



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Titelsequenzen, die sich dem Trend
der No-Headcredits widersetzen

verfasst von / submitted by

Magdalena Rechberger, Bakk.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne die 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.

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Danksagung

Ich möchte mich sehr herzlich bei einigen Menschen bedanken, die mich tatkräftig unterstützt haben. Hierzu zählt natürlich zu allererst mein Masterarbeitsbetreuer Mag. Dr. habil. Ramón Reichert, der mich auf meinem doch etwas längeren Weg von der Einreichung, bis zur Abgabe der Arbeit, begleitet hat und mir immer mit guten Ratschlägen weiterhalf, wenn ich mal nicht so recht weiter wusste.

Die Verfassung einer Masterarbeit ist ein sehr langwieriger Prozess, der unter anderem nicht nur Freude bereitet. Ein ganz besonderer Dank gilt deshalb meinem Freund, der sich mein Gejammer des Öfteren anhören musste und mich immer wieder neu motiviert und aufmuntert hat. Außerdem möchte ich mich bei meiner Mama bedanken, die mich im Laufe meines Studiums immer unterstützt hat und mir somit ein Studentenleben ermöglichte. Auch allen Anderen, die ich jetzt nicht alle namentlich nennen kann, möchte ich für jegliche Unterstützung danken!

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung.....	9
II	Der Vorspann im Film.....	13
II.I	Funktionen.....	13
II.II	Aussehen.....	15
II.III	Paratexte und die Übertragbarkeit auf den Film.....	26
II.IV	Text im Film.....	28
III	Historische Entwicklung des Filmvorspanns.....	31
III.I	Anfang des Filmvorspanns.....	31
III.II	Ära um Saul Bass.....	34
III.III	Technische Neuentwicklungen.....	36
III.IV	No Headcredit-Tendenz.....	38
IV	Filmsysteme.....	41
IV.I	Kommerzkino.....	41
IV.II	Autorenkino.....	43
IV	Gegenwärtige Titelsequenzen.....	47
IV.I	Der Filmvorspann des Kommerzkinos.....	48
IV.I.I	Mein Blind Date mit dem Leben (2017).....	48
IV.I.II	Bridget Jones's Baby (2016).....	53
IV.I.III	Everest (2015).....	56
IV.I.IV	A Monster Calls (2016).....	61
IV.II	Der Filmvorspann des Autorenkinos.....	65
IV.II.I	Paterson (2016).....	65
IV.II.II	Wiener Dog (2016).....	68
IV.II.III	The Shape of Water (2017).....	71
IV.II.IV	Wilde Maus (2017).....	76
IV.II.V	Baby Driver (2017).....	78
IV.II.VI	Manchester by the Sea (2016).....	81
IV.III	Versuch der Kategorienbildung.....	85
V	Ergebnisse und Ausblick.....	87

Abbildungsverzeichnis.....	89
Filmverzeichnis.....	90
Literaturverzeichnis.....	92
Abstract.....	97

I Einleitung

Der Film beginnt. Doch zuerst kommt noch der Vorspann, der oftmals wichtige Inhalte im Hinblick auf die Diegese der darauffolgenden Fiktion übermittelt. Die ersten Sätze, der erste Absatz, spielen auch in der Literatur eine sehr große und wichtige Rolle, denn zu Beginn erhält der Betrachter immer viele Informationen. So verhält es sich eben auch beim Film. Dem Vorspann, oft auch als Titelsequenz bezeichnet, ist daher sehr viel an Bedeutung zugeschrieben. Vermittelt er durch sein Erscheinen nicht nur die Notwendigkeit, die Unterhaltung mit dem Sitznachbar einzustellen und das Rascheln mit der Popcorntüte zu beenden, ermöglicht er auch ein sanftes Hinübergleiten vom Kinosaal der realen Welt in die Fiktion des kommenden Films. Im besten Fall ist der Vorspann dabei selbst innovativ und wagt emotionale Experimente.¹ Heutzutage passiert das Beginnen eines Kinofilms allerdings immer öfter mit dem direkten Einstieg in die Diegese und somit auch einem Verzicht auf jegliche Nennung von Credits (Schauspieler, Regisseur). Lediglich das Studiologo und der Filmtitel werden meist noch ganz am Anfang eingeblendet. Auf einen Vorspann, der entweder ein in sich geschlossenes Gesamtkunstwerk mit einem unverwechselbaren Stil vorweist - wie es der Designer Saul Bass in den 60er Jahren vorgezeigt hatte - oder aber der eine *"Quelle versteckter Informationen darstellt, deren Gehalt sich zunächst nur errahnen lässt, um sich beim Wiedersehen schließlich vollends zu offenbaren"*², wird immer öfter verzichtet.

Seit dem Ende der 90er Jahre geht die Tendenz in Richtung "No Headcredit" Eröffnungen bei Filmen, beziehungsweise wird der Vorspann eben oftmals an das Ende der Diegese gestellt, wobei er allerdings seine Funktion als Übergang und Einstimmung in die Fiktion verliert.³ Begründungen, zu dieser immer noch anhaltenden Tendenz, seitens Filmtheoretiker gibt es verschiedene. Meinen die Einen, dass die Titelsequenz aufgrund der Schrift im Film, wenn die Credits genannt werden, als Störung für das Finden in die Phantasiewelt des Films empfunden werden kann, finden Andere wiederum, dass der Film den Vorspann deshalb nicht mehr braucht, weil bereits der Trailer die Starnennungen übernimmt. Ohne Titelsequenz kann sofort, in das worauf es ankommt, nämlich die Fiktion des Kinofilms, eingetaucht werden. Der Zuseher kommt ins Kino, um den Film zu sehen. Das Wissen über die darin mitwirkenden Schauspieler oder des Filmregisseurs wurde dem Rezipienten bereits im Zuge des Trailers oder von Filmplakaten übermittelt - die Einstimmung auf den Film ist somit bereits erfolgt. Warum also mit abermaligem Vorstellen der Credits unnötig Zeit aufschieben und nicht sofort mit der Diegese beginnen?

¹ Vgl. Oberman, Emily / Siegler, Bonnie: Credit Where Credits Are Due.

² Thiemann, Andreas: Vorspann - Into the Mind of the Psychopath. S. 7.

³ Vgl. Hediger, Vinzenz: Now in a World Where. S. 121.

Dieser Trend stößt bei manchen Filmtheoretikern allerdings auf Unverständnis, denn sie sind der Meinung, dass der Zuseher den Vorspann sehr wohl benötigt, denn nur dieser schafft einen Übergang, der als Einstimmung in den darauffolgenden Film dient. Der Filmtrailer oder Filmplakate vermitteln möglicherweise bereits vorher, wer in welcher Rolle in einem Film mitwirkt, doch eines können diese Medien nicht, nämlich dem Zuseher Zeit geben, um sich von der realen Welt des Kinositzes in die fiktionale Filmwelt zu begeben und sich in die Diegese einzufinden - genau das macht aber der Filmvorspann möglich. Die Schrift unterstützt dabei sogar den Zuseher sich auf den folgenden Film einzustimmen und ist somit nicht als Störung wahrzunehmen. Bereits 1926 meinte Griffith, dass *"Titel den Film von unnötigem Ballast befreien, die Handlung beschleunigen und die Geschichte verdichten."*⁴

Aufgrund dieser unterschiedlichen Meinungen im Bezug auf die Funktion des Vorspanns hat sich klarerweise, im Laufe der Zeit, das Aussehen des Filmvorspanns immer wieder verändert, aber auch wiederholt oder es wurde Altes wieder aufgegriffen. Auch neue Erfindungen und Fortschritte in der Filmwelt trugen in all den Jahren zur Veränderung des Filmvorspanndesigns bei. Kurzfristige Trends kamen und gingen.

Das Vorspanndesign fand bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts Anwendung im Film, doch erst in den letzten 25 Jahren wurde diesem Gebiet immer mehr Forschungsinteresse zugewendet.⁵ Ziel dieser Arbeit ist es daher, hier anzusetzen und weiter zu forschen, um das Wissen über das Vorspanndesign im Film zu erweitern. Mein Interesse bezieht sich auf die Erzählstrategien von aktuellen Titelsequenzen, genauer gesagt von Vorspannen von Kino-filmen des Kommerzkinos aus Hollywood, sowie Filmvorspannen aus dem Autorenkino. Die Frage, wie der Vorspann heutzutage erzählt - als Filmzusammenfassung, völlig autark, Verzicht oder Verschiebung der Titelsequenz oder Vorwegnahme von teilweise Inhalt der Diegese, um nur ein paar Möglichkeiten zu nennen - steht dabei im Zentrum. Um die verschiedenen Erzählstrategien besser ordnen zu können, werde ich die Typologisierung des Filmvorspanns aus der Diplomarbeit "Vorspann & Abspann im Film" aus dem Jahr 2003 von Florian Zizmann⁶ heranziehen. Anhand dieser 10 Kategorien aus Titelsequenzen werde ich mich orientieren und erforschen, inwieweit sich Filmvorspanne aus dem Kommerz- sowie Autorenkino der letzten 3 Jahre in diese Kategorien noch einordnen lassen. Im Zuge dieser Arbeit möchte ich aufzeigen, dass sich die NHC-Tendenz (No Headcredits) bei Filmeröffnungen, die seit den 90er Jahren begonnen hat und bis heute weit verbreitet ist, noch nicht auf alle Filmmacher ausgewirkt hat. Immer noch gibt es gegenwärtige Filme, sowohl aus dem

⁴ Stanitzek, Georg: Schrift im Film (Vorspann): Was ist das Problem. S. 101.

⁵ Vgl. Stanitzek, Georg: Reading the Title Sequence. S. 44.

⁶ Zizmann, Florian: Kategorien Filmvorspann.

industriellen Hollywoodkino, wie auch aus dem Autorenkino, die sich von diesem Trend nicht beeindrucken lassen und den Filmvorspann weiterleben lassen.

Am Ende dieser Forschung werden folgende Fragen beantwortet:

Wie erzählt der Filmvorspann des Kommerz- und Autorenkinos heute, also seit den letzten 3 Jahren? Inwieweit lassen sich gegenwärtige Titelsequenzen in die 2003 entwickelten Vorspann-Kategorien von Florian Zizmann zuordnen? Welche neuen Typen von Titelsequenzen findet man in aktuellen Filmen des Kommerz- und Autorenkinos? Gibt es unterschiedliche Tendenzen zwischen Vorspannen des Kommerz- und Autorenkinos?

Thesen:

Trotz der überwiegenden Tendenz von NHC-Eröffnungen, gibt es immer noch Filmmacher, sowohl aus dem Industrie- als auch aus dem Autorenkino, die sich bis heute diesem Trend widersetzen. Das Autorenkino ist dabei ausschlaggebend für das Weiterleben des Filmvorspanns. Titelsequenzen der letzten 3 Jahre lassen sich auf die im Jahr 2003 entwickelten zehn Vorspann-Kategorien nach Florian Zizmann nicht mehr bedingungslos zuordnen, vielmehr müssen die bestehenden Kategorien teilweise abgeändert und neue Kategorien hinzugefügt werden.

Zu Beginn der Arbeit erfolgt eine theoretische Annäherung im Kapitel "Der Vorspann im Film", um den Untersuchungsgegenstand, dessen Funktionen und Aussehen, vorzustellen. Anschließend wird auf den Paratext und seine Übertragbarkeit auf den Film näher eingegangen und am Ende dieses Kapitels kommt die Schrift im Film und dessen Vor- und Nachteile für den Film, als auch für die Rezeption selbst, zum Thema. Im dritten Kapitel wird die historische Entwicklung des Filmvorspanns aufgegriffen. Wann hat alles begonnen, Saul Bass und seine herausragenden Werke in den 50er Jahren, technische Neuentwicklungen, sowie die derzeitige No-Headcredit-Tendenz stehen dabei im Zentrum. Im Kapitel vier wird auf das Kommerz- und Autorenkino eingegangen und im Anschluss darauf folgt im nächsten Kapitel der Forschungsteil, bei dem es um das gegenwärtige Design des Filmvorspanns geht. Hier wird herausgefunden, welche Art von Titelsequenzen der letzten 3 Jahre im Kommerz- als auch Autorenkino vorkommen, inwieweit sich diese in das bestehende Kategoriensystem nach Zizmann einordnen lassen und ob sich Unterschiede in Bezug auf den Vorspann bei den beiden Filmsystemen feststellen lassen. Zum Schluss erfolgt eine Zusammenfassung der Untersuchung, sowie ein Ausblick auf mögliche weitere Entwicklungen im Bereich des Filmvorspanndesigns.

II Der Vorspann im Film

*"Manche dauern 15 Minuten, andere nur 30 Sekunden. Von schlichter Schrift bis zu millio-
nenteurer Computeranimation, vom Heimat- bis zum Horrorfilm, vom Kinoepos bis zur Fern-
sehserie - schöne Eröffnungssequenzen finden sich in allen Farben und Formen."*⁷

Titelsequenzen sind oft wunderbare Brücken von der Wirklichkeit in die filmische Welt. Dabei sind sie selbst innovative, emotionale Experimente und somit ein kurzer Film im Film. Solch ein Kurzfilm soll aber nicht nur für sich selbst sprechen, sondern gleichzeitig verschiedene Funktionen in Bezug auf den darauffolgenden Film übernehmen. Diese Funktionen sind vielfältig und werden im nächsten Absatz genauer thematisiert.

II.I Funktionen

Der Titelsequenz fallen einige Funktionen zu, denn sie soll den Rezipienten adressieren, in die Diegese des Films einführen, den Beginn markieren, generell für Einstimmung sorgen, aber auch die Filmproduktion soll vorgestellt werden. Der Filmvorspann ist auch Werbung, Film im Film und der Nachweis von Arbeit und steht immer in einem reflexiven Verhältnis zur Fiktion.⁸ Der Film scheint also den Vorspann zu brauchen und ohne Film wäre der Vorspann kein Vorspann. Die Titelsequenz hat im Grunde zwei Hauptaufgaben. Dabei gibt es die strategische Funktion, den Zuseher in die Diegese einzuführen, sowie die rechtliche Funktion, die Credits des Films aufzulisten, um zu veröffentlichen, wer was gemacht hat.⁹

Die rechtliche Funktion kam bereits Ende des 19. Jahrhunderts zum Vorschein und Filme wurden mit einer Tafel versehen, auf denen der Titel, der Firmenname, sowie der Copyright-hinweis angebracht waren. Einige Jahre später wurden dann auch die Namen der wichtigsten mitwirkenden Schauspieler, sowie der Name des Regisseurs im Vorspann schriftlich erwähnt. Die Credits verweisen zurück auf die Entstehung und Entwicklung des Films und deren mit hergehenden institutionellen Entscheidungen. Die Erwähnung eines Stars steht somit einerseits für eine bereits geschehene Castingentscheidung, andererseits für die Darstellung, die im folgenden Film zu sehen sein wird. Im Laufe der Zeit verschwanden aber immer mehr Namen in der Titelsequenz und rutschten nach hinten in den Abspann. Die Nennung der spezifisch künstlerischen, kunsthandwerklichen oder medientechnischen Leistungen, der am Film beteiligten Personen verschwand aber nie wirklich, sondern es gab im Zuge von Trends einfach immer wieder Verschiebungen dieses filmischen Impressums, an unterschiedliche Positionen im Film.

⁷ Schnitt. Das Filmmagazin: Forget the film, watch the titels. S. 24.

⁸ Vgl. Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanzek, Georg: Das Buch zum Vorspann. S. 6.

⁹ Vgl. Boxer, Sarah: Making a Fuss Over Opening Credits.

Neben dem Auflisten von Namen und Firmen hat der Filmvorspann noch eine weitere wichtige Aufgabe. Das Hinübergleiten von der realen Welt in die Fiktion ist eine der Hauptfunktionen der Titelsequenz. Sie muss die richtige Stimmung für die darauffolgende Fiktion erzeugen, um sich als Zuseher in die Diegese einfinden zu können.¹⁰ André Gardies, Autor zahlreicher Bücher und Artikel aus semio-narratologischer Perspektive, meint dazu, dass *"Der Vorspann einen Diskurs enthält, der nicht mitgeteilt wird, sondern der spricht. Er sagt: Dies ist ein komischer Film, dies ist ein politischer Film, dies ein Krimi, dies eine Parodie, dies ein Western. Die turbulente Sequenz (Vorspann), die mich erheitert, spricht - obwohl sie ihre eigene Geschichte erzählt, die sich von der folgenden unterscheidet - in Wirklichkeit dieselbe Sprache."*¹¹ Die Sprache des Vorspanns ist demnach oft so verfeinert, dass die Titelsequenz unterschiedliche Genres kenntlich macht. Somit schafft sie es den Blick des Zusehers zu fesseln und dessen Aufmerksamkeit zu erregen, um sich vom Kinosaal, den Leuten rundherum und den Geräuschen der Umgebung loszulösen. Die Titelsequenz soll den Rezipienten in den Film hineinziehen und das Verlangen der Fiktion im jeweiligen Genre, sowohl kognitiv als auch emotional, wecken. Gardies sagt aber auch, dass der Vorspann genau das zeigt, was der fiktionale Film in jeder Hinsicht versteckt - nämlich, dass er bloß ein Artefakt ist. Somit ist nach Gardies Ansicht die Titelsequenz in gewisser Weise der Feind des Films. Doch Roger Odin, Theoretiker des semio-pragmatischen Ansatzes, meint, dass genau diese Distanz zwischen der Diegese und dem Rezipienten, den Vorspann zu überbrücken versucht, indem er dem Zuseher das Gefühl gibt sich tatsächlich auf die Fiktion einlassen zu können, ohne darauf hereinzufallen.¹² Dadurch wird das feindliche Verhältnis zwischen Vorspann und Film entschärft.

Doch wie schafft es der Vorspann die Aufmerksamkeit des Zusehers auf sich zu ziehen und die Aussage "Ist doch nur der Vorspann" völlig aus dessen Gedanken zu streichen? Die Bilder der Titelsequenz müssen sofort Wirkung erzielen, indem sie einerseits einen Moment der Überraschung oder des Erschreckens erzeugen, andererseits aber auch klar in ihrer Bildkomposition sind und nicht Verwirrtheit auslösen. Der Vorspann soll den Zuseher dazu ermutigen, Dinge auf bisher nicht berücksichtigte Weise zu sehen, damit das Bewusstsein des Rezipienten erhöht wird. Dabei sollte allerdings nie vergessen werden, dass die Titelsequenz, auch wenn es sich dabei um einen eigenständigen kurzen Film handelt, trotzdem nur ein kleiner Anhang des Films ist. Mit einher geht dabei die Verantwortung gewissenhaft und im Sinne des Gesamtwerks des Films einen Vorspann zu schaffen.¹³ Und eine gesunde Kombination aus solider Erzählkunst und aus gutem Design läuft dabei fast immer auf ein starkes Produkt hinaus.

¹⁰ Vgl. Stanitzek, Georg: Vorspann. S. 12.

¹¹ Gardies, André: Am Anfang war der Vorspann. S. 28.

¹² Vgl. Odin, Roger: Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion. S. 36.

¹³ Vgl. Bass, Jennifer/Kirkham, Pat: Saul Bass. A Life in Film & Design. S. 109.

II.II Aussehen

Vorspann, main titles, credits, générique, title sequence - es gibt zahlreiche Bezeichnungen, die teilweise mit unterschiedlichen Bedeutungen einhergehen. Im Deutschen verwenden wir den Vorspann, der auf die Positionierung im Film, also die Rahmenfunktion, hinweist. Das Gegenstück dazu ist der Abspann, der die "Einrahmung" des Films komplementiert. Das Englische *credits*, sowie das Französische *générique* beziehen sich vor allem auf die Benennung von am Film beteiligten Personen und verweisen auf den Ort der Entstehung, der Produktion des Films. *Titles* bezeichnen ganz allgemein Schrift im Film, die als nicht selten ausgegrenztes Ausdrucksmittel des Films gilt - doch dazu mehr in Kapitel II.IV.¹⁴

Der Vorspann war, bis Ende der 40er Jahre, immer deutlich vom Film getrennt und die Credits grenzten sich vom Hauptkörper des Films ab. Außerdem lag der Fokus bei der Gestaltung mit Farbe und Schrift, größtmögliche Lesbarkeit zu erzielen. Weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund wurde daher oft eingesetzt.¹⁵ Später wurde die Schrift aber immer mehr in das bewegte Bild integriert und im Zentrum der Gestaltung von Filmvorspännern stand nicht mehr die Lesbarkeit, sondern die Kunst und die Ästhetik. Neben dem Vorspann kann der eigentlichen Filmhandlung noch eine Vorgeschichte vorangestellt sein, die sich ganz an den Anfang, noch vor die Titelsequenz platziert. Häufig dienen solche Prologe dazu, zurückliegende Ereignisse aufzuarbeiten, die für die folgende Handlung von Bedeutung sind. Der Prolog ist meist eine in sich geschlossene Szene, die mit einem Knalleffekt endet und somit den ersten dramaturgischen Höhepunkt bildet, ehe der Vorspann an der Reihe ist.¹⁶ Ein aktuelles Beispiel für einen Prolog weist der Autorenfilm *Wilde Maus* (2016) von Josef Hader auf. Der Film beginnt direkt mit der ersten Szene und endet nachdem der Hauptdarsteller George - dargestellt durch den Autorenfilmer Josef Hader selbst - überraschend seinen Job als Musikkritiker verliert. Dieser ungefähr fünf minütige Prolog schließt mit einem Schnitt ab und wird sogleich vom Vorspann abgelöst, der Bilder mit dem Hauptprotagonisten im Schnee zeigt und dabei die Credits, der wichtigsten am Film beteiligten Personen, nacheinander einblendet. Diese Aufnahmen nehmen bereits Bezug auf einen Teil des folgenden Filminhalts, was wir zu diesem Zeitpunkt allerdings bloß erahnen können. Nach dem Vorspann, der mit einem leinwandfüllendem Bild des Filmtitels endet, knüpft der Film wieder an das bereits Gezeigte des Prologs an. Im Kapitel IV.II.IV wird dazu noch detaillierter auf die Vorspannsequenz der *Wilden Maus* eingegangen.

Der Vorspann ist also eine filmische Form, die eine Vielzahl an Möglichkeiten unterschiedlicher filmischer Mittel integriert. Es kombinieren sich Realfilm, Animationsfilm, Typographie, Schrift, Ton, etc. auf engstem Raum. Die Titelsequenz präsentiert sich als Ort filmischer In-

¹⁴ Vgl. Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. S. 95.

¹⁵ Vgl. Allison, Deborah: Film Title Sequences and Widescreen Aesthetics. S. 7.

¹⁶ Vgl. Kamp, Werner / Rüsel Manfred: Vom Umgang mit Film. S. 112.

termedialität.¹⁷ "Jeder Vorspann ist anders, ist individuell. Gleichwohl folgt er Konventionen. Und als allererstes wäre zu nennen: dass es ihn gibt."¹⁸ Denn selbst wenn der Vorspann komplett ausfällt, verweist er auf diese Konvention, denn eine Differenz ist nur dann festzustellen, wenn sie an etwas gemessen werden kann.

Eine allgemeingültige Typologisierung zu den unterschiedlichen Formen von Vorspannen gibt es bis heute nicht. Einen Versuch Titelsequenzen zu katalogisieren und einzuordnen unternahm Florian Zizmann im Jahr 2003 im Zuge seiner Diplomarbeit "Vorspann & Abspann im Film". Leider war es nicht möglich Zugang zum Original der Arbeit zu bekommen, deshalb verweise ich auf eine andere Quelle¹⁹, die diese Daten von Herrn Zizmann herangezogen hat. Folgende zehn Kategorien entwickelte er damals im Zuge seiner Arbeit:

1 Titel-Vorspann

Schriftliche Hinweise werden meist weiß auf dunklem, also schwarzem Hintergrund geschrieben oder projiziert. Entweder werden die Titel nacheinander oder in Laufschrift eingeblendet. Hier wird der Vorspann auf seine rein informative Funktion reduziert. Diese Art von Titelsequenz hatte ihre Anfänge in der Stummfilmzeit. Zizmann nennt hier als Beispiel den Vorspann des deutschen Spielfilms *Unser Doktor ist der Beste* (1969, Harald Vock).



Abb. 1 Vorspann Unser Doktor ist der Beste

Quelle: Unser Doktor ist der Beste (1969, Harald Vock)

Woody Allens Film *Annie Hall* (1977), im deutschsprachigen Raum besser bekannt als *Der Stadtneurotiker*, befindet sich zeitlich betrachtet weit entfernt von der Stummfilmzeit. Trotzdem fand Allen gefallen am Design des Titel-Vorspanns und entwickelte für die meisten seiner Filme einen einzigartigen typografischen Stil der Titelgestaltung. Seine Vorliebe galt der Font Windsor, die zentriert in Weiß auf schwarzem Hintergrund projiziert wurde. Diese Eröffnungstitel zur Zeit der 1970er oder 1980er Jahre widersprachen jeglicher Norm, doch Woody Allen machte diese Titelgestaltung, durch die konsequente Verwendung in etlichen Filmen, zum Teil der Marke Woody Allen.

¹⁷ Vgl. Stanitzek, Georg: Vorspann. S. 9.

¹⁸ Stanitzek, Georg: Vorspann. S. 11.

¹⁹ Vgl. [http://www.uni-](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/geschwaentner&tschesch/04_Kategorien.htm)

[potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/geschwaentner&tschesch/04_Kategorien.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/geschwaentner&tschesch/04_Kategorien.htm)



Abb. 2 Vorspann Annie Hall

Quelle: Annie Hall (1979, Woody Allen)

Woody Allen ist aber nicht die Ausnahme mit der Verwendung der von Zizmann entwickelten Kategorie des Titel-Vorspanns, denn auch der amerikanische Autorenfilmer Jim Jarmusch bedient sich in seinem Film *Paterson* (2016) diesem Stil und lässt zu Beginn hellblaue Credits mittig auf schwarzem Hintergrund erscheinen. Im Kapitel IV.II.I dieser Arbeit wird dann noch spezifischer auf den Vorspann bei *Paterson* eingegangen.

2 Integrierter Vorspann

Die Handlung fängt bereits an, während zeitgleich die schriftlichen Hinweise eingeblendet werden. Hier geht es darum, zu Beginn gleich Zeit zu verlieren und die Filmhandlung auf der Stelle treten zu lassen. Der Vorspann hat somit hier die Möglichkeit solche Momente zu zeigen, die sonst meist aus der Filmerzählung entfernt werden, um Zeit zu sparen. Hierfür typische Beginne sind beispielsweise das morgendliche Aufstehen und Frühstück zubereiten. Der integrierte Vorspann mischt sich auch oftmals mit dem, als Punkt sechs angeführten, Einführungs-Vorspann. Als Beispiel wählte Florian Zizmann zu dieser Kategorie die Filmkomödie *About a Boy* (2002, Chris und Paul Weitz).



Abb. 3 Vorspann About a Boy

Quelle: About a Boy (2002, Chris und Paul Weitz)

Beim Film *The Place Beyond the Pines* (2012) von Derek Cianfrance ist auch ein integrierter Vorspann zu sehen. Die Handlung beginnt mit dem Hauptdarsteller, gespielt von Ryan Gosling, wobei sein Gesicht aber noch verborgen bleibt und nur sein muskulöser Oberkörper, mit einem Messer spielend, in einem Zimmer gezeigt wird und bereits die ersten Credits eingeblendet werden. Kurz darauf verlässt er den Raum und befindet sich inmitten eines Rummelplatzes, den er an verschiedenen Fahrgeschäften entlanggeht. Die Credits werden währenddessen nacheinander eingeblendet. Nach einer guten Minute endet der Weg bei einer Gruppe von Menschen, die ihn bereits bejubelnd erwartet. Dort steigt er dann auf ein Motorrad und der Filmzuseher bekommt zum ersten Mal sein Gesicht zu sehen. Mit zwei weiteren Motorradfahrern begibt er sich in einen Käfig, in dem die drei dann ihre Fahrkünste zur Schau

stellen. Das Einblenden der Credits endet, sobald die Show im Käfig beginnt. Die Sequenz, in der Gosling vom Zimmer herauskommt und zum Platz des Geschehens - des Käfigs - kommt, lässt die Filmhandlung auf der Stelle treten und es wird Zeit verloren. Der Vorspann nutzt somit die Gelegenheit, Momente der Handlung zu zeigen, die in die Diegese auf gemächliche Art und Weise einführen.

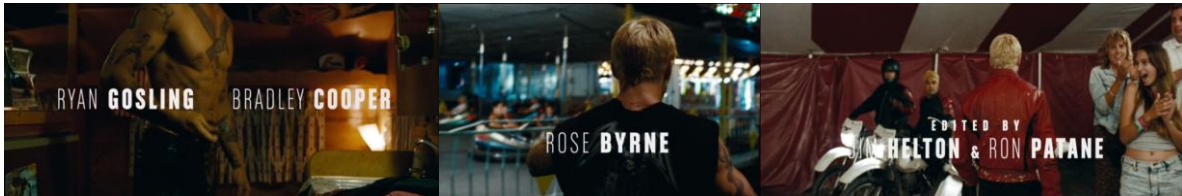


Abb. 4 Vorspann The Place Beyond the Pines

Quelle: The Place Beyond the Pines (2012, Derek Cianfrance)

3 3D/Animations-Vorspann

Bei dieser Form liegt der Fokus auf den computeranimierten, oftmals dreidimensionalen schriftlichen Hinweisen. Diese Art von Vorspann findet sich bevorzugt im Science-Fiction Genre wieder. Für diese Kategorie führte Zizmann die Titelsequenz zum Thriller *Fight Club* (1999, David Fincher) an.



Abb. 5 Vorspann Fight Club

Quelle: Fight Club (1999, David Fincher)

Ein weiteres Beispiel für die Kategorie 3D/Animation-Vorspann ist in der Action-Spionage-Verfilmung *The Avengers* (1998), welche der gleichnamigen britischen Fernsehserie entspringt, vom Filmemacher Jeremiah Chechik zu finden. Für die Titलगestaltung ist Kyle Cooper zuständig und entwickelt einen computeranimierten Hintergrund in düsteren Farben, über den dreidimensional animierte Credits einfliegen, gesprengt werden oder sich aus dem Hintergrund formen. Beinahe jeder schriftliche Hinweis bekommt eine unterschiedliche Animation. Der Hintergrund zeigt zu Beginn kumulierende Wolken, die dann schon bald in einem Gewitter mit Blitzen enden. Weiters kommen verschiedene Bilder und Darstellungen zum Thema Wetter dazu, während die Credits ein- und ausgeblendet werden. Die Blitze ziehen sich dabei konstant durch den gesamten Vorspann und stellen somit eine Verbindung zum Film dar, bei dem es darum geht das Wetter zu beeinflussen und zu kontrollieren.



