

Britta Hartmann; Christine N. Brinckmann

### Editorial

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/158>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hartmann, Britta; Brinckmann, Christine N.: Editorial. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 12 (2003), Nr. 2, S. 4–7. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/158>.

#### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[https://www.montage-av.de/pdf/122\\_2003/12\\_2\\_2003\\_Titel\\_Inhalt\\_Editorial.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_2003_Titel_Inhalt_Editorial.pdf)

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

# Editorial

FIN D'UN DÉBUT – ENDE EINES ANFANGS: Das Titelbild dieser Ausgabe von *montage/av*, die Filmanfängen und -enden gewidmet ist, haben wir Jean-Luc Godards LA CHINOISE von 1967 entnommen. Ein Zwischentitel, eingeschnitten nicht etwa nach einigen Minuten, sondern am Schluss, wo er in doppelsinniger Orientierung vom Ende der maoistischen Studentenrevolte kündigt und zugleich vom Ende des Films. Godard reklamiert damit nichts weniger als ein *anderes Kino*, ein Kino, das mit den tradierten Filmdramaturgien bricht, Filme, die kein Happy End aufweisen, deren Ausgang nicht bereits bekannt ist, die das Experiment wagen – Ende offen. Jeder Film ein Anfang, ein Terrain, das es forschend zu erkunden gilt. Alles ist möglich, bis zum...

...ENDE: In seinem berühmten Essay «En sortant du cinéma» (1975, deutsch 1976 in *Filmkritik*) beschreibt Roland Barthes den Moment der Verstörung, wenn nach der Vorstellung die Lichter im Saal wieder angehen und die Zuschauer, noch ganz unter der Wirkung des Films und dem Dunkel im Kino, zurück auf die Straße treten. Dem Erwachen aus einer Hypnose gleich streift man die filmische Illusion ab und findet sich wieder ein in den Rhythmus der Alltagswelt. Das Ende des Films: nicht nur Schwelle zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, sondern zugleich zwischen ganz unterschiedlich empfundenen Erfahrungswelten.

Anfänge und Enden, textuelle Grenzbereiche, in denen sich der Übergang von außen nach innen, vom Kontext zum Text und *vice versa* vollzieht. Anfänge und Enden, «delikate» Phasen des Textprozesses, denen vielfältige textuelle, narrative und kommunikative Steuerungsleistungen obliegen. In unserem «Call for Papers» haben wir nach den Funktionen dieser Momente an den «Rändern» des Films gefragt, nach dem Verhältnis von Anfang und Ende und dem zwischen dem filmischen Text und seinen Paratexten. Wir haben Interesse formuliert an der Erkundung von Reflexivität und Selbstreferentialität am Filmein- und -ausgang, an den Bauformen und Konventionen in den verschiedenen Gattungen und Genres, an der historischen Entwicklung von Eröffnungs- und Schlussformeln. Entsprechend weit gefächert präsentieren sich die Beiträge hier – von den Bühnenprologen der Kinopaläste vor dem Anfang (oder als Teil des Anfangs?) bis zu Titelsequenzen am Ende, die ihr Spiel mit der Verabschiedung des Publikums treiben.

ANFÄNGE: In seiner Analyse von Kyle Coopers berühmter Vorspannsequenz zu SE7EN arbeitet Alexander Böhnke die enunziativen Figuren der Titelschrift heraus und hinterfragt das Zusammenspiel von Schrift und Bild, von Narration, Enunziation und Autorschaft. Während Böhnke den Blick schärft für eine der (para-)textuellen Schwellen des Films, analysiert Britta Hartmann mit der Zuschaueransprache ein Verfahren, das den «Eintritt in die Fiktion» (Roger Odin) in die Fiktion hinein verlängert und solcherart zelebriert. Hartmann nimmt die rhetorische Figur der Apostrophe als Ausgangspunkt, um die narrativen, enunziativen und textpragmatischen Funktionen «reflexiver» Verfahren in der Initialphase der Erzählung auszuloten. Mit einem historisch spezifischen autothematischen Eröffnungsverfahren befasst sich der Beitrag von Jörg Schweinitz. Er legt dar, wie die in den 1910er Jahren beliebten visuellen Prologe Reste der diskontinuierlichen, selbstreflexiven Ästhetik des frühen Kinos ins illusionistische Erzählkino «hinüberretten». Schweinitz' kleine Typologie visueller Prologe verdeutlicht, in welchem Maße diese die Kreativität der Filmemacher herausgefordert haben.

