

UNIVERSITÄT BIELEFELD

Masterarbeit

im Studiengang Interdisziplinäre Medienwissenschaft

zum Thema:

Catch me if you can

**Strukturen bekannter Filmvorspanne
und ihre Wirkungen auf den Rezipienten**

vorgelegt von

Elena Berz

Erstgutachterin: Dr. Petra Pansegrau
Zweitgutachter: apl. Prof. Dr. Ulrich Dausendschön-Gay

Bielefeld, im Mai 2012

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| 1. Einleitung | 5 |
| 1.1. Begriffsbestimmung und Fragestellung | 6 |
| 1.2. Forschungsstand | 8 |
| 1.3. Aufbau der Arbeit | 9 |
| 2. Der Film | 11 |
| 2.1. Der Film im Kontext medialer Kommunikation | 12 |
| 2.2. Filmische Gestaltungsmittel | 15 |
| 2.2.1. Kamera | 17 |
| 2.2.2. Schnitt und Montage | 22 |
| 2.2.3. Ton | 24 |
| 2.2.4. Musik | 26 |
| 2.2.5. Farbe | 28 |
| 2.2.6. Schrift und Typographie | 29 |
| 2.3. Der Film und sein Publikum | 31 |
| 2.3.1. Kognitionspsychologische Grundlagen | 31 |
| 2.3.2. Der Rezipient als Mediennutzer und -handelnder | 33 |
| 3. Der Filmvorspann | 37 |
| 3.1. Entwicklung | 37 |
| 3.1.1. Die Anfänge des Films und die Stummfilmzeit | 37 |
| 3.1.2. Tonfilmzeit, Goldene Ära und das Studiosystem | 39 |
| 3.1.3. Umbruch des Vorspanndesigns Mitte der 1950er Jahre | 41 |
| 3.1.4. Bedeutungsverlust und Einsatz von Digitaltechnologie | 45 |
| 3.1.5. Renaissance des Filmvorspanns Mitte der 1990er Jahre | 46 |
| 3.1.6. Der Filmvorspann heute | 47 |
| 3.2. Formen | 49 |
| 3.2.1. Position im Film | 49 |
| 3.2.2. Schrift | 51 |
| 3.2.3. Bild | 54 |
| 3.2.4. Ton | 56 |
| 3.3. Funktionen | 58 |
| 3.3.1. Der Filmvorspann als Paratext | 59 |
| 3.3.2. Ökonomische und rechtliche Funktionen | 59 |
| 3.3.3. Inhaltliche und rezeptionsbezogene Funktionen | 60 |
| 3.3.4. Spannungsverhältnis und Vereinbarkeit der Funktionen | 61 |
| 4. Erkenntnisinteresse und Forschungsfragen | 63 |
| 5. Methodisches Vorgehen | 65 |
| 5.1. Samplebildung mithilfe einer Online-Befragung | 66 |
| 5.1.1. Planung und Umsetzung der Online-Befragung | 67 |
| 5.1.2. Durchführung der Online-Befragung | 70 |
| 5.1.3. Vorgehen bei der Auswertung und bei der Samplebildung | 71 |
| 5.2. Kategorienbildung | 72 |
| 5.2.1. Qualitative Inhaltsanalyse und induktive Kategorienbildung | 72 |
| 5.2.2. Vorgehen bei der induktiven Kategorienbildung | 74 |
| 5.3. Systematische Filmanalyse | 75 |
| 5.3.1. Analyseinstrument Einstellungsprotokoll | 77 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 5.3.2. | Vorgehen bei der Vorspannanalyse | 78 |
| 6. | Auswertung der Online-Befragung und Vorspannanalysen | 81 |
| 6.1. | Auswertung der Online-Befragung: Deskriptive Auswertung und Samplebildung . | 81 |
| 6.2. | James Bond - Casino Royale | 83 |
| 6.2.1. | Ergebnisse der Kategorienbildung | 83 |
| 6.2.2. | Vorspannanalyse | 84 |
| 6.2.3. | Zusammenfassung | 90 |
| 6.3. | Sieben | 91 |
| 6.3.1. | Ergebnisse der Kategorienbildung | 91 |
| 6.3.2. | Vorspannanalyse | 91 |
| 6.3.3. | Zusammenfassung | 99 |
| 6.4. | Forrest Gump | 100 |
| 6.4.1. | Ergebnisse der Kategorienbildung | 100 |
| 6.4.2. | Vorspannanalyse | 100 |
| 6.4.3. | Zusammenfassung | 106 |
| 6.5. | Catch Me If You Can | 106 |
| 6.5.1. | Ergebnisse der Kategorienbildung | 106 |
| 6.5.2. | Vorspannanalyse | 106 |
| 6.5.3. | Zusammenfassung | 112 |
| 6.6. | Vertigo | 113 |
| 6.6.1. | Ergebnisse der Kategorienbildung | 113 |
| 6.6.2. | Vorspannanalyse | 113 |
| 6.6.3. | Zusammenfassung | 118 |
| 6.7. | Vergleich der Ergebnisse der Vorspannanalysen | 119 |
| 7. | Schlussbetrachtung | 121 |
| | Literaturverzeichnis | 123 |
| | Abbildungsverzeichnis | 129 |
| | Tabellenverzeichnis | 130 |
| | Anhang | |
| A. | Online-Befragung | 131 |
| A.1. | Screenshots | 131 |
| A.2. | Umfrageskript | 137 |
| B. | Tabellen | 176 |
| B.1. | Auswertung der Online-Befragung: Deskription | 176 |
| B.1.1. | Deskriptive Auswertung | 176 |
| B.1.2. | Liste aller genannten Vorspanne | 181 |
| B.2. | Auswertung der Online-Befragung: Kategorienbildung | 184 |
| B.2.1. | James Bond – Casino Royale | 184 |
| B.2.2. | Sieben | 185 |
| B.2.3. | Forrest Gump | 186 |
| B.2.4. | Catch me if you can | 187 |
| B.2.5. | Vertigo | 188 |
| C. | Einstellungsprotokolle | 189 |
| C.1. | James Bond – Casino Royale | 189 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| C.2. Sieben | 200 |
| C.3. Forrest Gump | 214 |
| C.4. Catch me if you can | 221 |
| C.5. Vertigo | 232 |
| D. Einstellungsgrafik | 237 |
| D.1. Sieben | 237 |

1. Einleitung

Wer kennt ihn nicht, diesen Augenblick im Kino, wenn das Licht vollständig ausgeht, die letzten Gespräche im Publikum langsam verstummen und auf der Leinwand das Studiologo erscheint: Der Film beginnt. Doch tatsächlich hat zu Beginn des Films meist noch eine kurze Sequenz ihren Auftritt, die Thema dieser Arbeit sein soll. Die Rede ist vom Filmvorspann, folgend auch Vorspann oder Titelsequenz genannt.

Laut Georg Stanitzek handelt es sich beim Vorspann „um eine der komplexesten filmischen Formen“¹ – sowohl im Hinblick auf die vielfältigen Funktionen, die er übernehmen kann oder gar muss, als auch bezüglich der Fülle möglicher Formen. In Folge dessen können Titelsequenzen in zweierlei Hinsicht zu spannungsgeladenen Orten werden. So steht ein Filmvorspann einerseits vor der Aufgabe, die Spannungen, welche aus seinen formalen wie auch funktionalen Möglichkeiten und Zwängen erwachsen, zu lösen.² Andererseits ist das Verhältnis vom Vorspann zum Film ein ambivalentes, da er zwar als Teil des filmischen Werkes anerkannt ist,³ gleichzeitig jedoch dessen Entstehungsgeschichte beleuchtet und so „mit einem Film kollidieren muss, der den Bezug auf sich selbst (seine Produktionsbedingungen und seine Medialität) ausblenden will.“⁴

Bevor diese Arbeit die theoretischen Überlegungen in ihrem weiteren Verlauf konkretisiert und vertieft, soll das Augenmerk an dieser Stelle auf einen Aspekt gelenkt werden, der sich vermutlich mit der Alltagserfahrung vieler Menschen überschneidet und maßgeblich zur Ausformulierung des Themas dieser Arbeit beigetragen hat: Wenn man sich eines Films erinnert, kann man sich den Vorspann häufig nicht vergegenwärtigen und ebenso selten bleibt einem ein Film primär auf Grund des Vorspanns im Gedächtnis. In dieser Beobachtung spiegelt sich die Auffassung von Saul Bass, einem der bekanntesten Titeldesigner, „dass jeder Vorspann im Dienst des nachfolgenden Films stehen sollte.“⁵ Daran anschließend unterstreicht er mit seiner Aussage, dass jener „Vorspann, der dem Film am meisten nützt, [...] der beste [ist]“,⁶ eine gewisse Unterordnung der Titelsequenz unter den Film. Dieses arbeitsethische Selbstverständnis des Vorspanndesigners überschneidet sich mit der wissenschaftlichen Deutung des Verhältnisses von Vorspann und Film: „Für die Vorspannmacher ist dieser Kasus eines ›Separaterfolgs‹ sicherlich eine Art Katastrophe, als sie umgekehrt die dienende [...] Rolle der von ihnen auszuarbeitenden Eingangsbilder voraussetzen, akzeptieren und betonen. Den Film ›vergessen‹ und statt dessen seinen Vorspann

1 Stanitzek, Georg: Vorspann (titles/credits, générique), in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 9.

2 Vgl. ebd., S. 12f.

3 Zumindest wenn man der Aussage „The title is a shot“, die auf Jean-Luc Godard zurückgeht, zustimmt und sie Böhnke, Hüser und Stanitzek folgend derart auslegt, dass „die Schrifttafeln des Vorspanns [...] genuin filmische Bilder [sind].“ (Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg: Vorwort, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 6.)

4 Böhnke, Alexander; Smithee, Alan; Stanitzek, Georg: Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm und im westeuropäischen Autorenfilm seit 1950, in: Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft, Jg. 20 (2001), H. 1, S. 272.

5 Beier, Lars-Olav; Midding, Gerhard: Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz. Vorspanngestaltung, in: Beier, Lars-Olav; Midding, Gerhard (Hrsg.): Teamwork in der Traumfabrik: Werkstattgespräche. Berlin: Henschel (1993), S. 412.

6 Ebd., S. 420.

goutieren zu machen, liegt gerade nicht im Sinn des Auftrags; es dient dem Film nicht, sondern desintegriert ihn.“⁷

Nichtsdestotrotz – jedoch ohne bezüglich des daraus folgenden Verhältnisses von Vorspann und Film bereits eine Einschätzung abzugeben – gibt es den einen oder anderen Filmvorspann, der im Gedächtnis bleibt und um eben solche ‚bekannten‘ Filmvorspanne soll es in dieser Arbeit gehen. Mein persönliches Interesse für diese filmische Form wurde durch den Vorspann zu *Catch Me If You Can* (Regie: Steven Spielberg, Titeldesign: Olivier Kuntzel, Florence Deygas, 2002) geweckt. Der Titel der vorliegenden Arbeit rekurriert jedoch nicht nur auf dieses Schlüsselerlebnis, sondern soll gleichsam den Bogen zum Erkenntnisinteresse der Arbeit schlagen: ‘Catch me if you can’ als Aufforderung an Filmvorspanne im Sinne: ‘Nimm’ mich (und meine Aufmerksamkeit) gefangen – wenn Du kannst.’ Dass einige Vorspanne dazu durchaus in der Lage sind muss nicht bewiesen werden, doch mit welchen Mitteln sie dies tun und ob es sowohl in funktionaler als auch formaler Hinsicht Gemeinsamkeiten gibt, ist eine genauere Betrachtung wert.

1.1. Begriffsbestimmung und Fragestellung

Der Begriff (*Film-*)*Vorspann* ist bereits einige Male gefallen, ohne dass er genau definiert wurde. Eine exakte Bestimmung der in dieser Arbeit verwendeten Termini ist für die Durchdringung des Themas jedoch unerlässlich. Ein filmlexikalischer Eintrag von 1978 definiert den Begriff ‚Vorspann‘ wie folgt:

Bezeichnung für die einem Film vorangestellte (allerdings gelegentlich auch nachfolgende) Aufstellung über Produktionsdaten und Namen: der Vorspann nennt Studio, Verleih, Produzent, Entstehungsdatum, gegebenenfalls auch das Synchronisationsstudio, gibt eine Liste der beteiligten Künstler und Techniker und weitere Informationen, soweit erforderlich (über eingesetzte Musik, über Drehorte usw.). Gleichzeitig erfüllt er oft die Funktion, durch grafische Gestaltung oder durch hinter der Schrift erscheinende Bilder schon in Stil und Atmosphäre des Films einzuführen.⁸

Auffällig an dieser Definition, und für die Begriffsbestimmung wichtig, ist, dass gegebenenfalls dem Film nachfolgende Titelnennungen ebenfalls unter dem Begriff *Vorspann* subsumiert werden. Eine Erklärung hierfür bietet ein Aufsatz aus dem Jahr 1977 in dem Gardies „den Vorspann streng als die Gesamtheit der Titel, die die am Film Beteiligten auflisten“⁹ definiert, sodass hiernach auch Titelnennungen am Ende des Films als Vorspann bezeichnet werden können.

Im Rahmen dieser Arbeit wird unter dem Begriff ‚Vorspann‘ aber nur jene *eröffnende* Sequenz eines Films verstanden, die Raum für die Titelnennungen bietet. Oftmals ist der Vorspann zu Beginn des Films positioniert, er kann allerdings auch nach einer Vorsequenz präsentiert werden oder sich mit dem bereits beginnenden Film überschneiden. Die Titelnennungen – auch schlicht als *Titel* oder *credits* bezeichnet – sind konstituierendes Merkmal des Vorspanns und meist schriftlicher Natur.¹⁰ Zu ihnen zählen neben dem Titel des Films auch eine namentliche

7 Stanitzek, Vorspann, S. 14.

8 Bawden, Liz-Anne; Tichy, Wolfram (dt. Edition) (Hrsg.): s.v. Vorspann, in: Filmlexikon 3. Filme T-Z. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1978), S. 745.

9 Gardies, André: Am Anfang war der Vorspann, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 21.

10 Eine Ausnahme bilden hier beispielsweise die Vorspanne zu *Fahrenheit 451* (Regie & Titeldesign: François

Nennungen von am Film Beteiligten jedweder Art. Ihr Umfang ist stark variierend, heutzutage werden im Vorspann häufig nur noch der Titel des Films sowie wichtige Mitwirkende aufgeführt. Durch seine audiovisuelle Gestaltung kann der Vorspann unzählige Formen annehmen.

Die Sequenz am Ende des Films, in der die Namen aller am Film Beteiligten sowie Produktionsdaten aufgelistet werden, wird in der vorliegenden Arbeit explizit als *Abspann* tituiert. Dieser ist – auch wenn er gemeinsam mit dem Vorspann die Rahmung des Films übernimmt und darüber hinaus bezüglich der aufgelisteten Titel mit dem Vorspann „in einem flexiblen Austauschverhältnis steht“¹¹ – nicht Gegenstand der empirischen Untersuchung der vorliegenden Arbeit. Diese Eingrenzung stellt die Bedeutung des Abspanns nicht in Abrede und weiß um das Potenzial dieser letzten Sequenz eines Films, die zu einem stimmigen Abschluss der Filmhandlung beitragen kann.¹² Oftmals bestehen Abspanne jedoch aus einer rein typographischen Auflistung aller am Film beteiligten Personen. Ein Umstand, der eventuell dazu beiträgt, dass dem Abspann als Teil des Films kein besonders hoher Stellenwert eingeräumt wird: sowohl im Fernsehen, wo es gängige Praxis ist, den Abspann einfach wegzuschneiden als auch beim Kinobesuch. Böhnke sieht im Abspann „so wie er heute im Allgemeinen wahrgenommen wird, [...] die Schwelle zum Außen des Films“, sodass „es üblich [ist], den Film während des Abspanns zu verlassen. Der Abspann ist zum Signal für den Aufbruch geworden.“¹³

Zwar verweist auch der Vorspann „auf ein Außen des Films“¹⁴ und steht „aufgrund seiner reflexiven Verfasstheit im Spannungsverhältnis von Produktion und Fiktion“¹⁵, doch kann er gleichzeitig als Übergangshilfe in den Film fungieren. Böhnke fasst das Zuschauerverhalten während des Vorspanns als ein „geduldiges Absitzen“¹⁶ zusammen und auch wenn es sich dabei sicherlich um eine zugespitzte Beschreibung handelt, führt dieser Punkt zur der initiierenden Frage dieser Arbeit hin.

Absitzen klingt nach *Passivität*, *Zeitüberbrückung*, *eingeschränkter Wahrnehmung* und *Langeweile*, was gewiss hinsichtlich einiger Filmvorspanne zutrifft. „Mal extrem monoton [...], mal erstaunlich einfallsreich [...], vervielfältigt sich dieses Segment [der Vorspannsequenzen] aufgrund seines rhetorischen Potenzials in immer neue, einmalige Formen [...]“¹⁷ Während Vorspanne der ersten Kategorie vermutlich öfter zum Absitzen animieren, ist anzunehmen, dass jene der zweiten Art den Zuschauer eher zu einer bewussten, aufmerksamen Rezeption herausfordern. Um

Truffaut, 1966) oder *Die Verachtung* (Regie & Titeldesign: Jean-Luc Godard, 1963), in denen die Titelnennungen verlesen werden.

11 Stanitzek, Vorspann, S. 11.

12 Beispielsweise: die Abspanne von *Die fabelhafte Welt der Amélie* (Regie: Jean-Pierre Jeunet, Titeldesign: *Unbekannt, 2001*) und *X-Men: Erste Entscheidung* (Regie: Matthew Vaughn, Titeldesign: Simon Clowes und Kyle Cooper, 2011), welche bestimmte Aspekte beziehungsweise die Thematik des Films visuell aufgreifen und mit den Titelnennungen in Verbindung setzen.