Abb. 6 Vorspann The Avengers

Quelle: The Avengers (1998, Jeremiah Chechik)

4 Monumental-Vorspann

Dieser Vorspann ähnelt sehr dem 3D/Animations-Vorspann. Der Unterschied liegt aber in der monumental animierten Schrift vor einem aufwendig animiertem Hintergrund. Das hat zur Absicht, bereits im Vorspann ein hohes, technisches Niveau des Films zu vermitteln. Nach Florian Zizmann ist dazu der Vorspann des Films *Panic Room* (2002, David Fincher) ein gutes Beispiel.



Abb. 7 Vorspann Panic Room

Quelle: Panic Room (2002, David Fincher)

Die Titelsequenz der Serie *Game of Thrones* (2011, David Benioff, D.B. Weiss) ist ein weiteres schönes Beispiel für einen Monumental-Vorspann. Die Titelsequenz nimmt einen mit auf eine Reise und während dieser Reise erhält der Zuseher viel Information über die Welt, in die er sich, mit dem Beginn der Serie, begeben wird. Eine komplizierte Karte wird in den Mittelpunkt gerückt, auf der Schrauben und Zahnräder dominieren. Gebäude und Städte erheben sich aus dem Boden und vermitteln das mechanische Design der Titelsequenz. Die Reise führt von den Türmen von King's Landing über den Götterwald von Winterfell, bis hin zu den gefrorenen Höhen der Mauer und den windigen Ebenen über dem Meer. Es erfolgt somit ein kartografischer Flug durch die Sieben Königreiche dieser Welt. Dabei können die im Vorspann gezeigten Städte und Regionen je nach Folge variieren. Während dieser Reise werden in goldener Schrift, begleitet von kleinen Symbolen, die Credits kurz eingeblendet, ehe sie relativ schnell wieder verblassen, wobei die Initialen der Namen größer sind und etwas langsamer verschwinden als die restlichen Buchstaben. Beendet wird dieser Flug mit dem Titellogo der Serie, das von hinten beleuchtet wird.



Abb. 8 Vorspann Game of Thrones

Quelle: Game of Thrones (2011, David Benioff, D.B. Weiss)

5 Zeichentrick-Vorspann

Der Zeichentrick-Vorspann hat seine Beginne in der 1950er und 1960er Jahren. Der Designer Saul Bass entwickelte damals eigenständige, künstlerisch unverwechselbare Titelsequenzen, dessen Stil später immer wieder mal nachgeahmt wurde. Bei dieser Vorspann-Form handelt es sich meist um einen vom eigentlichen Film losgelösten Film, der aber dennoch in die Filmhandlung einführt und Elemente daraus in anderer Art und Weise darstellt. Als Beispiel wurde hier der Film *Anatomy of a Murder* (1959, Otto Preminger) angeführt.



Abb. 9 Vorspann Anatomy of a Murder

Quelle: Anatomy of a Murder (1959, Otto Preminger)

Stylistisch auf bewusst moderne Weise wird von Olivier Kuntzel und Florence Deygas die Titelgestaltung des Films *Catch Me If You Can* (2002) von Steven Spielberg, ganz im Stil von Saul Bass umgesetzt. Das liegt vor allem zum großen Teil daran, dass die beiden Vorspann-designer sich in die Zeit der 1960er, der Zeit in der der Film spielt und die Zeit in der Saul Bass mit seinen Titelsequenzen groß herauskam, hineinversetzt haben und einen Vorspann als Designer in dieser Ära kreierten. Die verwendeten bunten Farben signalisieren dabei geografische und zeitliche Übergänge, die dann auch im Film vorkommen und auf das Leben des Hauptdarstellers, gespielt von Leonardo DiCaprio, hindeuten. Eine weiteres Merkmal zur Ähnlichkeit zu Saul Bass Arbeiten, ist die Nennung des eigenen Namen im Vorspann. Auch Kuntzel und Deygas bauen ihren Namen in die Titelgestaltung mit ein, um auf sich aufmerksam zu machen.

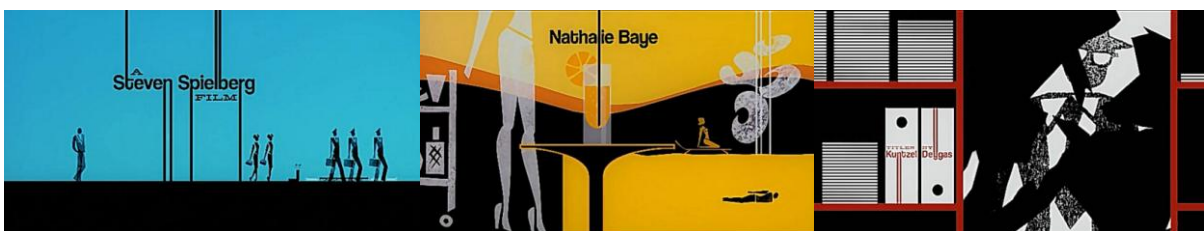


Abb. 10 Vorspann Catch Me If You Can

Quelle: Catch Me If You Can (2002, Steven Spielberg)

6 Einführungs-Vorspann

Dieser Vorspann-Typ wurde bereits beim integrierten Vorspann erwähnt, weil diese beiden Formen oftmals in Kombination auftreten. Beim Einführungs-Vorspann bekommt der Zuschauer bereits einen ersten Überblick bezüglich der darstellenden Charaktere, dem Ort des Geschehens und/oder der Zeit der Handlung.

Als Beispiel für diese Kategorie wählte Florian Zizmann die Titelsequenz zur Serie *Twin Peaks* (1990, David Lynch).



Abb. 11 Vorspann Twin Peaks

Quelle: Twin Peaks (1990, David Lynch)

Ein anderes Beispiel für den Einführungs-Vorspann findet sich in der Romantikkomödie *A Little Bit of Heaven* (2011, Nicole Kassell). Anfangs beginnt er noch mit der Nennung der wichtigsten Credits auf wolkeigem Hintergrund. Danach wird der Filmtitel über einem Haus eingeblendet und während die Kamera das Haus entlang nach unten fährt, verblasst der Titel wieder. Es spricht eigentlich vieles dafür, dass die Titelsequenz somit beendet ist und der Film beginnt. Der Vorspann wäre somit kurz aber mit den allerwichtigsten schriftlichen Hinweisen versehen. Doch wider Erwarten verlängert sich die erste Sequenz auf einen Einführungs-Vorspann, in dem ein Überblick über den hauptdarstellenden Charakter, gespielt von Kate Hudson, gegeben wird. Die erste Szene zeigt Hudson mit ihrer Schwester, ihrem Schwager und ihrer Nichte, sowie deren Umgebung. In der nächsten Szene wird Kate in ihrer Wohnung beim morgendlichen Alltag mit ihren Gewohnheiten gezeigt, während bei allen Szenen immer noch weitere Credits eingeblendet werden. Danach fährt sie mit dem Fahrrad in die Arbeit und es bietet sich ein Überblick über die Stadt, in der sie lebt. In der Arbeit angekommen wird nach knapp vier Minuten im Seminarraum noch der letzte Credit eingeblendet, ehe es fließend mit der Diegese weitergeht. Die Titelsequenz bietet dem Zuseher somit einen gesamtheitlichen Eindruck zum Leben der Hauptfigur und deren Umgebung.



Abb. 12 Vorspann A Little Bit of Heaven

Quelle: A Little Bit of Heaven (2011, Nicole Kassell)

7 Clip-Vorspann

Der Clip-Vorspann weist eine ähnliche inhaltliche Form wie der Zeichentrick-Vorspann auf. Es wird eine kurze vom Film unabhängige, aber formal auf die Filmhandlung abgestimmte Geschichte erzählt. Dadurch entsteht ein Kurzfilm mit Videoclip-Charakter. Ein Beispiel, das Zizmann für diese Art von Vorspann nennt, ist die ausgesprochen gut gelungene Titelsequenz von Kyle Cooper zu David Finchers Thriller *Se7en* (1995). Dabei gelingt es Cooper im

Zusammenhang mit Musik und rätselhaften Bildern, eine morbide, düstere und irrealer Atmosphäre zu schaffen, die die Grundstimmung des darauffolgenden Films vorwegnimmt.



Abb. 13 Vorspann Se7en

Quelle: Se7en (1995, David Fincher)

Ein weiteres Beispiel für einen Clip-Vorspann lässt sich in Andrew Nicols Film *Lord of War* (2005) finden. Die Titelsequenz erzählt eine Geschichte von Geburt und Tod, anhand des Daseins einer Kugel und dem Tod eines Kindes. Der Vorspann stellt die Welt der Waffenproduktion und des -schmuggels dar. Der Zuseher nimmt dieses Hauptmotiv aus der Sicht einer Kugel wahr, die in einer Munitionsfabrik geboren, in eine Kiste verpackt, in eine Kriegszone in Afrika verschifft, in eine Waffe geladen und in den Kopf eines Kindes geschossen wird. Diese Kugel ist zusätzlich auch eine symbolische Darstellung der Hauptfigur, gespielt von Nicolas Cage, dem Waffenhändler Yuri Orlov. Er selbst ist nämlich die Kugel, die zielstrebig auf einem tödlichen und unvermeidlichen Kurs in sein Unheil unterwegs ist. Die schriftlichen Credits werden während der Titelsequenz immer wieder in eckigem Design in weißer Farbe über die Bilder eingeblendet. Mit diesem Kurzfilm beziehungsweise Clip als Vorspann wird bereits die Grundstimmung (Waffen, Krieg und Gewalt) des darauffolgenden Films vermittelt.



Abb. 14 Vorspann Lord of War

Quelle: Lord of War (2005, Andrew Nicols)

8 Genre-Vorspann

Durch die Benutzung von klischeehafter Musik, Typographie oder Bildern, spielt der Vorspann bereits auf ein bestimmtes Genre an. Diese Art von Vorspann wird gerne in den Genres Western, Komödie oder Horror verwendet. Zizmann wählte hier das Musical-Filmdrama *Chicago* (2002, Rob Marshall) als Beispiel.



Abb. 15 Vorspann Chicago

Quelle: Chicago (2002, Rob Marshall)

Ein weiteres Beispiel für einen Genre-Vorspann ist die Titelsequenz der Western-Komödie *Lucky Luke* (2016) von Terence Hill. Bei dieser Titelgestaltung wurden alle Klischees, die einem Western zugeordnet werden können, eingesetzt. Es beginnt mit einer Aufnahme einer wüstenartigen Landschaft, in der aus weiter Ferne, gleichzeitig mit Einsetzen von Country-Musik, ein Reiter auf uns zugeritten kommt. Es ist Lucky Luke, der in der nächsten Szene übt, schneller als sein Schatten zu schießen. Im Hintergrund die Prärie und eine colorado-ähnliche Kulisse. Kurz darauf erscheinen dann auch schon die ersten Credits in gelber Font mit schwarzen Schatten umrandet, in der klassischen Westernschrift mit imposanten Serifen. Bei diesem Vorspann ist sich der Zuseher sofort bewusst, dass es sich beim darauffolgenden Film um ein Werk aus dem Western-Genre handelt.

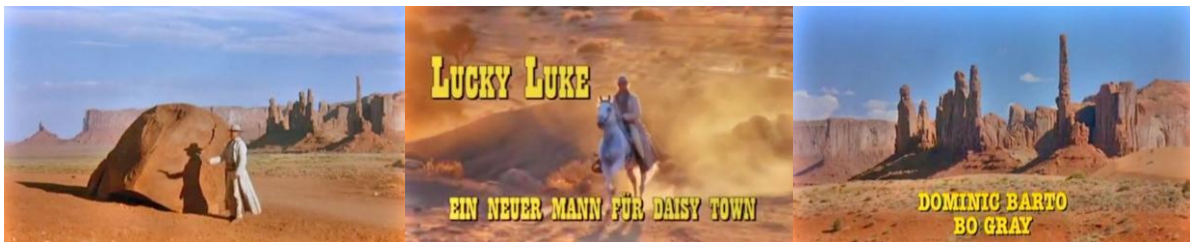


Abb. 16 Vorspann Lucky Luke

Quelle: Lucky Luke (2016, Terence Hill)

9 C.I./Marken-Vorspann

Im Vorspann werden Melodien, Kameraeinstellungen, Farben oder bestimmte Schriftzüge zu einem Markenzeichen entwickelt, die insbesondere bei mehrteiligen Filmen von echten Fans bereits erwartet und sofort als solche wiedererkannt werden. Als Beispiel für diese Kategorie entschied sich Zizmann für *Dr. No* (1962, Terence Young), den ersten aller James Bond Filme. Die Titelsequenz wurde in ihrer Art und Form auch für alle folgenden James Bond Filme verwendet.



Abb. 17 Vorspann Dr. No

Quelle: Dr. No (1962, Terence Young)

Bei einem Star Wars Film von George Lucas erwartet bereits jeder echte Fan zu Beginn das ikonische Roll-up, das immer mit den Worten "Vor langer Zeit..." eingeleitet wird. Darauf folgt die beginnende Titelmusik, der Soundtrack komponiert von John Williams und der Filmtitel in unverwechselbarer Form in schwarzer Schrift mit gelber Umrahmung. Im Hintergrund ein Sternenhimmel, die Galaxie. Der Star Wars Titel wird dann immer kleiner und zieht sich nach hinten zurück. Währenddessen beginnt der berühmte Rolltitel mit gelber Schrift am unteren Ende, der stetig nach oben an den Bildschirmrand wandert. Der vorzufindende Text variiert

dabei natürlich immer nach Filminhalt und die Starnennung fehlt hierbei gänzlich. Doch diese Kombination aus orchesterähnlicher Musik und unverwechselbarer Typografie bilden einen imposanten Vorspann, der sich als einzigartiges Markenzeichen etablierte. Die folgenden Beispielbilder sind aus der Titelsequenz von *Star Wars Krieg der Sterne* (1977, George Lucas).



Abb. 18 Vorspann Star Wars Krieg der Sterne

Quelle: Star Wars Krieg der Sterne (1977, George Lucas)

10 Raum-Zeit-Vorspann

Im Zuge des Vorspanns werden bereits Hinweise auf die folgende Handlung gegeben oder aber es werden sogar Filminhalte vorweggenommen. Erst im Laufe des Films kann also, das in der Titelsequenz gezeigte, der Filmhandlung zugeordnet werden und löst mögliche Rätsel, die der Vorspann mit sich brachte, auf. Als Beispiel wählte Zizmann den Vorspann des Quentin Tarantino Films *Pulp Fiction* (1994).



Abb. 19 Vorspann Pulp Fiction

Quelle: Pulp Fiction (1994, Quentin Tarantino)

Ein anderes Beispiel für einen Raum-Zeit-Vorspann ist die Titelsequenz zum Film *Deadpool* (2016, Tim Miller). Anfangs werden Comic-Seiten im Schnelldurchlauf übereinandergelegt, ehe der Marvel-Schriftzug erscheint. Mit einem Schnitt erscheinen bereits die ersten Credits, sowie die Vorspannbilder, die dieselbe Szene zeigen, die kurz darauf im Film vorkommt, allerdings in der Zeit eingefroren. Es fliegen zerschlagene Körper und Gegenstände in alle Richtungen, eingehüllt in eine Dusche aus Spucke, Blut und zerbrochenem Glas. Es werden Waffen abgefeuert und Augen ausgestochen. Diese Filmszene zeigt Deadpool kämpfend mit anderen Männern im Auto in einer Makrowelt. Es kommen Dinge und Ansichten zum Vorschein, die in der tatsächlichen Szene, die in normaler Geschwindigkeit abgespielt wird, gar nicht wahrgenommen werden können. Zu den Credits, die in der Titelsequenz erscheinen, ist noch zu sagen, dass sie keine schriftlichen Hinweise der tatsächlich Mitwirkenden im Film sind, sondern vielmehr schriftliche Anspielungen und Veräppelungen. Selbstironie zieht sich von Anfang an sowohl durch den Vorspann, als auch durch den Film.



Abb. 20 Vorspann Deadpool

Quelle: Deadpool (2016, Tim Miller)

Kommunikativ besonders reizvoll sind Titelsequenzen, die eigentlich ein Kunstwerk für sich sind. In kürzester Zeit soll der Vorspann unterhaltsam genug sein, um das Interesse des Zuschauers zu wecken, und eine gelungene Kombination aus Grafik, Audio und Typografie ergeben. Dabei muss in der Vorspanngestaltung auch noch berücksichtigt werden, dass die Credits in ihrer Nennung einer bestimmten Hierarchie unterliegen, die aufgrund von Vertragsbedingungen einzuhalten sind. Üblicherweise nennen die Headcredits zuerst die wichtigsten Darsteller, die berühmten Stars, gefolgt von den weniger bekannten Schauspielern. Danach folgen die Credits der Crew beziehungsweise der Filmverantwortlichen, wie Kamera, Montage, Maske, Musik und Drehbuch.

Um auf die Rahmenfunktion zurückzukommen, die zu Beginn dieses Kapitels kurz angeschnitten wurde: Im Zusammenhang mit der deutschen Bezeichnung Vorspann, spielt die Positionierung von Titelsequenzen eine wichtige Rolle in der Gesamtbetrachtung eines Films. Der Vorspann bildet gemeinsam mit dem Abspann einen Rahmen, der den Film als Ganzes strukturiert. Gérard Genette, französischer Literaturwissenschaftler, der sich mit der Erzähltheorie beschäftigt hat, versteht diesen Rahmen als Paratext, der sich als Beiwerk des Films begreifen lässt.²⁰ Der Begriff Paratext von Genette wurde ursprünglich Ende der 1980er Jahre für literarische Werke entwickelt. Über die Jahre hin wurde der Begriff aber auch auf andere Medien ausgedehnt und angewendet. Im nächsten Kapitel wird noch konkreter auf den Paratext und dessen Zusammenhang mit dem Filmvorspann eingegangen.

²⁰ Vgl. Schaudig, Michael: "Flying Logos in Typosphere". S. 165.

II.III Paratexte und die Übertragbarkeit auf den Film

Der Begriff Paratext kommt von Gérard Genette, der diesen folgendermaßen definiert: *"Der Paratext ist jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt."*²¹ Damit sind Begleittexte, wie Titel, Zwischentitel, Vor- und Nachwort, Typografie, Widmungen oder beispielsweise auch Interviews des Autors gemeint, die einem literarischen Werk, auf dessen Weg in und durch die Öffentlichkeit zur Hilfe gehen. Der Text eines Verfassers alleine ist also noch nackt und entwickelt sich erst durch die Begleitung von Paratexten zur Gestalt eines Buches. Anders gesagt, *"der Paratext formt das, was in seiner reinen Form nicht anschlussfähig ist."*²² Grundsätzlich werden Paratexte durch die Bestimmung seiner Stellung (wo?), die Existenzweise (wie?), die Absicht der Kommunikationsweise, Adressant sowie Adressat (von wem?, an wen?), und die Funktionen, die hinter seiner Botschaft stecken (wozu?) definiert.

Genette unterteilt den Paratext noch in Peritext und Epitext. In die erste Kategorie, den Peritext, ordnet er Elemente wie Titel, Inhaltsverzeichnis, Vorwort, Danksagung, Nachwort, oder Kapitelüberschriften ein. Diese Peritexte lassen sich im Hinblick auf den Text situieren und befinden sich in unmittelbarem Umfeld zum Basistext. Die zweite Unterteilung, der Epitext, befindet sich auch immer noch im Umfeld des Basistextes, allerdings bereits in respektvoller Entfernung dazu. Interviews, Briefwechsel oder Tagebucheintragungen, um nur ein paar aus der Kategorie der Epitexte zu nennen, unterstützen den Basistext noch zusätzlich, sind aber nicht - wie es in gewisser Weise bei den Peritexten der Fall ist - dringenderweise notwendig, um in Form eines Buches in die Öffentlichkeit treten zu können.

Zusammengefasst ist also festzuhalten, dass sich Peritext und Epitext das räumliche Feld des Paratexts teilen oder mathematisch ausgedrückt: $\text{Paratext} = \text{Peritext} + \text{Epitext}$.²³

Egal ob Peritext oder Epitext, beide haben die Fähigkeit und somit auch die Funktion in Bezug auf den Basistext eine Information mitzuteilen, wie beispielsweise den Ort des Geschehens oder den Namen des Werkes. Paratextuelle Elemente können aber auch Absichten oder verlegerische Interpretationen preisgeben. Es gibt zahlreiche Möglichkeiten einen Basistext auszustatten und diesen für den öffentlichen Konsum zugänglich zu machen.

Die Rezeption eines Werkes wird somit durch den Einsatz oder aber auch durch das Weglassen von Paratexten gesteuert und beeinflusst.

Genette selbst meint, alleine der Titel habe bereits drei Funktionen zu erfüllen, nämlich das Werk zu identifizieren, den Inhalt des Basistextes zu bezeichnen, sowie diesen in ein günstiges Licht zu rücken. Eine Sache ist ihm bei allen paratextuellen Elementen aber besonders wichtig: der Paratext soll vom Autor des Textes produziert werden. Genette ist der Meinung, dass nur der Autor entscheiden kann, *"welche Informationen nötig sind, um den Text inhalts-*

²¹ Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. S. 10.

²² Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. S. 13.

²³ Vgl. Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. S. 12.

adäquat zu vertreiben."²⁴ Hier gelangen wir nun zu dem Punkt der Übertragbarkeit von Paratexten auf den Film und den Problemen, die dabei entstehen.

Grundsätzlich lässt sich der Paratext nach Genette auf andere Medien übertragen, somit auch auf den Film. Allerdings sind die paratextuellen Elemente meist nur selten so eindeutig isolierbar, wie sie es für das Buch sind. Grund dafür ist, dass sich im Gegensatz zum Buch, die Herstellung eines Films weitaus arbeitsteiliger gestaltet und nicht bloß eine Person für den Basistext (Filminhalt), die Titelbenennung und das Vorwort (Vorspann) zuständig ist. Beim Film gibt es mehrere Paratextautoren, die sich jeweils um die Titelsequenz, Musik oder Benennung des Titels kümmern. Eine Ausnahme kann diesbezüglich allerdings der Autorenfilm darstellen, wenn sich der Autor auch um die Gestaltung aller Paratexte seines Filmwerks annimmt. Doch auch bei einem Autorenfilm kann trotzdem das Problem entstehen, dass gewisse Paratexte, wie beispielsweise der Vorspann, mit dem Filminhalt verknüpft und dadurch nur teilweise, unter bestimmten Aspekten, als Paratext zu erkennen ist. Denn wenn die Credits über die erste Szene des Films gesetzt werden, lassen sich Paratext und Filminhalt topografisch nicht fein säuberlich trennen, sondern verschmelzen vielmehr ineinander. Zwar lässt sich in einem Vorspann dieser Art die Typografie der Credits dem Paratext zuweisen; die Bilder, über denen sie erscheint, zeigen allerdings bereits Bilder der Diegese und Erzählung.²⁵

Der Peritext Vorspann hat auch noch eine besondere Komplexität, denn nicht nur die Abgrenzung zum Filminhalt ist teilweise problematisch, auch die Grenze zwischen den verschiedenen Paratexten (wie etwa Titel, Name des Autors und Vorwort) wird aufgehoben und deren unterschiedliche Funktionen werden vereinigt. Trotzdem oder gerade deshalb ist der Vorspann besonders wichtig und der, wie Böhnke in seinem Text über Paratexte des Films meint, *"prototypische Paratext des Films."*²⁶

So wie Klappentext und Vorwort die Lektüre lenken, artikuliert eben der Vorspann, der wie bereits erwähnt mehrere Paratexte miteinschließen kann, ein reflexives Verhältnis zum Film. Ein Paratext, wie die Titelsequenz, leitet ein, kommentiert, verweist möglicherweise auf Zusammenhänge im Bezug auf den Filminhalt und lenkt damit die Rezeption des Zusehers.²⁷ Filmische Paratexte begleiten den Zuseher auf seinem Weg von außen (Kinosaal) nach innen (Diegese) und wieder umgekehrt. Der Paratext ist somit sogenannter Diener für den Filminhalt. Er *"muss sehr gewissenhaft und mit dem Sinn der Verantwortung innerhalb des Gesamtwerks des Films erreicht werden."*²⁸

²⁴ Krautkrämer, Florian: Schrift im Film. S. 69.

²⁵ Vgl. Krautkrämer, Florian: Schrift im Film. S. 87.

²⁶ Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. S. 32.

²⁷ Vgl. Kreimeier, Klaus / Stanitzek, Georg: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. S. 223.

²⁸ Bass, Jennifer / Kirkham, Pat: Saul Bass. A Life in Film & Design. S. 109.

Durch die Komplexität, über die der Peritext Vorspann verfügen kann, indem Titel und Credits über Bilder der Diegese eingeblendet werden, kann sich aber auch die Problematik ergeben, Bild und Schrift gleichzeitig wahrzunehmen.

II.IV Text im Film

Seit einiger Zeit herrscht eine Abneigung gegen Credits vor. Titel werden als eine unzulängliche filmische Form betrachtet, doch Schrift und Bild müssen nicht in Konkurrenz stehen, sondern können auch miteinander harmonisieren. Schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gehört die Verwendung von Schriften zum Film dazu und ist essentieller Bestandteil der Informationsvermittlung. Natürlich hat das damit zu tun, dass in der Zeit der Stummfilmära Schrift, vor allem in Form von Zwischentiteln, nahezu notwendig war, für das Verständnis des Films.²⁹ Doch auch mit Beginn des Tonfilms findet sich immer noch Schrift im Bild, auch wenn diese an die Ränder des Films abgedrängt wurden: an die zeitlichen Ränder als Start- und Endtitel und an die räumlichen Ränder als Untertitel, nämlich an den Bildrand. Vermehrt lässt sich in letzter Zeit aber auch Schrift an anderen Stellen des Films beobachten. Einzelne Wörter, Sätze oder kurze Absätze erscheinen in der Szenerie und vervollständigen oder kommentieren das Bild. In diesen Fällen ist die Schrift *"unterstützendes Mittel innerhalb des Zeichensystems Film"*³⁰. Diese Art von Schrift kommuniziert vorwiegend textlichen Inhalt. Hingegen Untertitel und Vor- bzw. Abspann aufgrund von distributionalen und rechtlichen Gründen hinzugefügt werden - einerseits, dass der Film weltweit vermarktet werden kann und andererseits aufgrund des Copyrights.³¹

Dadurch, dass der Film ein maßgeblich bildgestütztes Medium ist, wird aufgrund der "Fremdartigkeit" der Schrift, die Aufmerksamkeit genau auf diese gelenkt. Ganz besonders kommt diese Tatsache zum Vorschein, wenn die Schrift den Blick des Zusehers, wegen deren vorbestimmter Verweildauer, fast automatisch auf sich zieht. Anders gesagt, wird, bei einer Koexistenz von Schrift und Bild im Film, die Schriftinformation gegenüber der Bildinformation stets bevorzugt.

Speziell im Vorspann dient Schrift als institutioneller Verweis, bietet aber auch die Möglichkeit der Vorinformation und Einstimmung des Zusehers. Die Auswahl an Schriftzügen, möglicherweise zierliche oder klobige Schrift, ist immens, sollte aber immer an den Inhalt und Stil des Films angepasst werden.³² Dabei soll die Schrift im Bild aber nicht stören und schon gar nicht den Zuseher darauf hinweisen, dass sie mangels bildlicher Alternativen eingesetzt wird. Roger Odin geht von einer Unvereinbarkeit von Schrift und Bild aus. Damit hat er auch nicht

²⁹ Vgl. Pulch, Harald: type in motion. Schrift in Bewegung. S. 13.

³⁰ Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Uli (Hrg.): Schrift und Bild im Film. S. 10.

³¹ Vgl. Krautkrämer, Florian: Schrift im Film. S. 67.

³² Vgl. Hüser, Rembert: Der Vorspann stört. Und wie. S. 241.

unrecht, denn beides auf einmal kann nicht wahrgenommen werden. Doch muss es tatsächlich möglich sein, Schrift und Bild gleichzeitig wahrnehmen zu können? Im Fall der Titelsequenz und auch bei bildkommentierten Schriften während der Diegese, sollte Schrift im Bild vielmehr strategisch eingesetzt werden. Wenn das Bild, nach beispielsweise zwei Sekunden, in den Hintergrund tritt und darauf dann die Schrift folgt, ist es dem Betrachter möglich nacheinander Bild und Schrift wahrzunehmen. Die Fixierung auf die Schrift muss also bewusst zugelassen werden, indem sich das Bild für diese Zeit kurz zurücknimmt. Auf diese Art wird Schrift nicht als Störung wahrgenommen und sie kann mit dem Bild problemlos koexistieren.

Der Vorspann hat die Besonderheit, durch seinen ankündigenden Charakter, mithilfe von Verschriftlichung der Credits, die ausdrückliche Fiktionalität des kommenden Films zu betonen und hervorzuheben. Schrift in der Titelsequenz dient also auch dazu, dass diese besondere Ästhetik als Vorspann auch erkannt wird. Somit werden auch Titelsequenzen greifbar, die nicht separat vom tatsächlichen Filmbeginn, sondern möglicherweise bereits im Anfang des Films integriert sind. Mithilfe von Schrift im Vorspann wird also der Beginn einer Geschichte und der Verweis auf die Credits markiert.³³

In Bezug auf die Korrespondenz von Vorspann und diegetischem Raum hat Michael Schaudig (2002)³⁴ eine modellhafte Typologie der Credits vorgelegt:

(1) Schrift als Typogramm

Seit der Stummfilmzeit standardisierte sich beim Vorspann die typografische Gestaltung in den Farben Schwarz und Weiß. Dabei ist schwarze Schrift auf weißem Hintergrund nicht ratsam, weil einerseits im verdunkelten Kinosaal ein plötzlicher Dunkel/Hell-Wechsel blenden und als sehr störend empfunden werden würde und andererseits das Filmmaterial im Zuge von Transport und Überlieferung im Weißbereich viel anfälliger für Verschmutzung ist. Somit normierte sich für die filmische Typografie die "weiße Schrift auf schwarzem Grund". Auch später, in den 1970er Jahren, verwendete Woody Allen für die meisten seiner Filme diesen klassischen Vorspann, im Schrifttafel-Design, aus der Stummfilmzeit. Das Typogramm ist heutzutage vermehrt als Insert, anstatt den Schrifttafeln, im Titeldesign anzutreffen, wie beispielsweise im Vorspann von *Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis), wo weiße Typografie in die Kamerafahrt des "establishing shots" eingebunden ist. Die helle Schrift bleibt dabei bewegungslos, nur der Hintergrund ist in Bewegung. Die Credits werden nacheinander eingeblendet und sind mittig im Bild platziert.