Kreative Anstrengung galt etwa zur gleichen Zeit auch den szenischen Prologen, die in den amerikanischen Kinopalästen zur Einstimmung auf den Hauptfilm dargeboten wurden. Auf Grundlage einer eingehenden Studie der U.S.-amerikanischen Branchenzeitungen führt Vinzenz Hediger vor, wie vielgestaltig die aufwändig inszenierten theatralen Bühnenshows waren und aus welchen ökonomischen Vorstellungen heraus sie propagiert (und später verworfen) wurden. Das allmähliche Verschwinden des Rahmenprogramms aus den Kinos der 20er Jahre ist Ausdruck eines grundsätzlichen Wandels der Vermarktungsstrategien: Die Vermarktung des *Kinoprogramms* weicht dem «Verkauf» des *einzelnen Films*, bis heute übliche Praxis.

In seiner Analyse der narrativen Strategien am Anfang von BIRD (USA 1988, Clint Eastwood) zeichnet Henry M. Taylor das Zusammenspiel von fiktionalen und nicht-fiktionalen Elementen nach, wie es für die spezifischen Rezeptionsbedingungen eines *Biopic* typisch ist. Im Fall von BIRD wird der Lebenslauf Charlie Parkers zu einem «Lebensbild» verdichtet, das antizipatorisch weitere Stationen suggeriert. Der Anfang als *Matrix* des Films, zieht man Kuntzels einflussreiches Konzept bei. Der Anfang als Manifestation des Erzählstils einer filmischen Schule, Strömung, Epoche? Olivier Zobrist untersucht die Techniken der Informationsvergabe und expositorischen Darlegung in der *Tradition de la Qualité*. Seine Ausführungen zur phasischen Etablierung der Diegese und der sich darin entfaltenden Geschichte liefern einen Baustein zur Poetik des französischen Kinos zwischen 1945 und 1960.

Die Artikel von Frank Kessler und von Alexandra Schneider widmen sich den Eröffnungsformen und -formeln in von der Forschung zum Filmanfang

bislang unberücksichtigten Gattungen. Kessler untersucht die Indexierung der Filme und die Vorgabe des Lektüremodus im frühen nicht-fiktionalen Film: durch die Titel und durch typische Eröffnungsbilder mit emblematischer, den Filminhalt «verdichtender» Funktion. Und Schneider geht es um den Nachweis der Typikalität spezieller Anfangsformen im Familienfilm. Anhand einer genauen Beispielanalyse und in Auseinandersetzung mit einschlägigen Vorarbeiten zum *home movie* kann sie zeigen, inwiefern der private Film nicht allein als Medium des Erinnerns und als Instrument der familialen Vergemeinschaftung von Interesse ist, sondern zugleich als ästhetische Praxis mit eigenen Regeln und Konventionen. Schneider weist nach, dass sich der Familienfilm stärker als angenommen an Vorbildern aus dem «großen» Kino orientiert und einem «Kunstwollen» folgt.

Ruggero Eugenis Artikel widmet sich einer zentralen, gleichwohl filmtheoretisch vernachlässigten Funktion des Filmanfangs vor jeder narrativen Bindung: der Festlegung des filmischen Rhythmus oder des metrischen Stils. Eugeni führt am Beispiel von PINOCCHIO (Giulio Antamoro) aus dem Jahre 1911 vor, wie sich die gegenüber der Welterfahrung eigenständige sinnliche Erfahrung von Text, die Barthes in seinem «En sortant du cinéma» beschreibt, konstituiert. Dem Ausdrucksverhalten der Figuren und ihren Bewegungen im filmischen Raum kommt dabei eine zentrale Rolle zu.