13 Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript Verlag (2007) (= Masse und Medium 5), S. 54.

14 Darauf deuten die englische Bezeichnung *credits* sowie der französische Ausdruck *générique* stärker hin, als der deutsche Begriff *Vorspann* oder die weiteren englischen Benennungen *titles*, *main titles* oder *title sequence*: *Credits* indem „mit der Unterscheidung von Person und Rolle“ (Böhnke, Hüser, Stanitzek, Vorwort, S. 6.) auf den Verdienst der am Film beteiligten Personen hingewiesen und somit ihre Arbeit anerkannt/angerechnet wird. „*Générique* [...] verweist auf den Film unter dem Gesichtspunkt seiner Entstehung, seiner Produktion, auf die er sich >dokumentierend< bezieht.“ (Böhnke, Hüser, Stanitzek, Vorwort, S. 6.)

15 Böhnke, Hüser, Stanitzek, Vorwort, S. 6.

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

17 Gardies, *Am Anfang war der Vorspann*, S. 22.

diese These zu beweisen oder zu widerlegen, will die vorliegende Arbeit der Frage nachgehen, welche Filmvorspanne dem Zuschauer im Gedächtnis geblieben sind und etwaige strukturelle Gemeinsamkeiten offen legen, die deren Bekanntheitsgrad erklären könnten.

Differenzierter gefragt: Weisen Titelsequenzen, die dem Publikum präsent sind, Parallelen in der formalen Gestaltung auf? Erfüllt diese Art von Vorspannen bestimmte Funktionen in besonderem Maße, zum Beispiel die Unterhaltung des Zuschauers oder eine Einleitung in den Film? Und daran anschließend: In welchem Verhältnis steht ein Vorspann, der im Gedächtnis bleibt, zum nachfolgenden Film? Übernimmt er die Aufgabe, den Zuschauer auf den Film vorzubereiten? Wählt er besondere Strategien, um in die *Diegese*¹⁸ einzuführen? Bleiben eher jene Vorspanne im Gedächtnis, die einen Bezug zum Film herstellen – sei es durch direkte inhaltliche Relation, musikalische Berührungspunkte oder indem der Stil beziehungsweise einzelne Motive eines Films aufgegriffen werden – oder doch solche, die sich – beispielsweise durch eine konträre Bildsprache – stärker vom kommenden Film abgrenzen? Bei der Beantwortung dieser Fragen sollte stets eine der Konzeptionen des Filmvorspanns als Paratext berücksichtigt werden, wonach der Vorspann die Aufgabe hat, den Film präsent zu machen,¹⁹ dabei jedoch – wie oben bereits erwähnt – dem Film untergeordnet ist. Lässt sich dieses Konzept mit Vorspannen vereinbaren, die dem Zuschauer im Gedächtnis bleiben? Das heißt, schaffen derartige Vorspanne den Balanceakt zwischen selbst *präsent sein* und den Film *präsent machen*, ohne diesen dabei in den Schatten zu stellen? Und schließlich muss stets der Zuschauer und sein Rezeptionsverhalten in die Überlegungen einbezogen werden, wobei zu bedenken ist, dass es sich dabei um subjektive Prozesse handelt und somit generelle Aussagen über *die* Publikumswirkung schwerlich zu treffen sind. Trotzdem stellt sich die Frage, wie bestimmte formale und funktionale Strukturen auf den Rezipienten wirken *könnten*.

1.2. Forschungsstand

Die Geschichte des Vorspanns ist eng mit jener des Films verbunden und von zahlreichen Wandlungen geprägt. Trotzdem existiert – zumindest im Vergleich mit dem übergeordneten Medium Film – relativ wenig Forschungsliteratur. Im Jahr 2001 resümierten diesbezüglich Böhnke, Smithee und Stanitzek, dass „der Filmvorspann [...] als Thema Konjunktur [hat]“, jedoch „systematische Untersuchungen zu Funktion und Geschichte des Vorspanns [...] – insbesondere in Deutschland – rar [sind].“²⁰ Inzwischen hat sich die Situation etwas verändert, doch tatsächlich stammt die Mehrzahl der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Filmvorspann aus dem französisch- und englischsprachigen Raum. Hierbei handelt es sich vorwiegend um Zeitschriftenaufsätze und Beiträge aus Sammelwerken. Entsprechende Monographien lassen sich nur vereinzelt finden. Dazu zählt *Le générique de film* von Nicole de Mourgues aus dem Jahr 1994, welche in dieser Arbeit nicht Eingang findet, da ihre Verfasserin der französischen Sprache nicht hinreichend mächtig ist.

18 Unter *Diegese* versteht man „die Vorstellung der dargestellten Welt, wie der Film sie in seiner Gesamtheit konstruiert.“ (Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. überarbeitete Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (2008), S. 122.) Dazu zählt sowohl der räumlich als auch der zeitlich bestimmte Handlungsraum. (Vgl. ebd., S. 163.)

19 Vgl. Böhnke, Paratexte des Films, S. 13.

20 Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 271f.

Der wissenschaftliche Sammelband *Das Buch zum Vorspann*²¹ vereint Beiträge „der internationalen filmwissenschaftlichen Diskussion“,²² demonstriert die Bandbreite der möglichen Herangehensweisen an das Thema Filmvorspann und spiegelt den aktuellen Forschungsstand wider.

Die 2007 erschienene Monographie *Uncredited*²³ würdigt eine Reihe von Vorspanndesignern, indem sie deren – größtenteils gestalterisch herausragenden – Arbeiten vorstellt und dadurch die Entwicklung des Vorspanndesigns im Allgemeinen nachzeichnet. Insofern ist dieses Werk für die Darstellung der geschichtlichen Genese des Filmvorspanns von besonderer Bedeutung.

In seiner Dissertation *Paratexte des Films*²⁴ überträgt Alexander Böhnke das, von Gérard Genette ursprünglich für Literatur entwickelte, Konzept des Paratextes auf den Film und beschreibt den Vorspann als paratextuelle filmische Kategorie.

Neben diesen Werken gibt es noch einige Aufsätze und Artikel in deutscher Sprache, die sich des Themas annehmen. Beispielsweise befasst sich das Filmmagazin *Schnitt* in einem seiner Titelthemen facettenreich mit dem Vorspann.²⁵ Außerdem erfreut sich das Thema bei Studenten im Rahmen ihrer wissenschaftlichen (Abschluss-)arbeiten einiger Beliebtheit, wie eine Suche im Internet ergeben hat.²⁶

1.3. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in einen theoretischen sowie einen empirischen Abschnitt geteilt: im ersten Teil werden in Kapitel 2 Grundlagen zum Thema Film dargestellt. Da ‚der Film‘ in wissenschaftlicher Hinsicht ein weites Feld ist, erfolgt eine Konzentration auf drei wesentliche Themenbereiche, die für die weitere Arbeit von Belang und Nutzen sind. Zu Beginn werden die Dimensionen des Mediums Film ausgelotet. Anschließend folgt eine Vorstellung filmischer Gestaltungsmittel, deren Kenntnis für die spätere Analyse der Filmvorspanne von Bedeutung ist. Darauf folgend befasst sich die Arbeit mit der Beziehung von Film und Publikum, insbesondere mit den kognitiven Verarbeitungsprozessen auf Seiten der Rezipienten sowie mit den Möglichkeiten des Films, Wirkungen zu erzielen. In Kapitel 3 werden die Geschichte des Filmvorspanns, seine Formen und Funktionen dargestellt.

Daran schließt sich der empirische Teil der Arbeit an, der mit der Darlegung des Erkenntnisinteresses und der Forschungsfragen beginnt, anschließend das methodische Vorgehen beschreibt und folgend die Auswertung und Analyse darlegt. Hierfür wird zunächst ein Teil der Daten der Online-Befragung ausgewertet und dargestellt. Dabei ist zu bedenken, dass diese primär ein heuristisches Instrument in einer qualitativen Forschungsarbeit darstellt und nicht dafür ausgelegt

21 Siehe: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann. The title is a shot*. Berlin: Vorwerk 8 (2006).

22 Böhnke, Hüser, Stanitzek, Vorwort, S. 7.

23 Siehe: Boneu, Antonio; Solana, Gemma: *Uncredited. Graphic Design & Opening Titles in Movies*. Barcelona: Index Book (2007).

24 Siehe: Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript Verlag (2007) (= Masse und Medium 5).

25 Siehe: *Schnitt* 55 (2009), S. 7-31.

26 Beispielsweise: Hausberger, Florian: *Main Titles – Titelsequenzen im Film. Eine analytische Kategorisierung*. Hagenberg: Diplomarbeit (2006), online abrufbar unter: <http://theses.fh-hagenberg.at/system/files/pdf/Hausberger06.pdf> (Stand: 01.04.2012); Quitsch, Julian: *Der Film vor dem Film*. Halle: Diplomarbeit (2010), online abrufbar unter: <http://julianquitsch.de/diplom/derfilmvordemfilm.pdf> (Stand 01.04.2012).

ist repräsentative, statistisch auswertbare Daten zu erhalten. Darauf folgt der zweite Schritt in der Auswertung der Online-Erhebung. Hierbei werden die Antworten der Teilnehmer auf die Frage *Weshalb ist Ihnen der genannte Vorspann besonders aufgefallen?* kategorisiert, um diese in die Vorspannanalyse einfließen lassen zu können. Anschließend folgt die systematische filmanalytische Untersuchung der fünf Filmvorspanne, die im Fragebogen am häufigsten auf die Frage *Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben?* genannt wurden.

2. Der Film

Zwar ist das Thema dieser Arbeit der *Filmvorspann*, doch da dieser ein Bestandteil des *Films* ist, wird – bevor der Vorspann im Mittelpunkt steht – auf einige Aspekte des Mediums Film eingegangen. Das Augenmerk liegt also zuerst auf dem Allgemeinen, um anschließend das Besondere in den Blick zu nehmen.

Die Anfänge des Films werden gemeinhin auf den 28. Dezember 1895 datiert, als die Brüder Louis und Auguste Lumière in Paris „die ersten projizierten Filme vor einem zahlenden Publikum [zeigten].“²⁷ Entscheidende Vorschritte für diese Geburtsstunde des Films waren die Erfindung der Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhunderts sowie weitere technische Entwicklungen unterschiedlicher Erfinder (u.a. Thomas Edison, Thomas Armat und Louis Augustin Le Prince) gegen Ende desselben Jahrhunderts, die dazu beitrugen, dass die Bilder laufen lernten. Die Lumières entwickelten schließlich eine Apparatur, mit der bewegte Bilder sowohl aufgenommen als auch wiedergegeben werden konnten und nannten sie *Cinématographe*. In den Jahren nach 1895 wuchs die Konkurrenz hinsichtlich der Verbreitung und Weiterentwicklung ähnlicher Projektionssysteme.²⁸ Der Film entfaltete sich „von einer Varieté- und Jahrmarktstradition zu einer selbstständigen Wirtschaftsbranche und Kunstform.“²⁹ Die weitere Entwicklung des Films, sowohl in ökonomischer als auch in ästhetischer Hinsicht, – vom Stummfilm, der Ende der 1920er Jahre vom Tonfilm abgelöst wurde, über die darauf folgende so genannte ‚Goldene Ära‘ des Kinos und die spätere Konkurrenz, die dem Film durch das Aufkommen des Fernsehen erwuchs, bis hin zu den neuen Stilrichtungen, die sich ab den 1960er Jahren ausbildeten und schließlich dem postmodernen Film ab 1980 bis in die Gegenwart³⁰ – soll hier nicht weiter im Detail nachgezeichnet werden. Sie spiegelt sich in der Entwicklung des Filmvorspanns wider, die in Kapitel 3.1 ausführlich dargestellt wird.

Der Begriff ‚Film‘ hat unterschiedliche Bedeutungsebenen und steht historisch betrachtet in engem Zusammenhang zum Ausdruck ‚Kino‘. Als Film wird zum einen eine „dünne Oberflächenschicht auf andersartigem Grund, z.B. Ölfilm, Lackfilm“³¹ bezeichnet. Im Bereich der Fotografie meint der Begriff zum anderen „biegsame Träger aus Zellulosetriacetat oder Polyester“.³² Drittens werden die Abfolgen bewegter Bilder, die auf Filmstreifen aus eben diesem Trägermaterial gebannt sind, Film genannt.

Synonym zum Ausdruck ‚Film‘ in seiner letztgenannten Bedeutung wurde ursprünglich der Terminus ‚Kino‘ genutzt: Kino ist die Kurzform von *Kinematograph*,³³ was – wie oben bereits erwähnt – „der erste Apparat zur Aufnahme und Wiedergabe bewegter Bilder“³⁴ war. In diesem

27 Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. 9. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (2007), S. 235f.

28 Vgl. ebd., S. 235f.

29 Ebd., S. 232.

30 Vgl. ebd., S. 232f.

31 Verlag F.A. Brockhaus (Hrsg.): s.v. Film, in: Der Brockhaus in einem Band. 9. vollständig überarbeitete und aktualisierte Aufl. Leipzig: F.A. Brockhaus (2002), S. 278.

32 Ebd., S. 278.

33 Vgl. Scholze-Stubenrecht, Werner; Eickhoff, Birgit; Haller-Wolf, Angelika u.a. (Hrsg.): s.v. Kinematograf, in: Duden. Band 1. Die deutsche Rechtschreibung. 24. völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Mannheim: Dudenverlag (2006), S. 576.

34 Ebd., S. 576.

Sinne bezeichnet der Ausdruck Kino das erste und lange Zeit einzige Medium, das die Produktion und Rezeption von Filmen ermöglichte.³⁵ Heutzutage allerdings wird der Begriff im alltäglichen Sprachgebrauch meist dafür genutzt, den „Abspielort von Filmen“,³⁶ also das Filmtheater, zu benennen. Die Einrichtung solcher Vorführstätten verlief nach 1897 rasch und stetig, sodass Filmtheater bis circa 1905 verbreitet etabliert waren.³⁷

Inzwischen existieren weitere Medien, die der Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe von Filmen dienen – unter anderem das Fernsehen, die DVD, das Internet –, sodass „der Film im Kontext der anderen audiovisuellen Medien zu sehen und nicht mehr einzig auf das Kino beziehbar ist.“³⁸ Weiterhin Bestand hat die Bezeichnung ‚Film‘ für Folgen bewegter Bilder, doch für deren Produktion und Verbreitung ist weder Film als Trägermaterial noch das Kino als Medium oder Abspielort zwingend erforderlich. Im folgenden Abschnitt wird auf den Film als Medium näher eingegangen.

2.1. Der Film im Kontext medialer Kommunikation

Medien sind allgegenwärtig, wir sind von ihnen umgeben, nutzen sie, reagieren auf ihre Inhalte. Oftmals sind sie und etwaige Informationen, die sie vermitteln, Gegenstand von Kommunikation, die allgemein als „Austausch sprachlicher und nicht-sprachlicher Äußerungen zwischen Menschen“³⁹ definiert werden kann.

Kommunikation ist zu unterscheiden in *sprachliche* beziehungsweise *direkte Kommunikation*,⁴⁰ wobei diese auch nicht-sprachliche Elemente wie Mimik und Gestik umfassen kann, und in *mediale Kommunikation*, auch *indirekte Kommunikation* genannt.⁴¹

Medien sind für Kommunikation jedweder Art Voraussetzung, denn „Kommunikation bedient sich immer eines Mediums.“⁴² Doch was genau ist ein Medium? Grundlegend kann es als „ein System der Informations- und Zeichenverarbeitung“⁴³ definiert werden, wobei der Gegenstandsbereich der Medien weitreichend und komplex ist: der Begriff ‚Medien‘ wird meist „als Sammelbegriff vor allem für die technisch apparativen Medien (Film, Fernsehen, Radio, Computer)“⁴⁴ genutzt. Daneben existieren aber noch weitere Medien, beispielsweise die so genannten informellen Medien wie die Sprache, Medien der Beobachtung wie das Fernglas, Speichermedien wie die Schrift oder Übertragungsmedien wie das Telefon.⁴⁵

Bei der direkten Kommunikation ist im Unterschied zur medialen Kommunikation die raumzeitliche Einheit von Sprecher und Hörer Voraussetzung. Dadurch dass Beide zur gleichen Zeit

35 Vgl. Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler (2003), S. 246.

36 Ebd., S. 246.

37 Vgl. Monaco, Film verstehen, S. 237.

38 Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 246.

39 Ebd., S. 37.

40 Vgl. ebd., S. 37-41; Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (2008), S. 21.

41 Vgl. Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 41-47; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 21.

42 Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 20.

43 Borstnar, Pabst, Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 11.

44 Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 20.

45 Vgl. ebd., S. 20f.

am selben Ort anwesend sind, ist es innerhalb dieses Kommunikationsvorgangs jederzeit möglich die Rollen zu wechseln, was das „dialogische Prinzip“ sprachlicher Kommunikation begründet.⁴⁶

Die mediale beziehungsweise indirekte Kommunikation wird mithilfe technischer Medien übertragen und ist somit „durch eine zeitliche oder räumliche oder raumzeitliche Distanz zwischen den Kommunikationspartnern gekennzeichnet.“⁴⁷ Dabei ist zwischen Individualmedien und Massenmedien zu unterscheiden. Individualmedien – z.B. das Telefon – richten sich an eine einzelne Person, Massenmedien wie beispielsweise das Fernsehen oder die Zeitung an eine unbestimmte Anzahl von Personen.⁴⁸ Neben der beschriebenen raumzeitlichen Distanz findet – zumindest im Bereich massenmedialer Kommunikation – eine Vervielfachung sowohl des Kommunikators als auch des Adressaten statt.⁴⁹ Zudem ändert sich in der massenmedialen Kommunikation die Form des dialogischen Prinzips: Grundsätzliche Kennzeichen dieser Art von Medienkommunikation sind die „Einseitigkeit und Gerichtetheit (Sprecher und Hörer sind unumkehrbar festgelegt, der Hörer kann z.B. dem Radiosprecher nicht umgehend im Radio antworten)“,⁵⁰ trotzdem hat der Adressat die Möglichkeit auf die Medieninhalte zu reagieren, sei es beispielsweise in Form von Leserbriefen oder auch durch das Abschalten einer Sendung. In diesen Fällen spricht man von „einer vermittelten dialogischen Situation.“⁵¹

Generell lassen sich Medien unter anderem anhand der Beschreibung ihrer Funktionen, „des Einsatzes apparativer Technik“⁵² oder ihrer medialen Eigenschaften differenzieren und definieren. In diesem Sinne lässt sich auch der Film als Medium in unterschiedlichen Dimensionen beschreiben.