³³ Vgl. Krautkrämer, Florian: Schrift im Film. S. 196.

³⁴ Schaudig, Michael: "Flying Logos in Typosphere". S. 174.

(2) Schrift als Typokinetogramm

Hier wird Typografie in der zweidimensionalen Fläche in Bewegung präsentiert, wie beispielsweise im Nachspann der Rolltitel als weiß/schwarzes Typokinetogramm. Zusätzlich zur Visualisierung der sprachlichen Information als Schrift, soll das Typokinetogramm auch inszenieren und eine erhöhte semiotische Verbindung zum Filmgeschehen zulassen. Ein Beispiel dafür ist die Titelsequenz des Thrillers *Se7en* (1995, David Fincher): weiß/schwarze Zwischentitel überlagern sich teilweise, flimmernde, schattierte Wörter in unterschiedlichen Größen bewegen sich über das Bild. Diese gezielt eingesetzten Störimpulse in der Schrift, sollen bereits im Vorspann, die zentralen Leitmotive des Films, nämlich Gewalt, Verwirrung, Mysterium und Desorientierung vermitteln.

(3) Schrift als Ikonogramm

Die typografischen Zeichen erscheinen in einem dreidimensionalen Schriftraum. Das stellt auch den zentralen Unterschied zum Typogramm dar, das auf einer zweidimensionalen Schriftfläche, als Schrifttafel oder Insert vorkommt.

(4) Schrift als Ikonokinetogramm

Ähnlich wie beim Typokinetogramm wird auch beim Ikonokinetogramm neben der sprachlichen Information als Schrift, eine semiotische Relation zum Filmgeschehen hergestellt. Die Differenz zum Typokinetogramm liegt beim Ikonokinetogramm in der Dreidimensionalität der Schrift, die mithilfe von Computeranimation eine ikonisierte "Typosphäre" generiert. Als Beispiel ist hier der Katastrophenfilm *Twister* (1996, Jan de Bont) zu nennen, bei dem sich im Vorspann dreidimensionale Buchstaben, die durch das Bild geweht werden zum Titel "Twister" zusammensetzen. Somit vermittelt die Typografie im Titeldesign bereits das zentrale Motiv des folgenden Films. Ein anderes Beispiel für ein Typokinetogramm stellt die Titelsequenz von *Lola rennt* (1996, Tom Tykwer) dar. Dort formen sich die zwei Wörter des Filmtitels aus einer vorerst ungeordneten Menschenmenge und ergeben somit ein Ikonokinetogramm. Es wird also im filmischen Bildraum eine eigene virtuelle Bilderwelt geschaffen.

Auch wenn es aufgrund von neuen Techniken, erst im Laufe der Jahre zu der nächsten und übernächsten Kategorie gekommen ist, sollen diese vier Kategorien der Typografie im Titeldesign nach Schaudig keine vierphasige Entwicklung darstellen. Denn heutzutage ist immer noch jede einzelne Kategorie im Filmvorspann anzutreffen, schwarz/weiße Schrifttafeln genau wie 3D-Animationen. Wie in vielen anderen Bereichen, beispielsweise der Mode, werden auch bei Titelsequenzen immer wieder alte Designs aufgegriffen und wieder angewendet und teilweise neu interpretiert.

III Historische Entwicklung des Filmvorspanns

Die ersten Titelsequenzen entstanden bereits in der Zeit des Stummfilms. Dabei wurden Titelkarten mit Informationen über Handlung, Ort und Personen abfotografiert und später in den Film geschnitten. Mit Beginn der Tonfilmära etablierte sich der für uns als typisch bezeichnete Vorspann: Der Film startet mit einem Studiolabel, gefolgt von den Credits und dem Filmtitel. Allgemein wird oft gesagt, dass sich bis in die 1950er Jahre das Vorspanndesign großteils fantasielos und wenig aufregend gestaltete, doch das zu behaupten stößt bei der Filmwissenschaftlerin Deborah Allison auf Unverständnis, denn es gab auch innovative Titelsequenzen zu dieser Zeit.³⁵ In den Jahren danach entwickelte sich das Titeldesign aber zu einer ausgesprochen künstlerischen Einheit. Ausschlaggebend für das Interesse an grafisch kunstvollen Ideen, wie ein Film beginnen kann, war unter anderem der Designer Saul Bass. Er war davon überzeugt, dass ein Film eine stimmungsetzende Ouvertüre verdient hat.³⁶ In den 1970er Jahren war diese Design-Revolution aber wieder vorbei und der Vorspann wurde stark vereinfacht, um die Filme auch dem Fernsehen zugänglich zu machen. Im nächsten Jahrzehnt sorgten technische Neuentwicklungen für das Wiederbeleben des Titeldesigns. Doch bereits in den 1990er Jahren entstand ein neuer Trend, der den Vorspann weitgehend verschwinden lässt, beziehungsweise an das Ende des Films verschiebt. Die Titelsequenz beschränkt sich meist nur noch auf die Nennung des Filmstudios und des Filmtitels. Diese No Headcredit-Tendenz fordert keine Inschriften mehr zum Beginn, denn *„das Ereignis des Films duldet keinen Aufschub mehr.“*³⁷ In den nächsten Unterkapiteln wird die historische Entwicklung des Filmvorspanns noch näher behandelt, um einen groben Überblick hinsichtlich des Beginns, der Wendepunkte, Technologien und Trends im Titeldesign zu schaffen.

III.1 Anfang des Filmvorspanns

Die ganz ersten Filme hatten weder einen Vorspann noch einen Abspann. Beginnend mit Thomas Edison wurde aber 1897 erkannt, dass Bewegtbildproduzenten die Rechte auf ihre Werke schützen sollten. Natürlich geschah dies aber nicht in der Form, die wir heute als Vorspann bezeichnen würden. Edison ließ seinen Namen in der Größe von kaum zwei Zentimetern für einen kurzen Bruchteil auf der Leinwand erscheinen. Dabei war es fast unmöglich diesen wahrzunehmen, was offensichtlich aber auch so vorgesehen war. Während der Stummfilmzeit wurde dann begonnen Titelkarten mit gedruckter Schrift zu produzieren, die abfotografiert und in den Film eingefügt wurden. Eine der ersten Szenen im Film war somit eine Liste von Namen, anfangs nur die der Schauspieler und Drehbuchautoren. Damals hat-

³⁵ Vgl. Allison, Deborah: Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino. S. 90.

³⁶ Vgl. Bass, Jennifer / Kirkham, Pat: Saul Bass. A Life in Film & Design. S. 106

³⁷ Hediger, Vinzenz: Now, In A World Where. S. 121.

te das aber noch eine rein rechtliche Absicht und weniger Unterhaltungsgründe, wenn auch die Nennung der mitwirkenden Stars für den amerikanischen Filmstil ab den 1910er Jahren kennzeichnend ist. Auf diese Weise wurde einerseits der Wiedererkennungswert der Schauspieler gefördert und andererseits konnten die Namen strategisch im Marketing für weitere Filme eingesetzt werden.³⁸ Erst später, als dann immer mehr am Film mitwirkende Mitarbeiter aufgelistet wurden, kam man auf die Idee, diese Liste mithilfe von Bildern und noch später dann auch mit Musik kreativer zu präsentieren. Somit kam zur rechtlichen, die strategische Funktion hinzu, die das Publikum in den Film einführen soll. Der Vorspann wurde zur multifunktionalen Einleitung des darauffolgenden Films.

Mit Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre, also der frühen Tonfilmzeit, wagte sich ein kleiner Teil zu mehr Einfallsreichtum im Bezug auf die Titelgestaltung. Nicht nur zweidimensionales Bildmaterial, das zu dieser Zeit sehr oft zum Einsatz kam, sondern bewegte Aufnahmen als Hintergrund, die mit dem diegetischen Bildmaterial Gemeinsamkeiten zeigen, wurden verwendet. Im Vorspann von *The Great Ziegfeld* (1936, Robert Z. Leonard) beispielsweise, werden *"die Titel mit Glühbirnen auf einem großen und komplizierten Gerüst buchstabiert, über das die Kamera schwenkt, wobei sie kurz auf jeder Titelgruppe verweilt. Ein Schnitt am Ende des Vorspanns vermittelt den Übergang zum ersten eindeutig diegetischen Handlungsort, einem nächtlichen Rummelplatz."*³⁹ Die Verbindung zwischen dem Vorspann und dem Filminhalt bilden die leuchtenden Glühbirnen und die Leuchtreklamen des Rummels, die im Dunkel der Nacht erstrahlen. Diese Art von ideenreichen Titelsequenzen bildeten aber eher die Ausnahme zu dieser Ära. Vielmehr bestand der Vorspann aus Standbildern oder schwarzem Hintergrund, gefolgt von instrumentaler Musik, die aber mit Beginn der Diegese verstummt. Doch auch diese Titelsequenzen bereiten den Tonfall des Films vor. Mit der Wahl der Schrift oder der ausgewählten Musik, unterstützt durch einfache Hintergrundbilder, können das Thema und die Stimmung des Films genauso vorbereitet werden. Manche Produktionsstudios entwickelten in den frühen 1930er Jahren einen sogenannten "house style". Warner Brothers zum Beispiel wählten oftmals die "Character Introduction" für ihr Titeldesign. Dabei werden im Vorspann Bilder der mitwirkenden Schauspieler und daneben oder darunter deren tatsächlicher Name als auch deren Charaktername im Film präsentiert. MGM kreierte bereits im Jahr 1938 seinen Löwen, der dann immer als Hintergrund der Credits zu sehen war. Bis 1939 waren die Mehrheit aller Vorspanne freistehende und unabhängige Sequenzen, die mit Beginn des eigentlichen Films endeten.⁴⁰

Im Laufe der 1940er Jahre entwickelte sich ein neuer langlebiger Trend im Vorspannbereich. Anstatt die Technik, der klaren Trennung zwischen Vorspann und Diegese beizubehalten, begannen die Filmemacher die Credits mit dem diegetischem Filmmaterial immer mehr zu

³⁸ Vgl. Allison, Deborah: *First Things First*. S. 9.

³⁹ Allison, Deborah: *Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino*. S. 95.

⁴⁰ Vgl. Allison, Deborah: *Promises in the dark*. S. 116.

vermischen. Dabei erschien jetzt aber jeder Name auf einer eigenen Seite, im Gegensatz zu früher, wo eine Titelfarte mit mehreren Namen gleichzeitig überfüllt wurde. Dadurch wurden die Titelsequenzen auch länger, kamen aber über die zu dieser Zeit üblichen 30-90 Sekunden trotzdem nicht hinaus. Der Einsatz von solch integrierten Vorspannen wurde rasch mehr. Zu Beginn von 1940-1944 machten solche Titeldesigns 10 Prozent aus im Vergleich. In den nächsten fünf Jahren kletterte die Zahl bereits auf 22 Prozent und Anfang der 1950er Jahre beinhaltete bereits jeder dritte Film einen integrierten Vorspann. Diese Aufwärtsbewegung brachte auch Auswirkungen mit sich, denn das Potenzial, mit der Titelsequenz in den Film einzuführen wird reduziert, da der Film bereits mit der Titelsequenz beginnt. Einerseits zeigt der integrierte Vorspann die Credits der am Film Beteiligten, während andererseits die Aufmerksamkeit von einem direkten Kontakt zum Publikum aber abgelenkt wird. Der technische Ideen- und Einfallsreichtum wurde dadurch auch weniger, da bloß noch Schrift über das Filmmaterial eingeblendet werden musste.⁴¹

Bis in die 1950er Jahre entstand die Mehrheit aller Titelsequenzen von Mitarbeitern großer Firmen wie beispielsweise Pacific Title, die sich auf die Titelgestaltung spezialisiert hat. Die Namen der Mitarbeiter, die für das jeweilige Titeldesign verantwortlich waren, blieben dabei aber anonym. Pacific Title wurde im Jahr 1918 gegründet, um Wochenschaumaterial zu entwickeln. 6 Jahre später begann das Unternehmen Titel- und Zwischentitel zu produzieren und war von da an die erste Adresse für die Produktionsstudios, um einen Vorspann in Auftrag zu geben. Gearbeitet wurde entweder per Hand oder mit Hilfe des maschinellen Bleisatzes. Zusätzlich zu den schriftlichen Titeln gab es vor allem in den 1920er Jahren noch einen kunstvoll verzierten Rand oder Illustrationen. Mit dem Beginn des Tonfilms kamen bei Pacific Title erste Zweifel auf, ob es eine Zukunft für das Unternehmen geben wird, denn das Geschäft bestand zu achtzig Prozent aus der Herstellung von Titelfarten für Stummfilme. Doch die Ängste waren schnell verflogen, denn das Titelgeschäft blühte immer mehr auf. Die Titelsequenzen wurden mit dem Tonfilm länger und detaillierter. Immer mehr am Film Mitwirkende wurden in den Credits aufgelistet und Pacific Title erweiterte sein Angebot mit Trailer, Inserts, Überblendungen und Spezialeffekten. Somit gelang es dem Unternehmen sich als Full-Service-Zulieferer zu etablieren. Die Titelsequenzen bei Pacific Title waren bis in die 1960er Jahre meist auffallend hell und glitzernd. Zusätzlich füllten die Titel die komplette Leinwand bis an den äußersten Rand aus und waren zentriert positioniert.⁴² Das wichtigste bei den Credits war somit deren Schrift. Zwar sollte der Hintergrund zur Stimmung beitragen, das war bei Pacific Title aber zweitrangig. Die Mitarbeiter bei Pacific Title hatten selten die Möglichkeit den Film, für den sie einen Vorspann designen sollten, vorher zu sehen. Sie bekamen lediglich als Information zwei oder drei geschriebene Zeilen, die den Film ganz kurz beschreiben. Somit entstanden innerhalb des Unternehmens gewisse Konventionen bezüg-

⁴¹ Vgl. Allison, Deborah: Promises in the dark. S. 125

⁴² Vgl. Harris, Adam Duncan: Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns. S. 124

lich des Designs der Schrift. Die Chop-Suey-Schrift zum Beispiel ist perfekt, um eine asiatische Stimmung zu erzeugen. Mit solch stereotypischen Schriften konnten Filme schnell thematisch eingeordnet werden und erzeugten auch gleich die entsprechende Stimmung.

Mitte der 1950er Jahre, bekam Pacific Title mit Saul Bass einen Kontrahenten, der eine ganz neue Art der Titelgestaltung erzeugte. Bei Bass spielte die Typographie eine viel unwichtigere Rolle, als es bei Pacific Title der Fall war. Er setzte vielmehr auf ein künstlerisches Design, das auf den eigentlichen Film einstimmen soll.⁴³

III.II Ära um Saul Bass

*"Die Ära des farbenprächtigen, leinwandfüllenden Titeldesigns war also vorbei."*⁴⁴ Die Titel von Saul Bass waren kleiner, nicht zentriert positioniert und sehr einfach gehalten. Er produzierte meist grafisch animierte, abstrakte und vor allem plakative Titelsequenzen. Pacific Title wollte natürlich nicht hinterherhinken und hat auch experimentellere Titeltechniken mit in die Produktpalette aufgenommen. Dennoch hob sich der Grafikdesigner Saul Bass mit seinen künstlerisch anmutenden Titelsequenzen ab und präsentierte eine neue Art der Titelgestaltung. Saul Bass erhielt im Jahr 1954 von Regisseur Otto Preminger den Auftrag, für seinen Film *Carmen Jones* den öffentlichen Auftritt zu gestalten. Das Ergebnis war ein simples Bild, das den ankündigenden Film verkörpert. Bass, der an der Kunsthochschule Design studierte und fast ausschließlich bis zu diesem Zeitpunkt in der Werbung tätig war, setzte auf Stimmung und Atmosphäre.⁴⁵ Titel können als Linse dienen, durch die der Film aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden kann. Saul Bass wollte mit seinen Titelsequenzen den Zuseher dazu ermuntern, Dinge auf bisher unberücksichtigte Weise zu sehen. Er wollte deren Bewusstsein erhöhen, Zweideutigkeiten erschaffen und die Erwartungen auf das Folgende erhöhen. Dabei war er aber immer sehr darauf bedacht gewissenhaft und mit dem Sinn der Verantwortung innerhalb des Gesamtwerks des Films zu arbeiten.⁴⁶ Bass versuchte die Charakteristik des Films herauszuarbeiten und diese bereits im Vorspann zu vermitteln. Er hat selbst immer gemeint, dass der Film in den 1930er-1950er Jahren nicht mit, sondern erst nach dem Vorspann begann. Damit meinte er, dass die Titelsequenz vielmehr als Zeichen interpretiert wurde, mit dem Reden aufzuhören und zur Ruhe zu kommen. Saul Bass' Titelsequenzen, die häufig als Animationsfilm gestaltet sind - er produzierte aber auch Real-filmvorspanne - greifen bereits das Thema des eigentlichen Films auf, stehen aber getrennt davon. Er hat somit im Titeldesign einen Film im Film Charakter entwickelt. Der Vorspann wurde zu *"einer Art Ouverture, die in Bild und Ton die zentralen Motive des Films vorstellt"*.⁴⁷ Es wurde dadurch ein weiterer Beitrag zur Formenvielfalt des Vorspanns geleistet. Eine

⁴³ Vgl. Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. S. 93.

⁴⁴ Harris, Adam Duncan: Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns. S. 135.

⁴⁵ Vgl. Allison, Deborah: First things first. S. 10.

⁴⁶ Vgl. Bass, Jennifer / Kirkham, Pat: Saul Bass. A Life in Film & Design. S. 108.

⁴⁷ Krautkrämer, Florian: Schrift im Film. S. 193.

Mode für selbstbewusste auffällige Titelsequenzen wurde geschaffen. Auch im ökonomisch-rechtlichen Bereich hat Saul Bass für eine Neuerung gesorgt, denn seit seinen Titelsequenzen, werden auch die Titeldesigner selbst in den Credits aufgelistet.⁴⁸

Otto Preminger war nicht nur der erste Filmpionier, der Saul Bass beauftragte, sondern engagierte den Grafikdesigner auch für seine nächsten Filme. Premingers Filme wurden, durch die fortwährende Zusammenarbeit mit Bass, zu einem Markenzeichen und erhielten einen unverwechselbaren Stil. Ein klassisches Beispiel für einen Vorspann von Premingers Filmen ist *The Man With the Golden Arm* (1955, Otto Preminger), ein Film über Drogenabhängigkeit. Schmale, weiße Blöcke auf schwarzem Hintergrund drängen einen Schauspielernamen nach dem anderen in einen zerklüfteten Arm. Der Arm wurde zum Zentrum des Filmmarketings und stellt die böartige Kraft dar - die Drogenabhängigkeit, die in die Welt und das Leben der Charaktere eingreift. Saul Bass hat es sehr gut verstanden ein Logo für einen Film zu entwerfen, dass sich auch auf alle anderen Marketingmaterialien, wie Filmplakat und Trailer, anwenden lies.



Abb. 21 Der Arm im Vorspann
Quelle: *The Man with the Golden Arm*
(1955, Otto Preminger)



Abb. 22 Der Arm im Filmplakat
Quelle: *The Man with the Golden Arm*
(1955, Otto Preminger)

Etwas später arbeitete Saul Bass auch mit Alfred Hitchcock zusammen und kreierte unter anderem den Vorspann zu *Vertigo* (1958, Alfred Hitchcock). Zu atonaler Musik deutete Bass mit Hilfe von grafischen Wortspielen und Symbolen die Intention des Films an. Die sich drehende Spirale, im Inneren der Iris, wies dabei auf den Schwindel und die Höhenangst hin, die sich thematisch durch die Diegese zieht.⁴⁹

Das Publikum und die Kritiker waren begeistert von Saul Bass' produktiver Titelgestaltung, vor allem in Zusammenarbeit mit Otto Preminger und Alfred Hitchcock. Es ist somit nicht wunderlich, dass sein Schaffen einige Nachahmer fand. Künstler wie Maurice Binder, Pablo Ferro, Wayne Fitzgerald, Richard Kuhn und Don Record machten sich einen Namen mit stilvollen, ästhetisch anregenden Titelsequenzen in den 1960er und 1970er Jahren, die dem Stil von Saul Bass folgten. Doch auch diese Ära ging, genau wie die der 1930/1940er Jahre oder

⁴⁸ Vgl. Stanitzek, Georg: Vorspann. S. 17.

⁴⁹ Vgl. Boxer, Sarah: Making a Fuss Over Opening Credits.

die der Stummfilmzeit zu Ende und die grafisch künstlerischen Vorspanne verschwanden allmählich wieder von der Leinwand.⁵⁰

III.III Technische Neuentwicklungen

Einer der wichtigsten Aspekte im Kino der 1960er Jahre ist das Aufkommen von akzentuierter optischer Verarbeitung. In dieser Zeit des Wandels vom funktionalen, unsichtbaren klassischen Stil zum Film, in dem filmische Techniken im Vordergrund stehen, spielte das Titeldesign eine bedeutende Übergangsrolle. Eine der großen technologischen Erfindungen, die das Titeldesign entscheidend beeinflusste, war das Widescreen-Format, das im Jahr 1953 seine Anfänge hatte. Widescreen ist das logische Format für Filmtitel, da Credits fast ausnahmslos Wörter darstellen, die horizontal gelesen werden müssen. Die Titel wurden aber durch das Widescreen nicht einfach größer, wie man vielleicht erwarten würde, obwohl dies sicherlich in einigen Filmen der Fall war, in denen die Titel die gesamte Bildschirmfläche ausfüllten. Mit dem Widescreen-Format standardisierte sich zu Beginn eine Zentralisierung der Credits, auch wenn dies keine Intention dazu war. Um etwa 1958 änderte sich dieser Trend dahingehend, dass die Titel dezentriert wurden, um eine bessere Sichtbarkeit des Hintergrunds oder der Animation zu erzielen. Es begann auch die Bewegung in Richtung einer Reduzierung der Schriftgröße, um eine komfortablere Rahmengestaltung zu ermöglichen, bei der die Wörter nicht bis zum Rand der Leinwand reichten. Die Credits sind dabei oftmals um die Objekte herum situiert oder die Titel und die Objekte werden einander gegenübergestellt, um sich gegenseitig zu ergänzen und zu erklären.⁵¹ Diese Art der Beziehung, zwischen Titel und Bild ist zu der Zeit, die am häufigsten verwendete Technik. Im Vorspann zu *Pink Panther* (1963, Blake Edwards) sind diese neuen Gestaltungsmöglichkeiten schön zu sehen.



Abb. 23 Vorspann Pink Panther

Quelle: Pink Panther (1963, Blake Edwards)

Auch die Einbeziehung von Pre-Titelsequenzen, die bis dahin nur sehr selten eingesetzt wurden, erreichte in den frühen 1970er Jahren dann ihren Höhepunkt, als sie in 48 Prozent der Filme Verwendung fand. Viel mehr neue Technologie gab es in der Titelgestaltung bis in die 1980er Jahre allerdings nicht. Erst Mitte der 1980er Jahre belebte die Computertechnologie die Kunst des Titeldesigns wieder.

⁵⁰ Vgl. Allison, Deborah: First things first. S. 11.

⁵¹ Vgl. Allison, Deborah: Promises in the dark. S. 130.

Mit Hilfe dieser neuen technischen Möglichkeiten von Computergrafik und -animation kam es im Vorspann, sowie natürlich auch im Film, zu neuen und innovativen Ideen in der Aufbereitung von Bildmaterial und Typografie. Experimente mit der Schrift als abstrakte Form, wie beispielsweise in *The Terminator* (1984, James Cameron) waren nur der Anfang.



Abb. 24 Schrift bei The Terminator
Quelle: The Terminator (1984, James Cameron)

Mit Mitte der 1990er Jahre kam es zu einem regelrechten Aufschwung experimenteller Titelsequenzen. Die Begründung dafür lag im Aufkommen neuer Technologien in der optischen Verarbeitung, wie etwa das Domino-System von Quantel aus dem Jahr 1993. Eine neue Welle von Designern hat sich zu dieser Zeit der Entwicklung innovativer und einprägsamer Titelsequenzen verschrieben, die Gegenstand eines erneuten kritischen Interesses waren. Ein Künstler davon ist Kyle Cooper, der im Jahr 1995 mit dem Vorspann zu David Finchers Thriller *Se7en*, mit einer neuen Ästhetik die Titelgestaltung wieder in die Schlagzeilen brachte.⁵² Kyle Cooper arbeitete mit Makrofotografie, Bildbearbeitungsprogrammen, sowie mit animierter Typografie, auf die er am liebsten zurückgriff. Cooper hat eine ähnliche Sichtweise wie Saul Bass, denn auch er zielt auf eine Reflektion des Filminhalts im Vorspann hin. Die Titelsequenz zu *Se7en* nimmt mit den Detailaufnahmen, von flimmernden, größenvariierenden schwarz-weißen Credits, ikonischen Motiven, wie einer Rasierklinge, Fotos mit Gewaltdarstellungen und handgeschriebenen Seiten eines Buches, bereits die brutale, morbide Grundstimmung des Films vorweg. Erst im Verlauf der Filmhandlung ist es möglich, den Sinngehalt der zwei minutenlangen Titelsequenz zu enträtseln, nämlich, dass der Serienkiller John Doe mit seiner Schreibmanie Tagebücher füllt. Diese Affinität zu den Buchstaben baute Cooper auch in der Typografie des Filmtitels ein, indem er den Buchstabe "V" mit der Zahl "7" ersetzte und *Se7en* somit zum einprägsamen Titelsignal wurde.⁵³

Im Jahr 2000 wurden bereits rund 60 Prozent der Titelsequenzen am Computer geschaffen. Dadurch konnten im Vorspann auch Effekte erzeugt werden, die vorher nicht möglich waren, wie beispielsweise das Be- und Verarbeiten von Hintergrundbildern. Aber auch das Experimentieren mit der Typografie schaffte Veränderungen in der Anordnung und Bewegung der Beschriftung. Die kreative Verwendung von geschriebenem Text ist möglicherweise sogar eine der markantesten Merkmale im Vorspann der 2000er Jahre.

⁵² Vgl. Allison, Deborah: Promises in the dark. S. 143.

⁵³ Vgl. Schaudig, Michael: "Flying Logos in Typosphere". S. 178.

Titelsequenzen gehen seit den 1990er Jahren bis heute hauptsächlich in zwei Richtungen. Eine davon ist der innovative und komplexe Vorspann mit auffälligen Titeln. Dies ist einerseits den computertechnologischen Neuentwicklungen zu verdanken, andererseits trägt aber auch die Tendenz zu Titelgestaltern, die ebenso in anderen Medien, wie beispielsweise Musik oder Grafikdesign arbeiten, zu einer Komplexität im Vorspannbereich bei. Die zweite Richtung, die Vorspanne seit den 1990er Jahren einschlagen, bewegt sich hin zu Filmen, die sich für minimalistische Titelsequenzen entscheiden.⁵⁴

III.IV No Headcredit-Tendenz

Die Dauer, die einige Titelsequenzen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre erreichten, war ein Wachstum, das schwer zu ertragen schien. Grund für die immer länger werdenden Titelsequenzen war die ständig wachsende Zahl von Namen, die wegen gesetzlicher Bestimmungen im Vorspann Platz finden mussten. Die Verschiebung vieler oder auch aller Credits zum Ende des Films schien somit die ideale Lösung für die überlangen Titelfolgen zu sein.⁵⁵ Seit den 1970er Jahren tauchten also immer öfter Filme ohne einer Credit-Sequenz auf, wie beispielsweise bei *Der Pate* (1974, Francis F. Coppola). Diese Tendenz zu sogenannten No-Headcredit Filmen (kurz genannt NHC-Filme) stieg bis Ende der 1990er Jahre stetig an. Zu Beginn des Films verbleiben somit meist nur mehr das Logo des Filmstudios, sowie der produzierenden Unternehmen und der Titel des Films. Der Filmemacher Steven Spielberg fand großen Gefallen an diesem Filmauftakt, bei dem der Film keinen Aufschub mehr duldet. Seine Filme begannen meist nur mit dem Filmtitel und die Credits schob er ans Ende. Aufgrund der Verschiebung fast aller Titel nach hinten, bekommen somit die noch verbliebenen Anfangstitel, umso mehr an Bedeutung. Der Filmtitel wird zum Markenzeichen und die Produktionsfirmen demonstrieren ihre Vorherrschaft. Auffallend im Zuge dieser NHC-Tendenz ist das Aufkommen der Verschmelzung von Studiologo mit der Narration des Films. Das Thema des Films wird oftmals bereits auf das aufwändig animierte Logo projiziert. Das Filmstudio Warner Brothers bedient sich sehr gerne dieser Verschmelzung und passt ihr Logo immer öfter an die Filmästhetik an. Dies kann auf unterschiedliche Art passieren, meist handelt es sich aber um schlichte und aussagekräftige Abstimmungen. Bei *The Matrix* (1999, Wachowskis) beispielsweise wurde das Warner Brothers Logo grün eingefärbt. Aber auch markantere Umgestaltungen werden eingesetzt, wie zum Beispiel beim Film *Benjamin Button* (2008, David Fincher), wo sich die Signets aus herunterfallenden Knöpfen formen.

⁵⁴ Vgl. Allison, Deborah: Promises in the dark. S. 145.

⁵⁵ Vgl. Allison, Deborah: Promises in the dark. S. 138.



