1960, Universal Studios, *The Alfred Hitchcock Wiki*, http://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_image_3228, Zugriff: 15.9.2014.

Bass, Saul, *The Man with the Golden Arm*, Filmposter, 1955, Saul Bass Estate; *The Design Observer Group*, <http://designobserver.com/feature/reassessing-the-saul-bass-and-alfred-hitchcock-collaboration/30768>, Zugriff: 15.9.2014.

Bass, Saul, *The Man with the Golden Arm*, Schallplattencover, 1955, Saul Bass Estate; Bass, Jennifer/Pat Kirkham, *Saul Bass. A Life in Film and Design*, London: King 2011.

Bass, Saul, *Vertigo*, Filmposter, 1958; Bass, Jennifer/Pat Kirkham, *Saul Bass. A Life in Film and Design*, London: King 2011.

Binder, Maurice, *Charade*, Filmposter, 1963, *Movieclips*; <http://movieclips.com/Mz7ds-charade-movie-videos>, Zugriff: 28.9.2014.

Hitchcock, Alfred, *Psycho*, Screenshots Shower Scene, 1960; Jennifer/Pat Kirkham, *Saul Bass. A Life in Film and Design*, London: King 2011.

Lye, Len, *Tal Farlow*, Filmausschnitt, 1980; *Len Lye Foundation*; <http://lenlyetalfarlow.blogspot.co.at>, Zugriff: 18.9.2014.

O.A., [Elaine und Saul Bass], Fotografie, 1967; Jennifer/Pat Kirkham, *Saul Bass. A Life in Film and Design*, London: King 2011.

O.A., *Kind Hearts and Coronets*, Titelbild, 1949; *The Movie Titles Still Collection*; <http://annyas.com/screenshots/1945-1949>, Zugriff: 9.9.2014.

O.A., *On the Town*, Titelbild, 1949, *The Movie Titles Still Collection*; <http://annyas.com/screenshots/1945-1949>, Zugriff: 9.9.2014.

O.A., *The Wolf Man*, Titelbild, 1941, *The Movie Titles Still Collection*, <http://annyas.com/screenshots/1940-1944>, Zugriff: 9.9.2014.

11 Anhang

11.1 Werkübersicht

Die folgende Liste soll einen Überblick über Saul Bass' knapp 40-jährige Tätigkeit in der Filmtitelgestaltung geben. Die in dieser Arbeit thematisierten Filme sind markiert:

- 1953: THE MOON IS BLUE (Preminger)
1954: CARMEN JONES (Preminger)
1955: THE BIG KNIFE (Aldrich); THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (Preminger);
THE RACERS (Hathaway); THE SEVEN YEAR ITCH (Wilder); THE SHRIKE (Ferrer)
1956: ATTACK! (Aldrich); STORM CENTER (Taradash)
1957: SAINT JOAN (Preminger); EDGE OF THE CITY (Ritt); AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS
(Anderson); BONJOUR TRISTESSE (Preminger); THE PRIDE AND THE PASSION (Kramer);
THE YOUNG STRANGER (Frankenheimer)
1958: THE BIG COUNTRY (Wyler); COWBOY (Daves); VERTIGO (Hitchcock)
1959: ANATOMY OF A MURDER (Preminger); NORTH BY NORTHWEST (Hitchcock)
1960: OCEAN'S ELEVEN (Milestone); PSYCHO (Hitchcock); THE FACTS OF LIFE (Frank);
SPARTACUS (Kubrick)
1961: EXODUS (Preminger); WEST SIDE STORY (Wise/Robbins); SOMETHING WILD (Garfein)
1962: WALK ON THE WILD SIDE (Dmytryk); ADVISE AND CONSENT (Preminger)
1963: THE CARDINAL (Preminger); NINE HOURS TO RAMA (Robson)
1964: THE VICTORS (Foreman)
1965: IN HARM'S WAY (Preminger); BUNNY LAKE IS MISSING (Preminger)
1966: GRAND PRIX (Frankenheimer); NOT WITH MY WIFE, YOU DON'T (Panama);
SECONDS (Frankenheimer)
1971: SUCH GOOD FRIENDS (Preminger)
1976: THAT'S ENTERTAINMENT, PART II (Kelly)
1987: BROADCAST NEWS (J. Brooks)
1988: BIG (P. Marshall); TONKÔ / DUN HUANG / SILK ROAD (Sato)
1989: THE WAR OF THE ROSES (DeVito)
1990: GOODFELLAS (Scorsese)
1991: CAPE FEAR (Scorsese)
1992: MR. SATURDAY NIGHT (Crystal)
1993: THE AGE OF INNOCENCE (Scorsese)
1995: CASINO (Scorsese)

11.2 Vita

Verena Blöchl

Ausbildung

1997-2001:	Gymnasium Körnerstraße, Linz
2001-2006:	HTL für Bau und Design, Goethestraße, Linz
seit Okt. 2006:	Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft
seit Okt. 2008:	Universität für angewandte Kunst Wien, Klasse Grafik und Werbung unter der Leitung von Walter Lürzer (bis 2010) und Matthias Spaetgens

Praktika und Berufserfahrung

Ferien 2003:	4-wöchiges Praktikum bei <i>ARTISCHOCK Werbeateliers</i> , Linz
Ferien 2004:	4-wöchiges Praktikum bei <i>upart</i> Werbeagentur, Linz
Ferien 2006:	Mitarbeit beim Straßenkunstfestival <i>Pflasterspektakel</i> der Stadt Linz Freelance-Tätigkeit für <i>AEC Ars Electronica Center Museums-gesellschaft mbH</i> , Linz
Ferien 2007:	Freelance-Tätigkeit für <i>AEC</i>
Ferien 2008:	Freelance-Tätigkeit für <i>AEC</i>
Ferien 2009:	3-monatiges Praktikum bei <i>PUBLIQUE Informationsarchitektur und Mediendesign GmbH</i> , Wien Mitarbeit beim Filmfestival <i>Kino unter Sternen</i> , Wien
Ferien 2011:	3-monatiges Praktikum bei <i>Scholz & Friends</i> , Berlin
Februar-Juni 2013:	Praktikum bei <i>Strukt GmbH</i> , Wien
Seit Okt. 2013:	Freelance-Tätigkeit für <i>queraum. kultur- und sozialforschung</i> , Wien
Jänner-August 2014:	Teilzeit-Anstellung im Bereich Grafik & Multimedia Design bei <i>Grassfish Marketing Technologies GmbH</i> , Wien

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache), Englisch (fließend in Wort und Schrift)

November, 2014