Grundlegend ist, dass das Medium Film eine „materielle Basis [hat]: Diese besteht aus einem belichteten Zelluloidstreifen (z.B. Kinofilm) oder einer magnetischen Aufzeichnung (MAZ) oder aber einer digitalisierten Datenmenge (z.B. DVD).“⁵³ Dies ermöglicht die Aufzeichnung und spätere Verfügbarkeit von Informationen, sodass der Film zu der Gruppe der Speichermedien zählt.⁵⁴ „Speichermedien entlasten das individuelle Gedächtnis der Menschen, sie ermöglichen ein ›externes‹ Gedächtnis gegenüber dem ›internen‹ Gedächtnis des einzelnen Menschen. Die Schrift ermöglicht die Fixierung der gesprochenen Sprache, [...]. Die Filmkamera fixiert das Bild auf dem Filmband usf.“⁵⁵ Die Speicherfunktion eines Mediums ist die Voraussetzung dafür, dass es zu einem Medium der Bearbeitung werden kann, denn erst durch die Speicherung ist eine Veränderung der Inhalte möglich.⁵⁶ „Die Fixierung des durch die Kamera Wahrgenommenen auf das Filmband ist z.B. die Voraussetzung für Schnitt und Montage.“⁵⁷

46 Vgl. Hicketier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 37f.

47 Maletzke, Gerhard: Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik. Neudruck. Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut (1978), S. 23.

48 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S.21.

49 Vgl. Hicketier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 44-47.

50 Ebd., S. 43.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 20.

53 Borstnar, Pabst, Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 12.

54 Vgl. Hicketier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 21.

55 Ebd.

56 Vgl. ebd.

57 Ebd.

An diese Feststellung anschließend, lässt sich der Film als *tertiäres Medium* einordnen. Die Unterscheidung in primäre, sekundäre und tertiäre Medien geht auf Harry Pross zurück und nutzt den Einsatz von technischen Geräten als Kategorisierungsmerkmal. Die primären Medien benötigen kein Gerät für die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger, dazu gehören beispielsweise Sprachen. Sekundäre Medien sind durch den Einsatz technischer Apparaturen auf Produktions-, nicht aber auf Rezeptionsseite gekennzeichnet. Beispiele für sekundäre Medien sind Rauchsignale oder gedruckte Texte. Bei den tertiären Medien müssen sowohl Sender als auch Empfänger Technik einsetzen, „ohne Geräte können diese Medien nicht funktionieren“.⁵⁸

Mikos definiert den Film des Weiteren als Kommunikationsmedium, da Filmschaffende mithilfe des Films

die Absicht [verfolgen], mit einem Publikum in Kommunikation zu treten, sei es, weil sie etwas mitzuteilen haben, sei es, weil sie von der Arbeit des Filmemachens leben und ihren Lebensunterhalt nur verdienen können, wenn ein zahlendes Publikum den Film zu einem mehr oder minder kommerziellen Erfolg macht.⁵⁹

Rückgreifend auf die zu Beginn des Abschnitts angeführte Definition von Kommunikation als *Austausch* sprachlicher und nicht-sprachlicher Äußerungen, lassen auch die Aussagen von Borstnar, Pabst und Wulff den Rückschluss zu, dass der Film als Kommunikationsmedium definiert werden kann: Neben seiner materiellen Basis „besteht ein Film immer aus einer geordneten Menge von Zeichen, [...] und ist damit eingebettet in die Austauschprozesse unserer Kultur insgesamt, in denen vielfältigste Zeichenmengen, Zeichensysteme bzw. Texte ausgetauscht werden.“⁶⁰

Das Konzept des Films als einer Menge von Zeichen leitet gleichzeitig zur *Medialität* von Film über. Medialität „meint [...] das als typisch genommene Set von Eigenschaften, das für einzelne Medien als konstitutiv angesehen wird.“⁶¹ Laut Kuchenbuch verbindet der Film „eine Vielzahl von Zeichensystemen, [...] die gesprochene und geschriebene Sprache, das Geräusch, die Musik und vor allem die Zeichensysteme, welche durch den Bildtrakt transportiert werden (Gestik, Mimik, Requisitensymbolik usw.).“⁶² Der Film ist also ein audiovisuelles Medium. „Audiovisualität meint eine Medialität, bei der gesprochene und geschriebene Sprache mit allen Formen des Audiofonen [...] sowie mit dem stehenden und bewegten Bild verbunden wird.“⁶³

Dass es sich beim Film um ein Massenmedium handelt, wurde durch die Beschreibung indirekter Kommunikation mithilfe von Massenmedien auf Seite 13 zwar bereits angedeutet, sei an dieser Stelle aber vollständigshalber erwähnt und kurz erläutert. Maletzke hat den Begriff des Massenmediums wie folgt definiert:

Unter Massenkommunikation verstehen wir jene Form der Kommunikation bei der Aussagen *öffentlich* (also ohne begrenzte und personell definierte Empfängerschaft), *durch technische Verbreitungsmittel* (Medien), *indirekt* (also bei räumlicher oder zeitlicher oder raumzeitlicher Distanz zwischen den Kommunikationspartnern), *und einseitig* (also ohne Rollenwechsel zwischen Aussagendem und Aufnehmendem) *an ein disperses Publikum [...] vermittelt werden.*⁶⁴

58 Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 22.

59 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 21.

60 Borstnar, Pabst, Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 12.

61 Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 26.

62 Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. 2. Aufl. Wien: Böhlau Verlag Gesellschaft (2005), S. 90.

63 Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 28.

64 Maletzke, Psychologie der Massenkommunikation, S. 32.

Jeder Punkt dieser Definition trifft auf den Film zu: er wendet sich an eine unbestimmte Anzahl von Personen mithilfe von technischen Apparaturen, zu denen in diesem Fall unter anderem die Filmkamera, das Projektionsgerät im Kino oder der DVD-Player zuhause zählen. Die Kommunikation ist indirekter Art, das heißt die Kommunikation zwischen Drehbuchautor/Regisseur/Schauspieler etc. und dem Kinopublikum ist weder durch räumliche noch zeitliche Nähe gekennzeichnet. Sie ist einseitig, da das Publikum ‚nur‘ rezipiert, in diesem Kommunikationsvorgang aber nicht zum Aussagenden werden kann. Allerdings hat der Rezipient – im Sinne des Nutzungsmodells der Medien im Gegensatz zum Wirkungsmodell derselben⁶⁵ – die Möglichkeit, „die Eindimensionalität des Kommunikationsflusses“ zu verändern, da er „im Kommunikationsprozess selbst Handlungsmöglichkeiten (Selektion der Angebote, Erzeugung abweichender Bedeutungen) besitzt.“⁶⁶ Schlussendlich ist das Publikum *dispers*, „also nicht an einem Ort versammelt, sondern verstreut auf viele Orte.“⁶⁷ Somit steht die Kategorisierung des Films als Massenmedium außer Frage.

2.2. Filmische Gestaltungsmittel

Es existiert eine Reihe filmischer Gestaltungsmittel, auch Darstellungsmittel des Films genannt. Da es sich beim Film um ein audiovisuelles Medium handelt, erstrecken sich die gestalterischen Möglichkeiten sowohl auf die visuelle als auch auf die auditive Ebene.⁶⁸ Zudem kann zwischen „Mittel[n] der Gestaltung vor der Kamera (und dem Mikrophon)“, „Mittel[n] der Gestaltung von Kamera- und (Mikrophon-)Aufnahme“ und „Gestaltungsmittel[n] nach der Aufnahme“⁶⁹ unterschieden werden. Die von Kuchenbuch vorgenommene Ausdifferenzierung dieser Kategorien ist recht umfassend und komplex.⁷⁰ Bei filmanalytischen Arbeiten sollte stets die Notwendigkeit der Untersuchung einzelner Gestaltungsmittel vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses und der Fragestellung der Arbeit erwogen werden, sodass die letztendliche Auswahl von Analysekatgorien dem Erreichen des Forschungsziels angemessen und förderlich ist. Faulstich merkt hierzu an, dass sich „als filmanalytisch ergiebige Kategorien [...] vor allem die Einstellungen und ihre Montage sowie die Musik erwiesen [haben], in Einzelfällen auch Raum, Licht und Farbe.“⁷¹

Grundsätzlich stellt sich die Frage, warum die Kenntnis filmischer Gestaltungsmittel für die filmanalytische Arbeit im Allgemeinen sowie für die vorliegende Arbeit im Besonderen von Bedeutung ist.

Die Analyse eines filmischen Werkes kann – je nach Fragestellung – unter verschiedenen Gesichtspunkten betrieben werden. Dabei geht es „nicht nur um das, was in den bewegten Bildern gezeigt wird, sondern vor allem auch darum, wie es dargestellt wird.“⁷² Denn die Darstellungsmittel „unterstützen [...] den Plot [...] und haben daher eine wichtige Funktion bei der Bildung von Bedeutung, sowohl in Bezug auf die erzählte Geschichte im Film- oder Fernsehtext als auch in

65 Auf diese Modelle wird in Abschnitt 2.3.2 noch näher eingegangen.

66 Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Aufl. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler (2007), S. 9f.

67 Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 25.

68 Vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag (2008), S. 115.

69 Kuchenbuch, Filmanalyse, S. 92.

70 Vgl. ebd.

71 Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 115.

72 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 191.

Bezug auf die Geschichte im Kopf der Zuschauer.⁷³ Außerdem kann mithilfe der gestalterischen Mittel die Aufmerksamkeit des Zuschauers geweckt und gesteuert werden.⁷⁴ Dieser Punkt ist für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung, da sich die spätere filmanalytische Untersuchung der Vorspanne unter anderem auf formale Strukturen konzentriert, die als Erklärungsansätze dienen könnten, weshalb eine bestimmte Titelsequenz dem Betrachter im Gedächtnis geblieben ist. „Aufmerksamkeit [kann] als notwendige Voraussetzung für den Erwerb von direkt abrufbaren Informationen – ganz gleich welcher Art – angesehen werden.“⁷⁵ In diesem Sinne muss ein Vorspann die Aufmerksamkeit des Rezipienten wecken und aufrechterhalten, um zu verhindern, dass der Zuschauer seine Aufmerksamkeit etwas anderem zuwendet, wodurch es unwahrscheinlicher würde, dass sich der Betrachter später an den Vorspann erinnern kann. Filmische Gestaltungsmittel können hierbei also als Reize fungieren, auf die der Zuschauer mit Aufmerksamkeit reagiert.

In diesem Kontext von Interesse sind „Studien, die den Einfluss formaler Eigenschaften von Videos auf die Aufmerksamkeit untersuchten“.⁷⁶ Es stellte sich beispielsweise heraus, dass „Bewegung zu einer Erhöhung der Wahrscheinlichkeit der Betrachtung des Fernsehbildes führt.“⁷⁷ Ebenso zeigte sich, dass Filmschnitte die Wahrscheinlichkeit erhöhen, „dass Zuschauer ihren Blick auf das Fernsehgerät richten.“⁷⁸ Selbstverständlich muss zwischen der Rezeption eines Films im Kino und der Filmbetrachtung zuhause unterschieden werden, da das Publikum einem Film im Kino per se eine erhöhte Aufmerksamkeit schenkt.⁷⁹ Nichtsdestotrotz sind ebenfalls und gerade beim Kinofilm formale Gestaltungsmittel für die Aufmerksamkeitssteuerung von Bedeutung.⁸⁰

Während der Filmrezeption wirken die Darstellungsmittel in ihrer Gesamtheit zusammen und sind dem Zuschauer als eigenständige Bausteine des Films oft nicht bewusst, „doch können sie in der Analyse in ihre einzelnen Komponenten zerlegt werden.“⁸¹ Derart wird auch bei der später folgenden Analyse der meistgenannten Vorspannsequenzen vorgegangen, wofür sich die folgenden Kategorien der formalen filmischen Gestaltung anbieten:

Gestaltungsmittel der Kamera, das heißt, Einstellungsgrößen ebenso wie Kameraperspektive und -bewegung. Sie gelten als grundlegende filmische Gestaltungsmittel, da „die Kamera [...] als das Gerät [gilt], durch das die Zuschauer sehen.“⁸² Die Gestaltungsmittel der Kamera haben wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der filmischen Realität durch den Zuschauer: so tragen sie beispielsweise zur Bedeutungsbildung bei oder regeln „Nähe und Distanz [der Zuschauer] zum Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm.“⁸³

Schnitt und Montage der Einstellungen, da sie zu den wesentlichen Grundlagen des Mediums

73 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 191.

74 Vgl. ebd.

75 Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wißner-Verlag (2001) (=Wißner-Lehrbuch 5), S. 170.

76 Huff, Markus: Aufmerksamkeitsprozesse beim Fernsehen, in: Krämer, Nicole C; Schwan, Stephan; Unz, Dagmar u.a. (Hrsg.): Medienpsychologie. Schlüsselbegriffe und Konzepte. Stuttgart: W. Kohlhammer (2008), S. 73.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Vgl. Hicketier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 263.

80 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 191f.

81 Ebd., S. 191.

82 Ebd., S. 192.

83 Ebd., S. 194.

Film zählen.⁸⁴

Ton, da ein Film ohne auditive Gestaltungsmittel unvollständig erscheint.⁸⁵ Sie erfüllen unterschiedliche Funktionen, im Vorspann können sie beispielsweise in Form einer Off-Stimme in den Film einführen oder durch Geräusche die Stimmung des folgenden Films bestimmen.

Musikalische Gestaltung, da Musik im Film – und somit auch im Vorspann – unter anderem „zur Intensivierung des visuellen Eindrucks und der emotionalen Aktivität des Zuschauers beitragen [kann].“⁸⁶

Farbgebung, da Farben laut Faulstich wichtige, wenn auch bei der Analyse schwierig zu handhabende, filmische Gestaltungsmittel sein können.⁸⁷ Bei der Vorspannanalyse bietet es sich an, das Augenmerk auch auf die Farbgestaltung zu legen, da Farben Reize darstellen, die die Aufmerksamkeit des Betrachters wecken können.⁸⁸

Schrift/Typographie, denn Schrift ist im Film „ein filmisches Element unter anderen“⁸⁹ und im Vorspann ist sie gar das wesentliche Merkmal. Die Einbeziehung von Schrift und Typographie, also die Gestaltung des Schriftbildes, in die Vorspannanalyse ist folglich obligatorisch.

Zum besseren Verständnis der späteren filmanalytischen Untersuchung werden diese Begriffe in den Abschnitten 2.2.1 bis 2.2.6 grundlegend erläutert.

2.2.1. Kamera

Wie bereits erwähnt, deckt sich der Blick des Zuschauers auf den Film mit der Sichtweise der Kamera: „Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist.“⁹⁰ Dieser Ausschnitt eines Bildes wird als Einstellung bezeichnet, „sie beginnt und endet mit einem Schnitt, in ihr selbst wird nicht geschnitten.“⁹¹ Ein Film setzt sich aus mehreren Sequenzen zusammen, die wiederum aus einer Mehrzahl von Einstellungen bestehen.⁹² Einstellungswechsel, hervorgerufen beispielsweise durch die Veränderung der Einstellungsgröße oder der Perspektive, sind ein Merkmal des Filmischen, das auf kulturellen und visuellen Konventionen beruht.⁹³

Doch worum genau handelt es sich bei Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen, die unter anderem zur filmischen Bedeutungsgenerierung und Informationsvermittlung sowie zur Steuerung der Emotionen des Filmpublikums beitragen können?⁹⁴

84 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 214.

85 Vgl. Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, S. 90.

86 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 191.

87 Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 150f.

88 Vgl. Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Neuaufgabe. Wien: WUV Universitätsverlag (2002), S. 243.

89 Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 283.

90 Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, S. 54.

91 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 193.

92 Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag (2004), S. 27.

93 Vgl. Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, S. 53.

94 Vgl. ebd., S. 57; Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 27; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 194.