Abb. 25 WB aus Knöpfen geformt



Abb. 26 Paramount aus Knöpfen geformt

Quelle: Benjamin Button
(2008, David Fincher)

Die diegetische Vermittlung wird also bis an den äußersten Rand ausgeweitet und der Film zeigt sich als homogenes Ganzes. Somit steht einer schnellen Vertiefung in die Fiktion nichts mehr im Wege.⁵⁶ Die erzählte Welt gewinnt und steht im Vordergrund. Die Hinweise auf Stars und Studios sind nach Vinzenz Hediger sowieso nicht mehr nötig, denn der Film wird bereits mit Filmplakaten und dem Trailer intensiv beworben. Somit weiß der Zuseher bereits vor Beginn des Films über den Regisseur oder die mitwirkenden Schauspieler Bescheid.⁵⁷ Manche Filme, wie beispielsweise *Batman Begins* (2005, Christopher Nolan) kommen sogar ganz ohne Studiologo und Filmtitel aus. Der Film beginnt mit einem Sonnenuntergang über den immer mehr Fledermäuse ins Bild einfliegen und das bekannte Batman Logo formen. Der direkte Einstieg in den Film spiegelt auch die Beschleunigung und Schnelllebigkeit unserer heutigen Gesellschaft. Doch im Bezug auf den Film und das Einfinden in die Diegese, ist eine solche Eile nicht unbedingt vorteilhaft, da es bedeutend einfacher ist, sich emotional auf einen Film einzulassen, wenn dieser gemächlich und einführend beginnt. Trotzdem geht der derzeitige Trend in Richtung Fokussierung auf die realillusionäre Welt des Films. Der Film als Produkt selbst verliert dabei immer mehr an Bedeutung.⁵⁸

Der Film ist hauptsächlich nur mehr ein Produkt, das verkauft werden muss und weniger eine Kunst, die genährt werden soll. Nicht nur im Kommerzkino hat die NHC-Tendenz übergegriffen, auch im künstlerischen Kino, dem Autorenkino, kann dieser Trend festgestellt werden. Doch auch wenn eine Vielzahl an Filmen, zugunsten eines direkten Einstiegs in die Fiktion, den Vorspann ausfallen lassen, ist Deborah Allison der Meinung, dass *"der Vorspann, dank der Zusammenkunft von einem steten Zufluß gekonnter und innovativer neuer Sequenzen, von einem wiedererwachten kritischen Interesse an der Geschichte dieser Kunstform und von einer wachsenden Anzahl an frei verfügbaren Vorspännern im Internet in der Lage zu sein scheint, seine Zukunft als wirkmächtiges Werkzeug zu sichern, das die Zuschauer in die Filmfahrung einführt."*⁵⁹ Im Laufe der letzten 10 Jahre wurde dem Filmvorspann tatsächlich mehr Beachtung geschenkt und es wurden zum Beispiel die Internetseiten *Forget, the film, watch the titles* und *Art of the Title* entwickelt, die ein Archiv etlicher Filmvorspanne mit Hintergrundinformationen liefern.

⁵⁶ Vgl. Krautkrämer, Florian: Schrift im Film. S. 204.

⁵⁷ Vgl. Hediger, Vinzenz: Now, In a World Where. S. 121.

⁵⁸ Vgl. Quitsch, Julian: Der Film vor dem Film. S. 45.

⁵⁹ Allison, Deborah: First things first. S. 11.

IV Filmsysteme

Der Film steht oftmals in der Spannung zwischen dem Kommerz- und dem Autorenkino. Soll ein Film unterhaltsam sein und eine Illusion zeigen, die den Alltag vergessen lässt oder soll ein Film den Zuseher vor die Wahrheit stellen und mit ästhetischen Bildern aufklären? Diese Frage bringt natürlich eine Wertung mit sich, denn die Blockbuster-Fans wollen keinen langweiligen Kunstanspruch, sondern Filme die ihnen Action, Humor und atemberaubende Bilder zeigen. Im Gegensatz dazu präferieren Vertreter des Autorenkinos Filme, die sich von festgeschriebenen Regeln lösen und einem zum Denken anregen, anstatt die Zeit mit anspruchslosen Mainstreamfilmen zu vergeuden. Der Film steht somit oftmals in der Spannung zwischen den beiden Filmsystemen Kommerzkino und Autorenkino.⁶⁰ In den folgenden Unterkapiteln wird näher auf die Ansprüche des jeweiligen Filmsystems eingegangen, um einen Überblick zu den Differenzen zu schaffen.

IV.1 Kommerzkino

Das arbeitsteilige Studiosystem entwickelte sich in Hollywood in den 1920er Jahren zu einer Filmindustrie. Die Richtlinien dieses Kommerzkinos, sollten sehr schnell die Sehgewohnheiten aller auf der Welt bestimmen. Vordergründig steht dabei nicht der Filmemacher selbst, sondern das Produktionsstudio an erster und machthabender Stelle. Die britische Filmwissenschaftlerin Pam Cook meint dazu folgendes: *"In the early days of Hollywood the enormous commercial potential of cinema was recognised, and the rush to exploit that potential meant that innovation and experiment were held at a premium."*⁶¹ Die Filme werden für die breite Masse produziert, somit liegt die Konzentration in der Vermarktbarkeit der Filme für den Mainstream. Durch diese kommerzialisierte Arbeitsweise erscheinen die Charaktere im Film oft flach und nicht selten weist der Filminhalt eine massenkompatible Ästhetik auf. Doch sind es diese Mainstreamfilme, wie beispielsweise *Notting Hill* (1999, Roger Michell), eine Romanze, deren Erzählstrang allzu vorhersehbar ist oder die banale Komödie *American Pie* (1999, Paul und Chris Weitz), die eine breite Masse ansprechen und die Kinokassen füllen.⁶² Persönliche künstlerische Filme sind bis in die 1940er Jahre sehr rar zu finden, denn vorrangig die Produktionsstudios, zu dieser Zeit die sogenannten "Big Five" (Paramount Pictures, MGM, 20th Century Fox, Warner Bros. und RKO) und die "Little Three" (Universal Pictures, Columbia Pictures und United Artists), *"entwickelten eigene Stile und konzentrierten ihre Produktion auf einzelne Genres"*.⁶³ Die vorherrschende Figur bei der Filmproduktion im Kommerzkino ist, wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, der Produzent (das Produkti-

⁶⁰ Vgl. König, Siegfried: Die Welt des Kinos. S. 8.

⁶¹ Cook, Pam: The Cinema Book. S. 115.

⁶² Vgl. Weidner, Sven: Hollywood und das Autorenkino. S. 11.

⁶³ Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. S. 61.

onsstudio). Der Regisseur selbst ist nur ein Angestellter, der sich den Richtlinien des Studios unterzuordnen hat. Es kommt auch vor, dass der Regisseur während der Filmproduktion ersetzt wird, weil dem Produzenten, dessen Ausführung nicht gefällt. Den Produktionsstudios sind im Gegensatz zum Regisseur die Stars oftmals wichtiger. Diese tragen nämlich viel zur Vermarktbarkeit des Films bei, indem in Trailern und auf Filmplakaten mit den Namen der Schauspieler für den Film geworben wird. Die Filme im Kommerzkino sind grundsätzlich eine Gemeinschaftsleistung, die einen Drehbuchautor, einen Produzenten, einen Regisseur, mehrere Schauspieler, einen Kameramann, einen Ausstatter sowie einen Cutter benötigen. Dazu kommen natürlich noch weitere am Film Beteiligte, die alle zusammen an der Fertigstellung einer massenkommunikativen Ware arbeiten.

Es gibt natürlich auch Ausnahmen und Regisseure wie John Ford oder Frank Capra machten sich bereits in den frühen Jahren des Studiosystems, trotz des untergeordneten Verhältnisses zu den Produzenten, aufgrund ihres Könnens einen Namen, indem sie ihren Schwerpunkt auf einzelne Genres setzten - Ford mit dem Western und Capra mit der Komödie und dem Melodram.⁶⁴

Auch Regisseure wie Steven Spielberg und Francis Ford Coppola passten sich im Laufe ihrer Zeit als Filmemacher immer mehr der Ästhetik des Kommerzkinos an, denn der wirtschaftliche Erfolg stand zunehmend im Vordergrund, hingegen einer individuellen Autorenschaft. Doch Spielberg und Coppola unterwarfen sich nicht von Beginn an den Vermarktungsstrategien des Mainstreamkinos. Ganz im Gegenteil sogar, denn mit ihren ersten Filmen, die mit einer individuellen Filmsprache und charakteristischen Ausdrucksmitteln, neue Bilder und Herangehensweisen kreierten, zählten sie zu den Filmemachern des Autorenkinos. Doch diese künstlerische Art des Filmemachens gaben sie dann wieder auf und kommerzielle Filme wie die Jurassic Park Reihe oder die Godfather Triologie kamen auf die Leinwand. James Monacos Aussage, in seinem Buch "American Film Now", beschreibt die Denkweise der US-amerikanischen Filmemacher, die mit ihrem Film vorrangig Geld machen wollen, folgendermaßen: *"Soll sich Europa um Kunst und Autorenfilm kümmern, sich über Ästhetik, Bedeutungsebenen und verborgene Aussagen den Kopf zerbrechen. Wir machen inzwischen Unterhaltung und eine Menge Geld."*⁶⁵

Trotz der US-amerikanischen Dominanz, bezüglich der wirtschaftlichen Zwänge des Produzentenkonzepts, gelang und gelingt es Filmemachern bis heute ästhetische Filme durchzusetzen, die dadurch für das Wachstum des Autorenkinos sorgen.⁶⁶

⁶⁴ Vgl. König, Siegfried: Die Welt des Kinos. S. 69.

⁶⁵ Monaco, James: American Film Now.

⁶⁶ Vgl. Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. S. 63.

IV.II Autorenkino

Der Autorenfilm rückte in den 1950er Jahren auf Augenhöhe mit der Literatur. *"A new language in which the individual artist could express his or her thought, using the camera to write a world-view, a philosophy of life"*⁶⁷ - darum geht es im Wesentlichen im Autorenfilm, der als cineastische Darstellung künstlerischer Subjektivität verstanden wird. Das Konzept des Autorenfilms hat seinen Ursprung in Frankreich und besagt, dass *"der Film als das originäre Werk eines Autors betrachtet wird."*⁶⁸ Der Regisseur ist die zentrale Figur im Film und übernimmt neben dem Drehbuch schreiben auch die gesamte künstlerische Leitung des Filmprojekts. Der Film hebt somit den persönlichen Stil des Filmemachers hervor. Das Konzept des Autorenkinos hat also primär zum Ziel die Handschrift des Autors zu zeigen. Zweitrangig ist dabei der Unterhaltungsfaktor oder die Gewinneinbringung.

Der Drang einen künstlerisch guten Film zu machen, losgelöst von jeglicher Abhängigkeit der Produktionsstudios, die die Kreativität und Individualität des Künstlers zerstören würden, gab der Filmkunst in Frankreich einen neuen Schub. Die Filmmacher Francois Truffaut und Jean-Luc Godard waren dabei hauptverantwortlich für eine erneute Nouvelle Vague, die zwar bereits 1918 begann, aber nur wenig Beachtung fand, und erst in den 1950er Jahren eine bedeutende Stellung erlang. Dieses ökonomische Modell des Autorenkinos in der Nouvelle Vague war erfolgreich und wirkte zumindest vorübergehend der Stagnationsphase in der französischen Kinoindustrie entgegen. Der Kern dieses Erzählkinos war es, das Publikum wieder näher zum Kino zu bringen, indem die Geschichten der Filme in direkter und spontaner Darstellungsform präsentiert wurden. Der Autorenfilm diente nicht als Verkaufsprodukt, sondern vielmehr als Ausdruck der persönlichen Gedanken.⁶⁹

Doch nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland, setzten sich Filmemacher ab den 1960er Jahren zum Ziel die Gesellschaft durch Filme zu verändern und die Welle des Neuen Deutschen Films begann. Die Gefälligkeit des Films war nicht mehr so wichtig, der Unterhaltungswert nur zweitrangig. Der Film soll den individuellen Blick und Emotionen vermitteln. Dabei wurde oftmals bewusst gegen Konventionen verstoßen. Die deutschen Regisseure des Neuen Deutschen Films schrieben ihre Drehbücher selbst und ein Großteil der Filme handelte vom Nationalsozialismus und seinen Nachwirkungen in der Gesellschaft.⁷⁰ Einer der wichtigsten Filmemacher dieser Zeit war Rainer Werner Fassbinder, ein Vollblutkünstler aus Leidenschaft, der auch selbst als Schauspieler in seinen Filmen zu sehen war. Mit bewusst provokativen Filminhalten schaffte er es auch das große Publikum anzusprechen, wie der Film *Die Ehe der Maria Braun* (1979, Rainer Werner Fassbinder) bewies. Wenn auch mit Anfang der 1980er Jahre der Schwung des Neuen Deutschen Films vorbei

⁶⁷ Cook, Pam: The Cinema Book. S. 119.

⁶⁸ König, Siegfried: Die Welt des Kinos. S. 157.

⁶⁹ Vgl. Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. S. 90.

⁷⁰ Vgl. König Siegfried: Die Welt des Kinos. S. 165.

war, präsentierten deutsche Autorenfilmer, wie Tom Tykwer, Christian Petzold oder Fatih Akin, über die Jahre hin bis heute, alltägliche Geschichten über Menschen in Lebenskrisen ohne besondere Schaulleffekte anzuwenden.⁷¹

Auch wenn das Autorenkino seine Beginne in Europa hatte, entwickelte sich natürlich auch in Amerika eine Bewegung - das New Hollywood, dessen Filmemachern es primär darum geht Filme zu machen, ohne ihre Kunst vermarkten zu wollen. Einer der klassischen Autorenfilmer aus Amerika ist zweifelsohne Woody Allen, der absolut unabhängig von Moden und Strömungen in seiner eigenen Welt lebt. In seinen Filmen, bei denen er Regie führt und das Drehbuch geschrieben hat, spielt er oftmals selbst die Hauptrolle, oder zumindest eine Nebenrolle, die das Potenzial hat, den anderen die Show zu stehlen. Allens Werke sind alle sehr persönlich. Sein bisheriges Leben diente ihm als Grundlage für einige seiner Filme. Den Durchbruch und seinen unverwechselbaren Stil schaffte Woody Allen mit seinem Film *Annie Hall* (1977). Er selbst in der Hauptrolle, als neurotischer Comedian, erzählt mit sehr viel Wortwitz von seiner unglücklichen Liebe. Allen verwendet dazu semidokumentarische Szenen, aber auch direktes Sprechen in die Kamera. Der Film *Annie Hall* brachte Woody Allen den Oscar für den besten Film ein. Im Gegensatz zu Woody Allens Autorenfilme steht der amerikanische Filmemacher Quentin Tarantino, dessen Filme im Grunde keine Botschaften aussenden, sondern rein ästhetisch wirken sollen. Tarantinos Filme können ähnlich wie ein Tagtraum interpretiert werden und beschäftigen sich keineswegs um irgendwelche sozial kritischen Themen. Er verbindet in seinen Filmen, wie *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994) oder dem Zweiteiler *Kill Bill* (2003 und 2004) um nur ein paar seiner Filme zu nennen, konsequent Gewalt mit Komik. Tarantino schaffte sich einen ästhetischen Stil aus Witz und Rache, der unverwechselbar ist und als solcher schnell erkannt wird.⁷² Neben Quentin Tarantino sind auch die Coen Brüder (Joel und Ethan Coen) mit ihrem ganz eigenen Humor in ihren Werken als Autorenfilmer zu erwähnen. Ihre Filme leben immer auch sehr stark aus den Dialogen, ähnlich wie es bei den Tarantino-Filmen der Fall ist.

Gegen Ende der 1990er Jahre verstärkte auch der US-amerikanische Filmemacher Wes Anderson das Autorenkino. Es genügt meist wenige Sekunden eines Films zu sehen, um zu erkennen, dass es sich um einen Wes-Anderson-Film handelt. Alle seine Filme tragen deutlich seine Handschrift - der 1960er Pop, das Farbdesign, detaillierte Mise en Scène, die Vorliebe zu 90-Grad Schwenks und Superzeitlupensequenzen oder die Bildsymmetrie tragen zu einer Unverwechselbarkeit bei. "*Wes Anderson is in command of every line, scene, composition, cut, and music cue. If the color of a character's hat complements a painting deep in the background, or if the camera swings around from one perfectly centered doorway to match position on another, it's not an accident.*"⁷³ Anderson überrascht bis heute immer noch mit

⁷¹ Vgl. König, Siegfried: Die Welt des Kinos. S. 175.

⁷² Vgl. König, Siegfried: Die Welt des Kinos. S. 249ff.

⁷³ Zoller Seitz, Matt: The Wes Anderson Collection. S. 197.

seiner besonderen Art Filme zu machen. Sein aktuellster Film *Isle of Dogs*, ein Animationsfilm, wurde im Februar 2018 bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin als Eröffnungsfilm erstaufgeführt.

IV Gegenwärtige Titelsequenzen

Das Kino ab den 1990er Jahren hat sich größtenteils darauf verständigt Einblendungen des Filmtitels, musikalische Hauptthemen, eine Namensauflistung der am Film Beteiligten, möglicherweise abstrakte Animationen der Titelsequenz oder eine außergewöhnliche Typografie - zusammengefasst den Vorspann - so gut es geht abzuschaffen. Es reichte völlig, bloß das Studiologo und den Titel einzublenden. Die restlichen Credits erledigt das rollende Ende oder sie werden noch schnell an das Ende des Films angehängt, zwischen dem letzten Bild und dem Rolltitel. Natürlich verschwand der Filmvorspann nicht vollkommen aus dem Kino, aber er wurde immer mehr zur Seltenheit und oftmals entstand eine Kombination aus Funktionalität gepaart mit Ideenlosigkeit. Einer der positiv auffallenden Titelsequenzen Mitte der 1990er Jahre bot Kyle Cooper mit seinem originellen Vorspann zu *Se7en*. Doch dieser war eine Ausnahme inmitten der *"bitte-gleich-loslegen-Mentalität eines Antivorspannkinos"*.⁷⁴ Die Verteidiger des Filmvorspanns sind also rar gesät, vermutlich auch deshalb weil es schwierig geworden ist, die Filmstudios und in gewisser Weise auch den Zuseher, davon zu überzeugen, dass das Filmereignis angemessen präsentiert und eingeführt werden soll. Auch die am Film beteiligten Künstler sollen genannt und ihrer Arbeit beachtet werden, und das alles aber vor dem Filmstart. Denn sobald das letzte Bild vom Film gezeigt wird und die Credits erscheinen, verlässt die Mehrheit der Zuseher fluchtartig den Kinosaal und nimmt die Namen meist gar nicht mehr wahr. Somit kann diese angehängte Titelsequenz im Grunde auch gleich im Rolltitel mit eingebaut werden.

Trotz diesem Trend gibt es im Gegenwartskino aber immer öfter Filmmacher, wie Wes Anderson, Guillermo del Toro, Edgar Wright oder Jim Jarmusch, die der Kunst der Titelsequenz weiterhin nachgehen und diese vor ihren Filmen präsentieren. Der Filmvorspann lebt also auch heute noch.

Im nächsten Schritt wird diese Aussage, anhand von mehreren Titelsequenzen, von Filmen der letzten drei Jahre, bestätigt. Dabei wird im Besonderen auf die Bilder, sowie die Typografie eingegangen. Ist die Schrift störend bei der Wahrnehmung der Bilder? Stützen sich die zwei wesentlichen Funktionen (strategische und rechtliche) oder stören sie eher einander? Wie viel Schrift ist im Vorspann zu finden und welche Art von Typografie wird verwendet? Wo ist die Schrift im Bild positioniert? Welche Bilder werden gezeigt? Sind reale oder animierte Bilder oder nur ein einfacher einfarbiger Hintergrund zu sehen? Wie lange dauert der Filmvorspann? Wie gestaltet sich der Übergang vom Vorspann in die Diegese? All diese Fragestellungen fließen in die Analyse mit ein, um im nächsten Kapitel die Titelsequenzen in die Kategorien nach Florian Zizmann einzuordnen, beziehungsweise diese neu zu definieren.

⁷⁴ Burchardt, Rajko: Der Filmvorspann, eine ausgestorbene Kunst.

Um Schlüsse auf einen möglichen Zusammenhang zwischen der Diegese und den gezeigten Bildern im Vorspann zu ziehen, ist es nötig eine Zusammenfassung des jeweiligen Filminhalts zu geben, ehe im weiteren Vorgehen die vorhin genannten Fragen beantwortet und ausgearbeitet werden.

Die Titelsequenzen werden in zwei Unterkapitel, nämlich in Filmvorspanne aus dem Kommerzkino und Vorspanne aus dem Autorenkino, aufgeteilt, um zusätzlich zur Einordnung in Kategorien, auch mögliche Unterschiede im Vorspanndesign zwischen Kommerz- und Autorenfilmen feststellen zu können. Auffallend ist vorweg bereits, dass mehr Titelsequenzen aus dem Autorenkino der letzten drei Jahre zu finden sind, als es beim Kommerzkino der Fall ist.

IV.I Der Filmvorspann des Kommerzkinos

Anhand der folgenden Titelsequenzen von Filmen des Kommerzkinos wird aufgezeigt, dass der Filmvorspann noch immer existiert, und zwar vor dem Film. Nach einer kurzen Einleitung zum jeweiligen Film, wird auf den Inhalt der Diegese eingegangen, bevor es dann mit einer detaillierten Analyse des Vorspanns weitergeht. Dabei werden die Leit motive, die Typografie und gegebenenfalls auch der Abspann erläutert.

IV.I.I Mein Blind Date mit dem Leben (2017)

Die dramatische Komödie *Mein Blind Date mit dem Leben* beruht auf der Vorlage der gleichnamigen Autobiografie von Saliya Kahawatte. In seinem Buch schildert der Deutsch-Singhalese seine eigenen Erfahrungen, sein eigenes Leben, das sich im Alter von 15 Jahren, mit dem Verlust seiner Sehkraft, drastisch veränderte. Der deutsche Regisseur Marc Rothmund präsentierte mit seinem Film somit eine ergreifende Geschichte aus dem wahren Leben. Aufgrund seiner Inszenierung, diese Erfahrung des Nicht-Sehens nachzuvollziehen, entstand ein Film der den Zuseher ständig vor die Frage stellt, wie schafft es der Protagonist sein Leben auf so ungewöhnliche Art zu bestehen, ohne dass sein Umfeld etwas davon mitbekommt. Im Gesamten betrachtet handelt es sich bei Rothmunds Film um eine unterhaltsame, wenn auch tragische Filmbiografie, die allerdings allzu vorhersehbar ist, was wiederum aber der filmischen Dramaturgie zuzuschreiben ist.⁷⁵

Filminhalt

Der Deutsch-Singhalese Sali (Saliya Kahawatte) hat sich nach einem Praktikum in einer Hotelküche dazu entschlossen, nach dem Schulabschluss eine Ausbildung im Hotelgewerbe zu beginnen. Dieses Vorhaben kommt allerdings ins Wanken, als er von einer plötzlichen Augenerkrankung mit Netzhautablösung erfährt und dabei beinahe sein komplettes Augenlicht

⁷⁵ Vgl. Blinden- und Sehbehindertenverband: *Mein Blind Date mit dem Leben*.

verliert. Durch eine Operation sind Sali gerade noch 5 Prozent seines Sehvermögens geblieben. Obwohl einige nicht daran glauben, schafft Sali mit außerordentlichem Einsatz, Willen und der Hilfe seiner Schwester das Abitur an seiner Schule. Um einen Ausbildungsplatz im Hotelgewerbe zu bekommen, erwähnt Sali nichts von seiner Sehbehinderung und prompt wird er im berühmten Hotel Bayerischer Hof in München aufgenommen. Mit harter Arbeit und manchmal auch etwas Glück schummelt er sich durch die Aufgaben als Auszubildender durch. Dabei hilft ihm sein neuer bester Freund Max, der ebenfalls im Hotel ausgebildet wird, das Geheimnis über seine Sehbeeinträchtigung zu vertuschen. Im Hotel lernt Sali die allein-erziehende Laura kennen. Sie beliefert den Bayrischen Hof mit Produkten vom Bauernhof ihrer Eltern. Die beiden kommen sich schon bald näher und verlieben sich ineinander. Eigentlich läuft es für Sali sehr gut. Doch der Druck, der auf ihm lastet, um seine Sehbehinderung zu verbergen, wird zunehmend größer. Immer öfter nimmt er aus Schlafmangel und Überanstrengung Tabletten, um alles zu Schaffen. Als er eines Tages am Spielplatz auf Lauras Sohn aufpasst und dann einen Anruf von Max erhält, der ihn erinnert, dass er in diesem Moment für das Arbeiten auf einer Hochzeit eingeteilt ist, gerät alles außer Kontrolle. Sali verliert Lauras Sohn aus den Augen und kann ihn aufgrund seines 5-prozentigen Sehvermögens nicht mehr finden. Als dann Laura hinzukommt bittet sie Sali suchen zu helfen, doch dieser muss ihr nun endlich die Wahrheit über sich sagen. Laura kann es nicht fassen, dass er sie dermaßen angelogen hat und verlässt ihn. Sali, der völlig aus der Fassung ist, eilt zum Hotel, um nicht auch noch seinen Ausbildungsplatz zu verlieren. Bei der Hochzeit schafft er es nicht sich zu konzentrieren und schmeißt ein Tablett mit Gläsern auf den Boden, ehe er dann auch noch in die Hochzeitstorte hineinläuft und diese zerstört. Sali wurde gekündigt. Völlig verzweifelt über den Lauf der Dinge betrinkt er sich und findet sich nach einem schweren Treppensturz im Krankenhaus wieder. Seine Schwester und Max helfen ihm wieder fit zu werden und am Ende kann er seine Ausbildung im Hotel Bayrischer Hof sogar noch beenden und er schafft prompt die Abschlussprüfung. Max und Sali eröffnen dann ein eigenes Lokal und Laura kommt zu deren Eröffnung, um sich mit Sali wieder zu versöhnen.

Vorspann

Nach den Logos von Studio Canal, Ziegler Cinema und Seven Pictures beginnt die Titelsequenz. Das erste Bild, das der Zuseher zu sehen bekommt ist eine Detailaufnahme des Auges, das geöffnet wird. Darauf folgt ein Übergang zu einem Wolkenhimmel begleitet von blendenden Kreisen, die im Blickfeld eines Menschen entstehen, wenn dieser zu viel in die Sonne schaut. Der Wolkenhimmel und die Aufnahme vom Auge überblenden sich dabei immer wieder gegenseitig und alles wirkt grundsätzlich etwas unscharf. Die Credits der Produzenten und Schauspieler werden währenddessen in willkürlicher Anordnung über die Bilder gelegt. Diese Sequenz dauert gut 40 Sekunden und wird mit dem Filmtitel in weißer Schrift

auf schwarzem Hintergrund beendet. Doch damit ist der Vorspann noch nicht erledigt, denn es folgt eine weitere Sequenz, die in das momentane Leben des Hauptdarstellers Saliya einleitet. Nach dem Titel wird noch eingeblendet, dass es sich um eine wahre Geschichte handelt, ehe mit einem Schnitt in die Totale eines großen Gebäudes am See gewechselt wird. Die von Beginn des Vorspanns begleitende Musik *Time with you* von Marc Robillard zieht sich auch weiterhin durch die Bilder der Titelsequenz. Von der Aufnahme des Gebäudes, das sich als Hotel entpuppt, folgt ein Sprung in die Küche, in der das Essen angerichtet wird. Dabei bekommt der Zuseher zum ersten Mal Saliya Kahawatte zu sehen, der als Praktikant im Service beschäftigt ist und gemeinsam mit seinem Vorgesetzten auf die fertig angerichteten Teller wartet. Bevor das Essen zum Gast kommt, bekommt Sali noch Anweisungen, wie er die Teller auszutragen hat. Dabei wird die bis hierhin durchgehend laufende Musik kurz leiser, ehe sie während dem Servieren der Speisen wieder lauter wird. Nachdem Saliya dann auch noch ein kurzes Lob ausgesprochen bekommt, wechselt die Kamera wieder in die Totale des Gebäudes. Ab diesem Zeitpunkt tritt die Musik sehr in den Hintergrund und es beginnt Sali aus dem Off zu sprechen. Während er mit dem Fahrrad von seinem Praktikumsplatz zurück nach Hause fährt, stellt er sich kurz vor und spricht über ein Zitat von Buddha: Es gibt keinen Weg zum Glück. Glück ist der Weg. Er stimmt diesem Satz vollkommen zu, allerdings ist er der Meinung, dass dieser Weg nicht so steinig sein müsste. Als Sali zu Hause ankommt, erfolgt ein Schnitt in die Küche, wo er das Essen anrichtet und der Vorspann, samt seiner Musik, der Off-Stimme und den weiteren Credits, die auch während der zweiten Vorspannhälfte immer wieder eingeblendet wurden, endet.

Auffallend ist hier, dass sich der Vorspann eigentlich in 2 Teile gliedern lässt, nämlich in die Sequenz vor und nach dem Filmtitel. Beide Teile weisen eine völlig unterschiedliche Gestaltung des Vorspanns auf. In der ersten Sequenz ist das Auge das absolut zentrale Motiv, das in Bezug auf den fast kompletten Verlust von Salis Augenlicht steht. Bevor es aber dazu kommt, mischen sich bereits immer wieder mal wolkenartige Sichteinschränkungen in sein Blickfeld - einerseits als er beim Familienessen seinen Vater ansieht und andererseits in der Schule als er ein Referat hält. Der erste Teil des Vorspanns zeigt abwechselnd und übereinandergelegt Bilder vom Auge, der Iris und den Wimpern, sowie von einem Wolkenhimmel. Diese Bilder weisen somit bereits auf den bevorstehenden Verlust von Salis Sehkraft hin. Der zweite Teil, nach dem Filmtitel, lässt sich in Florian Zizmanns Kategorie des Einführungsvorspanns als Paradebeispiel einordnen. Mit der Szene als Praktikant im Servicebereich wird nämlich Saliyas Traum vom Arbeiten in der Gastronomie/Hotellerie vorgestellt, ehe der Vorspann beim gemeinsamen Essen im Haus der Eltern in die Diegese übergeht. Zu erwähnen ist auch noch die Sequenz, in der Sali mit der Off-Stimme nach der Nennung von Buddhas Zitat meint, dass der Weg nicht so verdammt steinig sein müsste. Dieser steinige

Weg ist natürlich bereits eine Anspielung auf seine herannahende Augenkrankheit und der damit einhergehenden harten Aussichten auf eine Ausbildung in der Hotellerie mit beinahe vollkommener Blindheit.



