

Zur Handschrift in Hollywood

Technischer Fortschritt, Medienkonkurrenz und Authentizität

Iika Brasch

Historisch gesehen ist es Schrift, die das Medium Film durch die omnipräsenten Zwischentitel der Stummfilmära bedeutend beeinflusst hat. Handschrift ist dabei ein integraler Bestandteil klassischen Hollywood-Films: Es sind oft handschriftliche Notizen oder Briefe, die in den Fokus der Kamera geraten, und dies obwohl der technische Fortschritt auf den ersten Blick in eine andere Richtung weist. Die Zunahme des Massenkonsums und massenweise konsumierter Printmedien lässt vermuten, dass Handschrift mehr und mehr verdrängt wird und Gedrucktes ihren Platz einnimmt. Doch diese Logik lässt leicht außer Acht, dass gedruckte Schrift schon bei Aufkommen des Films etabliert und ‚normal‘ war. Das frühe Medium Film besteht schon zur Jahrhundertwende im Kontext anderer visueller und akustischer Medien und verweist auf diese Medienvielfalt. So visualisiert Film Telefone, Telegraphen, Drucktexte und Schreibmaschinen, Radios und mehr. Gerade vor diesem Hintergrund der Medienkonkurrenz innerhalb der dargestellten Filmwelt ist die gleichbleibende Präsenz von Handschrift im Film bemerkenswert. Indem Handschrift auf die Leinwand projiziert wird, verweist der Film auf ein Medium, das seiner eigenen Modernität widerspricht. Dabei ist jedoch festzustellen, dass Handschrift nicht das einzige althergebrachte Medium ist, auf das der Film verweist. Insbesondere vor der Etablierung des abendfüllenden Erzählfilms ist das schon damals archaische Medium des Telegraphen in erstaunlichem Umfang präsent und wird dabei als modernes Medium inszeniert. Paul Young sieht dies als Teil der medialen Selbstpositionierung des Films innerhalb eines konkurrierenden Umfelds.¹ Im Folgenden sollen die Funktion und Ästhetik in der filmischen Erzählwelt integrierter Handschrift in Konkurrenz zu anderen medialen Darstellungsformen nähere Betrachtung finden.

Print- und Kommunikationsmedien kommen im klassischen Hollywoodfilm meist dann zum Einsatz, wenn es gilt, einen Wechsel zwischen zwei verschiedenen Settings innerhalb der Erzählwelt zu verdeutlichen. Eine Person ruft eine andere an und im nächsten Bild sehen wir die angerufene Person zum

1 Paul Young, „Media on Display: A Telegraphic History of Early American Cinema“ in: Lisa Gitelman/Geoffrey B. Pingree (Hrsg.), *New Media 1740-1915*, Cambridge, MA/London 2003, S.231.

Hörer greifen. In den 1910er Jahren finden sich dabei überproportional viele Darstellungen von Telegraphen, wie z. B. bei D. W. Griffith in *The Lonedale Operator* von 1911.² Später verändert sich diese Vorherrschaft allmählich und es tritt eine Situation ein, in der verschiedenste Kommunikationsformen die Szenenübergänge strukturieren. Oft sind dies auch eingblendete Zeitungsartikel oder eben handschriftliche Notizen, die als *Props* die Geschichte weiterspinnen. Als um das Jahr 1917 der klassische Erzählstil Hollywoods etabliert ist, werden die Zwischentitel des Stummfilms oft mit Argwohn betrachtet. Die weiße Schrift vor schwarzem Grund, so nahm man an, provozierte bei den Zuschauern einen Verfremdungseffekt, der das Eintauchen in die Erzählwelt in regelmäßigen Abständen unterbricht.³ Christine Stenzer schreibt, dass Zwischentitel daher oft graphisch aufgearbeitet wurden, um weniger als „Fremdkörper“ in Erscheinung zu treten.⁴ „Schrift im Film ist ephemere“, schreibt sie weiter, „[s]ie bricht die filmische Transparenzillusion und inszeniert sich selbst (Schrift als Schrift). Schrift macht den Film als Meta-Film lesbar. [...] Schrift im Film lässt den Zuschauer/Leser sein eigenes Rezeptionsverhalten hinterfragen“⁵. Was Stenzer hier außer Acht lässt, ist, dass gerade in die Erzählwelt integrierte Schriftstücke wie Briefe und Zeitungsartikel dabei halfen, diesen Verfremdungseffekt zu umgehen. Joachim Paech verweist ebenfalls auf den Fremdkörper der Schrift, der innerhalb des Films einen Medienwechsel darstellt. „Zwischentitel sind Metadiskurse“ schreibt er, die etwas erklären, was später im Tonfilm hätte gesagt werden können.⁶ Stenzer weist in eine ähnliche Richtung, bemerkt jedoch auch die kontinuierliche Präsenz von Schrift im Tonfilm: „Der Tonfilm macht Schrift im Film, zumal dem narrativen Spielfilm, zumindest unter pragmatischen Gesichtspunkten überflüssig. Und dennoch verschwindet die Schrift nicht aus dem Film, sondern wird von den ersten Anfängen bis in die gegenwärtige Zeit kontinuierlich thematisiert und in den unterschiedlichsten visuellen Ausformungen und vor der Folie variierender Zielsetzungen als ‚Hauptdarsteller‘ in die Medien Film und Video integriert“⁷.