Die *Einstellungsgröße* bezeichnet die Nähe beziehungsweise Distanz zwischen Kamera und abgebildetem Objekt.⁹⁵ Sie „wird entweder durch die Wahl des Objektivs (Weitwinkel- bis Teleobjektiv) oder den realen Abstand von Kamera und Aufnahmeobjekt bestimmt.“⁹⁶ Bezüglich der Unterteilung und Definition der Einstellungsgrößen existieren in der Literatur unterschiedliche Ansichten. Manche Forscher unterscheiden nur drei Größen der Einstellung, andere fünf, weitere sechs, sieben, acht oder gar zehn Einstellungsgrößen.⁹⁷ Auch die Definition der unterschiedlichen Einstellungsgrößen variiert teilweise. Faulstich beispielsweise versteht unter einer Halbnahaufnahme eine Einstellung, die „den Menschen vom Kopf bis zu den Füßen zeigt.“⁹⁸ Korte und Mikos hingegen verwenden für diese Größeneinstellung den Begriff ‚Halbtotale‘.⁹⁹

In der vorliegenden Arbeit werden sieben Einstellungsgrößen unterschieden (die Beispielsbilder stammen aus *12 Uhr Mittags* (Regie: Fred Zinnemann, Titeldesign: Unbekannt, 1952):

- **Weit, Super-Totale, Panorama:** Diese Einstellungsgröße zeigt „eine Person in der Weite der Landschaft, in einem weitläufigen Innenraum etc.“¹⁰⁰ beziehungsweise „eine Landschaft in ihrer ganzen flächigen Ausdehnung [...]“. Die in solchen Szenen handelnden Figuren sind gar nicht oder kaum zu erkennen.“¹⁰¹ Die *weite Einstellung* hat eine überblickserschaffende oder vorbereitende beziehungsweise stimmungsetzende Funktion für den Zuschauer.¹⁰²



Abbildung 1: Weit

- **Totale:** In der Totalen „wird ein Handlungsraum bestimmt, in dem der Mensch untergeordnet ist.“¹⁰³ Sie „ist ein bevorzugtes Mittel, um dem Betrachter formale Zusammenhänge zu verdeutlichen, lokale Zuordnungen und Raumorientierung zu geben.“¹⁰⁴ Ist in der Totalen eine Person zu sehen, ist diese von viel Raum umgeben.¹⁰⁵ Diese Einstellungsgröße wird oft als *Establishing Shot* genutzt,¹⁰⁶ mit diesem „wird ein Überblick über den Handlungsraum gegeben, in dem die Szene spielt und die handelnden Charaktere agieren.“¹⁰⁷



Abbildung 2: Totale

95 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 194.

96 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 27.

97 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 194; Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 115.

98 Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 118.

99 Vgl. Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 27; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 196.

100 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 27.

101 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 195.

102 Vgl. Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, S. 55.

103 Ebd.

104 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 29

105 Vgl. ebd., S. 27.

106 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 196.

107 Ebd., S. 226.

- **Halbtotale:** Die Halbtotale „zeigt die Menschen von Kopf bis Fuß, ihre Aktionen sind für die Zuschauer sichtbar.“¹⁰⁸ Diese Einstellungsgröße bietet „sich für die Darstellung von Menschengruppen, sowie körperbetonte [...] Aktionen [an].“¹⁰⁹



Abbildung 3: Halbtotale

- **Amerikanische:** In der Amerikanischen sind die Figuren vom Oberschenkel bis zum Kopf abgebildet. Diese Einstellungsgröße hat ihren Ursprung in Westernfilmen. Beim Showdown kann der Zuschauer sowohl die Anspannung im Gesicht des Schützen als auch seinen Griff zum Revolver erkennen.¹¹⁰ Ähnlich der amerikanischen Einstellung ist die *Halbnahe*, hier werden die Personen „von der Hüfte an aufwärts gezeigt.“¹¹¹ Zwischen der *amerikanischen* und der *halbnahen Einstellung* bestehen nur minimale Unterschiede, weshalb die beiden Größen in der vorliegenden Arbeit nicht voneinander abgegrenzt werden.



Abbildung 4: Amerikanische

- **Nah:** In der Naheinstellung sind die Personen vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers zu sehen. Hierdurch sind Mimik und Gestik der Figuren gut erkennbar, sodass sich diese Einstellungsgröße für Gesprächssituationen anbietet, aber auch um die Blicke der Figuren zu erfassen.¹¹²



Abbildung 5: Nah

- **Groß:** Bei der Großaufnahme einer Person ist deren Gesicht, eventuell mit Schultern, zu sehen.¹¹³ Dadurch wird die Mimik besonders präsent, sodass „intime Regungen der Figur gezeigt [werden], die den Dargestellten charakterisieren und die oft auch die Identifikation des Zuschauers mit der Figur erhöhen sollen.“¹¹⁴ Es können auch andere Körperteile (z.B. eine Hand) oder Gegenstände in Großaufnahme gezeigt werden.¹¹⁵



Abbildung 6: Groß

108 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 196.

109 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 55.

110 Vgl. ebd.; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 196.

111 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 196.

112 Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 56; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 197.

113 Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 56; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 197.

114 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 56.

115 Vgl. ebd., S. 56; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 197f.

- **Detail:** Die Detailaufnahme konzentriert sich auf einen Ausschnitt des Gesichts, beispielsweise die Augen. Auch ein Objekt oder ein anderes Körperteil (z.B. ein Finger) können im Detail aufgenommen werden. Mit dieser Einstellungsgröße können „sowohl Begründungen für nachfolgende Handlungen oder Aktionen geliefert als auch rückwirkende Handlungen erklärt [werden].“¹¹⁶

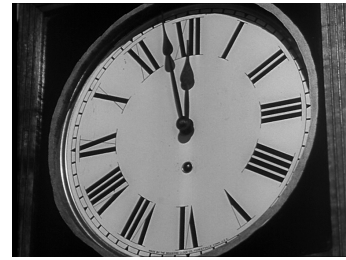


Abbildung 7: Detail

Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen führen zu einer Annäherung beziehungsweise Distanzierung zwischen Publikum und Abgebildetem.¹¹⁷ Hierbei erweisen sich Einstellungswechsel als besonders wirksam, da die Zuschauer durch diese „in unterschiedliche Nähe zum Objekt gesetzt [...], ihm nahegebracht und von ihm entfernt [werden].“¹¹⁸ Somit „werden die Zuschauer stärker in das Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm einbezogen.“¹¹⁹ Der stetige Wechsel begünstigt „eine selbstständige Form der ständigen Aufmerksamkeitserzeugung.“¹²⁰ Auch können die Einstellungsgrößen zur Aufmerksamkeitslenkung genutzt werden:

Ob wir ein Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen bekommen oder als Teil einer Totalaufnahme der betreffenden Person, bedeutet einen großen Unterschied. In der Großaufnahme wird unsere Aufmerksamkeit hingelenkt auf das Gesicht allein, in der Totale geht dieser Akzent verloren. Die *Form* des Bildes zwingt uns, das Dargestellte in *dieser* Form und unter *diesem* Gesichtspunkt zu betrachten.¹²¹

Ein weiteres Gestaltungsmittel der Kamera ist die *Kameraperspektive*. „Während die Einstellungsgrößen Nähe und Distanz der Kamera zum abgebildeten Geschehen regeln, macht die Perspektive den Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen deutlich.“¹²² Auf vertikaler Ebene lassen sich drei Perspektiven-Arten unterscheiden:

- **Normalsicht:** Bei der Normalsicht befindet sich die Kamera auf Augenhöhe mit handelnden Personen oder Objekten.¹²³ „Sie entspricht der Position, in der sich zwei Personen im Dialog gegenüberstehen“¹²⁴ oder -sitzen.



Abbildung 8: Normalsicht

116 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 198.

117 Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 57.

118 Ebd.

119 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 199.

120 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 58.

121 Peters, Jan-Marie: Die Struktur der Filmsprache, in: Witte, Karsten (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (1972), S. 173.

122 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 199f.

123 Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 121; Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 59.

124 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 201.

- **Aufsicht beziehungsweise Obersicht:** Diese Kameraperspektive „gibt einen Blick von einem erhöhten Standpunkt auf das Geschehen, der Zuschauer wird damit erhöht, das Geschehen wirkt dadurch oft >überschaubar.<“¹²⁵ In ihrer extremsten Ausprägung, das heißt, wenn die Kamera „das Objekt senkrecht von oben“¹²⁶ zeigt, wird sie ‚Vogelperspektive‘ genannt.



Abbildung 9: Aufsicht

- **Untersicht:** Die Untersicht nimmt „das Gezeigte von unten her auf [...] und [lässt] es dadurch gegenüber dem Zuschauer erhöht bzw. größer wirken.“¹²⁷ Äquivalent zur Vogelperspektive bei den Aufsichten ist die Froschperspektive bei der Untersicht: Hierbei wird „das Objekt vom Boden aus aufgenommen.“¹²⁸



Abbildung 10: Untersicht

Den unterschiedlichen Perspektiven werden bestimmte Wirkungen zugesprochen. Während eine Figur, die aus der Aufsicht gezeigt wird, eher „klein und unterlegen erscheinen“ kann, „dient die Untersicht [...] dazu, die gezeigten Dinge und Figuren als bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen.“¹²⁹ Kameraperspektiven können also zur Charakterisierung einer Person beitragen.¹³⁰ Auch Korte findet Beispiele für die genannten Zuordnungen, verweist allerdings gleichzeitig darauf, dass es

wie bei all diesen Konventionalisierungen [...] aber immer Gegenbeispiele [gibt], in denen die Gestaltungselemente in Kombination mit anderen Faktoren wieder eine ganz andere Bedeutung erhalten. Absicht und reale Wirkung sind also nur innerhalb des jeweiligen Handlungskontextes zu bewerten.¹³¹

Das dritte Gestaltungsmittel der Kamera, auf welches an dieser Stelle näher eingegangen werden soll, ist die *Kamerabewegung*. In der Frühzeit des Films war die Kamera noch unbeweglich. Damals konnte Bewegung im Film nur durch Bewegungen vor der Kamera, das heißt durch Objektbewegungen, erreicht werden. Im Laufe der Geschichte ist die Kamera jedoch beweglich geworden, sodass heute neben der Differenzierung zwischen Kamera- und Objektbewegung auch zwischen verschiedenen Arten der Kamerabewegung unterschieden werden muss.¹³² Es existieren vier Formen der Kamerabewegung:

- **Schwenk:** Hierbei „bewegt sich die Kamera bei unverändertem Standpunkt um eine Achse (vertikal, horizontal, diagonal durch den Raum).“¹³³ Dadurch wird der Bildausschnitt verschoben und der „Bildraum um das bis dahin Nichtgezeigte, aber zum Geschehen Da-

125 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 59.

126 Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 121.

127 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 59.

128 Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 121.

129 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 200f.

130 Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 123.

131 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 42f.

132 Vgl. Hickethier, Film und Fernsehanalyse, S. 59f.; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 193f.

133 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 60.

zugehörnde [erweitert].¹³⁴ Somit kann der Schwenk beispielsweise zur Orientierung der Zuschauer innerhalb eines Bildraumes beitragen.¹³⁵ Er kann außerdem „die Figuren in ihren Bewegungen begleiten, ihnen folgen oder vorausseilen usw.“¹³⁶

- **Kamerafahrt:** Bei der Kamerafahrt „bewegt sich die Kamera durch den Raum.“¹³⁷ Hierfür wird sie auf bewegten Objekten befestigt, beispielsweise Autos, Pferden oder Kränen. Die Kamerafahrt hat meist einen Bezug zur Handlung.¹³⁸
- **Subjektive Kamera beziehungsweise Handkamera:** Nach Hickethier handelt es sich bei der Handkamera „um einen Sonderfall der Kamerafahrt“.¹³⁹ Dabei ist die Kamera „nicht auf einem beweglichen Gefährt fest installiert [...], sondern [wird] von den Kameraleuten getragen.“¹⁴⁰ Die dabei entstehenden Bilder sind verwackelter und oft verzerrter Art, wodurch sie sowohl dynamisch und lebendig als auch authentisch wirken.¹⁴¹
- **Zoom:** Beim Zoom handelt es sich nicht um eine echte Kamerafahrt, sondern um eine „durch ein *Zoom*-Objekt simulierte ›Fahrt‹.“¹⁴² Die Kamera steht dabei fest, die Entfernung zwischen Kamera und abgebildetem Objekt verändert sich nicht.¹⁴³ Allein „durch die Bewegung der Linsen des Objektivs (Veränderung der Brennweite) [...] [wird] der Eindruck einer Bewegung erzeugt.“¹⁴⁴ Der Zoom unterscheidet sich von der echten Kamerafahrt hinsichtlich des „Bewegungseindruck[es] für die Zuschauer“, denn die gefilmten Objekte oder Figuren bewegen sich „auf das Auge des Betrachters zu oder von ihm weg, ohne dass sie ihre Position im abgebildeten Raum verändern würden.“¹⁴⁵

Kamerabewegungen können in „bedeutungsgebender Weise“ eingesetzt werden, abermals merkt Korte jedoch an, „daß der Einsatz von Kamerabewegungen häufig sehr viel ›profanere‹ Zwecke verfolgt“,¹⁴⁶ beispielweise eine Beschleunigung des Handlungsflusses.

2.2.2. Schnitt und Montage

Die Begriffe *Schnitt* und *Montage* werden häufig in einem Atemzug genannt oder synonym genutzt, bezeichnen jedoch zwei Seiten des Vorgangs, die einzelnen Einstellungen eines Filmes „zu einem sinnhaften Ganzen“¹⁴⁷ zusammenzufügen. Die *technische* Seite, also das Trennen und erneute Zusammenfügen des Filmmaterials am Schneidetisch oder Computer, wird ‚Schnitt‘ genannt.¹⁴⁸ Der Begriff ‚Montage‘ verweist auf den *künstlerischen* Aspekt dieser Arbeit, der die

134 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 60.

135 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 204.

136 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 60.

137 Ebd.

138 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 203.

139 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 60.

140 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 204.

141 Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 60; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 204.

142 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 30.

143 Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 60; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 204.

144 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 60.

145 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 204.

146 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 30.

147 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 213.

148 Vgl. ebd., S. 215.

„Herstellung narrativer und ästhetischer Strukturen [meint].“¹⁴⁹ Die Montage wird genutzt, um aus filmischem Rohmaterial „eine neue Wirklichkeit entstehen zu lassen“,¹⁵⁰ die sogenannte filmische Realität.

Abgesehen von einigen besonderen Formen der Montage, beispielsweise der *Kollisionsmontage* des russischen Filmemachers Sergej Eisenstein,¹⁵¹ befolgen Schnitt und Montage in der Regel das *Kontinuitätsprinzip*. Dieses „zielt darauf ab, die Montageprinzipien und den Schnitt für den Zuschauer unsichtbar zu machen, um den Eindruck einer fortlaufenden Handlung zu erzeugen.“¹⁵²

Mikos unterscheidet vier Schnittarten, um zwei Einstellungen miteinander zu verbinden:

- **Der harte Schnitt:** Hierbei „werden die Einstellungen einfach hintereinander geschnitten.“¹⁵³ Die Einhaltung des Kontinuitätsprinzip ist wesentlich, damit der Schnitt für das Publikum möglichst unsichtbar bleibt.¹⁵⁴
- **Die Auf- oder Ablende:** „Bei der *Aufblende* wird die Einstellung immer heller, bis sie fast weiß ist, bei der *Abblende* immer dunkler, bis sie fast schwarz ist.“¹⁵⁵ Auf- oder Abblende werden bevorzugt genutzt, um räumliche oder zeitliche Änderungen der Filmhandlung zu verdeutlichen.¹⁵⁶
- **Die Überblendung:** Durch diese lassen sich „verschiedene Kamerastandpunkte, Bildinhalte und Blickwinkel ›weich‹ [verbinden]“,¹⁵⁷ indem „von der ersten Einstellung in die zweite überblendet [wird].“¹⁵⁸ Diese Schnittart bietet sich zur Verbindung unterschiedlicher Zeitebenen oder bei einem Wechsel des Handlungsortes an.¹⁵⁹
- **Die Trickblende:** Dazu zählen beispielsweise Wisch- oder Klappblenden. Bei der Wischblende „wird die erste Einstellung von der zweiten aus dem Bild geschoben. [...] Bei der Klappblende klappt das Bild nach hinten oder vorne weg und wird durch ein neues ersetzt.“¹⁶⁰

Die Montage ist in der Regel das wesentliche Gestaltungsmittel zur Erschaffung der filmischen Narration.¹⁶¹ Durch die Verbindung „unterschiedliche[r] Ansichten eines Objektes [oder] aber auch Ansichten verschiedener Objekte [...], kann [die Montage] [...] im Zuschauer Bedeutungen evozieren, die im tatsächlich Abgebildeten *keine* Entsprechung haben.“¹⁶² Voraussetzung für eine Bedeutungsgenerierung ist, dass „in den Einstellungen etwas [ge]geben [ist], was sich in

149 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 215.

150 Ebd., S. 214.

151 Vgl. Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 34; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 216.

152 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 217f.

153 Ebd., S. 219.

154 Vgl. ebd., S. 219.

155 Ebd., S. 220.

156 Vgl. ebd., S. 220.

157 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 30.

158 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 220.

159 Vgl. ebd., S. 221.

160 Ebd.

161 Vgl. Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, S. 140.

162 Ebd.

Beziehung setzen lässt.¹⁶³ Mikos unterscheidet zwischen *grafischen, rhythmischen, räumlichen* und *zeitlichen* Beziehungen.¹⁶⁴

Auf jene Dimensionen der Montage, die vor allem dazu beitragen, den Handlungsraum der Erzählung aufzubauen oder die Narration zeitlich zu organisieren, wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen, da es sich beim Vorspann um eine filmische Form handelt, in der das Erzählen einer fortlaufenden Handlung in der Regel eine untergeordnete Rolle spielt.¹⁶⁵ Von Interesse sind daher bezüglich Schnitt- und Montagetechniken in Vorspannen eher „wahrnehmungsästhetische Prinzipien der Montage.“¹⁶⁶ Zu diesen zählt „das Prinzip der Abwechslung (Reizerneuerung)“, „das Prinzip des Kontrasts (gezielte systematische Abwechslung [...])“ und „das Prinzip des Rhythmus (periodische Wiederkehr bestimmter Einheiten)“.¹⁶⁷ Eine Montage der Einstellungen, die nach solchen Prinzipien erfolgt, macht „das Bild optisch ‘reizvoll,’“ und sorgt so „für [eine] Stimulus-Erneuerung.“¹⁶⁸ Die oben bereits genannten grafischen und rhythmischen Beziehungen, die durch die Montage zwischen unterschiedlichen Einstellungen hergestellt werden können,¹⁶⁹ sind keine rein wahrnehmungsästhetischen Montageprinzipien, da sie auch zur Organisation der filmischen Erzählung eingesetzt werden.¹⁷⁰ Trotzdem ist ihre Kenntnis bei der Analyse der Filmvorspanne von Nutzen, da sich derartige Dimensionen der Montage auch in Vorspannen finden lassen: „Eine *grafische Beziehung* zwischen zwei Einstellungen besteht dann, wenn die Elemente der ersten Einstellung wie Farben, Bewegungsrichtungen, Bildaufteilung, Horizontlinien etc. übernommen werden.“¹⁷¹ Bei *rhythmischen Beziehungen*

werden die Längen der einzelnen Einstellungen zueinander in Beziehung gesetzt. Ein Rhythmus ergibt sich dabei noch nicht aus zwei Einstellungen allein, sondern durch eine Variation der Länge von mehreren Einstellungen, die nach einem bestimmten Muster geschnitten sind, so dass eine Regelmäßigkeit auftritt.¹⁷²

2.2.3. Ton

Erst durch die Verbindung von Bild und Ton wird der Film zu einem audiovisuellen Medium. Der Oberbegriff *Ton* umfasst sowohl Geräusche und gesprochene Sprache als auch Musik, allesamt auditive Gestaltungsmittel des Films.¹⁷³ Auf Musik als filmisches Darstellungsmittel wird im nächsten Abschnitt gesondert eingegangen.