Abb. 27 Vorspann Mein Blind Date mit dem Leben

Quelle: Mein Blind Date mit dem Leben (2017, Marc Rothemund)

Die Credits sind in beiden Teilen der Titelsequenz einheitlich weiß gestaltet und nicht in die Handlung des Vorspanns eingebunden. Sie tauchen willkürlich über das Bild gelegt auf und verblassen dann wieder bis sie verschwunden sind. Dabei tauchen gewisse Buchstaben, meist der Anfangsbuchstabe der Nachnamen, immer erst etwas später auf. Zuerst erscheinen diese gesonderten Buchstaben als völlig unscharfer weißer Fleck, bis sie dann in die komplette Schärfe übergehen. Dasselbe ist auch beim Filmtitel mit dem B und d von Blind und dem D von Date gemacht worden. Dieser Effekt vermag wiederum auf die Sehschwierigkeiten, die Sali hatte, bevor er fast gar nichts mehr sah, zu verweisen. Im zweiten Teil des Vorspanns, in dem bereits die Einführungssequenz stattfindet, bleibt dieser Effekt bei den Credits aus. Die in Weiß gehaltenen Namen erscheinen und verblassen wieder. Möglicherweise liegt das daran, dass es im ersten Teil des Vorspanns keine allzu große Ablenkung durch die Hintergrundbilder gibt und somit der Fokus vermehrt auf die Typografie gerichtet ist. Hier ist also mehr Platz für Effekte und Spielereien in der Schrift. Wiederum in der zweiten Sequenz folgt der Zuseher bereits der gezeigten Handlung und die Credits laufen mehr beiläufig an einem vorbei. Nach Michael Schaudigs Typologie ist die Schrift im ersten Teil vom Vorspann von *Mein Blind Date mit dem Leben* dem Typokinetogramm zuzuordnen. Denn zusätzlich zur Visualisierung der sprachlichen Information als Schrift, lässt dieser vorhin beschriebene Effekt auch eine semiotische Verbindung zum Filmgeschehen zu. Die Credits des zweiten Teils sind dem Typogramm zuzuschreiben. Die Schrift ist starr und nur der Hintergrund ist in Bewegung.

Fazit

Der Vorspann bei *Mein Blind Date mit dem Leben* besteht aus 2 unterschiedlichen Sequenzen. Die Bilder des ersten Teils verweisen bereits auf die Diegese des folgenden Films und sind somit dem Clip-Vorspann zuzuordnen. Genauso verhält es sich hier mit den Credits, die aufgrund des verwendeten Effekts eine Verbindung zum Filminhalt zulassen. Wegen der eher zurückhaltenden Bilder in dieser Sequenz, wirkt die Schrift im Bild keinesfalls als störend, sondern kann diese in Ruhe wahrgenommen werden. Eine Störung der strategischen und rechtlichen Funktion ist hier somit nicht gegeben. Im zweiten Teil des Vorspanns wird bereits in den Film eingeführt und die Credits laufen über die ersten tatsächlichen Filmbilder. Dadurch, dass in diesem Teil die Effekte bei der Schrift weggelassen wurden, nimmt sich das Geschriebene etwas zurück, um keine Störung der strategischen Funktion des Vorspanns zu verursachen. In Folge dessen wird der Blick des Zusehers aber vermehrt auf die Bilder und weniger auf die Credits fallen und diese eher nur so weit wahrnehmen, als dass sie existent sind. Vor allem ab dem Einsetzen der Off-Stimme konzentriert sich der Zuseher dann hauptsächlich auf die Bilder und das Gesagte. Die rechtliche Funktion leidet somit bei

diesem Einführungs-Vorspanns und wird nur selten tatsächlich gelesen. Die Dauer der gesamten Titelsequenz beläuft sich auf 2 Minuten und 10 Sekunden.

IV.I.II Bridget Jones's Baby (2016)

Die romantische Komödie ist die Fortsetzung von *Bridget Jones - Schokolade zum Frühstück* (2001) und *Bridget Jones - Am Rande des Wahnsinns* (2004). *Bridget Jones's Baby* erschien somit erst nach weiteren zwölf Jahren. Diese lange Pause kommt vor allem daher, dass die Hauptdarstellerin Renée Zellweger eine Pause vom Filmgeschehen einlegte, aber auch das Drehbuch unterlag immer wieder zahlreichen Änderungen, was einen dauernden Aufschub zur Folge hatte. Im Gegensatz zu den ersten zwei Teilen der Bridget Jones Reihe, beruht das Drehbuch nicht auf Romanen, sondern auf Kolumnen der Autorin Helen Fielding. Regisseurin wurde Sharon Maguire, die auch bereits im ersten Teil die Regie übernommen hat. Hugh Grant, einer der Hauptdarsteller der ersten beiden Teilen, spielte nach dieser langen Pause allerdings nicht mehr mit. Er wurde, mit seiner Rolle als Daniel Cleaver, auf charmant komische Weise gleich zu Beginn würdevoll verabschiedet. Um das Liebesdreieck zwischen Bridget Jones, Mark Darcy und Daniel Cleaver aber wieder herzustellen, wurde Patrick Dempsey in der Rolle Jack Quant als Dating-Plattform-Guru ins Boot geholt. Renée Zellweger parodiert natürlich als charmant-schusselige Titelheldin und tritt von einem Fettnäpfchen ins nächste.⁷⁶

Filminhalt

Die 43-Jährige Bridget Jones hat vorerst mit den Männern, sowie dem Traum einer Familie mit Kindern, abgeschlossen und genießt ihr Singleleben. Die charmante Chaotin konzentriert sich voll auf Ihre Arbeit als Fernsehproduzentin. Doch es dauert nicht allzu lange bis sie der nächste Mann wieder aus dem Gleichgewicht bringt. Bei einem Festivalbesuch stolpert sie betrunken in das Zelt von Jack Qwant, den sie zuvor kennen lernte und landet sogleich mit ihm im Bett. Bereits eine Woche später trifft Bridget auf ihren damaligen Verlobten Mark, bei der Taufe ihres gemeinsamen Patenkindes. Nachdem ihr dort Mark von seinen Scheidungsplänen erzählt, verbringen auch die Beiden eine Liebesnacht. Doch auch mit Mark war es nur eine einmalige Sache und Bridget verlässt noch vor seinem Erwachen das Zimmer. Als ein paar Wochen später ein positiver Schwangerschaftstest wieder Chaos in Bridgets Leben bringt, stellt sich vor allem die Frage: Wer ist denn nun der Vater? Infrage kommen sowohl Mark als auch der charmante Jack, über den Bridget aber so gut wie gar nichts weiß. Doch erstmals freut sie sich darüber, doch noch ein Kind zu bekommen. Sie macht dann Jack ausfindig und erzählt schlussendlich beiden potenziellen Vätern unabhängig voneinander von

⁷⁶ Vgl. Baumgardt, Carsten: *Bridget Jones' Baby*.

ihrer Schwangerschaft. Sowohl Mark, als auch Jack werden also vorerst im Glauben gelassen der werdende Vater zu sein. Natürlich fällt dieses Lügengerüst bald in sich zusammen und zwischen Mark und Jack entfacht ein Konkurrenzkampf. Jack zeigt sich dabei als liebevoller und fürsorglicher Mann, der Bridget immer zur Seite steht. Mark erscheint hingegen zu Geburtsvorbereitungsterminen meist zu spät, aufgrund seiner Arbeit, die für ihn Vorrang hat. Jack macht Mark immer deutlich klar, wer besser zu Bridget passt und wer den bessern Vater abgeben wird. Somit zieht sich Mark enttäuscht zurück. Doch Bridget hat da auch noch ein Wörtchen mitzureden. Sie sieht nämlich insgeheim Mark als den Vater ihres Kindes, was dann auch das Aus für die Beziehung zwischen ihr und Jack bedeutet. Nun will Bridget Mark zurückgewinnen, wird aber sogleich enttäuscht, als sie beobachtet, wie er sich mit seiner Exfrau trifft. Schwer enttäuscht steht Bridget nun wieder alleine da und wird als Draufgabe auch noch gekündigt. Als dann bei Bridget die Wehen einsetzen sind Mark und auch Jack aber zur Stelle. Bridget bringt einen gesunden Jungen zur Welt. Am Ende des Films heiratet dann Bridget Mark, der auch der leibliche Vater ihres Kindes ist.

Vorspann

Nach den Logos von Studiocanal, Universal und Miramax beginnt mit Beginn des Logos von Working Titel bereits die Musik vom Vorspann zu spielen. Danach erscheint das erste Bild der Titelsequenz. Schwarzer Hintergrund und weiße Buchstaben werden nacheinander eingetippt bis sich die Aussage 9th May Birthday. Oh Christ! ergibt. Mit einem Schnitt wechselt die Titelsequenz in das Wohnzimmer von Bridget Jones, die nach einem Linksschwenk der Kamera auch gleich sichtbar wird. Sie sitzt im Pyjama auf der Couch und bemitleidet sich selbst. Bridget hebt den Teller mit dem Cupcake und der entzündeten Kerze darin auf und wünscht sich selbst alles Gute zum Geburtstag. Im Hintergrund läuft die ganze Zeit das Lied "All by myself", doch plötzlich will Bridget es nicht mehr hören und schaltet um auf den Song "Jump around", der ihre Stimmung augenblicklich hob. Auch die Credits starten mit den ersten Beats des Liedes indem sie in pinker Schrift von links nach rechts, wie am Computer getippt erscheinen und am Ende des Namens ein Leerzeichen aufblinkt. Währenddessen bewegt sich Bridget sitzend im Rhythmus zu "Jump around" und trinkt dabei Weißwein. Als der Liedtext beginnt singt sie auch noch mit und die Credits der mitwirkenden Schauspieler werden einmal links, rechts, oben oder unten eingeblendet. Als im Text "Stand Up" fällt, steht sie dann auch auf und tanzt und singt weiter. Bridget ist dabei am Weg in ihr Schlafzimmer, während sie immer noch das Weinglas in der Hand hält. Danach erfolgt ein Schnitt und sie befindet sich bereits hüpfend auf ihrem Bett. Dabei werden nur die Füße mit ihren Pantoffeln und die Pyjamabeine gezeigt, die ständig auf und ab springen, während im Hintergrund der Refrain läuft mit "Jump, jump, jump". Der Titel des Films wird bei dieser Sequenz am Bett die ganze Zeit im linken oberen Eck gezeigt. Mit einem abrupten Schnitt wird auf schwarzen Hin-

tergrund gewechselt und die Wörter "12 hours earlier..." werden eingetippt. Mit Bridgets Stimme aus dem Off beginnt der Film früh morgens in ihrem Bett.

Die Typografie der Credits ist im Vorspann zu Bridget Jones's Baby dem Typokinetogramm zuzuordnen. Die Schrift präsentiert sich zweidimensional in Bewegung, indem es das Schreiben am Computer simuliert. Nach und nach kommt ein weiterer serifenloser Buchstabe, allerdings so schnell, dass es auch leicht übersehen werden kann. Die verwendete Farbe bei den Credits ist Pink. Diese Farbe zieht sich durch alle drei Teile der Jones-Reihe und kann mit Bridget's tollpatschiger und mädchenhafter Art in Verbindung gebracht werden. Die Anwendung des Effekts von Maschinenschreiben bei der Schrift, deutet auf die Tagebucheintragen von Bridget Jones hin. Im Vorspann werden in einer Minute und 45 Sekunden nur die Produktionsfirmen und die wichtigsten Schauspieler genannt. Erst im Abspann werden die Mitwirkenden für Regie, Drehbuch, Kostüm, Make Up und andere genannt.



Abb. 28 Vorspann Bridget Jones's Baby

Quelle: Bridget Jones's Baby (2016, Sharon Maguire)

Abspann

Der Abspann hat nur die pinke Farbe der serifenlose Schrift mit dem Vorspann gleich. Die Ressort-Beschreibung erscheint in weißer Schrift. Die Credits kommen und gehen dabei ohne irgendwelcher Effekte auf schwarzem Hintergrund und werden somit dem Typogramm zugeordnet. Die Schrift steht dabei immer auf der linken Bildseite und rechts werden verschiedene Fotos aus dem Filmmaterial gezeigt, die nach jedem zweiten Credit wechseln. Nach gut 30 Sekunden geht der Abspann in den Rolltitel über.

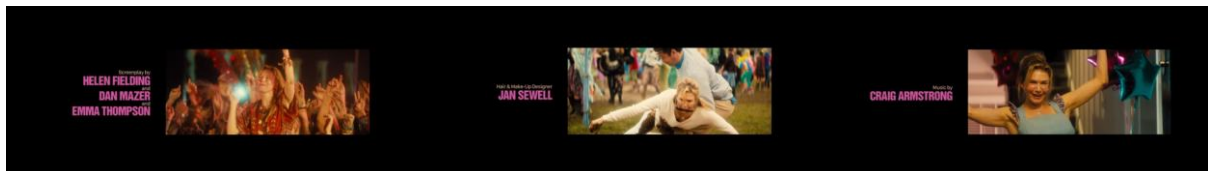


Abb. 29 Abspann Bridget Jones's Baby

Quelle: Bridget Jones's Baby (2016, Sharon Maguire)

Fazit

Die schriftliche Mitteilung "12 Stunden früher" am Ende des Vorspanns, lässt bereits den Gedanken an einen Raum-Zeit-Vorspann aufkommen. In der sechzehnten Filmminute bestätigt sich diese Vermutung dann auch. Hier zeigt sich dieser im Vorspann gezeigte, traurige Tiefpunkt an Bridget's Geburtstag, der aber, wie sich im weiteren Filmverlauf feststellen lässt, nicht von langer Dauer ist. Der Vorspann präsentiert also eine Szene, die aus der Diegese herausgenommen wurde. Somit wird der Zuseher im Laufe des Films dann wieder an die Titelsequenz erinnert.

Im Vorspann kann die strategische und rechtliche Funktion kaum gleichzeitig wahrgenommen werden. Entweder die Konzentration liegt auf der Schrift oder am Filmbild. Letzteres ist mit Sicherheit am häufigsten der Fall, weil das menschliche Gehirn Bilder dem Text vorzieht. Bei der Titelsequenz zu *Bridget Jones's Baby* unterstützt zusätzlich auch noch die Musik das bevorzugte Wahrnehmen des Bildes im Gegensatz zum Text, weil der Liedtext und die Bewegungen von Bridget in Einklang sind. Beim Abspann fällt der Blick schon eher auf die Schrift, weil die gezeigten Bilder im Grunde Wiederholungen des soeben Gesehenen sind und dem Betrachter auch länger zur Verfügung stehen, sodass er nach dem Wahrnehmen des Bildes auch noch Zeit hat die Schrift zu lesen. Insgesamt haben der Vor- und Abspann zusammen eine Dauer von 2 Minuten und 15 Sekunden.

IV.I.III Everest (2015)

Der Katastrophenfilm basiert auf einer wahren Begebenheit. Im Jahr 1996, am 10. und 11. Mai gerieten 33 Bergsteiger am Mount Everest in einen Sturm, der Acht von ihnen das Leben kostete. Ein großer Teil des Filmmaterials kommt aus den Mitschnitten des Funkverkehrs zwischen dem Basislager und den Bergsteigern, aber auch die Aufnahmen des Kame-

rateams, das damals am Berg mit dabei war, brachten dem isländischen Regisseur Baltasar Kormákur einiges an Filmstoff. Zusätzlich zu den Drehorten in Kathmandu, Lukla und Everest Base Camp Trek in Nepal, diente auch das Schnalstal in den Südtiroler Alpen als Filmkulisse. Neben atemberaubenden Aufnahmen, der Berg, Eis- und Gletscherlandschaft wird in *Everest* auch auf die Emotionen der jeweiligen Expeditionsteilnehmer eingegangen und stellt so ein Katastrophen-Drama dar.⁷⁷

Filminhalt

Neben weiteren anderen Expeditionen sind auch die Unternehmung Adventure Consultants, unter der Leitung von Rob Hall, sowie die Gruppe Mountain Madness mit Scott Fischer mit dem Vorhaben den Mount Everest zu besteigen, nach Nepal gekommen. Rob Halls Teilnehmer waren unter anderem Beck Weathers, ein wohlhabender US-Amerikaner, der Briefträger Doug Hansen, der den Aufstieg nicht zum ersten Mal versucht, Yasuko Namba, die japanische Bergsteigerin, die mit dem Mount Everest alle Seven Summits beisammen hätte und der Journalist Jon Krakauer, der nach Material für das Magazin Outside sucht. Gemeinsam fliegt die Truppe nach Lukla und wandert von dort über den Everest Base Camp Trek zum Base Camp, das auf 5.380m Höhe liegt. Dort treffen sie auf Helen Wilton, die Leiterin des Basislagers, die Sherpas, die mit ihnen gehen werden, sowie auf mehrere andere Expeditionen, unter ihnen Scott Fischer mit seiner Truppe. Aufgrund der hohen Anzahl der Bergsteiger sind Staus am Khumbu-Gletscher bereits vorhersehbar. Rob überzeugt deshalb Scott davon, mit seiner Gruppe zusammenzuarbeiten, um den Aufstieg zu koordinieren. Fixseile werden montiert und Sauerstoffflaschen in den höheren Lagen deponiert. Als die Gruppe von Rob Hall vor Sonnenaufgang vom Camp IV aufbricht, um den Gipfel zu besteigen ist noch alles in Ordnung. Spätestens um 14 Uhr, egal ob auf dem Gipfel stehend oder noch unterhalb davon, muss umgekehrt werden, um wieder rechtzeitig vor Sonnenuntergang im Lager IV anzukommen. Der Aufstieg verzögert sich zunehmend, als sie bemerkten, dass am Hillary Step die Sicherungsseile fehlen. Außerdem bekommt Beck plötzlich Augenprobleme und kann nicht mehr weiter gehen. Rob lässt ihn am Weg zurück, um mit seiner verbliebenen Gruppe weiter Richtung Gipfel zu steigen und ordnet Beck an zurückzukehren, sollten seine Sehschwierigkeiten nicht nachlassen. Gemeinsam mit weiteren Bergsteigern, unter anderem Yasuko, erreicht Rob dann noch rechtzeitig den Gipfel des Mount Everest. Am Weg nach unten trifft Rob etwas unterhalb des Gipfels den völlig erschöpften Doug, der sich aber, trotz zu später Zeit, nicht von seinem Weg zum Gipfel abbringen lässt. Rob entschließt sich die letzten Meter noch einmal mit ihm zu gehen. Die beiden erreichen den Gipfel allerdings erst 2 Stunden nach der sicheren Umkehrzeit. Am Rückweg, der sehr langsam und mühsam von staten geht, treffen Rob und Doug auf den völlig erschöpften Scott Fischer, der nicht mehr

⁷⁷ Vgl. Wikipedia: Everest.

weiter kann. Dann geht auch noch Dougs Sauerstoff aus und es sind auch keine Reserveflaschen mehr auf dem Weg nach unten deponiert. Der vorhergesagte Blizzard nähert sich zunehmend und Rob schleppt Doug, der unter Sauerstoffmangel leidet, nur noch sehr langsam hinter sich her. Als Rob ihn kurz aus den Augen lässt, entfernt Doug seinen Karabiner aus dem Seil und stürzt in den Tod. Alle anderen Bergsteiger, auch die von Scott Fischers Gruppe, die am Weg nach unten zu Camp IV unterwegs sind, treffen beim Abstieg auf Beck, der immer noch unter einer Sehbeeinträchtigung leidet. Sie helfen ihm, doch aufgrund des Blizzards, inmitten dessen sich die Absteigenden nun befinden, ist es beinahe unmöglich den Weg zum Camp zu finden. Yasuko und Beck werden inmitten des Schneesturms zurückgelassen, währenddessen die restliche Truppe doch noch das Camp IV ausfindig macht. Es war den anderen unmöglich noch einmal zurückzukehren, um Yasuko und Beck zu retten. Yasuko starb in dieser Nacht und Beck überlebte überraschenderweise mit massiven Erfrierungen. Er wankte am nächsten Morgen mit letzter Kraft zurück zum Camp, wo er von seinen Bergsteigerkollegen erstversorgt und später per Luftrettung dann geborgen wurde. In dieser Nacht, während der Schneesturm wütete, gelang es dem Bergführer Andy "Harold" Harris mit einer Sauerstoffflasche noch zu Rob Hall aufzusteigen. Doch der Verschluss der Flasche war zugefroren und beide mussten am Berg biwakieren, was ihren Tod bedeutete.

Vorspann

Nach den Produzentenlogos Universal, Walden Media, cross creek pictures und working title erscheint ein schwarzes Bild mit zentrierter weißer Schrift, die auf eine wahre Geschichte hinweist. Danach folgt eine kurze Pre-Sequenz, mit einer Aufzählung von Fakten, wie den Erstbesteigern und den Todesraten, über den höchsten Berg der Welt, dem Mount Everest. Der nächste Informationsblock erzählt über den Hauptdarsteller Rob Hall und seine Expeditionen mit Adventure Consultants. Das nächste und letzte Bild mit schriftlicher Mitteilung berichtet über das Jahr 1996, in dem noch weitere Expeditionsteams, wie etwa Scott Fischer mit Mountain Madness, den Versuch starten den Mount Everest innerhalb eines zweiwöchigen Zeitfensters zu erklimmen. Im nächsten Bild wird das Expeditionsteam im Camp III gezeigt. Alle sind bereits in Aufbruchstimmung und Rob gibt noch letzte Anweisungen, die für den Aufstieg zu Camp IV wichtig sind. Nach einem Schnitt kommen Aufnahmen des Aufstiegs. Eine Karawane, mit Rob voran, kämpft sich am Fixseil entlang nach oben. Es schneit bereits und die Sicht ist dementsprechend schlecht. Währenddessen werden die Credits der Produzenten eingeblendet. Es folgt eine Kamerafahrt über das Everest Massiv in der Vogelperspektive. Mittig ist die Linie von den hintereinander aufsteigenden Bergsteigern zu erkennen. Die Kamera filmt darüber hinaus weiter den Weg nach oben bis hin zum Gipfel, wo das Bild stehen bleibt und der Filmtitel zentriert in Großbuchstaben eingeblendet wird. Knapp zwei Minuten dauert der Vorspann bis er dann mit einem Schnitt in die Diegese wechselt, die

zeitlich sechs Wochen vor den gezeigten Bildern in der Titelsequenz beginnt. Der Vorspann wird durchgehend von leiser, eher dramatischer Streichmusik begleitet. Die Typografie ist sehr schlicht gehalten und serifenlos. Ein Schlagschatten verhilft den Wörtern zu mehr Plastizität und bewirkt eine Dreidimensionalität. Somit lässt sich die Schrift im Vorspann von Everest in die Kategorie des Ikonogramms einordnen. Andere Effekte wurden nicht verwendet. Die Credits tauchen auf und verschwinden wieder.

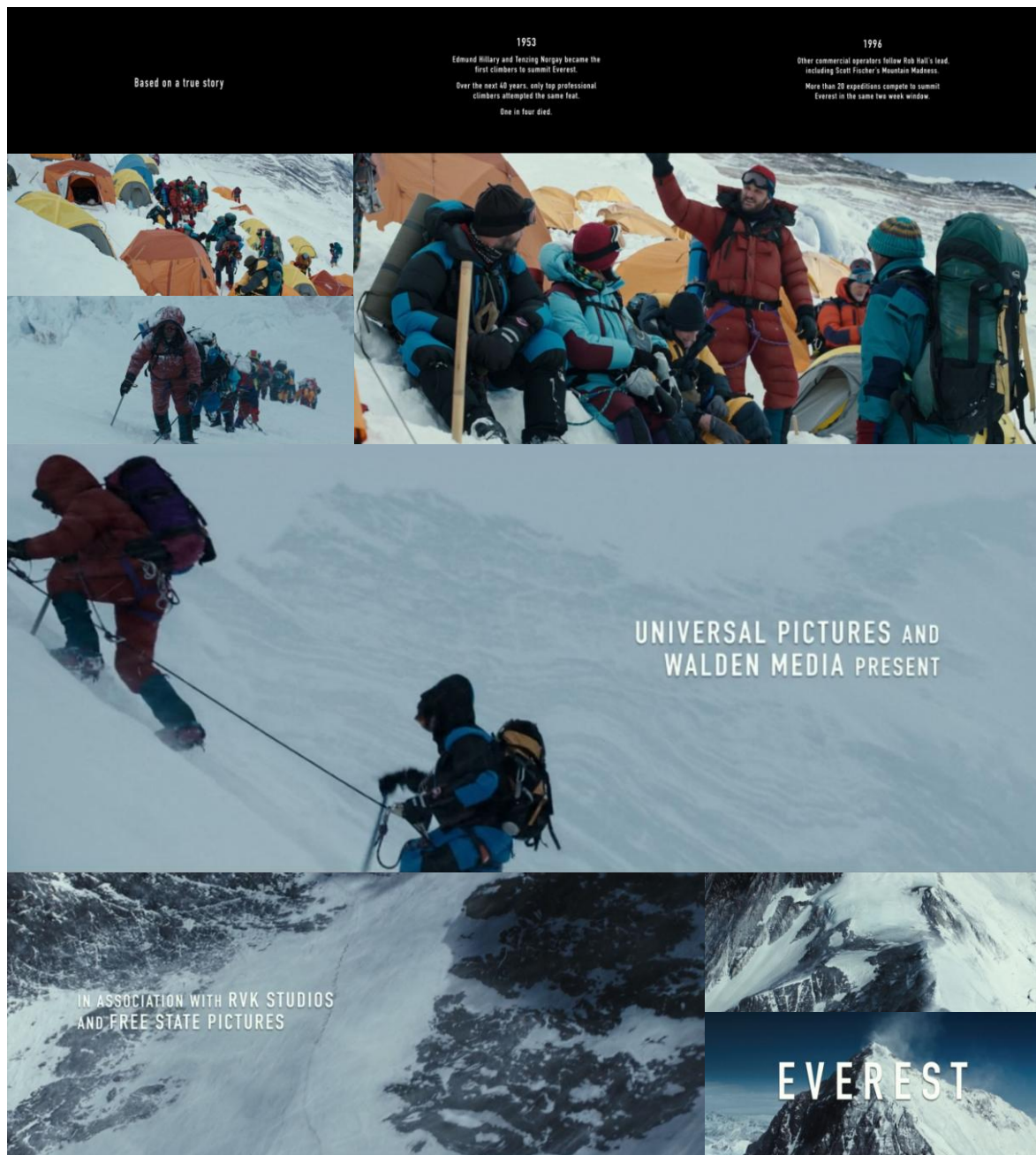


Abb. 30 Vorspann Everest

Quelle: Everest (2015, Baltasar Kormákur)

Abspann

Nach dem letzten Filmbild gibt es eine gut ein-minütige Sequenz, in der Bilder der echten Bergsteiger, ein Gruppenfoto des Expeditionsteam, sowie Familienmitglieder der damals Gestorbenen oder nur knapp Überlebenden, gezeigt werden. Danach schließt gleich der Ab-

spann, als klassischer Titel-Vorspann, mit schwarzem Hintergrund und weißer zentrierter Schrift, an. Die Typografie ist wieder serifenlos, wobei einzelne Buchstaben unterschiedlich schnell ein- und ausgeblendet werden. Das Schriftbild mit den Effekten im Abspann lässt sich somit in die Kategorie des Typokinetogramms einordnen. Hier werden nun hauptsächlich die Credits des Regisseurs, des Drehbuchs und der Schauspieler nacheinander aufgelistet, ehe der Abspann mit dem Filmtitel endet und dann in den Rolltitel übergeht. Mit knapp zwei Minuten hat der Abspann rund dieselbe Länge, wie der Vorspann.

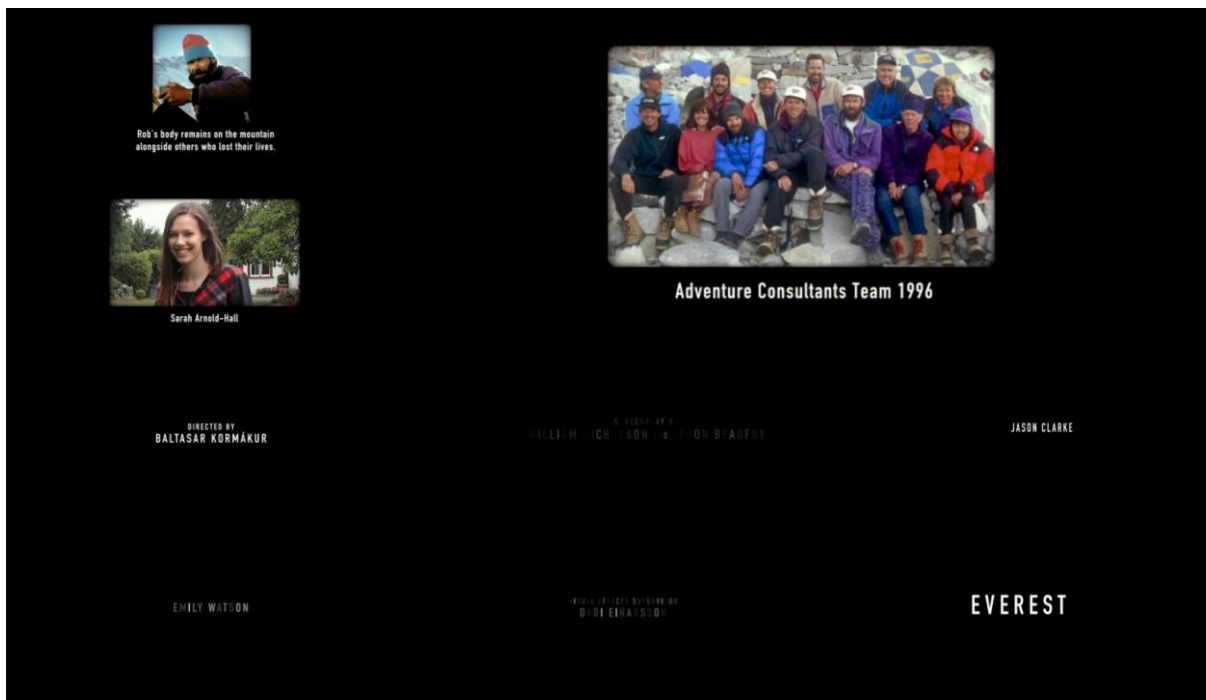


Abb. 31 Abspann Everest

Quelle: Everest (2015, Baltasar Kormákur)

Fazit

Der Vorspann zu Everest ist zweigeteilt, wobei im tatsächlichen Vorspann relativ wenig Schrift und somit Information über die am Film Beteiligten präsentiert wird. Einerseits wirkt sich das gut auf die strategische Funktion der Titelsequenz aus, andererseits werden zu Beginn bloß die Produktionsfirmen, sowie der Filmtitel dem Zuseher mitgeteilt. Die Credits der darstellenden Schauspieler finden erst im zweiten Teil, im Abspann, ihren Platz. Der Abspann zeigt sich als klassischer Titel-Vorspann, mit kleinen Effekten in der Ein- und Ausblendung der weißen Schrift. Hier ist natürlich der Fokus auf die rechtliche Funktion vollkommen gegeben, weil kein Bild vom Lesen der Credits ablenkt.

Der Vorspann sieht wieder ganz anders aus, denn er beginnt mit einer kurzen Sequenz, die ausschließlich schriftliche Information über und zum Filminhalt preisgibt und danach beginnt ein Raum-Zeit-Vorspann. Darauf schließen lässt sich aber erst mit dem Beginn der Diegese und der eingeblendeten Information "Sechs Wochen davor". In der 47. Filmminute bewahrt sich dann diese Vermutung eines Raum-Zeit-Vorspanns, als genau die gezeigten Filmbilder der Titelsequenz in der Diegese ablaufen.