Sowohl Paech als auch Stenzer beziehen sich generell auf Schrift im Film. Mit Einführung des Tonfilms in den USA kann allerdings eine Trennung von extradiegetischen Zwischentiteln und diegetisch integrierten Briefen und Arti-

2 Ebd., S. 229-231.

3 David Bordwell/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 2002, S. 27.

4 Christine Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895 bis 2009*, Würzburg 2010, S. 37-40.

5 Ebd., S. 13.

6 Joachim Paech, „Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film“, in: Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung (Hrsg.), *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld 2002, S. 67-80, hier S. 68.

7 Stenzer, *Hauptdarsteller Schrift* (Anm. 4), S. 13.

kein beobachtet werden.⁸ Während die Zwischentitel im Tonfilm allmählich, aber fast gänzlich verschwinden, behält Handschrift ihre Funktion bei und bleibt präsent. In diesem Sinne kann geschlussfolgert werden, dass Handschrift als authentisch-intradiegetisches Element nicht denselben Verfremdungseffekt generiert wie ein Zwischentitel, der laut Paech einen Medienwechsel darstellt. Dies hängt nicht zuletzt mit der Inszenierung der Handschrift im Bild selbst zusammen. Meist wird die Schrift leicht schräg in Szene gesetzt, so dass die Beleuchtung der Szene im Brief erkenntlich bleibt. Ebenso führt diese Schrägstellung der Notiz dazu, dass die Tiefe des Leinwandbildes erkennbar bleibt und das Bild der Schrift auf Papier nicht zur undurchsichtigen und flachen Bildfläche verkommt. Zusätzlich werden handschriftliche Briefe meist auf gefaltetem oder gerissenem Papier gezeigt, was auf den Umstand des Schreibens und des Lesens und somit auf die erzählte Geschichte verweist.

In diesem Sinne kann der Einsatz von Handschrift im klassischen Hollywood-Film als authentisches Mittel zur Inhaltsvermittlung verstanden werden. Im weiteren Verlauf wird erörtert, inwiefern Handschriften im melodramatischen Erzählmodus des Films Authentizität suggerieren, um schließlich auf die Funktion von Handschriften im Kontext der Medienvielfalt der Moderne einzugehen.

I.

Beginnend mit der Etablierung des abendfüllenden Erzählfilms zeichnet sich ein für den Hollywood-Film klassischer Stil ab; zunächst im Stummfilm setzt sich dieser auch nach 1927 im Tonfilm fort.⁹ Sowohl vor als auch nach diesem epochalen Bruch konstituieren melodramatische Erzähl- und Inszenierungsverfahren einen gleichbleibenden Grundstein klassischen Hollywoods. Diese Verfahren gehen zurück auf die französische Bühnentradition und manifestierten sich im amerikanischen Vaudeville Theater, welches wiederum das Kino

8 Der Beginn des Tonfilms in den USA wird auf das Jahr 1927 datiert, als *The Jazz Singer* (Warner Bros.) veröffentlicht wurde. Trotz seines Status als einer der ersten Tonfilme verlässt sich *The Jazz Singer* noch maßgeblich auf gedruckte Zwischentitel, die die stummen Sequenzen zwischen den sieben Tonfilmsequenzen des Films begleiten. Zusätzlich wird auch hier Handschrift in Form eines Briefs in Szene gesetzt.

9 Die Identifikation eines klassischen Hollywood-Stils, der den Film zwischen 1917 und 1960 maßgeblich definiert, richtet sich nach Bordwell/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (Anm. 3). Dabei können der genaue Beginn und das genaue Ende dieser Ära durchaus debattiert werden - es geht eher um die grobe Beschreibung eines in dieser Zeit verankerten Mainstreams.

maßgeblich prägte.¹⁰ Die Strategien melodramatischen Erzählens werden im Hollywood-Kino als derart durchgreifend verstanden, dass von einem genreübergreifenden Modus des Melodramatischen ausgegangen wird.¹¹ Klassischer Hollywood Film greift dabei insbesondere auf an den melodramatischen Stil angelehnte Musik, Mise-en-Scène, stumme Szenen und Tableaus zurück, wobei die Vermittlung von Emotionen stets über einem möglichen Realismusanspruch steht.¹² Peter Brooks beschreibt in seiner für die filmtheoretische Diskussion zum Modus des Melodramatischen grundlegenden Studie das Melodrama daher generell als stilistisch überbetonte, extravagante Erzählform.¹³

Dieser Erzählmodus scheint zunächst in einem paradoxen Verhältnis zur Frage nach Authentizität zu stehen: Melodramatische Übersteigerung und authentische Darstellung stehen sich diametral gegenüber.¹⁴ Wenn Authentizität jedoch in einem postmodernen Verständnis von Repräsentation unbeschreiblich bleiben muss, so kann dennoch die Vermittlung einer Gefühlswelt auf die Zuschauer als ‚authentische4 Erfahrung wirken.¹⁵ Stefanie Kreuzer bringt dies auf den Punkt, wenn sie schreibt:

- 10 Zur Geschichte des Melodramas siehe Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1995; zum Einfluss des Melodramas auf das Hollywood Kino siehe Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, Princeton 2001 und insbesondere Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York 2001.
- 11 Siehe Frank Kelleter u. a., *Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood*, Heidelberg 2007; Linda Williams, „Melodrama Revised“, in: Nick Browne (Hrsg.), *Refiguring American Film Genres*. Los Angeles 1998, S. 42-88.
- 12 Vgl. Williams, „Melodrama Revised“ (Anm. 11).
- 13 Vgl. Brooks, *The Melodramatic Imagination* (Anm. 10), S. 11 f.
- 14 Ein ähnliches Paradox beschreiben Haselstein u. a., die Authentizität und Emotion gegenüber von Konvention und Rhetorik anordnen und einleitend schreiben: „The semiotic field opening itself between these two axes - 1) authenticity vs. convention and 2) emotion vs. rhetoric - is what this volume addresses under the rubric of ‚The Pathos of Authenticity‘.“ Ulla Haselstein u. a., „Introduction. Returns of the Real“ in: Ulla Haselstein u. a., *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real*. Heidelberg 2010, S. 9-32, hier S. 10.
- 15 Zur nicht-möglichen Repräsentation von Authentizität siehe Funk/Krämer: „Dramatisch verkürzt könnte man dieses Paradox auf die Formel bringen, dass sich Authentizität als ästhetische, epistemologische und ethische Kategorie per definitionem jeglicher Form von eindeutiger Repräsentation notwendigerweise entzieht, oder anders ausgedrückt, dass sich ‚echte‘ Authentizität sowohl einer Person wie eines Objektes oder Kunstwerks nicht erklären, sondern höchstens (unzureichend) beschreiben lässt. Diese Annahme begründet sich darin, dass als bestimmendes Merkmal der Authentizität - zumindest im zeitgenössischen Verständnis - der unmittelbare und unvermittelte Ausdruck eines wie auch immer gearteten, unveräußerlichen (im strikt wörtlichen Sinn) Wesensgehalt (einer Sache bzw. eines Menschen) angenommen wird, ein Keminnes, das seine ästhetische wie ethische Überzeugungskraft eben daraus bezieht, dass es sich weder explizieren noch instrumentalisieren lässt“. Wolfgang Funk/Lucia Krämer, „Vorwort“ in: Wolfgang Funk/Lucia Krämer, *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*, Bielefeld 2011, S. 7-24, hier S. 8.

Künstlerische Authentizität kann ferner jenseits eines auf die äußere Erscheinungswelt bezogenen Mimesis-Ideals im Sinne eines ‚Gefühlswerts‘ verstanden werden. Diese Qualität künstlerischer Authentizität ist jenseits des Kriteriums einer möglichst genauen Abbildung der als ‚objektiv‘ idealisierten, außerfiktionalen ‚Realität‘ angesiedelt. Stattdessen sind referentielle Bezugnahmen auf die innere, subjektive Erlebnis- und Erfahrungswirklichkeit sowie die Frage, ‚was geschehen könnte‘, von zentraler Bedeutung.¹⁶

Authentizität bezieht sich in diesem Sinne weder auf ein filmisches Subjekt noch auf ein Objekt, sondern entsteht während der Rezeption eines Films als des Zuschauers Bewertung einer persönlichen Erfahrung. Der Brief, als diegetisches Objekt oder *Prop*, wird hier zum Vermittler einer subjektiv als authentisch deklarierten Erfahrung. Melodramatische Verfahren der Gefühlsvermittlung sind also per se nicht authentisch, deren Übersteigerung kann sich jedoch als Vermittler authentischer Erfahrung erweisen.¹⁷ Der Einsatz handschriftlicher Briefe im Film, so die These, kann folgend als Strategie des Provozierens authentischer Erfahrungen gewertet werden. Immerhin scheint es, als schreibe Brooks über ebendiese handschriftlichen Briefe, wenn es heißt: „Melodrama handles its feelings and ideas virtually as plastic entities, visual and tactile models held out for all to see and to handle. Emotions are given a full acting-out, a full representation before our eyes“¹⁸.

In diesem Sinne ist es augenscheinlich, dass gerade handschriftlich verfassten Briefen als höchst inszenierten *Props* im filmischen Melodrama eine übersteigerte Bedeutung zugemessen wird.¹⁹ Diese melodramatische Übersteigerung manifestiert sich in der optischen Darstellung der Briefe, der Gestaltung der Schrift selbst, aber auch in der Position, die die Briefe innerhalb der Geschichte einnehmen, die der Film erzählt.

Als Charlie Chaplin im Jahre 1921 mit *The Kid*²⁰ sein erstes Werk in Spielfilmlänge veröffentlicht, stellt insbesondere die Verknüpfung von Komödie und Melodrama im Film ein Novum dar.²¹ Die Geschichte zirkelt um den be-

16 Stefanie Kreuzer, „Künstl(er)j(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst“ in: Funk/Krämer (Hrsg.), *Fiktionen von Wirklichkeit* (Anm. 15), S. 179-204, hier S. 183.