Generell lässt sich jedes akustische Ereignis im Film grob in Bildtöne oder Fremdtöne unterscheiden.¹⁷⁴ „Unter *Bildton* versteht man alle diejenigen akustischen Ereignisse, die zur filmischen

163 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 140f.

164 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 222.

165 Als abweichend hiervon können eventuell jene Vorspanne gelten, deren Titel eingeblendet werden, während die eigentliche Filmhandlung bereits begonnen hat oder auch solche Vorspanne, die in der Art eines Kurzfilms, eine eigenständige Geschichte erzählen. Da die spätere Vorspannuntersuchung jedoch keine explizite Handlungsanalyse betreiben will, sondern strukturell ausgerichtet ist, ist der Ausschluss räumlicher und zeitlicher Montageprinzipien an dieser Stelle gerechtfertigt.

166 Kuchenbuch, Filmanalyse, S. 64.

167 Ebd.

168 Ebd.

169 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 222.

170 Vgl. ebd., S. 222f.

171 Ebd., S. 222.

172 Ebd., S. 223.

173 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 235.

174 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 19.

Realität gehören, von denen man also als Filmbetrachter annimmt, daß auch die Protagonisten des Films sie wahrnehmen können.“¹⁷⁵ Merkmal des Bildtons ist, dass „die Schallquelle der akustischen Ereignisse [in der Regel] visuell sichtbar oder ihre räumliche Anwesenheit zumindest wahrscheinlich [ist].“¹⁷⁶ Dazu gehören laut Bullerjahn „Geräusche [...], deren Erzeugung unmittelbar auf visuelle Vorgänge zurückgeführt werden kann“, „Sprache als direkte Rede“ sowie „Musik im Bild“.¹⁷⁷ Konträr dazu sind *Fremdtöne* „alle akustischen Ereignisse, von denen der Filmbetrachtende annimmt, daß sie von den an der Filmhandlung Beteiligten nicht wahrgenommen werden können.“¹⁷⁸ Dazu zählen „Geräusche ohne visuellen Rückhalt“, „Sprache als Kommentar“ und „Musik als Begleitmusik“.¹⁷⁹ Fremdtöne sind nicht Bestandteil der filmischen Wirklichkeit. Wie erwähnt handelt es sich hierbei nur um eine grobe Kategorisierung, deren Grenzen fließend sind.¹⁸⁰

Ein Film ohne Ton „wirkt unvollständig, unwirklich, wie tot. [...] Im Film wird deshalb eine sogenannte ›Atmo‹ erzeugt, eine akustische Atmosphäre, die den Wirklichkeitseindruck des Visuellen wesentlich steigert.“¹⁸¹ Daneben werden *Geräusche* in Filmen bewusst eingesetzt, um unterschiedliche Funktionen zu erfüllen. Geräusche übernehmen narrative Aufgaben, wenn „die auditive Ebene [...] als Figur im Vordergrund“ steht und somit „eine eigenständige Funktion in der diegetischen Welt des Filmtextes [...] einnimmt.“¹⁸² Ebenso können sie auf dramaturgische Art und Weise eingesetzt werden, um beispielsweise eine spannungsgeladene Atmosphäre zu erzeugen.¹⁸³ In diesem Fall tritt die auditive Ebene in den Hintergrund, aber die Geräusche unterstützen die Handlung auf subtile Art und Weise und tragen dazu bei, eine bestimmte Stimmung zu schaffen.¹⁸⁴ Zudem werden Geräusche „als Überleitungen verwendet, um eine nächste Handlungseinheit anzukündigen, indem sie deren Geräuschebene bereits den letzten Bildern der vorangehenden Einstellung unterlegen.“¹⁸⁵

Sprache im Film „kann [...] durch das Sprechen etwas zeigen, was durch das Bild nicht sichtbar gemacht werden kann.“¹⁸⁶ Sie wird dann unumgänglich, wenn „sich der Film komplexeren Themen und Erzählweisen“ zuwendet und das „visuelle Darstellen von Vorgängen und Geschehensabläufen“¹⁸⁷ allein nicht mehr ausreicht. Hickethier unterscheidet bei der Darstellung von Sprache im Film „zwischen *on* und *off*“ und zwischen dem Dialog der Figuren und dem Kommentar.“¹⁸⁸ ‚On‘ und ‚off‘ entsprechen in etwa den oben ausgeführten Bild und Fremdtönen. Hickethier weist ebenfalls darauf, dass die Grenzen dieser Definition nicht starr sind, da Kommentare nicht zwangsläufig aus dem Off ertönen müssen und „umgekehrt [...] auch Dialoge im Off zu hören sein [können], so dass der Eindruck entsteht, als hörten wir einem Gespräch von nicht anwesenden

175 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 19.

176 Ebd.

177 Ebd.

178 Ebd., S. 20.

179 Ebd., S. 20f.

180 Vgl. ebd.

181 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 91.

182 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 236.

183 Vgl. ebd., S. 237.

184 Vgl. ebd., S. 236.

185 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 93.

186 Ebd., S. 97.

187 Ebd., S. 98.

188 Ebd., S. 99.

Personen zu.“¹⁸⁹ Sprache im Film dient der Informationsübermittlung, sie ist handlungsfunktional.¹⁹⁰ „Sprache und Bild gehen eine Einheit ein: Das Bild, das auf einer sinnlich-anschaulichen Ebene Gefühle, Assoziationen, Stimmungen erzeugt, wird durch die Sprache konkretisiert, zuge- spitzt, präzisiert.“¹⁹¹

2.2.4. Musik

Bei Musik im Film kann grundsätzlich – wie oben bereits ausgeführt – zwischen Bild- und Fremdton, das heißt zwischen *Musik im Bild* und „*Musik als Begleitmusik* [...], also Filmmusik im engeren Sinne“¹⁹² unterschieden werden. „Filmmusik kann [...] zumeist als funktionale Musik klassifiziert werden, d.h. sie bezieht ihren Sinn nicht nur aus musikimmanenten Beziehungen, sondern hauptsächlich aus ihrer Funktion als einer der Gestaltungsfaktoren des Films.“¹⁹³

Die Funktionen von Filmmusik lassen sich in unterschiedliche Kategorien differenzieren, wobei es „schwierig [ist], allgemeingültige filmmusikalische Funktionen herauszuarbeiten.“¹⁹⁴ Dementsprechend unterscheidet Bullerjahn zwischen *Metafunktionen*, „die die audiovisuelle Rezeptionsform als solche betreffen“¹⁹⁵ und *Funktionen im engeren Sinne*, die nochmals in *dramaturgische, epische, strukturelle* und *persuasive* Funktionen unterschieden werden.¹⁹⁶

Es existieren *rezeptionspsychologische* und *ökonomische Metafunktionen*.¹⁹⁷ Filmmusik im Kino hat auf rezeptionspsychologischer Ebene mehrere Aufgaben: unter anderem diente sie bereits zu Stummfilmzeiten und bis in die heutige Zeit der „Maskierung von akustischen [beziehungsweise publikumsverursachten] Störfaktoren.“¹⁹⁸ Des Weiteren unterstützt „Musik häufig den Film in seiner Funktion als Unterhaltungsmedium“ und verfolgt das Ziel „bei der Betrachtung eines Spielfilms ein Gemeinschaftsgefühl beim Kinopublikum aufzubauen.“¹⁹⁹ Als weitere rezeptionspsychologische Funktion kann der ritualhafte Einsatz von Filmmusik genannt werden, beispielsweise eine bestimmte akustische Untermalung bei Einblendung des Studiologos oder „die Vorspannmusik, die zusätzlich den Beginn des Hauptfilms ankündigt.“²⁰⁰ Die ökonomischen Metafunktionen zielen darauf ab, durch den Einsatz gewisser Musikstile ein bestimmtes Publikum ins Kino zu locken: die Filmmusik wird also gemäß dem Geschmack der gewünschten Zielgruppe eingesetzt.²⁰¹ Eine weitere ökonomische Aufgabe von Filmmusik ist es, „die Zuschauer als potenzielle Plattenkäufer anzusprechen.“²⁰²

189 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 99.

190 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 237.

191 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 10.

192 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 20.

193 Ebd., S. 59.

194 Ebd., S. 60.

195 Ebd., S. 65.

196 Vgl. ebd., S. 69-74.

197 Vgl. ebd., S. 66f.

198 Ebd., S. 66.

199 Ebd., S. 67.

200 Ebd.

201 Vgl. ebd., S. 67.

202 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 242.

Neben diesen Metafunktionen von Filmmusik gibt es nach Bullerjahn vier Funktionen im engeren Sinne, die sich stets auf einen konkreten Film beziehen und deren „Gewichtung und Ausgestaltung [maßgeblich von der Wahl des Filmgenres beeinflusst wird]:“²⁰³

- **Dramaturgische Funktionen:** Filmmusik dient in diesen Fällen dazu, die Stimmung beziehungsweise Atmosphäre eines Films oder eine Szene zu generieren oder zu verdichten. So kann sie beispielsweise Spannung, die durch die visuelle Handlung entsteht, akustisch unterstreichen oder auch den seelischen Zustand einer Figur verdeutlichen.²⁰⁴
- **Epische beziehungsweise narrative Funktionen:** Hierunter versteht man die Aufgaben, „die eine Filmmusik für die Narration der Filmfabel übernimmt.“²⁰⁵ Dies kann derart der Fall sein, dass die Filmmusik „die Erzählung unterstützt oder kontrapunktisch kommentiert, um so eine kritische oder eine ironische Distanz zu den Bildern auszudrücken.“²⁰⁶ Zudem können durch die Wahl eines bestimmten Musikgenres oder -stils Bezüge „zu historischen, geographischen und gesellschaftlichen Aspekten der Filmerzählung“²⁰⁷ hergestellt werden. Auch Leitmotive erfüllen eine narrative Funktion, da diese „das Auftreten bestimmter Personen [begleiten]“ und „auf diese Weise [...] ein innerfilmisches Gedächtnis geschaffen [wird], in das die Zuschauer eingebunden werden.“²⁰⁸ Beispiel für solch einen leitmotivischen Einsatz von Filmmusik ist das *James Bond Thema*. Dabei handelt es sich um die Vorspannmusik des ersten James Bond Films (*James Bond jagt Dr. No* (Regie: Terence Young, Titeldesign: Maurice Binder, 1962)), die alle folgenden Filme (mit Ausnahme von *Casino Royale* (Regie: Martin Campbell, Titeldesign: Daniel Kleinman, 2006) und *Ein Quantum Trost* (Regie: Marc Forster, Titeldesign: MK12, 2008)) in Kombination mit dem Serienlogo (James Bond durch einen Pistolenlauf betrachtet) eröffnet und auch die Filmhandlung in vielen James Bond Filmen stellenweise begleitet.
- **Strukturelle Funktionen:** Dazu zählen jene Aufgaben, „die Filmmusik durch die Verdeckung bzw. Betonung von Schnitten, sowie die Akzentuierung von Einzeleinstellungen und Bewegungen übernimmt.“²⁰⁹
- **Persuasive Funktionen:** *Überredende* Funktionen „kann Musik vor allem aufgrund ihrer emotionalen Wirkungen übernehmen. Aufgabe der Musik ist es nicht nur, Emotionen abzubilden, sondern auch beim Betrachter durch Identifikationsprozesse zu erwecken bzw. stimulieren.“²¹⁰ Die Filmmusik soll die Distanz zwischen Publikum und Filmgeschehen mindern. Vor allem die Titelmusik dient der Überredung des Zuschauers: dieser „soll programmatisch und emotionell eingestimmt und Erwartungen evoziert werden.“²¹¹ Zudem ist eine weitere persuasive Aufgabe von Filmmusik „die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf

203 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 69.

204 Vgl. ebd., S. 70; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 240.

205 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 70.

206 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 240.

207 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 71.

208 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 241.

209 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 71.

210 Ebd., S. 73.

211 Ebd.

bestimmte Personen, Gegenstände oder Ereignisse des Films zu lenken“,²¹² wodurch eine Bindung des Rezipienten an das Filmgeschehen inklusive einer erleichterten Aufnahme und Verarbeitung visueller und akustischer Reize erreicht werden soll.²¹³

Ebenso vielfältig wie die Funktionen sind die möglichen Wirkungen von Filmmusik. Bullerjahn gibt einen umfassenden Forschungsüberblick über die Wirkungen musikalischen Einsatzes in Filmen.²¹⁴ An dieser Stelle sollen in Kürze einige Wirkungsbeispiele genannt werden, deren Kenntnis im weiteren Verlauf der Arbeit von Nutzen ist. Vorweg sei gesagt, dass Filmmusik aus unterschiedlichen Gründen häufig nur unterbewusst wahrgenommen wird.²¹⁵ Trotz dieser oft wenig bewussten Rezeption lassen Untersuchungen vermuten, dass Filmmusik auf den Zuschauer eine bannende Wirkung ausüben kann²¹⁶ und „häufig zur Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt [wird]“,²¹⁷ denn „neuartige, unerwartete und prägnante musikalische Klänge [stimulieren] die Aufmerksamkeit.“²¹⁸ Dabei wird Musik meist als Reiz zur Aufmerksamkeitserzeugung genutzt, „ohne selbst im Fokus der Aufmerksamkeit zu stehen, denn die Wahrnehmung des Bildinhalts ist intendiert.“²¹⁹ Vorspannmusik bildet hierbei – aufgrund ihrer Exponiertheit – unter Umständen eine Ausnahme und wird vom Publikum eher bewusst rezipiert.²²⁰ Durch die beschriebene Aufmerksamkeitserzeugung beziehungsweise -lenkung kann Filmmusik darüber hinaus „vermutlich [...] unterstützend auf das Behalten von Handlungsdetails oder Fakten einwirken.“²²¹ Viele Filme sind derart konzipiert, dass sie eine emotionale Einfühlung des Zuschauers erlauben oder sogar herausfordern.²²² Besonders der Filmmusik wird häufig eine emotionalisierende Wirkung zugeschrieben, wobei „die emotionale Gestaltung eines Films [...] nicht in der alleinigen Verantwortung der Musik [liegt]“,²²³ sondern sich aus dem Zusammenspiel der unterschiedlichen Gestaltungsmittel ergibt. Nichtsdestotrotz kann sie „zur Intensivierung des visuellen Eindrucks und der emotionalen Aktivität der Zuschauer beitragen.“²²⁴

2.2.5. Farbe

Für den Menschen ist „die Farbigekeit der Dinge essentielles Merkmal der Wahrnehmungswelt.“²²⁵ Farbe ist Bestandteil unserer Realität, weshalb Farbe im Film es vermag, einen Bezug zwischen der Wirklichkeit und ihrem filmischen Abbild herzustellen.²²⁶

212 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 74.

213 Vgl. ebd.; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 241.

214 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 158-296.

215 Vgl. ebd., S. 164f.; Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 141.

216 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 158.

217 Ebd., S. 169.

218 Ebd., S. 220.

219 Ebd., S. 169.

220 Vgl. ebd., S. 164f., 246.

221 Ebd., S. 300.

222 Vgl. ebd., S. 299.

223 Ebd., S. 188.

224 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 191.

225 Wulff, Hans J.: Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Gunter Narr Verlag (1999), S. 147.

226 Vgl. ebd.

Neben dieser Abbildungsfunktion kann Farbe gezielt als filmisches Gestaltungsmittel eingesetzt und kontextuell zu einem Träger von Bedeutung werden. Dabei erfüllt Farbe als dramaturgisches Mittel unterschiedliche Funktionen.²²⁷

Sie kann zum einen – in Verbindung mit weiteren filmischen Darstellungsmitteln – zu einem Mittel des Ausdrucks werden, „so daß alle Mittel helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.“²²⁸ In diesem Fall ist Farbe inhaltsfunktional und kann beispielsweise Handlungshinweise geben.²²⁹ Zum anderen verfügen Farben über eine „emotiv-affektive Assoziativität“,²³⁰ die sich ein Film zu Nutze machen kann, um „bestimmte emotionale Anmutungen beim Betrachter“²³¹ auszulösen. Zwar ist „die Zuordnung von Farben zu affektiven Qualitäten gelernt [...] und [variiert] auch kulturell“²³², doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass Farben Einfluss auf die Empfindungen des Zuschauers haben können.²³³ Bezüglich der Wirkungskraft von Farben spielen insbesondere „die beiden Affekt-Dimensionen *Spannung (Tension)* und *Temperatur* [...] eine Rolle.“²³⁴ Rot beispielsweise signalisiert – im Gegensatz zu Blau – eine *hohe Spannung* und *Temperatur*, wobei vor allem „die hohe Tension von Rot [...] das hohe Maß an Aufmerksamkeit [bedingt], das rote Objekte oder Farbfächen auf sich ziehen.“²³⁵ Die emotiven Zuschreibungen einer Farbe sind dabei kontextabhängig und können dementsprechend variieren.²³⁶

Daneben können Farben in Filmen als symbolische Bedeutungsträger eingesetzt werden. Symbolische Farbwirkungen basieren „meist [auf] jahrhundertealte[n] Überlieferungen“²³⁷ und werden dementsprechend häufig konventionell eingesetzt.²³⁸ Allerdings können „Bedeutungen [...] bei ein und derselben Farbe je nach Kultur, Epoche, Gegenstandsbereich oder Milieu durchaus unterschiedlich sein.“²³⁹ Farben sind in ihrer Funktion als Symbol also wiederum stark vom Kontext abhängig.²⁴⁰

2.2.6. Schrift und Typographie

Der Schrift als filmischem Darstellungs- und Ausdrucksmittel kam im Stummfilm eine tragende Rolle zu: „Das nicht hörbare, gesprochene Wort wird durch eine Verschriftlichung [in der Form von sogenannten Zwischentiteln] vermittelt.“²⁴¹ Hickethier verweist auf den Ersatzcharakter dieser Zwischentitel, die das visuelle Geschehen kommentieren und durch den Wechsel der Mitteilungsebene unterbrechen.²⁴²

227 Vgl. Wulff, Darstellen und Mitteilen, S. 146.

228 Ebd., S. 149.

229 Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 150; Wulff, Darstellen und Mitteilen, S. 149f.