ENDEN: Wir freuen uns, unseren Lesern als «filmhistorisches Fundstück» Fritz Langs Essay «Happily Ever After», der erstmals 1948 veröffentlicht wurde, in überarbeiteter Übersetzung präsentieren zu können. Lang räsonniert darin über den Wunsch der amerikanischen und europäischen Kinozuschauer nach dem «glücklichen Ende» und sieht dies als Ausdruck nationaler, kultureller und zeithistorischer Prägungen. Er mokiert sich über den vermeintlichen Dünkel der jungen Regisseure seiner Zeit, sich dem legitimen Befriedigungs- und Glücksbedürfnis des Publikums zu verweigern. Was Lang verschweigt: Auch viele seiner eigenen amerikanischen Filme der 1930er und 40er Jahre weisen – strenggenommen – kein «Happy End» im konventionellen Sinne auf.

Als erste monographische Studie zum Filmende ist 1995 Richard Neuperts *The End* erschienen, in welcher der Autor eine strukturalistische Taxonomie des Endes entwirft. Christine N. Brinckmann arbeitet, narratologisch argumentierend wie die Filmgeschichte befragend, den «blinden Fleck» des Kategorienschemas heraus.

Den Gründen für unterschiedliche Endversionen eines Films geht Thomas Christen nach. Anhand bekannter Beispiele aus der Filmgeschichte zeigt er, «wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen», aus welchen dramaturgischen und verkaufsstrategischen Überlegungen heraus Endversionen verwor-

fen und neue Enden realisiert wurden. Die Vermarktungspraxis der DVDs, deren «Bonusmaterial» häufig «alternate endings» umfasst, ermöglicht vergleichende Analysen, die zuvor nur unter großem Aufwand möglich schienen.

Das Filmende als Schwelle nach draußen: Die Beiträge von Laurence Moineureau und Michael Schaudig am Schluss dieses Themenheftes widmen sich zwei verschiedenen formalen Elementen des Endes und zeigen, wie diese die Verabschiedung der Zuschauer spielerisch hervorkehren und thematisieren. Auf Freuds Konzeption der «Trauerarbeit» rekurrierend konzipiert Moineureau den Abspann als filmisches Trauerritual, dessen unterschiedliche Strategien sie ausfaltet und typologisch differenziert. Einem typologischen Interesse ist auch der Essay von Michael Schaudig verpflichtet, der dem Verschwinden des kleinen Wortes «Ende» nachgeht und in einer Zusammenschau von Ende-Signets ihre stilistische wie kommunikative Vielfalt herausarbeitet. Weitgehend obsolet geworden, scheint sich die Wiederentdeckung dieses konventionellen Verfahrens narrativer Endsetzung heute wieder anzudeuten.

Eine bunte Palette an Beiträgen, und tatsächlich war der Rücklauf auf unseren «Call for Papers» so groß, dass nicht alle eingereichten Manuskripte aufgenommen werden konnten. Wir bitten die Autoren um Nachsicht. Wie aktuell die Beschäftigung mit den Anfängen und Enden des Films, mit seinen «Schwellen» oder auch «Paratexten» ist, lässt sich auch daran ersehen, dass derzeit vielerorts an Forschungsprojekten zu diesem Thema gearbeitet wird: Einige der involvierten Filmwissenschaftler geben Einblick in ihre laufende oder gerade abgeschlossene Arbeit. Und im März 2003 fand in Udine der X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / X International Film Studies Conference zum Thema «LIMINA. Le soglie del film / Film's Thresholds» statt. Vier der dort präsentierten Vorträge stellen wir hier in deutscher Übersetzung vor und bedanken uns herzlich bei den Organisatoren der Tagung für ihre Kooperation.

Dank gebührt wie immer den Autoren, die sich von der Idee zu einem solchen Themenheft begeistern ließen, und Peter Latta vom Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek für seine Unterstützung bei der Fotoauswahl. Mit diesem redaktionellen «Peritext» entlassen wir Sie in die Lektüre: FIN DU DÉBUT (zugleich ANFANG EINES ANFANGS). Das ENDE VOM ENDE findet sich – der Konvention gehorchend – am SCHLUSS.

*Britta Hartmann / Christine N. Brinckmann*