17 Vgl. Brooks, *The Melodramatic Imagination* (Anm. 10), S. 9: „Things cease to be merely themselves, gestures cease to be merely tokens of social intercourse whose meaning is assigned by a social code; they become the vehicles of metaphors whose tenor suggests another kind of reality“.

18 Ebd. 41.

19 Im Vergleich z. B. zur Omnipräsenz von Zeitungen und ähnlichen Druckschriften, die im Hollywood-Film der Moderne hin und wieder prominente Rollen einnehmen, jedoch auch oft in Montagesequenzen als eine Art ‚Durchblättern‘ gezeigt werden. Hier wird dem individuellen Schriftstück ein Bruchteil einer Sekunde gewidmet, wobei das Prop seine Bedeutung durch ein massenhaftes Auftreten (beispielsweise bei Schlagzeilen) gewinnt oder die Aneinanderreihung von Zeitungen o. ä. einen bestimmten Zeitverlauf suggeriert.

20 Charlie Chaplin (Regie), *The Kid*, Charlie Chaplin/First National 1921.

21 Michael Woal/Linda Kowall Woal, „Chaplin and the Comedy of Melodrama“, in: *Journal of Film and Video*, 46 (1994), H. 3, S. 3-15, hier S. 3.

rühmten Tramp und ein Findelkind, dessen er sich auf der Straße annimmt, wobei er es zunächst lieber loswerden würde. Eine Notiz, die das Kind bei sich trägt, verweist auf das tragische Element des Films. So schrieb die Mutter auf einen gefalteten Fetzen Papier: „Please love and care for this orphan child“. Zunächst wirkt dieser Brief als Legitimation des Kindes als Waise, die nicht zufällig am Wegesrand lag, und der des Tramps als Vater, der, ‚vom Schicksal bestimmt‘ und mit Auftrag der Mutter, zum Ziehvater der Kindes wird. Der Verlauf der Geschichte evolviert nicht unerheblich um die Interpretation dieser Kritzelnotiz. Als der Tramp sie Jahre später einem Arzt zeigt, schlussfolgert dieser aus selbiger Notiz die Illegitimität des Tramps als Vater und lässt den Jungen in ein Heim geben.²² Erst als die Mutter des Kindes die eigene Handschrift erkennt, identifiziert sie so den Fünfjährigen als ihren Sohn und nimmt sich des Kindes wieder an. In diesem Sinne wird die Notiz zur Geburtsurkunde des Kindes und das Identifikationsmoment der mütterlichen Handschrift wird zum einzigen familiären Beweisstück. Die emotionale Aufladung dieses *Props* entsteht dabei einerseits aus dem Paradox, dass ein optisch als kurzlebige Wegwerfobjekt erscheinendes Briefchen über fünf Jahre Bedeutung behält. Andererseits ist es die persönliche Note der Handschrift, die diese Übersteigerung ermöglicht, da dem anonym vermittelten Objekt so die Zuordnung zu einer innerhalb der Diegese gerechtfertigten Autoreninstanz zugestanden wird. Immerhin stellt die Zuordnung eben dieser Autorschaft - und damit der Mutterschaft - das Equilibrium des Films dar.²³

Bei *The Kid* ist also unter anderem die Frage nach der Herkunft des Briefs und somit die Frage nach der Mutter ein zentrales emotionalisierendes Element des Briefs. Die Handschriftlichkeit suggeriert dabei die Identifizierbarkeit der Mutter, da gedruckte Texte eher ohne Autoren innerhalb der Diegese bestehen, wobei handschriftliche Texte im Film tendenziell eher mit einer schreibenden Person und mit einem Moment des Schreibens selbst in Verbindung gebracht werden. In den zwei weiteren Filmen, die hier exemplarisch angeführt werden sollen, sind es ebenfalls Mutterfiguren, die als Schreibende in Erscheinung treten. Dabei wird ebenfalls augenscheinlich, dass die Briefe in allen drei Filmen in Szenen in Erscheinung treten, die die Abwesenheit der

22 Jackie Coogan in der Rolle des Kindes agiert an dieser Stelle des Films in einem erstaunlich ausladenden Stil mit großen melodramatischen Gesten, die stark an die vor-klassische Phase des Kinos und an die amerikanische Bühnendradition erinnern und eher den zu dieser Zeit an sich abgelösten ‚Latin Style‘ des Filmschauspiels in Erinnerung rufen als die dezentere Gestik des ‚Saxon Style‘ des klassischen Hollywoods. Dazu siehe Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema. 1907-1915*, Berkeley 1990, S. 88.

23 Eine ähnlich konstant wiederkehrende Bedeutung wird einem handschriftlichen Dokument in *Citizen Kane* (RKO, 1941) zugeordnet. Dies ist insbesondere von Bedeutung, da gerade *Citizen Kane* einen thematischen und visuellen Fokus auf die Druckpresse legt, welche im Film omnipräsent ist. Doch einzig ein handschriftlich hinzugefügtes Vorwort zu einer Zeitungsausgabe wird aufbewahrt und später als Gedächtnisstütze für die Hauptperson erneut in Szene gesetzt.

jeweiligen Mutterfigur verhandeln. Dabei sind es wie bei *The Kid* Abschiedsszenen, die in sehr verschiedenen Kontexten erscheinen.