230 Wulff, Darstellen und Mitteilen, S. 150.

231 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 43.

232 Wulff, Darstellen und Mitteilen, S. 150.

233 Vgl. Mikunda, Kino spüren, S. 238.

234 Wulff, Darstellen und Mitteilen, S. 151.

235 Ebd.

236 Vgl. ebd.

237 Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (1989), S. 14.

238 Vgl. Wulff, Darstellen und Mitteilen, S. 153.

239 Faulstich, Film- und Fernsehanalyse, S. 150.

240 Vgl. Wulff, Darstellen und Mitteilen, S. 153.

241 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 98.

242 Vgl. ebd., S. 98f.

Auch nach der Einführung des Tonfilms gab und gibt es in Filmen unterschiedliche Formen des geschriebenen Wortes:

Integriert in die visuelle Abbildung von Geschehen, [erscheinen] Texte der verschiedensten Art, die zum einen zum Umraum gehören (Werbearchitektur, Wegweiser, Beschriftungen an Gegenständen etc.), oder Schriftinserts, die nun bewusst den Bilderfluss unterbrechen sollen und damit eine Möglichkeit des Anhaltens und Distanzierens erlauben.²⁴³

Mit Schrifteinblendungen können zudem beispielsweise Zeit- oder Ortswechsels verdeutlicht oder „auch historisierende Voraberkklärungen“²⁴⁴ eingebunden werden.

Im Filmvorspann ist „Schriftlichkeit obligatorisch, weil spezifisch für dieses Segment.“²⁴⁵ Wie auf Seite 6 erwähnt, existieren zwar einige Vorspanne, die mit dieser Verpflichtung brechen, in der Regel sind die Titelnennungen des Vorspanns jedoch tatsächlich schriftlicher Natur. Die schriftlichen Hinweise können auf unterschiedliche Art und Weise mit dem Vorspann verbunden werden, darauf wird in Kapitel 3.2.2 zurückzukommen sein.

„Title making is primarily a typographic task“,²⁴⁶ bei der vor allem die Lesbarkeit für den Zuschauer von großer Bedeutung ist, weshalb Anfang des 20. Jahrhunderts überwiegend fette, serifenlose Schriftarten für die Titelnennungen verwendet wurden – eine Praxis die sich bis heute zumindest bei den Titeln des Abspanns fortgesetzt hat.²⁴⁷ Zu Beginn der Filmgeschichte wurden für die Titelgestaltung schlicht Schriftarten aus anderen Bereichen, wie der Buchbranche, verwendet, aber „styles evolved in time with the development of graphic arts, industry, art, architecture, the avant-garde, life...“²⁴⁸

Die typographische Gestaltung der Titel kann beim Zuschauer Erwartungen bezüglich des folgenden Films wecken. Zwar gibt es „keine unumstößlichen Regeln, was die Schriftarten für den Vorspann angeht – z.B. keine festgelegten Schrifttypen für Liebesgeschichten, Dramen oder Western – aber es gibt Konventionen.“²⁴⁹ In den 1930er bis 1950er Jahren wurden Schriftarten dementsprechend oft stereotyp eingesetzt (beispielsweise *Gothic*-Schriftarten für Horrorfilme oder Schriften im *Wanted*-Stil für Western²⁵⁰), wodurch eine bestimmte Stimmung evoziert und der Zuschauer bei der thematischen oder genrespezifischen Einordnung des Films unterstützt werden sollte.²⁵¹ Heutzutage ist eine derartig plakative typographische Gestaltung eher selten,²⁵² was aber nicht bedeutet, dass Typographie im Titeldesign unbedacht eingesetzt wird: „We are very careful when choosing the typeface. We want it to complete the film in just the right way“,²⁵³ erklärt Garson Yu, ein Vorspanndesigner. Die Typographie erweist sich demnach – sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart – als ein wichtiger Faktor bei der Vorspanngestaltung.

243 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 100.

244 Ebd.

245 Gardies, Am Anfang war der Vorspann, S. 23.

246 Boneu, Solana, Uncredited, S. 254.

247 Vgl. ebd., S. 19.

248 Ebd.

249 Harris, Adam Duncan: Das Goldene Zeitalter des Filmvorspanns. Die Geschichte des »Pacific Title and Art Studios«, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 133.

250 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 52.

251 Vgl. ebd.; Harris, Goldene Zeitalter des Filmvorspanns, S. 134.

252 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 53.

253 Ebd., S. 271.

2.3. Der Film und sein Publikum

Einen Film anzusehen, zu verarbeiten, zu verstehen und zu erleben ist eine komplexe Aufgabe, in deren Mittelpunkt das Publikum, genauer gesagt, der einzelne Rezipient steht. Die kognitiven Prozesse, welche der Zuschauer bei der Filmrezeption durchläuft werden ebenso wie rezeptions- und wirkungstheoretische Annahmen in den folgenden Abschnitten dargestellt, um in einem Überblick die Beziehungen zwischen dem Film und seinem Publikum zu erfassen.

2.3.1. Kognitionspsychologische Grundlagen

Einen Film zu schauen erfordert vom Zuschauer mehr als das bloße (*An*)sehen, er muss bei der Rezeption kognitiv aktiv werden. „Unter Kognition werden jene psychischen Funktionsbereiche verstanden, die in ihrer Gesamtheit das menschliche Denken ausmachen. Sie umfassen unter anderem Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Problemlösen und Schlussfolgern.“²⁵⁴ Weiterführend gedacht, beschäftigt sich „die kognitive Psychologie, die auch oft als Psychologie der menschlichen Informationsverarbeitung bezeichnet wird, [...] mit der *Aufnahme* von Informationen aus der Umwelt, deren *Abspeicherung* im Gedächtnis und deren *Wiederabruf* aus dem Gedächtnis.“²⁵⁵ *Informationen* meint in diesem Kontext „alle Reize, die auf das Individuum einwirken und für die es ein entsprechendes Sensorium hat.“²⁵⁶ Bei der Filmwahrnehmung sind zwei Sinnesorgane von Bedeutung: das Ohr, welches auditive Reize aufnimmt, und in besonderem Maße die Augen, da beim Film eine Vielzahl von Informationen visueller Art sind.

Die visuelle Informationsverarbeitung lässt sich unterteilen in „visuelle Wahrnehmung, ikonisches Gedächtnis, Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis.“²⁵⁷ *Wahrnehmung* allgemein kann als „ein Prozess, mit dem wir Informationen, die von den Sinnessystemen bereitgestellt werden, organisieren und interpretieren“²⁵⁸ definiert werden. Die (visuelle) Wahrnehmung ist höchst selektiv. Das heißt, von den dargebotenen Informationen werden nur jene berücksichtigt, die in der aktuellen Situation bedeutsam sind.²⁵⁹ „Die Mechanismen, die diese Selektion ermöglichen, werden [...] unter dem Stichwort *Aufmerksamkeit* zusammengefasst.“²⁶⁰

Es existieren sowohl datengesteuerte (*bottom-up*) als auch konzeptgesteuerte (*top-down*) Aufmerksamkeitsprozesse, durch die Informationen anhand ihrer aktuellen Relevanz selektiert werden: datengesteuerte Wahrnehmung

folgt spezifischen Merkmalen des Wahrnehmungsgegenstandes [...]: Dazu zählen die Neuartigkeit oder Komplexität, die Reizgröße und -intensität, dessen Bewegung, Farbigkeit, der

254 Schwan, Stephan; Buder, Jürgen: Informationsaufnahme und -verarbeitung, in: Six, Ulrike; Gleich, Uli; Gimmeler, Roland (Hrsg.): Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie. Weinheim: Beltz Verlag (2007), S. 51.

255 Ohler, Peter: Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz, in: Hickethier, Knut; Winkler, Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989. Berlin: Ed. Sigma Bohn (1990) (=Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 3) (=Sigma Medienwissenschaft, Bd. 6), S. 45.

256 Winterhoff-Spurk, Peter: Fernsehen. Fakten zur Medienwirkung. 2. völlig überarbeitete und ergänzte Aufl. Bern: Verlag Hans Huber (2001), S. 43.

257 Ebd.

258 Hagendorf, Herbert; Krummenacher, Joseph; Müller, Hermann-Josef u.a.: Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Berlin: Springer Verlag (2011) (=Allgemeine Psychologie für Bachelor), S. 5.

259 Vgl. ebd., S. 7; Winterhoff-Spurk, Fernsehen, S. 44.

260 Hagendorf, Krummenacher, Müller, Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, S. 8.

Kontrast zur Umgebung [...]. Auch Reize mit Signalfunktion (‹Kindchenschema› [...], erotische Reize etc.) ziehen die visuelle Aufmerksamkeit auf sich.²⁶¹

Die konzeptgesteuerte Wahrnehmung

ergibt sich aus Befindlichkeiten des Wahrnehmenden selbst: Dies sind beispielsweise akute organismische Defizite (wie Schmerz, Hunger [...] etc.), komplexere Bedürfnisse (Neugier, Sexualität etc.) oder seine Interessen, Erwartungen, Einstellungen und Motive.²⁶²

Jene Informationen, denen Aufmerksamkeit geschenkt wird, sind für 250 bis 500 Millisekunden nahezu vollständig im so genannten *ikonischen Gedächtnis* verfügbar und können weiter verarbeitet werden. Informationen, die in der aktuellen Situation nicht relevant sind, werden vergessen. Im *Kurzzeit-* beziehungsweise *Arbeitsgedächtnis*, werden die mit Aufmerksamkeit bedachten Informationen auf vielfältige Art und Weise verarbeitet, beispielsweise in Form einer Verknüpfung mit verwandtem Vorwissen. Die Kapazität des Kurzzeitgedächtnisses ist ebenso wie die Vorhaltungsdauer der Informationen begrenzt.²⁶³ An die Verarbeitungsprozesse im Kurzzeitgedächtnis anschließend, „werden besonders wichtige Informationen durch eine entsprechende Elaboration ins Langzeitgedächtnis überführt.“²⁶⁴ Im Langzeitgedächtnis werden Informationen permanent gespeichert, indem sie durch Enkodierungsprozesse in mentale Repräsentation umgewandelt werden. So können Informationen bei Bedarf zu einem späteren Zeitpunkt erneut abgerufen und verarbeitet werden.²⁶⁵

Die Repräsentation der Information im Gedächtnis gibt nicht abbildhaft die äußeren Verhältnisse wieder, sondern weicht davon ab. Dies wird zum einen durch die oben beschriebene selektive Wahrnehmung bedingt, die dazu führt, dass „nur ein Bruchteil der potenziell wahrnehmbaren Umgebungsreize [...] beachtet und weiter verarbeitet [wird].“²⁶⁶ Zum anderen wird die Informationsverarbeitung stark vom gegenwärtigen Zustand des wahrnehmenden Individuums beeinflusst. Dabei spielen unter anderem Vorwissen, Erwartungen und Erfahrungen des Einzelnen eine Rolle. Sowohl derartige Top-down- als auch die weiter oben dargestellten Bottom-up-Prozesse dienen demnach als aufmerksamkeitslenkende Mittel, welche zum subjektiven Charakter der Wahrnehmung beitragen.²⁶⁷

Eng damit verbunden ist die Tatsache, dass es sich bei Wahrnehmung, Verarbeitung und Interpretation von Informationen um einen konstruktiven Prozess handelt. Der Mensch verfügt über allgemeine, erlernte Wissensbestände, die das Resultat von Bottom-Up-Prozessen sind: konkrete Informationen werden in abstraktes, allgemeines Wissen umgewandelt und in so genannten *Schemata* kategorisiert. Das gesamte Wissen des Menschen wird in derartigen Schemata repräsentiert,²⁶⁸ es handelt sich dabei um „allgemeine Wissenstrukturen [...], welche die wichtigsten

261 Winterhoff-Spurk, Fernsehen, S. 44.

262 Ebd.

263 Vgl. Schwan, Buder, Informationsaufnahme und -verarbeitung, S. 52; Schwan, Stephan; Hesse, Friedrich W.: Kognitionspsychologische Grundlagen, in: Mangold, Roland; Vorderer, Peter; Bente, Gary (Hrsg.): Lehrbuch Medienpsychologie. Göttingen: Hogrefe-Verlag(2004), S. 74; Winterhoff-Spurk, Fernsehen, S. 44.

264 Schwan, Buder, Informationsaufnahme und -verarbeitung, S. 52.

265 Vgl. ebd., S. 52; Schwan, Hesse, Kognitionspsychologische Grundlagen, S. 74.

266 Schwan, Hesse, Kognitionspsychologische Grundlagen, S. 75.

267 Vgl. Schwan, Buder, Informationsaufnahme und -verarbeitung, S. 52; Schwan, Hesse, Kognitionspsychologische Grundlagen, S. 75; Winterhoff-Spurk, Fernsehen, S. 45f.

268 Vgl. Bless, Herbert; Schwarz, Norbert: Konzeptgesteuerte Informationsverarbeitung, in: Frey, Dieter; Irle,

Merkmale des Gegenstandsbereichs wiedergeben, auf den sie sich beziehen.“²⁶⁹ Schemata vereinfachen die Informationsverarbeitung, indem sie eine schnelle Einordnung und Interpretation von Informationen ermöglichen. Der grundlegende Ablauf bei dieser konzeptgesteuerten Informationsverarbeitung ist folgender: der Mensch nimmt eine bestimmte Information wahr, woraufhin passende Schemata aktiviert werden. Dieses Schemawissen wird auf die jeweilige Information angewandt, sodass der Mensch in der Lage ist, diese zu verstehen.²⁷⁰ *Verstehen* bedeutet hier, die Informationen „mit vorhandenen Wissensstrukturen zu verbinden und in diese einordnen zu können.“²⁷¹ Die Konstruktion der uns umgebenden Welt wird also nicht nur durch direkt gegebene Informationen, sondern auch durch unser schematisches Wissen bestimmt: „Erst das Zusammenwirken von spezifischen Situationsmerkmalen und allgemeinem Wissen ermöglicht eine sinnvolle Interpretation der Umwelt.“²⁷²

2.3.2. Der Rezipient als Mediennutzer und -handelnder

Welche Rolle spielt der Zuschauer bei der Filmbetrachtung, eine passive oder eine aktive? Welche Wirkung können Filme auf den Betrachter ausüben? Kommt es zu einer kognitiven Einbindung des Rezipienten und wenn ja, auf welche Weise?

Mit dem Begriff ‚Rezeption‘ ist die „verstehende Aufnahme eines Textes, eines Kunstwerkes“²⁷³ gemeint. Der Ausdruck ‚verstehend‘ erscheint hier zentral, da sich darin eine aktive Beteiligung des Rezipienten spiegelt. Die Rezeptionsforschung unterscheidet grundlegend den *passiven* und den *aktiven Rezipienten*.

Die Vorstellung des Rezipienten als passivem Empfänger von Medieninhalten, die auch als *Wirkungshypothese* bekannt ist, entstand in den 1940er Jahren.²⁷⁴ Dabei handelt es sich um ein lineares Modell der Kommunikation, bei dem „ein ›Kommunikator‹ oder ›Sender‹ (Produktion) [...] eine ›Aussage‹ her[stellt] (Produkt), die in einem ›Medium‹ den ›Rezipienten‹ bzw. ›Empfänger‹ erreicht.“²⁷⁵ In diesem Modell wird das Medium als Kanal angesehen, durch den die Aussage des Kommunikators an den Empfänger übermittelt wird. Die daraus resultierende Einseitigkeit des Kommunikationsprozesses und Vervielfachung des Kommunikators wurde bereits in Kapitel 2.1 genauer beschrieben. Der Kommunikationstheoretiker Harold D. Lasswell hat das Modell mit der folgenden bekannten Frage auf den Punkt gebracht: *Who says what in which channel to whom with what effect?* Darin wird deutlich, dass dieses Kommunikationsmodell auch die Wirkung der Medieninhalte auf den Rezipienten in den Blick nimmt.²⁷⁶

In den 1950er und -60er Jahren herrschte die Vorstellung vor, dass massenmediale Aussagen als Stimuli wirken, die auf jeden Empfänger die gleiche Wirkung ausüben und identische Reaktionen

Martin (Hrsg.): Theorien der Sozialpsychologie. Band III. Motivations-, Selbst- und Informationsverarbeitungstheorien. 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl. Bern: Verlag Hans Huber (2002), (=Aus dem Programm Huber: Psychologie Lehrtexte), S. 257-260.