IV.I.IV A Monster Calls (2016)

Das Fantasy-Drama beruht auf der Literaturvorlage des gleichnamigen Jugendbuches von Patrick Ness, der die Idee seiner an Krebs gestorbenen Schriftstellerkollegin Siobhan Dowd weiterdachte. Mit seinem im Jahr 2011 erschienenen preisgekrönten Buch war es nur eine Frage der Zeit, bis es zu einer Literaturverfilmung kommen wird. 5 Jahre später war es dann so weit und Patrick Ness übernahm dann auch die Adaption des Drehbuches für den Film. Der Spanier Juan Antonio Bayona führte Regie und drehte größtenteils auf europäischem Boden. Dabei gelingt es ihm sowohl Fantasie als auch Realität auf außergewöhnliche Weise zu vereinen und gewinnt auch mit dem Film mehrere Preise.⁷⁸

Filminhalt

Der 13-Jährige Conor lebt alleine mit seiner krebskranken Mutter. Er hat keine Freunde und wird in den Schulpausen von seinen Mitschülern gehänselt und nicht selten verprügelt. Conor flüchtet sich mit seinen Ängsten um seine Mutter oftmals in eine eigene Fantasiewelt, zeichnet sehr viel und gut und ist sehr in sich gekehrt. Sein Vater lebt mit seiner neuen Familie in den USA und kommt ihn nur selten besuchen. Seine Oma mischt sich dafür oft in das Leben von Conor und seiner Mutter ein und versucht zu helfen. Der Dreizehnjährige findet die Aufdringlichkeit seiner Oma aber alles andere als angenehm. Conor wacht nachts meist kurz vor 7 Minuten nach Mitternacht auf, weil er immer wieder den selben Albtraum hat, in dem er versucht seine Mutter vom Tod zu retten, aber daran scheitert. Als der Zeiger dann eines nachts wieder von 6 auf 7 weiterwandert, erwacht plötzlich die Eibe, die er von seinem Kinderzimmerfenster aus in der Ferne sieht, zum Leben. Das Baummonster spaziert in Conors Garten, bringt den Jungen allerdings nicht wirklich aus der Fassung. Die Eibe sagt zu ihm, dass sie drei Geschichten erzählen wird, die ihm in seinem Leben helfen sollen und im Gegenzug dazu, muss Conor seine Geschichte, seinen Albtraum erzählen, der nämlich der Wahrheit entspricht. Die erste Geschichte erzählt von Menschen die weder gut, noch böse, sondern irgendwo dazwischen sind. Das soll eine Anspielung auf Conors Großmutter sein, die er für böse hält. In der zweiten Geschichte geht es um eine Medizin, die aus einer Eibe gewonnen wird und Menschen helfen soll zu überleben. Zu dieser Zeit geht es Conors Mutter wieder schlechter und die Ärzte probieren noch eine letzte Therapie, die mit einem Mittel zusammenhängt, das aus Eibenholz hergestellt wird. In der dritten und letzten Geschichte des Eibenmonsters geht es um einen unsichtbaren Mann, der aber sichtbar sein will. Das bezieht sich auf Conors Sozialleben, denn auch er will nicht mehr länger unsichtbar sein und prügelt den Jungen, der normalerweise Conor immer hänselt und schlägt, krankenhausreif. Als Conor erfährt, dass seine Mutter jetzt wirklich sterben wird, rennt er zur Eibe. Diese zwingt den Jungen dann seine Albtraumgeschichte zu erzählen und Conor wird nun klar,

⁷⁸ Vgl. Waller, Dorian: "Sieben Minuten nach Mitternacht": Ein Monster drückt auf die Tränendrüse.

dass es keine Rettung mehr für seine Mutter gibt. Nach ihrem Tod wohnt Conor bei seiner Großmutter, mit der er sich nun versöhnt hat und die ihm ein schönes Kinderzimmer bei ihr eingerichtet hat. Auf seinem neuen Schreibtisch findet Conor ein Buch mit Zeichnungen von seiner Mutter. Er öffnet es und entdeckt Malereien von seinem Monster und dessen Geschichten.

Vorspann

Nach den Logos von Studiocanal, Lionsgate, Riverroad Entertainment und participant media startet eine kurze Pre-Sequenz, in der Conors Albtraum dargestellt wird und eine Stimme aus dem Off in die folgende Märchen- beziehungsweise Fantasy-Erzählung einleitet. Nach eineinhalb Minuten beginnt dann nach einem Schnitt der Vorspann. Eine schwarze Linie auf hellem Hintergrund zieht sich von links nach rechts durch das Bild, bis auf einmal bereits der erste Schauspieler-Credit erscheint und eine Bleistiftspitze in Nahaufnahme zu erkennen ist. Die Kamera folgt den Linien, die der Stift zieht, der immer mehr Striche macht und zu zeichnen beginnt. Plötzlich breitet sich ein schwarzer Tintenklecks zentriert, über beinahe das gesamte Filmbild aus. Mittendrin in weiß ein weiterer Credit. Nachdem die Schrift verschwunden ist, erscheinen in der Mitte auf dem schwarzen Klecks zwei goldene, verschnörkelte Uhrzeiger, die sich dann in schnellen Runden auf 7 Minuten nach Mitternacht stellen. Der schwarze Hintergrund lichtet sich währenddessen etwas an den Rändern und das Ziffernblatt einer Uhr ist zu erkennen. Danach wandert der Kamerablick in das Uhrwerk hinein und mehrere Zahnräder sind zu sehen. Das Bild ändert sich wieder und rote und schwarze Farbe wird auf dem Papier ausgeschüttet. Wieder verlaufen schwarze Linien über das Bild, aber diesmal handelt es sich um Wasserfarben. Dabei werden Credits der Schauspieler eingeblendet. In einem dicken senkrecht verlaufenden schwarzen Strich erscheint ein Weg zu einer Tür, die sich gerade öffnet und gelbes Licht hereinfallen lässt. Diese Tür schließt sich dann wieder und der Zuseher blickt durch ein Schlüsselloch hindurch und bekommt den Blick auf die Silhouette mehrerer Turmspitzen im Hintergrund. Als Nächstes werden auf dem Papier wieder mehrere Farbspritzer und Kleckse verteilt. Es entstehen verschiedene Aquarellbilder. Neben dem nächsten Credit ist die Kirche aus Conors Traum aus der Pre-Sequenz gezeichnet. Danach folgen in den Farben schwarz, blau und rot weitere Bilder, neben denen immer wieder Credits eingeblendet sind. Das letzte Bild zeigt eine düstere Zeichnung in Sonnenuntergangsstimmung, mit der auf einem Hügel stehenden Kirche und links davon der großen Eibe, die immer mehr Äste gezeichnet bekommt. Im unteren rechten Bildrand ist der Filmtitel zu sehen. Mit einem Schnitt und einem abrupten Ende der schnellen Streich- und Pianomusik, die während der kompletten Titelsequenz zu hören ist, beginnt die Diegese von *A Monster Calls*.

Die Typografie der Credits entspricht dem Typogramm. Die Schrift erscheint und verschwindet wieder ohne irgendeinem Effekt. Die Schriftfarbe der Buchstaben wechselt dabei, je nach Hintergrund, zwischen schwarz und weiß. Es handelt sich um eine Schrift mit Serifen und es wird alles in Großbuchstaben geschrieben. Nur der Filmtitel bildet eine Ausnahme. Die Schriftart ist dieselbe, allerdings sind die weißen Buchstaben, wie bei einem Aquarell, etwas verwischt und wirken somit gespenstischer.



Abb. 32 Vorspann A Monster Calls

Quelle: A Monster Calls (2016, Juan Antonio Bayona)



Abb. 33 Filmtitel A Monster Calls

Quelle: A Monster Calls (2016, Juan Antonio Bayona)

Abspann

In der ein-minütigen Titelsequenz werden die mitwirkenden Schauspieler, der Drehbuchautor und Regisseur genannt. Die restlichen Credits erscheinen erst im Abspann in weißer Schrift, zentriert auf schwarzem Hintergrund, als Typogramm. Ein klassischer Titel-Vorspann kommt hier eine Minute und zwanzig Sekunden lang zum Einsatz.

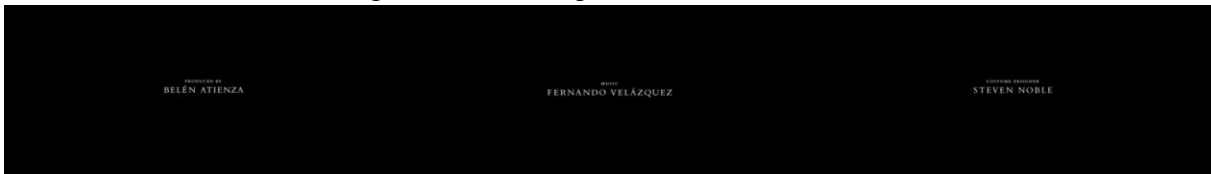


Abb. 34 Abspann A Monster Calls

Quelle: A Monster Calls (2016, Juan Antonio Bayona)

Fazit

Der Vorspann zu *A Monster Calls* greift bereits sehr deutlich Conors Hingebung zum Zeichnen und Malen auf. Zuerst der Bleistift, der in Nahaufnahme Striche zieht und dann Farbleckse und Verläufe mit Wasserfarben, bis hin zu kompletten Aquarellbildern, im Besonderen die Zeichnung mit der Kirche und der Eibe, die Conor im Blickfeld hat, wenn er aus seinem Kinderzimmerfenster sieht. Außerdem zeigt die Titelsequenz eine Uhr, dessen Zeiger sich bis auf 7 Minuten nach Mitternacht drehen; der Zeitpunkt an dem Conor immer aufwacht und das Baummonster zu ihm spricht. In der Titelsequenz werden also bereits ähnliche inhaltliche Aspekte, wie sie dann im Film vorkommen, gezeigt. Trotzdem ist der Vorspann unabhängig von der Diegese und schafft es die strategische Funktion, die Einführung in das Darauffolgende, auf eigene Art und Weise bestens umzusetzen. Einzuordnen ist diese Titelsequenz in den Clip-Vorspann von Florian Zizmanns Kategorien. Die rechtliche Funktion kommt dabei aber auch nicht zu kurz, denn der Einsatz der Credits wurde so ausgewählt, dass sie entweder erscheinen, wenn sich auf Bildebene nicht besonders viel abspielt oder der Zuseher bekommt genügend Zeit, um sowohl das Bild, als auch noch die Schrift wahrzunehmen und zu verarbeiten. Im Abspann stehen die Credits, aufgrund des Titel-Vorspann Designs im Fokus und können problemlos wahrgenommen werden.

IV.II Der Filmvorspann des Autorenkinos

Anhand der folgenden Titelsequenzen wird auch bei Filmen innerhalb des Autorenkinos aufgezeigt, dass der Vorspann noch immer existiert. Nach einer kurzen Einleitung zum jeweiligen Film, wird wieder auf den Inhalt der Diegese eingegangen, bevor es dann mit einer detaillierten Analyse des Vorspanns weitergeht. Dabei werden die Leitmotive, die Typografie, sowie bei bestimmten Filmen kurz auch noch der Abspann erläutert.

IV.II.I Paterson (2016)

Der Autorenfilmer Jim Jarmusch hat mit *Paterson* einen Minimalismus von einem Film geschaffen, bei dem bedrückend wenig passiert. Doch ist es genau diese gelassene Ansicht auf Patersons alltägliches Leben, wo für Sensation und Aufregung kaum Platz ist, die diesen Film so einzigartig und gelungen macht. Adam Driver spielt den Hauptdarsteller Paterson, der in der gleichnamigen Stadt Paterson lebt und als Busfahrer arbeitet. Während seiner freien Zeit verfasst er hingebungsvoll Gedichte in seinem Notizbuch. Jim Jarmusch hat dafür den Dichter Ron Padgett engagiert, dessen Poesie er verehrt. Ron Padgett verwendete dafür einerseits bereits von ihm existierende Gedichte, andererseits wurden einige auch völlig neu, speziell für den Film, geschrieben. Im Film selbst hat Paterson den amerikanischen Lyriker William Carlos Williams als Vorbild, der den Gedichtband Paterson die gleichnamige Stadt, zu einem literarischen Ort machte. Williams Herangehensweise an Gedichte widerspiegeln sich im Film selbst, denn er bezog Ideen und Details aus der realen Welt und verwandelte diese in Poesie; genau wie Paterson es macht. Er verwandelt Buchstaben auf einer Streichholzschachtel oder Geschichten seiner Fahrgäste in kreative Gedichte.⁷⁹

Filminhalt

Paterson ist Busfahrer in der gleichnamigen Stadt Paterson in New Jersey. Jeden Tag wacht er um beinahe dieselbe Zeit auf, küsst seine Freundin Laura, die neben ihm im Bett liegt, isst immer dieselben Frühstücksflocken und macht sich auf den Weg zur Arbeit. Paterson ist ein verständnisvoller, friedlicher Mann, der sich nur selten über etwas beklagt und stellt das totale Gegenteil zu Laura dar, die ständig etwas zu erzählen hat und ihre Zukunftspläne stetig ändert. Mal will sie mit dem Verkauf von Cupcakes Geld verdienen, dann meint sie wieder, dass sie als Country-Sängerin durchstarten will. Ihr gemeinsames Haus wird von Laura immer wieder umgestaltet und neu dekoriert, während Paterson seine ganze Leidenschaft der Poesie widmet. Das Gedichteschreiben ordnet er dabei aber immer seinem von der Routine bestimmten Alltag unter. Er schreibt auf dem Fahrersitz des Stadtbusses Nummer 23, bevor seine Schicht beginnt, in seiner Mittagspause auf einer Bank vor dem berühmten Wasserfall

⁷⁹ Vgl. Paterson-derfilm.de

der Stadt oder geht abends in seinem Keller der Poesie nach. Inspiriert zu seinen Gedichten wird Paterson durch ganz alltägliche Dinge in seinem Leben, wie einer Zündholzschachtel, aber auch durch die Gespräche von Fahrgästen im Bus, die er während der Fahrt mitbekommt. Neben Paterson und Laura, lebt auch noch die Bulldogge Marvin im Haus. Marvin ist Lauras Hund und für Paterson eher lästig, das er sich aber niemals wirklich anmerken lässt. Nach dem gemeinsamen Abendessen geht Paterson jeden Abend mit Marvin Gassi und kehrt am Rückweg in seine Lieblingsbar auf genau ein Bier ein. Paterson plaudert dort mit dem Wirt und beobachtet die anderen Gäste, sowie deren Gespräche. Laura drängt Paterson immer dazu, das Notizbuch, in dem er seine Gedichte niederschreibt, zu veröffentlichen oder wenigstens zu kopieren, doch Paterson hat wenig Interesse daran. Eines Abends sehen sich er und Laura einen Film im Kino an. Als die Beiden wieder in ihr Haus zurückkehren, entdecken sie das von Marvin völlig zerfetzte Notizbuch mit Patersons Gedichten am Boden zerstreut. Laura versucht am nächsten Tag die Stimmung zu heben, doch Paterson bevorzugt es für sich zu sein und spaziert betrübt zum Wasserfall der Stadt. Auf der Bank vor dem Wasserfall sitzt er eine Weile bis sich ein Japaner zu ihm setzt und ein Buch mit William Carlos Williams, Patersons Lieblingsdichter, aus der Tasche holt. Der Japaner fragt Paterson, ob er auch Dichter sei, doch Paterson verneinte nach kurzem Zögern und meinte nur, dass er Busfahrer sei. Als sich der Japaner wieder von ihm verabschiedet, schenkt er Paterson noch ein Buch mit leeren weißen Seiten. Paterson sieht sich das Buch an, überlegt kurz und beginnt darin zu schreiben.

Vorspann

Nach den Logos von K5 International und amazon studios beginnt die Titelsequenz. Danach folgen die zwei Namen gleich noch einmal, aber bereits in das Design der Titelsequenz integriert. Es dominiert der schwarze Hintergrund, der sich durch den kompletten Vorspann zieht. In blauer serifenloser Schrift erscheinen die Namen der beiden Studios. Dazwischen zeigt sich in Weiß ein handgeschriebener Schriftzug. Zwei weitere Firmen werden in blauer Schrift gezeigt, ehe die Credits vom Filmemacher Jim Jarmusch auftauchen; ebenfalls in Blau, begleitet von einem weißen handgeschriebenen "A film by". Darauf folgen nacheinander in der blauen serifenlosen Schrift sieben Namen der mitwirkenden Schauspieler, die dann wieder verblassen, ehe sie komplett verschwinden. Den Schluss der Titelsequenz macht der Filmtitel PATERSON in weißem handgeschriebenen Schriftzug. Begleitet wird der knapp 1-minütige Vorspann von Tönen einer Klangschale.

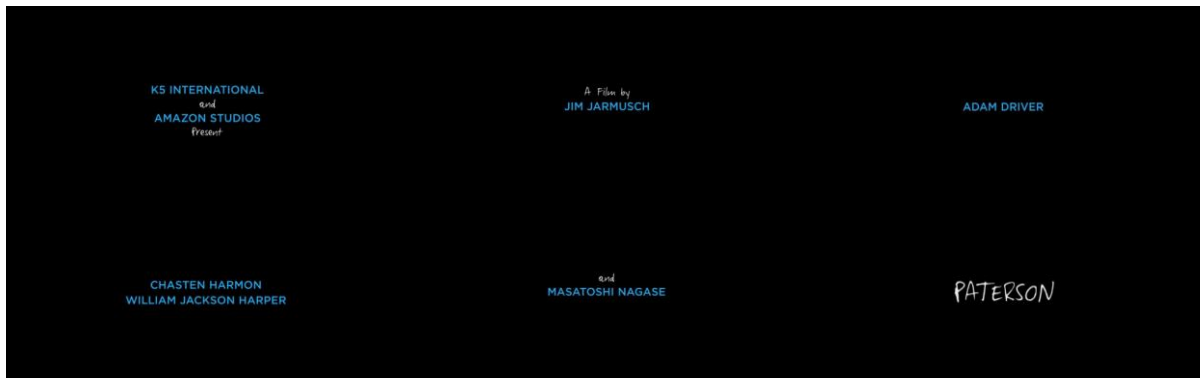


Abb. 35 Vorspann Paterson

Quelle: Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Abspann

Der 50 Sekunden lange Abspann, beginnend mit Jim Jarmusch als Drehbuchautor und Regisseur, gefolgt von den Namen aller anderen wichtigen Filmmitwirkenden startet nach dem letzten Filmbild. Er weist dasselbe Design auf wie zu Beginn die Titelsequenz: schwarzer Hintergrund, Credits in serifenloser blauer Schrift und in weißer handgeschriebener Schrift die jeweiligen Ressorts der Filmbeteiligten. Nach 50 Sekunden ist diese Sequenz dann zu Ende und wird vom klassischen Rolltitel abgelöst. Sowohl im Vor- als auch im Abspann handelt es sich bei der Schrift um ein klassisches Typogramm.

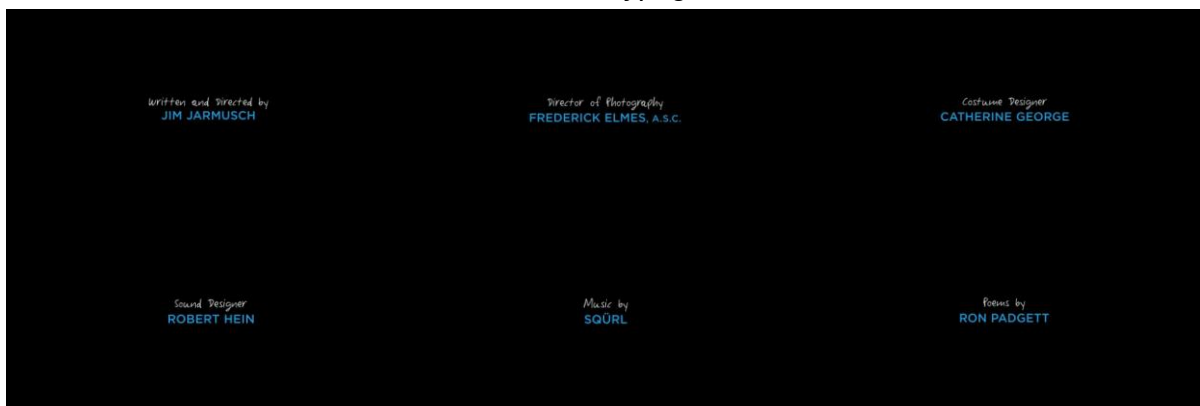


Abb. 36 Abspann Paterson

Quelle: Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Fazit

Der Vorspann zu *Paterson* ist ein klassischer Titel-Vorspann. Der schwarze Hintergrund bleibt die komplette Titelsequenz hindurch gleich und mittig erscheinen nacheinander die Credits in zwei unterschiedlichen Schriftfarben, sowie Schriftarten. Auffallend ist, dass der Vorspann zweigeteilt ist, denn es gibt auch den Abspann, dessen Design mit dem des Vorspanns vollkommen ident ist. Der Vorspann nennt die wichtigsten Schauspieler, sowie den Filmemacher und der Abspann zählt Filmmitwirkende der jeweiligen Ressorts auf. Die blaue Farbe wurde möglicherweise deshalb gewählt, weil die Busuniform des Hauptdarstellers Paterson blau ist und auch sonst trägt er in seiner Freizeit meist ein blaues Hemd. Die weiße handgeschriebene Schrift deutet bereits Patersons Niedergeschriebenes in seinem Notiz-

buch an, denn auch im Film werden seine Gedanken und das Geschriebene gezeigt und über das Filmbild gelegt. Dazu liest auch noch Patersons Stimme aus dem Off diese Zeilen laut vor. Aufgrund des Titel-Vorspann Designs mit schwarzem Hintergrund ist die Schrift im Vor- und Abspann im Fokus und wird durch nichts anderes abgelenkt. Die rechtliche Funktion im Bezug auf die Titelsequenz steht hier also klar im Vordergrund.



Abb. 37 Gedanken von Paterson während des Films

Quelle: Paterson (2016, Jim Jarmusch)

IV.II.II Wiener Dog (2016)

Wiener Dog ist ein Episodenfilm des US-amerikanischen Filmmachers Todd Solondz. Wie schon in seinen vorhergehenden Filmen, *Welcome to the Dollhouse* (1996) und *Palindromes* (2004) gibt es in einer der vier Episoden bei Wiener Dog auch wieder die Figur Dawn Wiener. Als Regisseur gefällt es Solondz mit seinem immer wiederkehrenden Charakter Dawn Wiener aufzeigen zu können, welche unterschiedlichen Leben sie haben könnte.

Die vier Episoden sind irgendwie eigenständige, aneinandergereihte Kurzfilme, die vor allem eines miteinander verbindet, nämlich ein brauner Dackel, der im Englischen auch Wiener Dog genannt wird. Dieser Hund ist aber nicht die einzige Regelmäßigkeit in diesem Werk, denn auffallend ist auch, dass der in jeder Episode wechselnde Hauptprotagonist altert und für je einen Abschnitt im Leben steht. Es beginnt mit einem kleinen Buben, geht weiter mit der dreißigjährigen Dawn Wiener und dann zu einem pensionsreifen Drehbuchautor bis es in der vierten Episode mit einer Großmutter endet. Auch die Hauptthemen der Diegese sind überall dieselben, nämlich Reue und Sterblichkeit, sowie das unglückliche Leben der Protagonisten.⁸⁰

Filminhalt

Die braune Dackeldame führt durch alle vier Episoden. In Episode eins wird sie von einem Vater aus dem Tierheim geholt, um den Hund seinem neunjährigen Sohn Remi zu schenken, der sich gerade von der Chemotherapie erholt. Wiener Dog, wie Remi die Dackeldame nennt, und der Junge sind von Anfang an beste Freunde. Als eines Tages Remi mit dem Hund alleine zuhause ist und die beiden wie wild herumtoben, füttert der Junge Wiener Dog anschließend mit seinem Müsliriegel, was einen nicht aufhörenden Durchfall bei der Hündin zur Folge hatte. Die Episode endet damit, dass der Vater den Hund zum Tierarzt bringt, der ihn einschläfern soll. Hier beginnt dann auch schon die zweite Episode, mit der Tierarzthelfe-

⁸⁰ Vgl. Pekler, Michael: "Wiener Dog": Auf den Hund gekommen.

rin Dawn Wiener, die Wiener Dog vor der tödlichen Spritze rettet und mit der braunen Dackelhündin abhaut. Diese hat immer noch Durchfall und braucht einige Zeit bis sie wieder fit wird. Dawn, die ein trostloses, einsames Leben führt, trifft eines Tages zufällig auf ihren Schwarm Brandon aus der Schulzeit. Dieser kann sich aber nicht mehr an sie erinnern, was möglicherweise auch an seinem Drogenkonsum liegt. Nach einem kurzen Smalltalk und der Bekanntschaft zwischen Wiener Dog und Brandon, lädt dieser Dawn dann spontan zu einem Roadtrip ein. Diese willigt ein, da sie sowieso nichts zu verlieren hat. Während des Roadtrips erlebt Brandon immer wieder Ablehnung von mehreren Menschen, nur sein Bruder Tommy, der an Trisomie 21 erkrankt ist, begrüßt Brandon freudig vor seiner Haustür. Dawn und Brandon verbringen eine kurze Zeit bei seinem Bruder Tommy und dessen Ehefrau zuhause. Bevor sie wieder weiterfahren entschließt sich Dawn dazu die Dackelhündin bei Tommy zu lassen. Im Auto kommen sich Brandon und Dawn dann zum ersten Mal näher. Zu Beginn der dritten Episode sitzt Wiener Dog plötzlich am Schreibtisch des in die Jahre gekommenen Filmprofessors David Schmerz, der immer noch auf seine letzte Chance für seinen Durchbruch als Drehbuchautor hofft. Doch daraus soll nichts werden und auch seine Studenten halten nicht besonders viel von ihm. Schlussendlich entschließt er sich dazu seine Dackeldame als Selbstmordattentäter im Universitätsgebäude zu positionieren. Schlimmeres konnte aber verhindert werden. Somit lebt Wiener Dog immer noch weiter und erscheint nun in der letzten Episode im Haus bei einer verbitterten alten Frau, die es bereut, welchen Lauf ihr Leben genommen hat. Sie bekommt einmal Besuch von ihrer Enkelin Zoe, die aber im Grunde bloß mit der Bitte um Geld gekommen ist. Ansonsten wird sie im Alltag von einer Pflegerin betreut und der Dackeldame, der sie den Namen Cancer gibt, begleitet. Als sie später auf der Bank vor ihrem Haus, nach einem Tagtraum erwacht, muss sie feststellen, dass Cancer, die neben ihr auf der Bank gesessen hat, verschwunden ist. Sofort ruft und macht sie sich auf die Suche nach der Hündin. Mit Entsetzen muss sie mit ansehen, wie Wiener Dog auf die vielbefahrene Straße läuft und prompt von einem Lastwagen zu Tode gefahren wird.

Vorspann

Nach den Logos von Prokino und Annapurna Pictures erscheinen bereits die ersten Credits, zentriert in weißer Serifenschrift auf braunem Hintergrund. Danach folgt ein Schnitt und das Filmbild zeigt einen Mann, der mit einem Käfig in der Hand, in dem ein brauner Hund sitzt, zu seinem Wagen geht und den Käfig auf der Ladefläche verstaut. Nachdem der Mann wegfährt wechselt die Kameraansicht in den Käfig, durch dessen Gitter der Hund in den Himmel blickt. Als der Mann auf einem Parkplatz hält und den braunen Hund von der Ladefläche hebt, folgt ein Schnitt zu weiteren Käfigen, in denen andere Hunde liegen und bellen. Die Kamera fährt an den vielen Käfigen entlang, mit Blick aus dem Käfiginneren nach

draußen. Bei einem noch leeren Käfig wird dann die Türe geöffnet und der braune Hund, der sich als Dackel entpuppt, wird hineingesetzt. Er ist ganz ruhig und sieht sich zaghaft in seiner neuen Umgebung um. Als er dann in die Kamera blickt erscheint rechts von ihm der Filmtitel Wiener-Dog in brauner Schreibschrift. Als nächstes werden immer vier Credits der Schauspieler untereinander eingeblendet. Gefolgt von der Einblendung weiterer Credits zu Musik, Kostüm, Editor, Fotografie, Co-Produzenten, Drehbuchautor und Regisseur, bewegt sich Wiener Dog weiterhin im Käfig herum und sieht sich um. Nach dem letzten Credit verblasst das Bild und mit einem Schnitt wechselt man sofort in die Diegese der ersten Episode des Films. Der Vorspann hat eine Dauer von gut 3 Minuten.

Die Schrift der Credits ist durchgehend dieselbe Schreibschrift mit Serifen in brauner Farbe. Die Farbwahl der Schrift lässt sich aufgrund des Felles vom Hund, das eben auch durchgehend braun ist, erklären. Effekte wurden keine angewendet, somit lassen sich die Credits zu *Wiener Dog* in die Kategorie des Typogramms einordnen. Sowohl die strategische, als auch die rechtliche Funktion werden hier bestens erfüllt und stören einander nicht, denn die Schrift mit den Credits erscheint erst, wenn sich der Dackel bereits im Käfig befindet und nurmehr umherblickt und sich um die eigene Achse dreht. Es geschieht also nicht allzu viel und die größte Aufmerksamkeit kann den Credits gewidmet werden. Die Einstimmung auf die Diegese, also die strategische Funktion ist aber trotzdem gegeben, weil vor dem Einblenden der Schrift bereits veranschaulicht wird, wie der Dackel im Käfig des Tierheims landet und der Zuseher ist nun gespannt, was mit dem Hund passieren wird, nachdem die Titelsequenz endet.



Abb. 38 Wiener Dog am Weg ins Tierheim

Quelle: Wiener Dog (2016, Todd Solondz)



Abb. 39 Vorspann Wiener Dog

Quelle: Wiener Dog (2016, Todd Solondz)

Fazit

Der Vorspann zu Wiener Dog wirkt eigentlich wie eine weitere Episode, wenn auch eine sehr kurze mit gut drei Minuten Länge. Doch genau wie in den folgenden vier Episoden, spielt auch in der Titelsequenz die braune Dackeldame eine wichtige Rolle und das Ende fällt für den Wiener Dog meist nicht sehr gut aus. So endet es für den Hund auch im Vorspann im Käfig eines Tierheims. Die nächste beziehungsweise erste Episode lässt dann vermuten, dass Remis Vater den Wiener Dog aus seiner "Gefangenschaft" im Tierheim befreit hat, als er plötzlich, mit dem Tier am Arm, vor dem Jungen steht.