Eine derartige Szene findet sich bei *Stella Dallas*, in der 1937 erschienenen Verfilmung von King Vidor.²⁴ Dieses Tonfilmmelodram ist durch den in den 1980er Jahren entstandenen Diskurs zum Erzählmodus des Melodramatischen zu einer Art Kanonwerk Hollywoods geworden.²⁵ Die Geschichte zirkelt um die junge Stella Dallas, die nach dem Scheitern ihrer Ehe versucht, ihre Tochter Laurel zu einem Umzug zur sozial besser gestellten neuen Familie des Vaters zu überreden. Als Laurel schließlich ein letztes Mal versucht, zur Mutter zurückzukehren, hinterlässt ihr diese nur einen Brief, der die Ehe mit einem Schluckspecht und einen Umzug nach Südamerika suggeriert. Mit diesem Abschied verschwindet die Mutter in eine Art Parallelexistenz, aus der sie ihre Tochter weiterhin beobachtet, diese davon jedoch nie in Kenntnis setzt.

Auch bei Max Ophüls steht Handschriftlichkeit in engem Zusammenhang mit Abschied und Tod. In *Brief einer Unbekannten*²⁶ wird die Geschichte um Lisa, die sich in den Konzertpianisten Stefan verliebt und ohne sein Wissen ein uneheliches Kind von ihm bekommt, gerahmt durch ein Geständnisschreiben, das Lisa auf dem Sterbebett verfasst. Der Film beginnt also damit, dass Stefan diesen Brief zu lesen beginnt, während Lisa ihn in Form eines Voice-overs als Exposition des Films vorliest. Zum Abschluss der Geschichte kehrt der Film zu dieser Ausgangsposition zurück, wobei deutlich wird, dass Lisa noch beim Schreiben verstarb und den Brief somit nicht unterzeichnen konnte. Die Repräsentation der abwesenden Mutter durch handschriftliche Überlieferung wird hier mit dem Tod der Autorin auf die Spitze getrieben: Während von Anfang an deutlich ist, dass es sich beim Narrativ von *Brief einer Unbekannten* um eine Erzählung im Flashback handelt, stellt sich schlussendlich mit Rückverweis auf den Brief heraus, dass Lisa verstorben ist. Die Stimme des Voice-over war also von Beginn an die Stimme einer Verstorbenen. Die Tonaufnahme der Stimme wird so an die Handschrift als posthumem Träger einer Erinnerung geknüpft. Thomas Y. Levin notiert eine ähnliche Verknüpfung von Schrift und Stimmaufnahmen in Bezug auf die 1930er Jahre:

Wenn dank des Grammophons jemandes Stimme ertönen kann, selbst wenn der dazugehörige Mensch abwesend ist - sogar nachdem er tot ist -, dann ist sie, wie Friedrich Kittier es so passend ausdrückte, ‚posthum schon zu Lebzeiten‘^[27]; anders gesagt, ist diese Stimme, so gesehen, eine Art Schrift, denn

24 King Vidor (Regie), *Stella Dallas*, Samuel Goldwyn Productions/United Artists 1937.

25 Vgl. Linda Williams, „Something Else Besides a Mother4- Stella Dallas and the Maternal Melodrama“ in: Christine Gledhill (Hrsg.), *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London 1987, S. 299-325; E. Ann Kaplan, „Mothering, Feminism and Representation - The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40“, in: ebd., S. 113-137.

26 Max Ophüls (Regie), *Letter from an Unknown Woman*, Universal Pictures 1948. Der deutsche Regisseur Max Ophüls verfilmte die Novelle von Stefan Zweig 1948, als er sich im Exil in Hollywood aufhielt.

27 Levin zitiert hier Friedrich A. Kittier, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 129.

das Schreiben ruft eine techne hervor, wie Derrida einmal gesagt hat, die sogar während radikaler Abwesenheit (gemeint ist eine Abwesenheit, die beispielsweise durch den Tod hervorgerufen wurde) weiter funktioniert.²⁸

Die Stimme ist eine Art Schrift, weil sie in Form einer Aufnahme vom physisch Lebenden unabhängig wird. In diesem Sinne kann der handschriftliche Brief als Legitimation der im Ton vernehmbaren Erzählung von Lisa verstanden werden, ohne dass die Stimme dadurch unheimlich erscheint.