269 Ebd., S. 259.

270 Vgl. ebd., S. 258, 271.

271 Ebd., S. 264.

272 Ebd., S. 257.

273 Scholze-Stubenrecht, Eickhoff, Haller-Wolf u.a. (Hrsg.), s.v. Rezeption, in: Duden, S. 852.

274 Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 8-10; Hickethier, Einführung Medienwissenschaft, S. 174f.

275 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 9.

276 Vgl. ebd.

auslösen.²⁷⁷ „Es entstand die Auffassung [...], dass die Aussage des Kommunikators sich direkt in den Köpfen der Rezipienten abbildet, und damit deren Bewusstsein strukturiert.“²⁷⁸ Dass Medien nicht derart linear auf den Rezipienten wirken, haben spätere Untersuchungen gezeigt.

Infolgedessen rückte ab Mitte der 1970er Jahre der sogenannte ‚aktive Rezipient‘ in den Fokus der Forschung und mit ihm entstand das *Nutzungsmodell der Medien*. Dieses wurde zwar vorrangig anhand des Fernsehen entwickelt, lässt sich laut Hickethier jedoch ebenso gut auf die filmische Kommunikation anwenden.²⁷⁹ Der Rezipient wird nicht länger als passiver Empfänger angesehen, der „dem medialen Angebot eines Kommunikators [...] einfach nur ausgeliefert [ist].“²⁸⁰ Stattdessen überprüft er „die Angebote auf ihren Nutzen für seine individuellen Bedürfnisse.“²⁸¹ Dieser Nutzenansatz, auch *use and gratification approach* genannt, betont die Handlungsmöglichkeiten des Rezipienten und somit dessen Aktivität im medialen Kommunikationsprozess. Er wird zu einem aktiven Teil der Kommunikation, indem er beispielsweise individuell ein Medienangebot auswählt und diesem schließlich Beachtung schenkt (oder sich verweigert). Daneben hat der Rezipient die Möglichkeit eine Bedeutung des Medieninhalts zu generieren, die von der intendierten Bedeutung des Kommunikators abweicht:²⁸²

In der Rezeption verschränken sich die Strukturen des Film- oder Fernsichttextes und die Bedeutungszuweisungen sowie das Erleben durch die Zuschauer. Der aktive Rezipient erschafft in der Rezeption den sogenannten rezipierten Text, der gewissermaßen die konkretisierte Bedeutung des ›Originaltextes‹ darstellt.²⁸³

Die beiden Modelle lassen sich prägnant zusammenfassen: „Fragte die Wirkungsforschung danach, was die Medien mit den Zuschauer/innen machen, fragt die Nutzungsforschung umgekehrt, was die Zuschauer/innen mit den Medien machen.“²⁸⁴ Daran anschließend ist davon auszugehen, dass die Wirkung eines Mediums maßgeblich vom Rezipienten abhängig ist und *die eine* Medienwirkung nicht existiert:

Menschen unterscheiden sich offensichtlich je nach den individuellen persönlichen Voraussetzungen (u.a. soziodemographische Variablen, Vorerfahrungen, Einstellungen, Wissen) in der Wahrnehmung und Verarbeitung von Medieninhalten; und dies führt (möglicherweise) bei identischen Botschaften zu unterschiedlichen Wirkungen.²⁸⁵

Untrennbar mit der Nutzung von Medien verbunden, ist das sogenannte *Medienhandeln*, unter dem „im weitesten Sinne sämtliche kognitiven, (sozio-)emotionalen und/oder verhaltensbezogenen Prozesse verstanden [werden], die mit der Mediennutzung einhergehen.“²⁸⁶ Dazu zählen beispielsweise Selektionsprozesse, die zum einen die Entscheidung des Rezipienten für oder gegen ein Medienangebot bestimmen, sich zum anderen aber auch – wie im vorherigen Kapitel beschrie-

277 Vgl. Vogel, Ines; Suckfüll, Monika; Gleich, Uli: Medienhandeln, in: Six, Ulrike; Gleich, Uli; Gimmler, Roland (Hrsg.): Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie. Weinheim: Beltz Verlag (2007), S. 339.

278 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 9.

279 Vgl. ebd., S. 10.

280 Ebd.

281 Ebd.

282 Vgl. ebd., S. 9f.

283 Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 22.

284 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 10.

285 Vogel, Suckfüll, Gleich, Medienhandeln, S. 339.

286 Ebd., S. 336.

ben – auf die Bereiche „Wahrnehmung, Verarbeitung und Erinnerung“²⁸⁷ erstrecken. Derartige selektive Prozesse sind sinnvoll,

weil sie dafür sorgen, dass aus den unzähligen, täglich auf den Menschen einströmenden Sineisindrücken und Umwelteinflüssen genau diejenigen Informationen zu einer weitergehenden Verarbeitung herausgefiltert werden, die für das Individuum auch tatsächlich Relevanz besitzen.²⁸⁸

Doch wodurch ist es dem Rezipienten überhaupt möglich einen Film zu verstehen, ihn also als Medienhandelnder kognitiv zu verarbeiten? Hierbei sind unter anderem die oben erläuterten Schemata von Bedeutung:

Bei der Informationsaufnahme spielt nicht nur die Struktur und der Inhalt der neuen Information eine Rolle, sondern auch die Struktur und der Inhalt bereits vorhandener Wissensbestände. Wissensbestände lenken über konzeptuell gesteuerte Prozesse selektiv die Aufnahme neuer Informationen.²⁸⁹

Ohler hat die Wissensbestände, welche bei der Filmrezeption aktiviert werden, in drei Bereiche kategorisiert:

Generelles Weltwissen, ist für das Verständnis eines Films notwendig, da dieser meist aus Einstellungen besteht, die für die Handlung relevant sind, während manch anderes nicht gezeigt wird. „Der Rezipient muss mithilfe seines *generellen Weltwissens* aus den gezeigten Szenen Schlußfolgerungen hinsichtlich des nicht gezeigten Geschehens ziehen.“²⁹⁰ Ein Beispiel hierfür ist eine Filmeinstellung, in der eine Figur im Restaurant isst. In der nächsten Einstellung sieht man diese eine Straße entlanglaufen. Der Zuschauer kann nun aufgrund seines Weltwissens schließen, dass die Figur vermutlich ihr Mahl beendet, anschließend gezahlt und daraufhin das Lokal verlassen hat. Mit dieser Art von Wissen werden also beispielsweise Leerstellen im Film gefüllt.²⁹¹

Narratives Wissen umfasst „*unspezifische Wissenstrukturen* über *typische* Plots, Protagonistenrollen, Handlungssettings und Handlungssequenzen im Rahmen *typischer* Genres.“²⁹² Eine Aktivierung dieser Schemata erfolgt laut Schwan und Hesse vor beziehungsweise am Anfang des Films und führt dazu, dass „der Medieninhalt [...] daraufhin vom kognitiven System im Lichte des Schemas interpretiert wird, d.h. es werden bevorzugt solche Inhalte enkodiert, die zu dem gerade aktiven Schema passen.“²⁹³ Beispielsweise wird beim Zuschauer, wenn zu Beginn des Films ein Mord geschieht, vermutlich eher das Schema *Krimi/Thriller* als das Schema *Komödie* aktiviert. Resultierend aus dem dazu passenden narrativen Wissen entwickelt der Rezipient entsprechende Erwartungen an die weitere Handlung. Dadurch wird die Komplexität des Inhalts reduziert, „weil er damit auf Sachverhalte zurückgeführt wird, die dem Rezipienten/der Rezipientin bereits vertraut sind.“²⁹⁴ Auch Vorspanne können Hinweischarakter haben, sodass zum Beispiel durch die Wahl der Schriftart oder der Musik bestimmte Schemata aktiviert werden und die Titelsequenz auf diese Weise Erwartungen bezüglich des filmischen Fortgangs evozieren kann.

287 Vogel, Suckfüll, Gleich, Medienhandeln, S. 336.

288 Ebd., S. 337.

289 Ohler, Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung, S. 45.

290 Ebd., S. 48.

291 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 28.

292 Ohler, Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung, S. 48.

293 Schwan, Hesse, Kognitionspsychologische Grundlagen, S. 81.

294 Ebd.

Zudem ist der *Wissensbestand über filmische Darbietungsformen* dem Rezipienten dabei behilflich der filmischen Narration zu folgen und „*narrationsbezogene Erwartungen* zu generieren.“²⁹⁵ Die formalen Gestaltungsmittel des Films (wie Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Musik, Montage etc.) dienen dem Rezipienten als Hinweisreize. So kann der Rezipient beispielsweise schließen, dass „zwei Personen, die im Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren aneinandergeschnitten sind, sich offenbar in einem Dialog befinden.“²⁹⁶

Die drei Wissensbestände stehen untereinander in Bezug, sie sind vom Rezipienten erlernt und werden „durch Filmrezeption und andere Erfahrungen erweitert und modifiziert [...]“.²⁹⁷ Da es sich bei der audiovisuellen Sozialisation um einen individuellen Lernprozess handelt und Filme aufgrund der verkürzten Darstellung ihrer Inhalte die kognitive Beteiligung des Rezipienten forcieren, konstruieren Mediennutzer unterschiedliche Geschichten, wenn sie einen Film rezipieren. Die Wahrnehmung und Interpretation eines Filminhalts ist demnach aufgrund daten- und konzeptgesteuerter Prozesse subjektiv.²⁹⁸

Neben diesen Aspekten, die den Bereich des *Filmverstehens* betreffen, sind bei der Filmrezeption auch Prozesse des *Filmerlebens* von Bedeutung. Filme verfügen über ein Erlebnispotenzial, sodass der Zuschauer emotional einbezogen wird und während der Rezeption beispielsweise Traurigkeit, Freude oder Überraschung spürt.²⁹⁹ Für das Filmerleben ist jedoch das Filmverstehen Voraussetzung, da die emotionale Beteiligung „in Verbindung mit kognitiven Aktivitäten der Zuschauer auf[tritt], denn eine Szene muss verstanden und mit Bedeutung gefüllt werden, bevor die Zuschauenden [...] Emotionen entwickeln können.“³⁰⁰ Nach Christian Mikunda existieren eine ganze Reihe von Strategien, um den Rezipienten mithilfe formaler filmischer Gestaltungsmittel emotional einzubeziehen.³⁰¹ Diese sogenannte *emotionale Filmgestaltung* weiß durch die Wahl filmischer Mittel beispielsweise darum beim Zuschauer den Eindruck zu erzeugen, selbst in Bewegung zu sein oder durch den bewussten Einsatz von Farben visuelle Reize zu kreieren.³⁰²

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die Rezeptionssituation, das heißt in diesem Fall, ob man einen Film zuhause oder im Kino schaut, ebenfalls Einfluss auf die Filmwahrnehmung und -verarbeitung haben kann. „Ein Kinobesucher ist in der Regel mit viel größerem Interesse und Aufmerksamkeit bei der Sache.“³⁰³ Dazu trägt vermutlich die Dunkelheit im Kino sowie die eingeschränkte Bewegungsfreiheit des Publikums bei, aber auch, dass ein Kinobesuch höhere Kosten und Mühen erfordert, als wenn ein Film im Fernsehen rezipiert wird.³⁰⁴ Zuhause wird der Rezipient leichter abgelenkt, erledigt Sachen nebenbei, ist also vermehrt Störfaktoren ausgesetzt, welche „die involvierte, konzentrierte Hinwendung zum Bildschirm behindern.“³⁰⁵

295 Ohler, *Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung*, S. 48f.

296 Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 29.

297 Ohler, *Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung*, S. 48.

298 Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen Filmmusik*, S. 297f.; Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 29.

299 Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 30f.

300 Ebd., S. 31.

301 Vgl. Mikunda, *Kino spüren*, S. 11.

302 Vgl. ebd., S. 22.

303 Bullerjahn, *Grundlagen Filmmusik*, S. 17.

304 Vgl. ebd.

305 Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 30f.

3. Der Filmvorspann

Der Film und sein Vorspann: In welcher Beziehung stehen diese beiden zueinander? Oft liest man von einem *Spannungsverhältnis*, welches damit begründet wird, dass der Vorspann „über das Zustandekommen des Films berichtet“, während dieser (meist) versucht „seine Produktionsbedingungen und seine Medialität vergessen zu machen.“³⁰⁶ Trotz dieser und der Tatsache, dass Filme – vor allem neueren Datums – des Öfteren keine aufwendig gestalteten Titelsequenzen aufweisen, scheint der „Film [...] den Vorspann zu brauchen.“³⁰⁷ Das mag daran liegen, dass der Titelsequenz neben ihrer rechtlichen Funktion häufig die Aufgabe zugeschrieben wird, die Zuschauer auf das Kommende vorzubereiten und ihnen so den Weg in die Diegese zu ebnet.³⁰⁸ Auf jeden Fall ist der *Vorspann* durch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit gekennzeichnet: sowohl im Hinblick auf die in dieser Sequenz eingesetzten Mittel und der daraus resultierenden Formenvielfalt als auch bezüglich der „heterogenen Funktionen, die er zu erfüllen hat: der Nachweis von Arbeit, die Thematisierung der Vorführsituation, die Einstimmung in den Film, die Werbung für ein Produkt, die Unterhaltung des Zuschauers.“³⁰⁹

Folgend werden zum einen Formen des Filmvorspanns dargestellt, für deren Beschreibung zwei Kategorien herangezogen werden können: die Stellung des Vorspanns im Film sowie die verwendeten Gestaltungsmittel. Dabei ist zu bedenken, dass „ein von diesen beiden Basiskomponenten ausgehendes Kombinationsspiel [...] eine unbegrenzte Anzahl von Formen [ergibt].“³¹⁰ Zum anderen wird auf die unterschiedlichen Funktionen, die eine Titelsequenz erfüllen kann, näher eingegangen. Zunächst wird aber die geschichtliche Entwicklung nachgezeichnet.

3.1. Entwicklung

Die Geschichte des Vorspanns weist eine enge Verbindung zu jener des Films auf, was nicht verwunderlich ist, da Veränderungen und Neuerungen auf filmischem und technischem Gebiet auch Einfluss auf die Vorspanngestaltung hatten und haben. Im Laufe der Jahrzehnte vollzogen sich diesbezüglich einige Umbrüche, „die sich von der Idee des Vorspanns als reiner Titelsequenz zum Filmbeginn wegbewegten, hin zur Erkenntnis, daß ein weitreichendes Potential in diesen ersten Momenten steckt.“³¹¹

3.1.1. Die Anfänge des Films und die Stummfilmzeit

Die ersten bewegten Bilder, beispielsweise jene der Brüder Lumière, enthielten keine Titelnennungen, doch schon 1897 führten rechtliche Erwägungen zur ersten Einbindung von Titeln: Thomas Edison fügte eine Tafel mit dem Firmennamen, Titel und Copyrightverweis in seine Filme ein, allerdings nur für Sekundenbruchteile, sodass der normale Zuschauer dies gar nicht bemerkte. Auch George Méliès sah die Notwendigkeit, seine phantasievollen, fiktionalen Filme gegenüber den eher dokumentarischen Bewegungsbildern – beispielsweise der Lumières – abzugrenzen. Dafür

306 Stanitzek, Vorspann, S. 20.

307 Ebd., S. 12.

308 Vgl. ebd.

309 Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 282.

310 Gardies, Am Anfang war der Vorspann, S. 22.

311 Allison, Deborah: First things first, in: Schnitt 55 (2009), S. 9.

filmte er sein, auf schwarzen Karton gemaltes, Logo ab und montierte es an den Anfang seiner Filme; in anderen Fällen ließ er die Titel direkt auf die Kulissen malen. In seinen Anfängen erfüllte der Vorspann also vornehmlich eine ökonomisch-rechtliche Funktion.³¹²

Der Abschnitt von 1895 bis zum Ende der 1920er Jahre war die Zeit der Stummfilme. Anfangs waren sie vor allem eine Attraktion auf Jahrmärkten und in Varietés, doch der Film entwickelte sich stetig weiter, sodass er sich Anfang der 1910er Jahre zu einer eigenständigen Wirtschaftsbranche ausgewachsen hatte und sich auch als Kunstform zunehmend entfaltete. Ein Resultat dieser Entwicklung war die Entstehung des langen Spielfilms.³¹³ Im Stummfilm gab es zwei Arten von Titeln: die sogenannten ‚Zwischentitel‘ und die Titelnennungen des Vorspanns. Erstere lieferten narrative Informationen, damit das Publikum den Film verstehen konnte. Dazu zählten unter anderem Dialoge oder zeitliche und räumliche Angaben. Zweitere umfassten in den Anfangszeiten beispielsweise den Filmtitel und den Namen der Produktionsfirma. Ab dem Beginn der 1910er Jahre wurde es zur Regel die Schauspieler, wenig später auch die Drehbuchautoren im Vorspann zu nennen. Allison sieht darin „Tendenzen zur Narration und zur Starkultur, die den amerikanischen Filmstil der 1910er Jahre und danach prägen sollten.“³¹⁴ Durch die Autorennennung sollten zum einen bekannte Autoren zur Mitarbeit bewegt werden, zum anderen bestand die Hoffnung, dem noch relativ jungen Medium Film dadurch eine gewisse Seriösität zu verleihen und auf diese Weise vermehrt besser situierte und gebildete Zuschauerschichten anzusprechen.³¹⁵

Wurden die Titelnennungen anfangs so kurz wie möglich gehalten und ausschließlich zu Beginn des Films präsentiert – das Ende eines Films wurde beispielsweise durch ein schlichtes *Ende* oder *The End* markiert –, stieg deren Anzahl Ende der 1910er Jahre mit dem Wachsen der Stummfilm-Industrie, der festen Etablierung des Langspielfilms und den erstarkenden Gewerkschaften rapide an.³¹⁶

Die Titelformen bestanden zunächst aus einem schwarzen oder dunklen Hintergrund, der mit weißer Schrift bedruckt war. Diese wurden abgefilmt und später in den Film eingefügt. Anfangs gab es zu dieser Form noch keine Alternativen, abgesehen von der Möglichkeit, die Titel durch kunstvolle Illustrationen oder Randverzierungen dekorativ aufzuwerten. Teilweise wurden dem Zuschauer durch eine derartige Rand- beziehungsweise Hintergrundgestaltung oder die Wahl einer bestimmten Schriftart Hinweise auf die Tonart des folgenden Films gegeben.³¹⁷ Einige wenige Vorspanne taten sich in den 1920er Jahren „durch erstaunlichen technischen Einfallsreichtum in der Form von thematisch ausgerichteten Spezialeffekten“³¹⁸ hervor.