Aufgrund des kurzen Episodencharakters des Vorspanns, weist dieser Anzeichen eines Einführungs-Vorspanns nach Zizmanns Vorspannkategorien auf. Die braune Dackeldame wird in der Titelsequenz bereits vorgestellt und führt in die weitere Geschichte, in die nächste darauffolgende Episode, ein. Formal passt sich der Vorspann somit sehr gut der Filmhandlung an und könnte eben sogar als eine weitere beziehungsweise eine Pre-Episode gesehen werden.

IV.II.III The Shape of Water (2017)

Der Film *The Shape of Water* von Guillermo del Toro ist mit bester Film, beste Regie, beste Filmmusik und bestes Szenenbild bei der Oscarverleihung 2018 ausgezeichnet worden.

Auch im Jahr davor holte er sich schon den Goldenen Löwen bei den internationalen Filmfestspielen in Venedig. Das Genre des Films ist nicht eindeutig festzulegen und vielmehr eine Mischung aus aufregendem, bildgewaltigen Actionthriller und anmutigem Melodram, mit vereinzelt Musical-Elementen. In *The Shape of Water* werden auch die üblichen Konventionen bezüglich der Vorstellung eines Monsters umgedreht, denn in diesem Fall entführt das

Unwesen nicht die Frau, sondern vertraut sich ihr an und zeigt sich von wahrer Schönheit. Ein märchenhafter Ansatz wird somit gleich mitgeliefert. An der Gestaltung des im Film dargestellten Amphibienwesens arbeiteten Guillermo del Toro und Vanessa Taylor drei Jahre lang, bis am Schluss dann ein präzise kreierte und auf seine Art wunderschönes Fabelwesen entstanden ist.

Filminhalt

Der Film spielt in den 1960er Jahren in den USA. Elisa, die als Waisenkind aufwuchs und aufgrund einer Verletzung an ihrem Hals als Kleinkind, stumm ist, lebt alleine in einer kleinen Wohnung in Baltimore. Sie arbeitet immer nachts als Reinigungskraft in einem geheimen Labor der US-Regierung. Ihre Arbeitskollegin Zelda, eine schwarze energische und sehr redselige Frau, sowie Elisas Nachbar, der homosexuelle Giles, sind ihre einzigen Freunde. Zelda hilft Elisa auch oft als Übersetzerin, da Elisa nur mithilfe von Gebärdensprache mit anderen kommunizieren kann. Eines Tages werden die beiden beauftragt einen geheimen Raum im Labor von Blut zu reinigen. An diesem Ort begegnet Elisa zum ersten Mal dem Amphibienwesen. Dem Sicherheitschef namens Strickland wurde von diesem Geschöpf der Finger abgebissen. Der Amphibienmann kommt aus dem Amazonas und wurde dort gefangen genommen, um hier im Labor Experimente an ihm vorzunehmen. Das Ziel der US-Regierung ist, mit den Fortschritten des sowjetischen Raumfahrtprogramms, das bereits ein Lebewesen ins All geschickt hat, mithalten zu können beziehungsweise dieses zu übertrumpfen. Elisa ist vom ersten Moment an von diesem Amphibienwesen fasziniert und schleicht sich von nun an immer während ihrer Arbeit zum Wassertank, wo der Amphibienmann festgehalten wird. Sie bringt ihm Gebärdensprache bei, füttert ihn mit hartgekochten Eiern und spielt ihm Musik vor. Einmal schaffte sie es nicht mehr rechtzeitig zu verschwinden, ehe Strickland und der Wissenschaftler Dr. Hoffstetler im Labor erscheinen. Elisa versteckt sich und muss mit ansehen, wie Strickland das Geschöpf misshandelt. Dabei wird Elisa von Dr. Hoffstetler entdeckt, der aber nichts sagt, weil er selbst eigentlich ein Spion für die Sowjetunion ist und bloß Informationen zu diesem Wesen herausfinden und weitergeben soll. Als Dr. Hoffstetler, aber von den Russen erfährt, dass das Wesen mit Gift getötet werden soll, ist er nicht mehr auf deren Seite. Auch das Vorhaben einer Vivisektion am Amphibienmann, von den Amerikanern beordert, stößt auf Protest seitens Dr. Hoffstetler. Somit hilft er Elisa, die das Geschöpf vor all dem bewahren will. Gemeinsam mit Giles, Zelda und Hoffstetler gelingt es Elisa schließlich das Amphibienwesen aus dem Labor zu schmuggeln, um es vorübergehend in ihrer Badewanne unterzubringen. Ihr Plan sieht so aus, dass sie den Fischmann beim nächsten Regenfall in einen vollgelaufenen Kanal ins Meer freilassen will. Bis dahin vergehen aber noch einige Tage, in denen Elisa sich dem Amphibienmann immer stärker hingezogen fühlt und mit ihm sogar Sex hat. Giles, der nebenan wohnt, und

manchmal auf das Wesen aufpasst, entdeckt, dass es unheimliche Kräfte hat und ihm zu vollerm Haar verhalf und Wunden heilte. Nach einiger Spionagearbeit gelingt es Strickland dann doch herauszufinden, wer für die Entführung des Wesens verantwortlich war und macht sich auf den Weg zu dem Kanal, an dem Elisa ihr geliebtes Geschöpf frei lassen will. Strickland kommt noch rechtzeitig und verletzt die beiden mit seiner Waffe. Der Amphibienmann kann sich selbstheilen, doch Elisa liegt regungslos am Boden. Daraufhin schlitzt der Fischmann dem Sicherheitschef die Kehle auf und flüchtet mit Elisas Körper ins Wasser. Dort verwandelt er Elisas Narben am Hals in Kiemen und schenkt ihr wieder neues Leben, wenn auch unter Wasser. Giles wünscht den beiden dann noch, aus dem Off sprechend, ein glückliches Leben.

Vorspann

Beginnend mit den Logos und deren Inszenierung von Fox Searchlight Pictures und TSG Entertainment dauert es nicht lange bis zum Beginn des Vorspanns, der mit schwarzem Hintergrund und links unten im Bild mit grün gehaltenen Credits der Produktionsfirmen eröffnet. Dazu steigen jeweils links und rechts im Bild, von unten kommend, grüne Luftblasen auf, die sich dezent nach oben bewegen. Danach wird mit einem Schnitt in eine dunkel-düstere Unterwasserwelt gewechselt, in deren Mitte sich ein Eingang mit langem Gang befindet, den die Kamera entlang geht. Alles ist hier in Grüntönen gehalten. Deckenleuchten im Gang lassen es zu, diverse Gegenstände, Fische und weitere Wasserblasen zu erkennen. Am Ende des Weges öffnet sich die linke von zwei Türen und der Credit des Filmemachers Guillermo del Toro erscheint im Bild. Kaum kommt das Kamerabild durch die Tür hindurch und lässt den Blick auf im Wasser schwebende Möbelstücke zu, taucht links unten der Filmtitel auf. Das bedeutet allerdings noch nicht das Ende der Titelsequenz, die von da an noch weitere knapp 2,5 Minuten andauert. Nachdem die Schrift des Filmtitels verschwunden ist, beginnt eine Stimme aus dem Off zu erzählen, während die Kamera weiterhin durch eine Wohnung führt, die vollkommen unter Wasser steht. Immer wieder schwimmen auch Fische im Bild herum. Während die Off-Stimme von Möglichkeiten, was sie über die Geschichte des folgenden Films berichten soll, erzählt, sind keine weiteren Credits eingeblendet, bis zu dem Zeitpunkt als er die Prinzessin ohne Stimme erwähnt und eine Person waagrecht im Wasser schwebend über einer Couch zu erkennen ist. Die Kamera bleibt länger auf dieser Einstellung und Credits der mitwirkenden Schauspieler werden links und rechts unten abwechselnd eingeblendet. Das Bild ändert sich dahingehend, dass alles Schwebende plötzlich nach unten gezogen wird, als würde in Zeitlupe die Schwerkraft seine Wirkung zeigen. Die Kamera bewegt sich immer näher zum Nachtkästchen auf dem eine Lampe, sowie eine Uhr, beziehungsweise ein Wecker, zum Stehen kommen. Die Stimme aus dem Off ist zu dem Zeitpunkt bereits verstummt und das Ticken der Uhr geht in ein Klirren des Weckers über. Gleichzeitig verän-

dert sich auch das grünliche Unterwasserbild in ein gewöhnliches Filmbild, wo eine Frau mit Schlafmaske liegend auf einem Sofa zu sehen ist. Der Wecker klingelt und die Frau wacht auf. Credits, der am Film beteiligten Personen, werden ständig eingeblendet. Im weiteren Verlauf steht die Person auf, zieht den Morgenmantel über, lässt sich ein Vollbad ein und macht sich Frühstück. Im Hintergrund sind ständig Sirenen und laute Verkehrsgeräusche zu hören, was den Anschein einer eher preiswerten, kleinen Wohnung in einer Großstadt macht. Die Kamera bewegt sich dann auch durch den Bodenaufbau nach unten und macht Halt in einem großen Kinosaal, der sich unterhalb der Wohnung befindet. Es läuft gerade eine Filmvorstellung und der letzte Credit von Guillermo del Toro erscheint hier. Darauf folgt ein Schnitt in die Küche der vorherigen Wohnung, wo die Frau gerade Frühstückseiern kocht. Hier endet auch die Titelsequenz.

Bei der Typografie im Vorspann zu *The Shape of Water* handelt es sich um ein Typokinetogramm. Die Credits werden über bewegtem Hintergrund ein- und wieder ausgeblendet. Die Schrift ist serifenlos, in hellem Grün gehalten und beinhaltet nur Großbuchstaben. Dabei blinkt immer wieder willkürlich innerhalb des Schriftzuges etwas hell Leuchtendes auf, nur ganz kurz, aber bei genauem Hinsehen lässt sich dieser Effekt erkennen und verleiht den Credits etwas Lebendiges, indem es da und dort mal aufflackert.



Abb. 40 Vorspann The Shape of Water

Quelle: The Shape of Water (2017, Guillermo del Toro)



Abb. 41 Fortsetzung Vorspann The Shape of Water

Quelle: The Shape of Water (2017, Guillermo del Toro)

Fazit

Der Vorspann zu *The Shape of Water* beinhaltet eigentlich 2 verschiedene Vorspannarten. Der zweite Teil, als die weibliche Hauptfigur aufwacht, sich anzieht und das Frühstück zubereitet, zählt zu der Kategorie des Integrierten-Vorspanns, wo eben zeitlich, mit Beginn der Diegese, die schriftlichen Informationen eingeblendet werden. Der erste Teil der Titelsequenz kann dem Clip-Vorspann zugeordnet werden. Denn die Unterwasserwelt, mit der in der Diegese vorkommenden Wohnung als Hauptschauplatz und der Stimme aus dem Off, erzählen eine kurze märchenhafte Geschichte über eine Frau, die keine Stimme hat und der eine Begegnung mit einem Monster bevorsteht.

Beide Teile des Vorspanns gehören aber zusammen, denn der Übergang von der Unterwasserwelt in die reale Welt, in der der Wecker läutet und die Hauptdarstellerin aus ihrem Schlaf holt, ist lückenlos und genau aufeinander abgestimmt. Der erste Teil wirkt in diesem Zusammenhang sogar wie ein Traum, aus dem die Frau eben dann erwacht. Der Abschnitt mit diesem Traum ist vom zweiten Teil, also dem Beginn der Diegese auch auf der märchenhaften Instrumentalmusik, die mit dem Läuten des Weckers verstummt, zu unterscheiden. Ab Filmbeginn sind alltägliche Geräusche, die am Morgen in dieser gezeigten Wohnung stattfinden, zu hören. Auffallend ist auch, dass im Vorspann und eben auch im restlichen Film der grüne Farbton dominiert. Kleidung, Gebäude und Textilien sind oftmals grün und das gesamte Filmbild ist ebenfalls grünlich eingefärbt. Somit überrascht es nur wenig, dass die Schriftfarbe der Credits eine grüne Farbe erhalten hat. In den Sequenzen, wo sich im gezeigten Bild nicht besonders viel abspielt, kann die Schrift problemlos wahrgenommen werden. Somit stören sich die strategische und rechtliche Funktion nicht gegenseitig. Ab dem Zeitpunkt, wenn der Clip-Vorspann in den Integrierten-Vorspann wechselt, leidet bereits die rechtliche Funktion, da der bevorzugte Blick des Zusehers auf das bewegte Bild fällt und dabei die Credits in den Hintergrund des Interesses geraten.

IV.II.IV Wilde Maus (2017)

Die Tragikomödie *Wilde Maus* ist Josef Haders Regiedebüt. Er schrieb auch das Drehbuch dazu und besetzte sich selbst mit der Hauptrolle. Mit der Premiere des Films bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin im Jahr 2017, bekam er sogar die Chance auf die Auszeichnung des Goldenen Bären. Haders Filmkunst ist es auf einem schmalen Grat zwischen tragischer Komik und trockenem Zynismus zu brillieren. Der Filmtitel beruht auf den Namen der Familienhochschaubahn "Wilde Maus", die im Wiener Prater steht und als Filmkulisse für den Film diente.⁸¹

Filminhalt

Georg ist 55 Jahre alt und schreibt seit etlichen Jahren als angesehener, sowie gefürchteter Musikkritiker für eine Wiener Zeitung. Seine 12 Jahre jüngere Frau Johanna ist Psychotherapeutin und momentan nur damit beschäftigt ihre Tage bis zum nächsten Eisprung zu zählen, um doch noch schwanger zu werden. Als Georg aufgrund von Sparmaßnahmen völlig unerwartet vom profitorientierten Chefredakteur Waller gekündigt wird, verschweigt er Johanna seinen Rauswurf, weil sie sich schon genug Sorgen um die ungewollte Kinderlosigkeit macht. Der 55-Jährige hat nun viel neu gewonnene Zeit und trifft dabei im Prater auf seinen ehemaligen Mitschüler Erich. Gemeinsam mit ihm und seiner rumänischen Freundin Nicoletta will er die Familienhochschaubahn Wilde Maus im Wiener Prater sanieren und wieder fahrtauglich machen, um Erich zu helfen eine neue Existenz aufzubauen. Somit hat er zumindest tagsüber etwas Ablenkung und Zeitvertreib. Doch Georgs Wut über seine Kündigung ist immer noch präsent und er will Rache. Eines Nachts beginnt er am Wagen und am Haus seines Ex-Chefs Waller kleine Sachbeschädigungen zu verüben. Mit der Zeit werden seine Vandalen immer größer, Johanna erfährt von seiner Kündigung und Georgs Leben gerät immer mehr aus dem Ruder. Er geht sogar so weit, dass er Waller erschießen will, es aber dann nicht schafft und im Zuge dessen versucht, fast nackt, nur mit der Boxershort bekleidet, im Schnee mit einer Flasche Alkohol und Tabletten Selbstmord zu begehen. Doch auch das klappt nicht, weil er von zwei Bauern gesehen wird, die ihm zur Hilfe eilen. Georg flieht vor ihnen und versöhnt sich schlussendlich wieder mit Johanna.

Vorspann

Es beginnt mit einem dunkelgrauen Bild, vor dem zentriert in gelber Schrift die Produktionsfirmen, sowie unterstützende und zusammenarbeitende Unternehmen eingeblendet werden. Sehr schnell entpuppt sich das dunkelgraue Bild als ein Aufzug, der sich von unten kommend öffnet und den Blick auf den Hauptdarsteller Josef Hader, in der Rolle als Georg, mit einer Arbeitskollegin, freigibt. Es folgt eine 5,5 Minuten lange Pre-Sequenz, in der gezeigt

⁸¹ Vgl. wildemaus.derfilm.

wird, wie Georg gekündigt wird und endet mit der Aufnahme, wo er sitzend im Auto seinen Chef verflucht. Ein Schnitt in eine Schneelandschaft beendet die Pre-Sequenz und der Vorspann beginnt. Mit Übergang in die Titelsequenz ändert sich auch die, während Georg noch im Auto sitzt, sehr gemütliche klassische Musik von einem Streichorchester in einen schnellen, hektischen Streichrhythmus. Zentriert in gelben Großbuchstaben erscheinen vor der Schneelandschaft der Credit von Josef Hader und nacheinander werden die weiteren Namen der mitwirkenden Schauspieler und am Film Beteiligten eingeblendet. Das Hintergrundbild bleibt dabei immer gleich, nur von der rechten Seite ins Bild kommend, stapft währenddessen eine Person durch den tiefen Schnee bis an den linken unteren Bildrand. Dazu ertönt weiterhin den kompletten Vorspann hindurch die dramatisch wirkende Musik. Als die Person wieder aus dem Bild gegangen ist, wird mit einem Schnitt in eine andere Perspektive gewechselt. Die Person bleibt stehen und stampft um sich herum den Schnee zusammen. Als nächstes dreht sich die Kamera um die Person, bei der es sich um Georg handelt, der im Schneidersitz im Schnee sitzt, und behält stets die Linse auf ihn gerichtet. Ein weiterer Schnitt zeigt einen gelben Hintergrund auf dem, mit schwarzen Großbuchstaben, der Filmtitel WILDE MAUS verkündet wird. Darauf folgt ein schwarzes Bild auf dem noch in gelber Schrift der Hinweis "Buch & Regie Josef Hader" steht, ehe der Zuseher in die Diegese des Films springt und die klassische Musik völlig verstummt. Die ganze Titelsequenz hat eine Dauer von knapp 1,5 Minuten.

Die gelbe, serifenlose Schrift der Credits, die durchgehend in Großbuchstaben erscheint, lässt sich dem Typogramm zuordnen. Sie erscheint und verschwindet ohne irgendwelcher Effekte. Der gelb-weiße Kontrast zwischen Schrift und Hintergrund ist allerdings nicht die beste Wahl, unter Berücksichtigung der Lesbarkeit. Nachdem in der Titelsequenz auf Bildebene nicht allzu viel passiert, lassen sich die schriftlichen Hinweise, ohne Störung oder Ablenkung durch Aktivitäten im Bild, gut wahrnehmen und ablesen. Die strategische, sowie rechtliche Funktion harmonisieren in diesem Fall somit ausgesprochen gut miteinander.



Abb. 42 Vorspann Wilde Maus

Quelle: Wilde Maus (2017, Josef Hader)



Abb. 43 Fortsetzung Vorspann Wilde Maus

Quelle: Wilde Maus (2017, Josef Hader)

Fazit

Der Vorspann zu *Wilde Maus* lässt einen zu Beginn etwas verwirrt zurück, denn warum erscheint plötzlich eine Schneelandschaft und warum sitzt Georg dort mittendrin im Schnee? Doch ab Minute 83 im Film kommt es zu dieser Szene in der frisch verschneiten Winterlandschaft und der Zuseher kann die Sequenz aus dem Vorspann in das Filmgeschehen einbauen. Der Vorspann nimmt also etwas vorweg, das der Zuseher anfangs noch nicht zuordnen kann. Somit handelt es sich hier um einen Raum-Zeit-Vorspann.

Die klassische Musik mit den Streichinstrumenten, die den Vorspann begleitet, bezieht sich auf die Musikvorliebe von Georg, sowie auf seinen Beruf als Musikkritiker. Bereits in der Pre-Sequenz wird der Zuseher davon in Kenntnis gesetzt.

IV.II.V Baby Driver (2017)

Der Action-Thriller des Filmemachers Edgar Wright entstand aus einer Inspiration zum Film *Driver* aus dem Jahr 1978 von Walter Hill, wo ein Fluchtwagenfahrer sein wichtigstes Eigentum, seinen Walkman nennt und damit ständig Musik hört. Ganz ähnlich ist es auch in *Baby Driver* der Fall. Dabei hört der Zuseher auch die Musik, die der Hauptprotagonist Baby im Film horcht. Diese Lieder sind auch gleichzeitig die Filmmusik. Mit dabei sind Songs von den Beach Boys, den Commodores oder Danger Mouse, um nur ein paar davon zu nennen. Die Musik harmoniert dabei immer mit den dargestellten Szenen und ergibt auf diese Weise ein gelungenes Gesamtpaket.⁸²

Filminhalt

Miles, der aufgrund seines jungen Aussehens Baby genannt wird, verliert bei einem tragischen Autounfall seine Eltern und wächst als Waise auf. Seit diesem Unfall leidet Baby an einem Tinnitus und versucht diesen nervtötenden Piepston im Ohr mit dem Beat seiner Lieblingslieder zu übertönen. Ohne iPod und Stöpsel im Ohr ist Baby nur selten anzutreffen. Baby arbeitet als einer der besten Fluchtwagenfahrer für den Gangsterboss Doc, bei dem der

⁸² Vgl. Borcholte, Andreas: Benzin-Ballett.

Junge noch sehr viel Geld abstottern muss, aufgrund eines vor Jahren begangenen Autodiebstahls. Im Rhythmus seiner Musik brennt Baby durch die Straßen von Atlanta und hilft bei etlichen Raubzügen, die von Doc geplant wurden. Als Miles die junge Kellnerin Debora kennenlernt und sich in sie verliebt, beschließt er aber aus dem kriminellen Geschäft auszuweichen. Debora weiß nämlich nur, dass Baby als Fahrer arbeitet, jedoch nicht, dass er bei Raubüberfällen mithilft. Doch Doc will den Jungen nicht verlieren und macht ihm klar, dass er noch einen letzten Job zu machen hat. Baby bleibt somit nichts anderes übrig. Der letzte Überfall läuft allerdings vollkommen schief und mehrere Menschen werden getötet. Baby, der einen seiner durchgedrehten Komplizen tötete, indem er mit dem Fluchtwagen frontal in ein vorstehendes Stahlteil fährt, das die Autoscheibe durchstößt und den Beifahrer umbringt, gelingt zwar die Flucht vor seinen Komplizen und der Polizei, doch am Ende erwischt es Baby doch. Er und Debora wollen gerade die Stadt verlassen, als eine Straßensperre der Polizei sie daran hindert und die Polizisten Baby festnehmen. Baby wird verurteilt und wandert ins Gefängnis. Nach 5 Jahren Haftaufenthalt wird er aber vorzeitig entlassen und Debora holt ihn mit dem Auto ab.

Vorspann

Die Titelsequenz zu *Baby Driver* lässt einige Zeit auf sich warten. Eigentlich wird ein Vorspann gar nicht mehr erwartet und überrascht einen, als in der sechsten Minute dann plötzlich die Titelsequenz beginnt. Die Pre-Sequenz endet mit dem Umsteigen vom roten Fluchtauto in ein anderes grünes Auto. Noch in dieser Szene beginnt auch schon der Vorspann, denn mit dem Schließen der Autotüren erscheint der erste Credit im Bild. Der Song, der während der Pre-Sequenz im Fluchtwagen gespielt wurde, wird jetzt immer leiser und das Auto verschwindet aus der Parkgarage. Ein weiterer schriftlicher Hinweis zu den Produzenten wird währenddessen noch eingeblendet, ehe die Musik fast komplett verstummt und der Credit von Edgar Wright erscheint. Mit einem Schnitt ändert sich die Szene und auch der Musiktitel. Im Hintergrund taucht eine Hochhausfassade auf und davor setzt sich der Schriftzug des Filmtitels zusammen. Zeitgleich ertönen die ersten Beats des Liedes Harlem Shuffle von Bob & Earl. Die Kamera filmt dann nach unten zur Eingangstür des Gebäudes, aus dem Baby durch die Drehtür herauskommt, mit den Ohrstöpseln im Ohr. Währenddessen erscheint der Credit mit seinem Schauspielernamen rechts neben ihm. Baby setzt seine schwarze Sonnenbrille auf und marschiert den Gehsteig entlang, immer im Rhythmus der Musik, die er hört. Dabei erscheinen weitere Credits der mitwirkenden Schauspieler entweder links oder rechts von seiner Person. Baby ist ganz in der Welt seines Liedes versunken und lebt es bei jedem Schritt, den er die Straßen entlang geht. Eine Drehung um die Straßenlaterne, ein plötzlicher zackiger Blick in das Schaufenster oder die Nachahmung einer bespielten Trompete, sind dabei keine Ausnahme. Auch die Wände und Bäume, an denen er vorbeikommt,

sind angemalt und mit genau den Wörtern angeschrieben, die gerade im Song vorkommen (Yeah, Slide). Er legt einen Stopp in einem Coffeeshop ein, wo er kurz einen seiner Ohrstöpsel herausnimmt, um vier Kaffees zu bestellen. In diesem Moment wird auch die Musik etwas leiser, ehe Baby den Stöpsel wieder in sein Ohr steckt und somit die Lautstärke erhöht. Er nimmt seine vier Kaffees und verlässt den Laden. Credits, zu weiteren am Film Mitwirkenden, werden währenddessen immer noch ständig eingeblendet. Sein Weg führt ihn wieder zurück zur Drehtür, durch die er zu Beginn des Liedes herauskam. Nachdem Baby hinter der Tür verschwindet, dreht sich diese noch etwas weiter und der letzte Credit mit Edgar Wright als Drehbuchautor und Regisseur erscheint. Der Song wird immer leiser bis er schlussendlich völlig verstummt. Mit einem Schnitt wechselt das Bild in das Innere des Gebäudes, wo Baby seine restlichen drei Kaffees abliefert und die Diegese zu *Baby Driver* beginnt. Die Typografie passt in die Kategorie des Typokinetogramms. Die Schrift ist weiß und in Großbuchstaben gehalten, wobei immer wieder schwarze Striche an bestimmten Stellen durch die jeweiligen Buchstaben gehen und jeder Buchstabe leicht schattiert ist. Bevor die Schrift im Bild erscheint, taucht immer zuerst eine gelbe Linie auf, die entweder von links oder rechts in das Bild zieht. Dann verteilen sich unter- und oberhalb der Linie die schriftlichen Hinweise und alles wird etwas heran gezoomt, ehe der komplette Credit mitsamt der gelben Linie wieder verschwindet. Der Titel *Baby Driver* ist etwas anders gestaltet, wobei die Farben Gelb und Schwarz dominieren. Baby wird gelb mit schwarzem Schatten und Driver schwarz mit gelbem Schatten geschrieben. Dabei bauen sich die beiden Wörter aber erst zusammen und erscheinen nicht einfach. Dicke gelbe und schwarze Balken, wie vorhin die gelben Linien, gleiten von links und rechts herein und bilden den Titel *Baby Driver*. Dann gibt es wieder einen Zoom, ehe die Kamera nach unten schwenkt und Baby erscheint im Bild. Die gelben Linien symbolisieren die, in den US auf der Straße aufgemalten, gelben doppelten Sperrlinien. Somit ist hier auch gleich eine Verbindung zum Auto, beziehungsweise dem Fluchtfahren hergestellt.



Abb. 44 Vorspann Baby Driver

Quelle: Baby Driver (2017, Edgar Wright)



Abb. 45 Fortsetzung Vorspann Baby Driver

Quelle: Baby Driver (2017, Edgar Wright)

Fazit

Der Vorspann zu *Baby Driver* lässt einige Zeit auf sich warten, doch dann beginnt sie doch noch, die 3 Minuten lange Titelsequenz, die in die Kategorie Einführungs-Vorspann eingeordnet werden kann. Die Hauptfigur, Baby steht dabei vollkommen im Fokus. Der Zuseher bekommt einen guten Eindruck von ihm und seiner Art zu leben: immer die Ohrstöpsel im Ohr, bewegt er sich zum Rhythmus seiner Lieblingslieder und spricht nur das Nötigste mit anderen Menschen. Aufgrund dessen, dass im Vorspann zu *Baby Driver* bereits einiges passiert und Baby nicht nur die Straße entlang marschiert, sondern im Bezug auf den Song, den er gerade hört, seine Umgebung mit einbaut, wird die rechtliche Funktion der Credits etwas in Mitleidenschaft gezogen. Passiert in einer Szene mal nicht allzu viel, lassen sich die schriftlichen Hinweise gut wahrnehmen und ablesen. Meistens ist es aber der Fall, dass bei der Rezeption das bewegte Bild mit "Baby's Showeinlagen", dem Schriftbild vorgezogen wird.

IV.II.VI Manchester by the Sea (2016)

Matt Damon hatte die Grundidee zu diesem Filmdrama und wollte darin selbst die Hauptrolle spielen. Er entschied sich dann aber dagegen und überließ die Rolle Casey Affleck. Die Regiearbeit übergab er an Kenneth Lonergan, der bereits das Drehbuch dazu verfasste. Matt Damon wirkte am Ende nur mehr bei der Produktion des Films mit. *Manchester by the Sea* begeistert mit Dialog, Schauspiel und zwischenmenschlichen Szenen und nicht mit dauerhaf-

tem Auf und Ab hinsichtlich der Dramaturgie. Bei der Oscarverleihung im Jahr 2017 wurde der Film mit dem Titel bester Hauptdarsteller und bestes Originaldrehbuch ausgezeichnet.⁸³

Filminhalt

Lee Chandler ist ein Einzelgänger und führt ein ziemlich trostloses Leben als Hausmeister in Boston. Eines Tages erhält er einen Anruf, dass sein Bruder Joe an seiner Herzschwäche gestorben ist. Sofort fährt Lee zu seinem Leichnam und kehrt in seine Heimatstadt Manchester by the Sea zurück. Dort soll er sich um Joe's Nachlass, sowie dessen Teenager Sohn Patrick kümmern. Joe will, dass Lee sein Vormund ist und hat dafür noch zu Lebzeiten bereits die nötigen Vorkehrungen getroffen und für das Finanzielle vorgesorgt. Lee will eigentlich so bald als möglich wieder zurück nach Boston und seine Heimatstadt verlassen, doch Patrick ist von der Idee nach Boston zu ziehen nicht wirklich einverstanden. Patrick hat hier alle seine Freunde, spielt im Eishockeyteam seiner Schule und ist Mitglied in einer Band. In Rückblenden erfährt der Zuseher dann warum Lee nicht in Manchester bleiben will: Er war vor einigen Jahren noch glücklicher Familienvater von 3 Kindern und mit Randi verheiratet. Als er eines Abends noch aufbrach um Bier zu kaufen, vergaß er das Kamingitter aufzustellen. Das Haus brannte bereits lichterloh, als er vom Einkauf wieder zurückkam. Die Feuerwehr konnte nur noch seine Frau Randi retten. Die drei Kinder starben im oberen Stockwerk. Lee und Patrick finden schlussendlich aber eine Lösung mit der beide glücklich sind. Patrick bleibt in Manchester und wird von Joe's sehr gutem Freund George und dessen Frau adoptiert. Lee geht zurück nach Boston, arbeitet aber in Zukunft ein bisschen weniger und hat so mehr Zeit für Patrick, wenn er auf Besuch kommt. Auch das Boot, dass Patrick von seinem Vater geerbt hat und an dem viele gemeinsame Erinnerungen hängen, ist wieder seetauglich geworden mit Georges Hilfe. Somit steht zukünftigen Angelausflügen, wie sie Patrick schon als kleiner Junge mit seinem Vater und Onkel erlebte, nichts mehr im Wege.