In allen drei Filmen wird handschriftlichen Briefen eine spezifische Funktion zugeschrieben, in der die Handschrift als Nachrichtenüberbringer einer körperlich abwesenden Person fungiert. Dabei sind diese *Props* derartig gestaltet, dass das Schriftbild die Persönlichkeit und Situation der Schreibenden beleuchtet. Bei Chaplins *The Kid* suggeriert die Handschrift hohen Zeitdruck beim Schreiben. Zudem wird durch verrutschte Buchstaben oder Verschmierung eine gewisse technische Unsauberkeit dargestellt, die auf die Heimatlosigkeit der Mutter verweist - immerhin schrieb sie nicht zu Hause am Schreibtisch, sondern unterwegs. Das Schriftbild von Stella Dallas hingegen ist derart ordentlich, dass der Brief optisch auf Stellas berechnete Lüge verweist. Der Brief in *Brief einer Unbekannten* wirkt zunächst sehr natürlich: eine authentische Handschrift auf dem Briefpapier des Krankenhauses. Die fließende Schrift und Punkte, die den Gedankenfluss beim Schreiben visualisieren, verweisen auf das gefühlsbetonte ‚Herunterschreiben‘ des Briefs, das im Gegensatz zur vorsichtig überarbeiteten Komposition steht. Ein Tintenfleck zu Textende jedoch erscheint als überhöhte - melodramatische - Betonung des Sterbemoments, in dem Lisa, so suggeriert der Brief, den Stift ins Papier drückte. In diesem Sinne sind alle drei Briefe mit Bedacht in Szene gesetzte *Props*, die in melodramatischer Übersteigerung dazu dienen, für authentisch befundene Gefühle seitens der Zuschauer zu ermöglichen.

II

Handschrift im Film suggeriert Authentizität. Dies geschieht im Film auf eine Art und Weise, die Handschrift eindeutig von anderen medialen *Props* - und damit von der die Moderne bestimmenden Medienvielfalt - abgrenzt, indem sie, wie bereits angesprochen, auf einen bestimmaren Autoren verweist, anders als ein gedruckter Text, der von unbekanntem oder mehreren Autoren aus-

28 Thomas Y. Levin, „Töne aus dem Nichts4. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons44, in: Friedrich A. Kittler u. a. (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002, S. 316. Die Einklammerung stammt aus dem Originaltext.

tauschbar verfasst sein kann. Als filmischer Gegenstand verweist Handschrift daher auf eine in der diegetischen Welt bekannte Größe. Zusätzlich suggeriert Handschrift eine Einmaligkeit: Der geschriebene Brief wurde mit einem bestimmten Zweck in die Welt gesetzt und existiert nur in Originalform. Anders als bei Drucktexten, die auch in diesen drei Filmen wie aus dem Nichts auftauchen, hat der handschriftliche Text einen Überbringer und wurde gezielt für den lesenden Filmcharakter verfasst. Bei Chaplin ist das Kind der Überbringer, ebenso wie bei *Stella Dallas*, wo die Tochter den Brief ihrem Vater zeigt. In *Brief einer Unbekannten* gibt es eine doppelte Struktur: Einerseits fungiert eine Krankenschwester als Absenderin des Briefs, doch zusätzlich bedarf es des Dieners, der den Adressaten Stefan auf den Brief hinweist. Authentizität definiert sich hier nicht nur über die Einmaligkeit des Briefs, sondern auch über die Nachvollziehbarkeit seiner Entstehungsgeschichte und Wanderschaft. Schrift verweist hier, im Sinne Friedrich Kittiers, auf „das Speichermonopol des Gottes, der sie erfunden hat“²⁹. Es entsteht eine Wechselwirkung, in der einerseits die Identifizierbarkeit des Verfassers den Brief legitimiert und authentisch macht, während andererseits das Schriftstück selbst rückwirkend seinen Verfasser autorisiert, indem es die unbekannte Lisa erkennbar macht oder die Zugehörigkeit des Kindes zur Mutter begründet. Der handschriftlich verfasste Brief wird so zum Identifikationsmedium der Verfasserin, er macht sie - trotz dessen, dass sich alle drei Charaktere durch den Brief abnabeln - handlungsfähig. Wiederum mit Kittier lässt sich dies treffend zusammenfassen: „Standen sie [die Erfindungen von Phonographie und Kino, I. B.] noch aus, konnte Handschrift als völlig konkurrenzlose Spurensicherung firmieren. Es schrieb und schrieb, schwungvoll und möglichst ohne abzusetzen. Am kontinuierlichen Fluß von Tinte oder Schriftzeichen hatte das alphabetisierte Individuum, wie Hegel so richtig erkannte, ‚seine Erscheinung und Äußerlichkeit‘“³⁰.

Handschrift dient hier zur Erkennbarmachung der schreibenden Person als handelndes Individuum. Dies steht im vorliegenden Kontext auch in einem geschlechterspezifischen Kontext, da die durch die Schrift handlungsfähigen Akteure in allen Beispielfilmen weibliche Filmcharaktere sind. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde Frauen mit Verweis auf die Metaphorik von ‚Mutter Natur‘ eine Funktion als Sprachvermittlerinnen gegenüber ihren Kindern zugesprochen. Im Kontrast dazu findet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts das stereotypisierte Bild einer weiblichen Schreibkraft, das Frauen in der Arbeitswelt mit maschineller Textproduktion verknüpft. Die Integration weiblicher Kräfte in die männlich dominierte Arbeitswelt machte die Mitarbeiterinnen mündig, ermöglichte den selbstständigen Broterwerb losgelöst von der Ehe und verschaffte Zugang zu höherer Bildung. Gleichzeitig wurde damit jedoch eine Situation geschaffen, in der die weiblichen Schreibkräfte weiter-

29 Friedrich A. Kittier, *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 27), S. 16.

30 Ebd., S. 18.

hin in einem Abhängigkeitsverhältnis standen - diesmal zum männlichen Vorgesetzten.³¹ Wenn also das Tippen der Schreibmaschinen in einen arbeitsweltlichen Kontext der Unterordnung eingebunden bleibt, wird im Gegenzug dazu die Handschrift zum Medium der Befreiung. Eben die Abnabelung der drei Filmcharaktere vom Lebenspartner wird in der Handschrift verschriftlicht. Massenhafte maschinelle Textproduktion bleibt eingebunden in einen sozialen, beruflichen Kontext, dem eine private Existenz und Mutterschaft gegenübersteht.

In diesem Kontext geht es auch um die Abgrenzung dieser Individualität zum massenmedialen Umfeld des Kinos selbst. Die Darstellung von Handschrift auf faltigem Papier, bei *Brief einer Unbekannten* auch mit Tintenflecken, zeugt von einem individuellen, aber auch imperfekten Medium Handschrift. Diese fehlende Perfektion kann bewusst als Gegenpol zum rahmenden Medium des Films selbst begriffen werden. Gerade in der Tradition des klassischen Hollywoods entstandene Filme galten oft als sehr normkonform, einheitlich und daher weniger authentisch. Nicht zuletzt die starke Regulierung durch den Motion Picture Production Code führte dazu, dass die Filme ständig drohten, im Einheitsbrei zu verschwinden.³² Dem Medium Film selbst mit seinem Hang zur Perfektion wird somit eine mangelnde Individualität zum Verhängnis. Gedruckte Schrift sieht sich mit demselben Problem konfrontiert: In standardisierten Textproduktionen gleiten nach Kittler „Papier und Körper, Schrift und Seele auseinander“, denn „Schreibmaschinen speichern kein Individuum“³³. Handschrift als Symbol des Individuellen, Authentischen scheint da ein passender Ausgleich zum Massenmedium Film zu sein. Dennoch bleibt an dieser Stelle ein Paradox bestehen, wenn gerade die narrativ integrierte Handschrift als weniger verfremdende Alternative zum Zwischentitel des Stummfilms und somit als Mechanismus der Immersion der Zuschauer im klassischen Hollywood-Film gleichsam Gegenpol zum selbst begründeten Perfektionismus des eigenen Mediums wird. Dieses Paradox ist vielleicht nur möglich, weil die Handschrift im Medium Film aufgehen kann, ohne zu einem Konkurrenzmedium zum Film selbst zu werden. Handschrift tritt innerhalb des Films in Konkurrenz zu anderen Medien, der Film jedoch bleibt im eigenen Medium vorherrschend.

Innerhalb des Films tritt Handschrift insbesondere in Konkurrenz zum Ton. Es entsteht die Frage, wieso ein geschriebener Brief diegetisch integriert und

31 Vgl. Geoffrey Winthrop-Young/Michael Wutz, „Translator’s Introduction“, in: Friedrich A. Kittler, *Gramophone Film Typewriter*, Stanford 1999, S xi-xxxviii, hier S. xxiv f.

32 Zwischen 1934 und den 1960er Jahren stand die Filmproduktion Hollywoods unter dem Regime des *Motion Picture Production Code*, auch bekannt als *Hays Code*. Bei *Stella Dallas* gab es vor allem Beanstandungen bzgl. der im Film gezeigten Szenen mit Stellas betrunkenem Bekannten Ed Munn. Bei *Brief einer Unbekannten* wurden vor allem inhaltliche Referenzen mit Bezug zum außerehelichen Sex von Lisa und Stefan zensiert. Dies ist nachzulesen im Briefverkehr zwischen Joseph Breen und Samuel Goldwyn, archiviert in den Special Collections der Margret Herrick Library, Los Angeles.

33 Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 29), S. 26 f.

inszeniert wird, wenn der betreffende Charakter im Film den Inhalt des Briefs auch mündlich wiedergeben könnte. Wenn Handschrift im Bild erscheint, setzt der Film ein prä-modernes Medium in Szene, obwohl ein Ersatz zur Verfügung steht. Der Tonfilm, so kann argumentiert werden, nutzt an dieser Stelle die authentischen Handschriften, um nicht zum reinen Erzählfilm zu verkommen. Denn dies würde leicht zu einer Umkehrung der Vorherrschaft im filmischen Bildmedium führen, wenn der Ton das Bild dominiert und das Bild zum Nebenprodukt verkommt. Dabei hat der Ton in der Moderne eine ganz eigene Ästhetik, die mit Schrift eng verknüpft ist. So ist beispielsweise das verbreitete Klicken der Schreibmaschine ein akustisches Symbol der Moderne. Der Telegraph machte ein Schreiben mit Tonsignalen möglich. Gegensätzlich kann auch auf der Lichttonspur des Films handschriftlich ein Ton erzeugt werden.³⁴ Schrift und Ton befinden sich in den 1920er bis 1940er Jahren also nicht ausschließlich in einer Konkurrenzsituation, in der der aufkommende Tonfilm die Schrift im Film zu verdrängen droht, sondern beide beeinflussen die gegenseitige Ästhetik.