Vorspann

Nach den Logos von Universal, amazon studios, k. media, the farm und b story beginnt ein kurzer Part des Titel-Vorspanns mit weißen Credits der Studios und des Drehbuchautors und Regisseurs Lonergan auf schwarzem Hintergrund. Danach erscheint das Filmbild eines Gewässers mit Segelbooten und diversen Anwesen am Ufer. Es wird auch gleich der Schauspielercredit von Casey Affleck rechts unten auf dem Bild eingeblendet. Während die Kamera das Gewässer entlang fährt und später weitere Ausschnitte aus dieser Gegend und Umgebung zeigt erscheinen weitere Credits der mitwirkenden Schauspieler. Bei einer Panorama-Einstellung wird der Filmtitel zentriert in schwarzer Farbe angezeigt, während die Kamera dabei nach rechts weiterschwenkt. Darauf folgt ein Schnitt und ein Fischerboot mit dem

⁸³ Vgl. Pilarczyk, Hannah: Das Schweigen der Männer.

Namen Claudia Marie wird einige Zeit auf dessen Fahrt am Wasser gefilmt. Weitere Credits werden immer wieder eingeblendet. Am hinteren Teil des Bootes sind ein kleiner Junge und ein Mann zu erkennen, die miteinander reden und dessen Stimmen bereits zu hören sind. Das Fischerboot fährt weiter dahin und die Kamera dreht sich mit, um das Boot von hinten zu sehen. Ein zweiter Mann erscheint, aus dem Führerhaus kommend, an Deck. Der erste Mann, der Onkel des Jungen, blödeln mit dem Buben herum, bis er dann zu seinem Vater läuft, dem zweiten Mann am Boot. Nach einem Schnitt ist das Fischerboot vom Wasser umgeben und relativ klein am linken unteren Bildrand zu sehen. Der letzte Credit mit Kenneth Lonergan als Drehbuchautor und Regisseur erscheint noch, ehe die Diegese nach einem weiteren Schnitt beginnt.

Die Typografie zu *Manchester by the Sea* lässt sich in die Kategorie des Typogramms einordnen. Anfangs weiße und ab dem Filmtitel schwarze Schrift, mit Serifen in Großbuchstaben, wird über dem laufenden Filmbild ein- und ausgeblendet. Effekte gibt es keine. Die Titelsequenz läuft über eine Länge von gut 2 Minuten.



Abb. 46 Vorspann Manchester by the Sea

Quelle: Manchester by the Sea (2016, Kenneth Lonergan)

Fazit

Der Vorspann zu *Manchester by the Sea* zeigt bereits die Hauptdarsteller, allerdings zu einem früheren Zeitpunkt ihres Lebens. Der 16-jährige Patrick ist noch ein kleiner Schulfuge, der mit seinem Onkel Lee und seinem Vater mit dessen Boot ausfährt und Zeit mit ihnen verbringt. Dieses Boot spielt während der Diegese immer wieder eine wichtige Rolle für den

Jungen und auch zum Ende des Films ist wieder das Boot zu sehen, auf dem er und Lee gemeinsam angeln und Zeit miteinander verbringen. Somit handelt es sich hierbei um einen Einführungs-Vorspann nach Zizmann, weil hier bereits die wichtigsten Motive des Films, nämlich das Boot und die Beziehung zwischen Patrick und Lee thematisiert werden. Die strategische Funktion des Vorspanns ist somit gegeben, aber auch die rechtliche Funktion kommt nicht zu kurz, denn die Schrift kann trotz des bewegten Filmbildes im Hintergrund, problemlos wahrgenommen werden. Großteils passiert inhaltlich nämlich nicht besonders viel während der Titelsequenz, so dass genug Zeit verbleibt um die Credits zu lesen.

IV.III Versuch der Kategorienbildung

Anhand der 10 Vorspannkategorien nach Florian Zizmann lassen sich die vorhin analysierten Titelsequenzen relativ gut zuordnen. Die Zahlen 1-10 stehen für die jeweilige Kategorie, die unterhalb der Tabellen aufgelistet sind. Ein "x" in der Spalte *Pre-Sequenz* bedeutet, dass dem Vorspann eine Pre-Sequenz vorangeht. Zwecks der Übersicht wurden zwei Tabellen angelegt - einmal mit den Filmen des Kommerzkinos und einmal mit den Filmen des Autorenkinos. Die Hälfte der Vorspannkategorien nach Zizmann kommen bei den analysierten Titelsequenzen aus den Jahren 2015-2018 gar nicht mehr vor. Zu diesen Kategorien zählen der 3D/Animations-Vorspann (3), der Monumental-Vorspann (4), der Zeichentrick-Vorspann (5), der Genre-Vorspann (8) und der C.I./Marken-Vorspann (9). Bei den Filmen des Kommerzkinos, sowie bei *The Shape of Water* aus dem Autorenkino, sind immer gleich zwei Kategorien mit einem "x" versehen. Das kommt daher, dass diese Filme entweder einen zweitgeteilten Vorspann mit unterschiedlichem Design vorweisen oder dass neben dem Vorspann ein abweichend gestalteter Abspann existiert, der die fehlenden Credits aus der Titelsequenz präsentiert. Bei den Filmen *Bridget Jones's Baby*, *Everest* und *A Monster Calls* befindet sich der Titel-Vorspann immer im Abspann, der die noch nicht erwähnten Credits zeigt. In der Titelsequenz selbst kommt der Titel-Vorspann nur im Autorenfilm *Paterson* vor, bei dem der Titel-Vorspann dann auch nochmal zum Schluss im Abspann verwendet wird. Die bei allen Filmen am häufigsten verwendeten Kategorien sind der Einführungs-Vorspann (6), der Clip-Vorspann (7) und der Raum-Zeit-Vorspann (10).

KOMMERZKINO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Pre-Sequenz
Mein Blind Date mit dem Leben						x	x				
Bridget Jones's Baby	x									x	
Everest	x									x	x
A Monster Calls	x						x				x

AUTORENKINO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Pre-Sequenz
Paterson	x										
Wiener Dog						x					
The Shape of Water		x					x				
Wilde Maus										x	x
Baby Driver						x					x
Manchester by the Sea						x					

- 1 Titel-Vorspann
- 2 Integrierter Vorspann
- 3 3D/Animations-Vorspann
- 4 Monumental-Vorspann
- 5 Zeichentrick-Vorspann

- 6 Einführungs-Vorspann
- 7 Clip-Vorspann
- 8 Genre-Vorspann
- 9 C.I./Marken-Vorspann
- 10 Raum-Zeit-Vorspann

Einer neuen Kategorienbildung bedarf es somit nicht, denn die analysierten Titelsequenzen der zehn Filme lassen sich auch heute noch, also 15 Jahre später, in die damals von Florian Zizmann entworfenen Vorspann-Kategorien einordnen. Die ein oder andere Kategorie könnte möglicherweise gestrichen werden, dazu müssten allerdings noch viele weitere Titelsequenzen analysiert werden, um diese Kategorien tatsächlich ausschließen zu können. Auffallend bei den analysierten Vorspannen ist, dass oftmals nicht nur eine Kategorie, sondern zwei verschiedene verwendet werden, weil die Titelsequenz in zwei Teile gegliedert wurde. Somit entstehen nicht selten Kombinationen aus den unterschiedlichen Vorspann-Kategorien.

Neben der Zuordnung in die Vorspann-Kategorien, wurde auch die Schrift analysiert und der modellhaften Typologie nach Michael Schaudig zugeordnet. Wie schon bei den Vorspann-Kategorien gibt es auch hier Doppelnennungen, aufgrund zweigeteilter Gestaltung der Titelsequenzen. Auffallend ist bei dieser Auswertung, dass fast ausschließlich das Typogramm und das Typokinetogramm in den zehn analysierten Titelsequenzen auftauchten. Dreidimensionale Schrift ist also nur sehr selten anzutreffen. Ein merklicher Unterschied der benutzten Typografie zwischen dem Kommerz- und Autorenkino ist nicht feststellbar. In allen Titelsequenzen wird gleichermaßen zweidimensionale Schrift mit oder ohne Effekte angewendet. Bezüglich der Dauer des Vorspanns wurden, wenn vorhanden, der Vor- und Abspann zusammengezählt. Bei den ausgewählten Filmen des Kommerzkinos ergibt das bei drei von vier Titelsequenzen ein ähnliches Ergebnis von 2:10-2:20 Minuten. Einzig beim Film *Everest* ist ein Ausreißer zu verzeichnen, der sich mit dem Vor- und Abspann insgesamt über 4 Minuten zieht. Bei den Autorenfilmen ist das Ergebnis über die Gesamtlänge der Titelsequenz durchwachsen. Der kürzeste Vorspann der sechs ausgewählten Filme des Autorenkinos, endet bei 1:30 Minuten. Der Längste dauert 3:30 Minuten und die anderen vier Titelsequenzen liegen irgendwo dazwischen.

KOMMERZKINO	<i>Typogramm</i>	<i>Typokinetogramm</i>	<i>Ikonogramm</i>	<i>Ikonokinetogramm</i>	<i>Vorspann-Dauer</i>
Mein Blind Date mit dem Leben	x	x			2:10 min.
Bridget Jones's Baby	x	x			2:15 min.
Everest		x	x		4 min.
A Monster Calls	x				2:20 min.

AUTORENKINO	<i>Typogramm</i>	<i>Typokinetogramm</i>	<i>Ikonogramm</i>	<i>Ikonokinetogramm</i>	<i>Vorspann-Dauer</i>
Paterson	x				1:50 min.
Wiener Dog	x				3 min.
The Shape of Water		x			3:30 min.
Wilde Maus	x				1:30 min.
Baby Driver		x			3 min.
Manchester by the Sea	x				2 min.

V Ergebnisse und Ausblick

Das Titeldesign ist nicht vollkommen ausgestorben, auch wenn der Trend zu No-Head Credits weiterhin anhält. Auffallend ist aber, dass sich innerhalb des Autorenkinos, die Suche nach Filmen mit einem Vorspann leichter gestaltet, als es im Kommerzkinos der Fall ist. Ein weiterer Unterschied in Hinsicht der Vorspann-Gestaltung ist, dass die Titelsequenzen der Filme des Kommerzkinos zu Beginn größtenteils nur mit den wichtigsten Credits, also Produzenten, Regisseur und Schauspieler, gefüllt sind, während die restlichen Informationen, über die am Film mitwirkenden Personen, dann erst am Ende, im Abspann (meist in Form eines Titel-Vorspanns) präsentiert werden. Ansonsten lassen sich innerhalb der ausgewählten Titelsequenzen des Kommerz- und Autorenkinos aus den Jahren 2015-2018 keine merklichen Differenzen feststellen. Allgemein kann aber gesagt werden, dass sich bei gegenwärtigen Vorspannen die Typologie gerne etwas zurückhält und meist nur zweidimensional, gerne auch mit diversen, aber eher zurückhaltenden Effekten, erscheint. Aufwendige 3D-Animationen der Schrift konnten in der Analyse der zehn Titelsequenzen der letzten drei Jahre nicht gefunden werden. Somit sind auch die Vorspann-Kategorien 3D/Animationsvorspann und Monumental-Vorspann nicht mehr anzutreffen. Sehr beliebt im Einsatz der gegenwärtigen Vorspann Gestaltung sind aber der Clip-Vorspann, der Raum-Zeit-Vorspann, sowie der Einführungs-Vorspann. Außerdem kommt es vor, dass zwei Kategorien aneinandergekoppelt sind, wie es in *Mein Blind Date mit dem Leben* und bei *The Shape of Water* der Fall ist. In beiden Titelsequenzen wird zuerst mit einer Vorspann-Kategorie begonnen und dann in eine andere Kategorie übergegangen. Bei *The Shape of Water* passiert das sogar ohne Unterbrechung des Vorspanninhalts, wenn der gerade noch im Wasser schwimmende Wecker auf das Nachtkästchen sinkt und zu Läuten beginnt und die auf der Couch liegende Frau durch den Weckton erwacht. Bei *Mein Blind Date mit dem Leben* funktioniert der Übergang zwar nicht so gleitend, sondern mit einem Schnitt, doch das Lied läuft durchgehend während der kompletten Vorspannsequenz und macht somit den Zusammenhang klar.

Bezüglich der Wahl der Typologie ist es aufgrund des anscheinend derzeitigen Verzichts von spektakulären 3D-Animationen, nicht sehr überraschend, dass fast ausschließlich das Typogramm und Typokinetogramm Platz in den gegenwärtigen Titelsequenzen finden. Entweder soll der Fokus ganz bewusst auf das Filmbild im Vorspann gelegt werden oder aber, wie es beim Titel-Vorspann vorkommt, die Schrift wirkt auch ohne großartigem "TAM TAM", wenn der Hintergrund bloß schwarz zeigt.

Die Dauer der analysierten Titelsequenzen bewegt sich im Durchschnitt zwischen 2 und 3 Minuten, wobei sich in den Filmen des Kommerzkinos der reine Vorspann, also ohne Abspann, mit rund einer Minute eher kurz hält. Im Gegensatz zu den ausgewählten Filmen des Autorenkinos, wo meist keine Teilung (kein Abspann), stattfindet, versucht die Titelsequenz nicht selten zwei bis drei Minuten lang den Zuseher auf die Diegese einzustimmen.

Im Zuge dieser Arbeit, war es nicht möglich noch mehr Filme zur Titelsequenzanalyse heranzuziehen, da dies den Rahmen sprengen würde. Um die hier erzielten Ergebnisse zu festigen, ist es aber jedenfalls nötig, noch viele weitere Vorspanne von gegenwärtigen Filmen zu analysieren. Nur so kann eine Verallgemeinerung zur gegenwärtigen Situation im Vorspanndesign aufgestellt werden. Dass der Vorspann noch nicht aus der Filmwelt verschwunden ist und dies auch in naheliegender Zeit nicht stattfinden wird, kann anhand dieser Arbeit aber bereits bestätigt werden. Im Autorenkino sieht es derzeit sogar danach aus, als würde der Vorspann bei den Filmmachern wieder an Beliebtheit gewinnen, denn die Suche nach Titelsequenzen bei derzeitigen Autorenfilmen gestaltete sich relativ einfach und schnell.

Eine wichtige Rolle spielen Titelsequenzen auch im Bereich des Quality-TVs mit den neuen Serien, wie etwa *Breaking Bad*, *Dexter* oder *Bosch* um nur einige wenige davon zu nennen, die in gewissen Abständen immer wieder einen neuen Teil einer großen fortlaufenden Geschichte erzählen. Der Stil der damaligen Serien, mit ihrem abgeschlossenen Charakter nach jeder Episode, ist somit vorbei und die neuen Serien konkurrieren nun mit der Ästhetik des Films. Die Titelsequenzen dieser Serien sind dabei sehr oft das Ergebnis einer aufwendigen, gut durchdachten Idee, die dem Filmmaterial der Serie angepasst ist. Im Kapitel II.II dieser Arbeit, dienten bereits die Vorspanne der Serien *Game of Thrones* und *Twin Peaks* als gutes Beispiel in ihrer jeweiligen Vorspann-Kategorie. Weitere Forschungsarbeit stellt somit auf jeden Fall auch die Analyse von Titelsequenzen solch neuer Serien dar, um Tendenzen und Verallgemeinerungen oder mögliche Veränderungen innerhalb eines Vorspanns über die Jahre hinweg, feststellen zu können.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Vorspann Unser Doktor ist der Beste	16
Abb. 2	Vorspann Annie Hall.....	17
Abb. 3	Vorspann About a Boy	17
Abb. 4	Vorspann The Place Beyond the Pines	18
Abb. 5	Vorspann Fight Club.....	18
Abb. 6	Vorspann The Avengers.....	18
Abb. 7	Vorspann Panic Room	19
Abb. 8	Vorspann Game of Thrones	19
Abb. 9	Vorspann Anatomy of a Murder.....	20
Abb. 10	Vorspann Catch Me If You Can.....	20
Abb. 11	Vorspann Twin Peaks	21
Abb. 12	Vorspann A Little Bit of Heaven.....	21
Abb. 13	Vorspann Se7en	22
Abb. 14	Vorspann Lord of War	22
Abb. 15	Vorspann Chicago.....	22
Abb. 16	Vorspann Lucky Luke.....	23
Abb. 17	Vorspann Dr. No	23
Abb. 18	Vorspann Star Wars Krieg der Sterne	24
Abb. 19	Vorspann Pulp Fiction	24
Abb. 20	Vorspann Deadpool.....	25
Abb. 21	Der Arm im Vorspann.....	35
Abb. 22	Der Arm im Filmplakat.....	35
Abb. 23	Vorspann Pink Panther	36
Abb. 24	Schrift bei The Terminator	37
Abb. 25	WB aus Knöpfen geformt	39
Abb. 26	Paramount aus Knöpfen geformt.....	39
Abb. 27	Vorspann Mein Blind Date mit dem Leben	51
Abb. 28	Vorspann Bridget Jones's Baby.....	55
Abb. 29	Abspann Bridget Jones's Baby.....	56
Abb. 30	Vorspann Everest.....	59
Abb. 31	Abspann Everest.....	60
Abb. 32	Vorspann A Monster Calls.....	63
Abb. 33	Filmtitel A Monster Calls.....	64
Abb. 34	Abspann A Monster Calls	64
Abb. 35	Vorspann Paterson	67
Abb. 36	Abspann Paterson.....	67
Abb. 37	Gedanken von Paterson während des Films	68
Abb. 38	Wiener Dog am Weg ins Tierheim.....	70
Abb. 39	Vorspann Wiener Dog	71
Abb. 40	Vorspann The Shape of Water	74
Abb. 41	Fortsetzung Vorspann The Shape of Water	75
Abb. 42	Vorspann Wilde Maus	77
Abb. 43	Fortsetzung Vorspann Wilde Maus.....	78
Abb. 44	Vorspann Baby Driver	80
Abb. 45	Fortsetzung Vorspann Baby Driver.....	81
Abb. 46	Vorspann Manchester by the Sea	83

Filmverzeichnis

ABOUT A BOY (2002, Regie: Chris und Paul Weitz)
A LITTLE BIT OF HEAVEN (2011, Regie: Nicole Kassell)
AMERICAN PIE (1999, Regie: Chris und Paul Weitz)
A MONSTER CALLS (2016, Regie: Juan Antonio Bayona)
ANATOMY OF A MURDER (1959, Regie: Otto Preminger)
ANNIE HALL (1979, Regie: Woody Allen)
BABY DRIVER (2017, Regie: Edgar Wright)
BATMAN BEGINS (2005, Regie: Christopher Nolan)
BENJAMIN BUTTON (2008, Regie: David Fincher)
BRIDGET JONES'S BABY (2016, Regie: Sharon Maguire)
CARMEN JONES (1954, Regie: Otto Preminger)
CATCH ME IF YOU CAN (2002, Regie: Steven Spielberg)
CHICAGO (2002, Regie: Rob Marshall)
DEADPOOL (2016, Regie: Tim Miller)
DER PATE (1974, Regie: Francis F. Coppola)
DIE EHE DER MARIA BRAUN (1979, Regie: Rainer Werner Fassbinder)
DR. NO. (1962, Regie: Terence Young)
EVEREST (2015, Regie: Baltasar Kormákur)
FIGHT CLUB (1999, Regie: David Fincher)
FOREST GUMP (1994, Regie: Robert Zemeckis)
GAME OF THRONES (2011, Regie: David Benioff, D.B. Weiss)
ISLE OF DOGS (2018, Regie: Wes Anderson)
KILL BILL I+II (2003+2004, Regie: Quentin Tarantino)
LOLA RENNT (1996, Regie: Tom Tykwer)
LORD OF WAR (2005, Regie: Andrew Nicols)
LUCKY LUKE (2016, Regie: Terence Hill)
MANCHESTER BY THE SEA (2016, Regie: Kenneth Lonergan)
MEIN BLIND DATE MIT DEM LEBEN (2017, Regie: Marc Rothemund)
NOTTING HILL (1999, Regie: Roger Michell)
PANIC ROOM (2002, Regie: David Fincher)
PATERSON (2016, Regie: Jim Jarmusch)
PINK PANTHER (1963, Regie: Blake Edwards)
PULP FICTION (1994, Regie, Quentin Tarantino)
RESERVOIR DOGS (1992, Quentin Tarantino)
SE7EN (1995, David Fincher)

STAR WARS KRIEG DER STERNE (1977, Regie: George Lucas)
THE AVENGERS (1998, Regie: Jeremiah Chechik)
THE GREAT ZIEGFELD (1936, Regie: Robert Z. Leonard)
THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (1955, Regie: Otto Preminger)
THE MATRIX (1999, Regie: Wachowskis)
THE PLACE BEYOND THE PINES (2012, Regie: Derek Cianfrance)
THE SHAPE OF WATER (2017, Regie: Guillermo del Toro)
THE TERMINATOR (1984, Regie: James Cameron)
TWIN PEAKS (1990, David Lynch)
TWISTER (1996, Regie: Jan de Bont)
UNSER DOKTOR IST DER BESTE (1969, Regie: Harald Vock)
VERTIGO (1958, Regie: Alfred Hitchcock)
WIENER DOG (2016, Regie: Todd Solondz)
WILDE MAUS (2017, Regie: Josef Hader)

Literaturverzeichnis

Allison, Deborah: First Things First. In: Schnitt. Das Filmmagazin: Forget the film, watch the titles. Nummer 55. 2009. März. S. 8-11.

Allison, Deborah: Promises in the dark: Opening title sequences in american feature films of the sound period. 2001. University of East Anglia.

Allison, Deborah: Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino. In: Böhnke, Alexander / Hüser, Rembert / Stanitzek Georg: Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. 2006. Berlin: Vorwerk 8. S.90-101.

Allison, Deborah: Film Title Sequences and Widescreen Aesthetics. In: Film International. Volume 13. Number 4. 2015. S. 6-19.s

Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz. 1996. München: Wilhelm Fink Verlag.

Bass, Jennifer / Kirkham, Pat: Saul Bass. A Life in Film & Design. 2011. London: Laurence King Publishing.

Böhnke, Alexander: Paratexte des Film. Über die Grenzen des filmischen Universums. 2007. Bielefeld: transcript Verlag.

Cook, Pam: The Cinema Book. 1985. London: BFI.

Gardies, André: Am Anfang war der Vorspann. In: Böhnke, Alexander / Hüser, Rembert / Stanitzek Georg: Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. 2006. Berlin: Vorwerk 8. S. 21-33.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 2001. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH.

Harris, Adam Duncan: Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns. Die Geschichte des "Pacific Title and Art Studios". In: Böhnke, Alexander / Hüser, Rembert / Stanitzek Georg: Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. 2006. Berlin: Vorwerk 8. S. 123-136.

Hediger, Vinzenz: NOW, IN A WORLD WHERE. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films. In: Böhnke, Alexander / Hüser, Rembert / Stanitzek Georg: Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. 2006. Berlin: Vorwerk 8. S. 102-122.

Hüser, Rembert: Der Vorspann stört. Und wie. In: Kümmel, Albert /Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): Signale der Störung. 2003. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 237-260.

Kamp, Werner / Rüssel, Manfred: Vom Umgang mit Film. 1998. Berlin: Volk und Wissen Verlag GmbH & Co.

König, Siegfried: Die Welt des Kinos. Eine Reise durch die Geschichte des Films. 2015.

Krautkrämer, Florian: Schrift im Film. 2013. Münster: LitVerlag.

Kreimeier, Klaus / Stanitzek, Georg: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. 2004. Berlin: Akademie Verlag GmbH.

Odin, Roger: Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion. In: Böhnke, Alexander / Hüser, Rembert / Stanitzek Georg: Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. 2006. Berlin: Vorwerk 8. S. 34-41.

Pulch, Harald: type in motion. Schrift in Bewegung. In: Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Uli (Hrg.): Schrift und Bild im Film. 2002. Bielefeld: Aisthesis Verlag. S. 13-31.

Schaudig, Michael: "Flying Logos in Typosphere". Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Uli (Hrg.): Schrift und Bild im Film. 2002. Bielefeld: Aisthesis Verlag. S. 163-183.

Stanitzek, Georg: Vorspann (titles/credits, générique). In: Böhnke, Alexander / Hüser, Rembert / Stanitzek Georg: Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. 2006. Berlin: Vorwerk 8. S. 8-20.

Stanitzek, Georg: Schrift im Film (Vorspann): Was ist das Problem? In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: LiLi. Volume 36. Number 2. 2006. Juni. S. 88-111.

Stanitzek, Georg: Reading the Title Sequence. In: Cinema Journal: Volume 48, Number 4. 2009. S. 44-58.

Thiemann, Andreas: Vorspann - Into the Mind of the Psychopath. In: Schnelle, Frank: David Fincher. 2002. Berlin: Bertz Verlag. S. 7-16.

Quitsch, Julian: Der Film vor dem Film. 2010. Diplomarbeit.

Weidner, Sven: Hollywood und das Autorenkino. Hollywood, Schwule Filme und der Oscar. 2006. Grin.

Zoller Seitz, Matt: The Wes Anderson Collection. 2013. New York: Abrams.

Sammelbände

Betancourt, Michael: Sequences as Paratexts: Narrative Anticipation and Recapitulation. 2017. Routledge.

Böhnke, Alexander / Hüser, Rembert / Stanitzek Georg: Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. 2006. Berlin: Vorwerk 8.

Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Uli (Hrg.): Schrift und Bild im Film. 2002. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Kümmel, Albert / Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): Signale der Störung. 2003. München: Wilhelm Fink Verlag.

Schnelle, Frank: David Fincher. 2002. Berlin: Bertz Verlag.

Zeitschriften

Cinema Journal: Volume 48, Number 4. 2009.

Film International: Volume 13, Number 4.

Schnitt. Das Filmmagazin: Forget the film, watch the titles. Nummer 55. 2009. März.

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: LiLi. Volume 36. Number 2. 2006. Juni.

Internetquellen

Art of the Title. In: <http://www.artofthetitle.com>. 19.06.2018.

Baumgardt, Carsten: Bridget Jones' Baby. In:
<http://www.filmstarts.de/kritiken/170004/kritik.html>. 06.06.2018.

Blinden- und Sehbehindertenverband: Mein Blind Date mit dem Leben. In:
<https://www.blindenverband-wnb.at/aktuelles/braille-report/medien/mein-blind-date-mit-dem-leben/>. 06.06.2018.

Borcholte, Andreas: Benzin-Ballett. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/baby-driver-von-edgar-wright-mit-ansel-elgort-benzin-ballett-a-1159684.html>. 07.06.2018.

Boxer, Sarah: Making a Fuss Over Opening Credits; Film Titles Offer a Peek at the Future in More Ways Than One. The New York Times. 2000. In:
<http://www.nytimes.com/2000/04/22/movies/making-fuss-over-opening-credits-film-titles-offer-peek-future-more-ways-than.html>. 09.11.2017.

Burchardt, Rajko: Der Filmvorspann, eine ausgestorbene Kunst. In:
<https://www.moviepilot.de/news/der-filmvorspann-eine-ausgestorbene-kunst-131059>. 21.03.2018.

Forget the film, watch the titles. In: <http://www.watchthetitles.com>. 19.06.2018.

Monaco, James: American Film Now. The People, the Power, the Money, the Movies. In:
https://books.google.at/books?id=ZP0vAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. 15.12.2017.

Oberman, Emily / Siegler Bonnie: Credit Where Credits Are Due. The New York Times. 2009. In: http://www.nytimes.com/2009/02/22/opinion/22movietitles.html?_r=4&. 09.11.2017.

Paterson-derfilm.de. In: <http://www.paterson-derfilm.de/>. 06.06.2018.

Pekler, Michael: "Wiener Dog": Auf den Hund gekommen. In: <https://derstandard.at/2000041718741/Wiener-Dog-Auf-den-Hund-gekommen>. 06.06.2018.

Pilarczyk, Hannah: Das Schweigen der Männer. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/baby-driver-von-edgar-wright-mit-ansel-elgort-benzin-ballett-a-1159684.html>. 07.06.2018.

Waller, Dorian: "Sieben Minuten nach Mitternacht": Ein Monster drückt auf die Tränendrüse. In: <https://derstandard.at/2000057076156/Sieben-Minuten-nach-Mitternacht-Ein-Monster-drueckt-auf-die-Traenendruese>. 06.06.2018.

Wikipedia: Everest (2015). In: [https://de.wikipedia.org/wiki/Everest_\(2015\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Everest_(2015)). 06.06.2018.

wildemaus.derfilm. In: <http://wildemaus.derfilm.at/index.html>. 07.06.2018.

Zizmann, Florian: Kategorien Filmvorspann. In: http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/geschwaentner&tschesch/04_Kategorien.htm. 10.10.2017.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit gibt einen Einblick in die gegenwärtigen Gestaltungstrends bei Filmvorspannen. Dabei wurden zehn Titelsequenzen von Filmen aus dem Kommerz- sowie aus dem Autorenkino analysiert, die sich dem derzeitigen Trend von No-Headcredits widersetzen. Diese Vorspanne wurden dann mit den bereits bestehenden Vorspannkategorien nach Florian Zizmann (2003), sowie der modellhaften Typologie der Credits nach Michael Schaudig (2002) in Verbindung gebracht, angepasst und teilweise weiter ausgearbeitet. Die Unterteilung und Zuordnung der Filme in Kommerz- und Autorenkino half dabei, Unterschiede zwischen den beiden Filmsystemen schnell feststellen zu können. Aufgrund der Analyse ergab sich ein Ergebnis von vermehrt vorkommenden Titelsequenzen im Autorenkino, sowie einer allgemein betrachtet zurückhaltenden Verwendung von aufwendig animierter Typografie.

The present master thesis gives an insight into the current design trends in film openings. Ten title sequences of films from commercial cinema as well as author cinema were analyzed, which contradict the current trend of no-headcredits. These credits were then associated with the already existing opening categories according to Florian Zizmann (2003), as well as the model typology of the credits according to Michael Schaudig (2002) adapted and partially further elaborated. The subdivision and assignment of the films in commercial and author cinema helped to be able to quickly determine differences between the two film systems. On the basis of the analysis, there was a result of increasing occurring title sequences in author cinema, as well as a generally considered restrained use of elaborately animated typography.