Und dennoch konstituiert die Schreibmaschine die größte Konkurrenzinstanz gegenüber dem handschriftlich verfassten Brief im Film. Insbesondere das Ende von *Brief einer Unbekannten* steht sinnbildlich für die Verhandlung der Unterschiede von Hand- und Maschinenschrift. Hier ist der beschriebene Brief im Blick, auf dem - wie wir erst jetzt erfahren - eine maschinell getippte Notiz befestigt wurde. Diese Notiz wiederum hat die Krankenschwester in Schönschrift von Hand unterzeichnet. Man weiß also nicht genau, wer diese Notiz tippte, aber die „Sister in Charge“³⁵ fungiert durch ihre Unterschrift als Absenderin des Briefs. In diesem Sinne wird der persönlich-individuelle, authentische Brief Lisas mit einer Drucknotiz versehen, die zunächst in ihrer Sterilität auf das krankenhäusliche Umfeld und die Anonymität verweist, in der die Protagonistin verstirbt. Gleichzeitig ermöglicht die Unterschrift der Krankenschwester die Nachvollziehbarkeit des Weges, den der Brief zurücklegte, und autorisiert so die Individualität des Schriftstücks. In diesem Kontext erscheinen die gedruckten Zeilen im Bild ihren handschriftlichen Vor- und Nachfahren zu unterliegen. Handschrift, so scheint es, nimmt in der Entwicklung der Medien des 20. Jahrhunderts eine Sonderstellung ein. Obwohl der Film selbst in Konkurrenz zu anderen Medien steht und im Film selbst ständig Medienkonkurrenzen verhandelt werden, bleibt die Handschrift präsent und taucht nicht als veraltetes Medium ab.

Im Vorwort zur englischsprachigen Version von Kittiers *Grammophon, Film, Typewriter* von Winthrop-Young und Wutz wird deutlich, dass Handschrift im Vergleich zu anderen Medien als eine Art Ur-Medium begriffen wird. Diese gilt einerseits als einfachste Form medialer Textvermittlung,

34 Vgl. Jodi Brooks, „Ghosting the Machine. The Sounds of Tap and the Sounds of Film“, in: *Screen* 44 (2003), H. 4, S. 355-378; vgl. ebenso Levin, „Töne aus dem Nichts“4(Anm. 27).

35 Ophüls (Regie), *Letter from an Unknown Woman* (Anm. 26).

andererseits wird die Handschrift romantisch übersteigert zum einzigen Medium, das imstande ist Individualität zu vermitteln.³⁶ Der Status von Handschrift als Ur-Medium wird im medienphilosophischen Kontext auch deutlich, wenn Don Ihde zur Verdeutlichung der Mensch-Medium-Beziehung die Verbindung von Hand und Tafelkreide als verständlichstes Beispiel wählt. In diesem handschriftlichen Akt nimmt der Schreibende die Tafel, auf der er schreibt, durch die Kreide wahr. Er spürt den rauen Untergrund. Hier vollzieht sich eine Unmittelbarkeit, die sowohl beim Tippen an der Schreibmaschine als auch während der Filmproduktion nicht erreicht wird.³⁷ Auf Ähnliches verweist Kittier, wenn er sagt, dass im maschinellen Schreibprozess Papier und Körper auseinanderdriften.³⁸ Handschrift wird als eine Verbundenheit zwischen Körper und Medium romantisiert, die in komplexeren Medien unerreicht bleibt. Es ist gerade die angesprochene Perfektion der Massenmedien, die hier negativ bewertet wird. Die Verbundenheit von Körper und Medium verspricht, den Lesern den individuellen Einfluss des Verfassers auf die eigene Textproduktion zu vermitteln. Der klassische Hollywood-Film verfolgt genau dieses Ziel: Er will individuelle, als authentisch empfundene Zuschauerreaktionen und -emotionen hervorrufen durch ein Medium, das stark stilisiert und homogenisiert daherkommt. Handschrift erscheint da als lobender Ausweg, da sie erlaubt, filmische Charaktere als glaubhafte, fühlende Individuen zu inszenieren und so dem Gefühl der Einheitlichkeit des Massenprodukts entgegen zu wirken. Gerade innerhalb eines Modus des Melodramatischen wird so Emotion erzeugt, die ständig droht, durch ihre eigene Mediation zu verschwinden. In diesem Sinne verweist die Darstellung von Handschrift im Film wiederkehrend auf den tragischen Verlust des Persönlichen in der Moderne. Diesem versucht der melodramatische Hollywood-Film entgegen zu wirken, indem er, wenn er schon nichts Authentisches zeigt, das Dargestellte immerhin authentisch erfahrbar macht.

36 Winthrop-Young/Wutz, „Translator’s Introduction“ (Anm. 31), S. xxii.

37 Vgl. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, S. 175.

38 Vgl. nochmals Kittier, *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 29), S. 26 f.