Vorspann und Film waren in dieser Zeit deutlich voneinander abgegrenzt. Zwar konnte der Vorspann durch die eben beschriebenen Techniken versuchen, Stimmung, Genre oder Thema des folgenden Films zu vermitteln, vorrangig diente er aber dazu, Informationen über den Film

312 Vgl. Allison, *First things first*, S. 9; Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 12; Stanitzek, *Vorspann*, S. 12.

313 Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 232.

314 Allison, *First things first*, S. 9.

315 Vgl. ebd., S. 9f.; Böhnke, Alexander; Hüser, Rember: *Filmtitel – Titelfilme*, online abrufbar unter: <http://kw-berlin.com/deutsch/archiv/bedvl.htm> (Stand: 15.03.2012); Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 17.

316 Vgl. Allison, *First things first*, S. 10; Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 16-18.

317 Vgl. Allison, *First things first*, S. 10; Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 17; Harris, *Goldene Zeitalter des Filmvorspanns*, S. 124.

318 Allison, *First things first*, S. 10.

zu *präsentieren* und ihn dadurch ökonomisch abzugrenzen sowie Eigentums- und Urheberrechte darzustellen. Eine Verbindung zwischen der Titelsequenz und der Diegese beziehungsweise Narration des folgenden Films bestand jedoch in der Regel nicht. Dies änderte sich in den 1930er und -40er Jahren, als der Optische Printer in der Vorspanngestaltung Einsatz fand.³¹⁹

3.1.2. Tonfilmzeit, Goldene Ära und das Studiosystem

Die Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre führte zu einer Verdopplung der Besucherzahlen und die *Goldene Ära* des Hollywoodsystems brach an. Die Filmstudios, die in den 1910ern und -20ern gegründet wurden, hatten das Filmgeschäft vertikal organisiert, das heißt sie kontrollierten „jeden Schritt des Filmprozesses von der Produktion über Distribution bis zu den Theatern.“³²⁰ Das Studiosystem war ein Fabrikbetrieb, die Filme dieses Systems Fließbandproduktionen. Jedes Studio stand für einen bestimmten Stil, der dadurch entstand, dass die Studiobosse die (künstlerischen) Entscheidungen trafen. Regisseure, Schauspieler, Techniker standen bei einem Studio fest unter Vertrag, doch aufgrund der arbeitsteiligen Produktionsweise und der Entscheidungsgewalt der Studio-Chefs, war es beispielsweise den Regisseuren nicht möglich, einen Film von Anfang bis Ende zu betreuen und dem Film einen eigenen Stempel aufzudrücken.³²¹

Der bereits erwähnte Optische Printer wurde 1920 ursprünglich für Animationen entwickelt. Nach Weiterentwicklungen setzte man ihn circa ein Jahrzehnt später auch in der Vorspanngestaltung ein. Damit wurde eine Vorspannform begründet, die bis in die heutige Zeit häufig Anwendung findet: der Optische Printer ermöglichte es, bereits gefilmtes Material nochmals zu belichten und auf diese Weise die Titel auf andere filmische Bilder einzublenden. Natürlich wurden auch mit dieser Technik Vorspanne gestaltet, deren alleinige Funktion darin bestand, zu informieren und zu präsentieren, wie es beispielsweise bei der Titelsequenz zu *King Kong und die weiße Frau* (Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Titeldesign: Unbekannt, 1933) der Fall ist: „Linwood G. Dunn and his skill with the optical printer made it possible to produce this title sequence very in with the fashion of the time. A sequence that does not show anything and does not suggest what will come afterwards. Pure packaging.“³²² Das ganze Potenzial dieser technischen Erfindung offenbarte sich, als der Optische Printer zunehmend dafür genutzt wurde, die Credits in die beginnende Filmhandlung einzubetten. Dadurch erweiterten sich maßgeblich die Funktionen des Vorspanns, der nun eine Art Prolog für die Handlung des Films bilden konnte:³²³ „By being able to set titles in a narrative concept, it was not only possible to package movies; filmmakers were also able to make credit sequences 'work' narratively.“³²⁴ Ein weiterer Grund für die Beliebtheit der eingebetteten Vorspanne in den 30er und 40er Jahren war der Umstand, dass viele Kinobetreiber den Vorhang während des Vorspanns geschlossen hielten. Um

319 Vgl. Allison, *First things first*, S. 10; Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 31; Stanitzek, *Vorspann*, S. 12.

320 Monaco, *Film verstehen*, S. 246.

321 Vgl. Harris, *Goldene Zeitalter des Filmvorspanns*, S. 126; Monaco, *Film verstehen*, S. 240-248, 572.

322 Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 52.

323 Vgl. Allison, *First things first*, S. 10; Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 19, 31-35.

324 Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 31.

diesem Verhalten entgegenzuwirken und den Titeln Aufmerksamkeit zu verschaffen, blendeten Filmemacher die Titel in die bereits einsetzende Handlung ein.³²⁵

Neben dieser technischen Apparatur hatten auch die zuvor – in aller Kürze – beschriebenen Entwicklungen in der Filmbranche Einfluss auf den Vorspann. Mit der Einführung des Tonfilms „blühte das Titelgeschäft auf. Die Vorspanne wurden ausgefeilter und länger, da immer mehr Filmpersonal in den Credits aufgeführt wurde.“³²⁶ Die Studios hatten zwar eigene Grafik-Abteilungen, die im Zuge der filmischen Massenproduktion mit der Gestaltung von Vorspannen betraut wurden. Führend bei der Vorspannproduktion war jedoch das externe *Pacific Title and Art Studio*, das für die Filmstudios Auftragsarbeiten ausführte. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg verzeichnete *Pacific Title* eine positive Auftragslage. Zu dieser Zeit setzten die Hollywoodstudios mit ihren Produktionen alles daran, die Zuschauer dazu zu bewegen, wieder mehr Zeit im Kino statt vor dem neuen Medium *Fernsehen* zu verbringen. Infolgedessen wurden die Filme spektakulärer und aufwändiger, was gleichfalls Auswirkungen auf den Vorspann hatte: Die Anzahl der Titelkarten wuchs „von durchschnittlich vier bis fünf Titelkarten auf mitunter zwanzig oder mehr an. Es gab nicht nur mehr Titelkarten, [...] [die Titelsequenz musste] auch detaillierter und künstlerisch anspruchsvoller gestaltet werden.“³²⁷ Dies erreichte *Pacific Title*, indem es sich auf die Herstellung von sogenannten *Glasplattentiteln* spezialisierte.³²⁸ Dabei wurden die Titel „per Hand in expressiven Buchstabenformen auf große Glasplatten gemalt und dann abgefilmt und in den Film montiert [...]“³²⁹ Diese Technik ermöglichte es, die bis dahin meist genutzten Vorspannarten – Weiß-auf-Schwarz-Titelkarten und Einbettung von Titeln mithilfe des Optischen Printers – um eine weitere zu ergänzen: „Titles had to become the logos of their movies.“³³⁰

Solcherart Vorspanne wurden im Filmgeschäft der damaligen Zeit aus unterschiedlichen Gründen gern eingesetzt: zum einen sollten sie – ohne Raum für Fehlinterpretationen zu lassen – eine schnelle Einordnung des Filmthemas beziehungsweise -genres ermöglichen. Für die Studios waren Filme eine Ware, die es möglichst gewinnbringend zu vertreiben galt. Der Zuschauer als Konsument war dabei ein wesentlicher Faktor und sollte von Beginn an – also bereits mit dem Vorspann – verstehen, um welche Art Film es sich handelte, um sich ohne große Mühe darauf einstellen zu können.³³¹ „If they were told 'we are playing at science fiction', there was no problem in accepting the logic of laser weapons and invented planets.“³³² Zum anderen waren derart leinwandfüllende, oftmals farbenfrohe Titel für die Studiobosse, welche auch über die Gestaltung des Vorspanns entschieden, die adäquateste Form, um die Opulenz der Filme dieser Ära zu vermitteln. Eine überlieferte Aussage Jack Warners verweist zudem auf den Zusammenhang zwischen der Größe der Titel und monetären Belangen: *Ich zahle all diesen Leuten all das Geld, also sollen ihre Namen auch groß erscheinen.*³³³

325 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 32.

326 Harris, Goldene Zeitalter des Filmvorspanns, S. 124f.

327 Ebd., S. 125.

328 Vgl. ebd., S. 123.

329 Ebd.

330 Boneu, Solana, Uncredited, S. 51.

331 Vgl. ebd., S. 51f.; Harris, Goldene Zeitalter des Filmvorspanns, S. 134.

332 Boneu, Solana, Uncredited, S. 60.

333 Vgl. Harris, Goldene Zeitalter des Filmvorspanns, S. 123, 126.

Den Titeldesignern im Studiosystem war es in der Regel nicht möglich, den Film zu sehen, bevor sie mit der Vorspanngestaltung begannen. Ihr Wissen über den Film basierte auf kurzen Inhaltsangaben, sodass sie sich „bei der Entwicklung des Designs auf Stereotypen [verließen], die die entsprechende Stimmung erzeugen sollten.“³³⁴ Demgemäß wählten sie Schriftarten aus, die eine schnelle thematische Einordnung des Films erlaubten, beispielsweise „Variationen der sogenannten Chop-Suey-Schrift [für] Filme, die in asiatischen Ländern spielen.“³³⁵

Ab dem Anfang der 1950er Jahre differenzierte sich der Vorspann zunehmend aus. Eine zentrale Rolle spielten hierbei die Gewerkschaften: „die Tatsache welche Tätigkeiten jeweils Erwähnung im Vorspann finden, [verdankt] sich einem zähen Ringen zwischen Gewerkschaften und Studios [...]“³³⁶ Infolgedessen wurde in dieser Zeit die Arbeit einzelner Berufsgruppen durch eine Nennung im Titel aufgewertet. Beispielsweise erhielten Kameramänner, die bislang gemeinsam mit anderen Filmschaffenden aufgeführt wurden, eine Einzelnennung.³³⁷ Vorspanne wurden und werden auf Grundlage sogenannter *Billing Sheets* erstellt, in denen für den jeweiligen Film die „einzelnen Positionierungen der *credits* [...] in der Regel bis ins Detail der Reihenfolge, Schriftgröße usw. eigens verhandelt und vertraglich festgelegt [sind].“³³⁸ Aufgrund des allmählichen Niedergangs des klassischen Studiosystems im Laufe der 50er Jahre – unter anderem ausgelöst durch das *Paramounturteil*³³⁹ – gewann die Nennung sowie eine möglichst gute Positionierung im Vorspann für die Filmschaffenden an Bedeutung. Die sich verändernden Produktionsbedingungen führten dazu, dass langfristige Vertragsbindungen zwischen Studios und Mitarbeitern aufgekündigt wurden und diese sich stattdessen für einzelne Filmprojekte unterschiedlicher Produktionsfirmen verpflichteten. Durch die Aufführung in den Credits konnten sie ihren ‚Marktwert‘ definieren und gegebenenfalls die Grundlage für die Gehaltsverhandlungen des nächsten Films verbessern.³⁴⁰

Die Arbeit der Vorspanngestalter hingegen wurde mehrheitlich nicht mit einer Namensnennung in den Titeln gewürdigt. 1948 traten sie in Streik, um ihrer Arbeit Beachtung zu verschaffen, eine Änderung ihres anonymen Status bewirkte dies indes nicht. Es mussten noch einige Jahre vergehen, bis Saul Bass, ein Vorspanndesigner, dazu beitrug, dass die Mitglieder seines Berufsstandes regelmäßiger mit einem Titel in den von ihnen entworfenen Vorspannen bedacht wurden.³⁴¹

3.1.3. Umbruch des Vorspanndesigns Mitte der 1950er Jahre

Die 50er Jahre waren für das Filmgeschäft eine Zeit des Wandels, in der sich zudem eine Entwicklung in der Vorspanngestaltung vollzog, die in der Forschungsliteratur oftmals als Einschnitt oder revolutionärer Umbruch bezeichnet wird: Saul Bass, ein studierter, in der Werbebranche tätiger

334 Harris, Goldene Zeitalters des Filmvorspanns, S. 133.

335 Ebd., S. 133f.

336 Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 278.

337 Vgl. Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 410.

338 Stanitzek, Vorspann, S. 20.

339 Dieses Urteil von 1948 zwang die großen Filmstudios sukzessive zum Verkauf ihrer Kinos. Ziel war es, das System mit seinen „monopolistischen[n] und planwirtschaftliche[n] Tendenzen“ für mehr freien Wettbewerb zu öffnen. (Vgl. Müller, Robert: s.v. Studiosystem, in: Rother, Rainer (Hrsg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1997), S. 284.)

340 Vgl. Harris, Goldenes Zeitalters des Filmvorspanns, S. 128; McDonald, Paul: The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities. Neudruck. London: Wallflower Press (2005), S. 70.

341 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 53f.; Stanitzek, Vorspann, S. 17.

Designer, betrat die Bühne des Vorspanndesigns und mit ihm eine neue Art der Titelgestaltung. Im Gegensatz zu den Glasplattentiteln wurden die Titel „kleiner, einfacher und erschienen nicht mehr nur mittig und vorn im Bild. Der Vorspann begann einem Konzeptfilm zu ähneln, der vor dem Hauptfilm gezeigt wurde.“³⁴² Bass' Ziel war es, die Aufmerksamkeit des Publikums für den Vorspann zu erhöhen, da dieses während der Titelsequenz bislang oft anderen Aktivitäten nachgegangen war, wie Gesprächen mit dem Sitznachbarn. Mit seinen Vorspannen wollte Saul Bass die Zuschauer vom ersten Bild an gefangen nehmen und sie zu einer konzentrierten Rezeption der Titelsequenz animieren.³⁴³

Der erste Vorspann für den Saul Bass verantwortlich zeichnete war jener zu *Carmen Jones* (Regie: Otto Preminger, Titeldesign: Saul Bass, 1954). Bass hatte das Plakat für den Film entworfen und wurde daraufhin von Preminger, der sich 1954 von seinem bisherigen Studio lösen konnte und „einer der ersten freien und unabhängigen Produzenten-Regisseure Hollywoods“³⁴⁴ war, für die Titelsequenz verpflichtet. Bei seinen Arbeiten setzte Bass „auf einfache, aber eingängige Motive, die den gesamten Film repräsentieren sollten.“³⁴⁵ Im Fall von *Carmen Jones* handelte es sich demgemäß um eine stilisierte schwarze Rose vor einer roten Flamme. Bass nutzte hierbei die Technik der *paradigmatischen Kondensierung*, die er unter anderem auch in den Vorspannen zu *The Man with the Golden Arm* (Regie: Otto Preminger, Titeldesign: Saul Bass, 1955) und *Vertigo* (Regie: Alfred Hitchcock, Titeldesign: Saul Bass, 1958) einsetzte. Diese beruht auf dem Prinzip visueller Reduktion und verfolgt das Ziel, den folgenden Film durch ein Schlüsselmotiv zu symbolisieren.³⁴⁶ Laut Aussage Bass' sind diese Gestaltungsprinzipien inzwischen „Konvention, damals war es eine Revolution.“³⁴⁷ Bei der Vorspanngestaltung hatte Saul Bass stets den jeweiligen Film im Blick. Ob die Titelsequenz durch die Verwendung einer Metapher eher atmosphärisch auf den Film vorbereite oder doch, indem sie beispielsweise einen Prolog erzähle, eine direkte Beziehung zum Film herstelle, müsse für jeden Film individuell entschieden werden.³⁴⁸

Die Vorspanne von Saul Bass fanden bei Kritikern wie beim Publikum gleichermaßen großen Anklang. Die Reaktion auf die Titelsequenz zu *Vertigo* beschreiben Boneu und Solana folgendermaßen: „This was also the first time that title credits were the subject of commentary by audiences and critics.“³⁴⁹ Während die *Goldene Ära* des Films zu Ende ging, begann eine derartige Zeit also für den Vorspann. Die Blütezeit der Titelsequenz in den 1950er und -60er Jahren war auch ein Resultat des Niedergangs des Studiosystems. Unabhängige Produzenten und Regisseure, beispielsweise Hitchcock und Preminger, heuerten externe Grafikdesigner für ihre Filme an, was für beide Seiten von Nutzen war,³⁵⁰ wie die Zusammenarbeit von Preminger und Bass zeigt: „Premingers Filme erhielten durch Bass' Arbeiten den Charakter von Markenzeichen; je-

342 Harris, Goldenes Zeitalter des Filmvorspanns, S. 135.

343 Vgl. Steinkühler, Dirk: Pioniere des Markendesigns. Saul Bass, Maurice Binder & Robert Brownjohn, in: Schnitt 55 (2009), S. 13.

344 Ebd.

345 Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 409.

346 Vgl. Allison, First things first, S. 11; Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 412f.; Stanitzek, Vorspann, S. 16.

347 Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 415.

348 Vgl. ebd., S. 420.

349 Boneu, Solana, Uncredited, S. 145.

350 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 55, 141.

denfalls handelte es sich um ein Distinktionsmerkmal, geeignet, sie von Fließbandproduktionen der Studios abzusetzen.“³⁵¹

Hinsichtlich der Bedeutung von Saul Bass für die Entwicklung des Vorspanndesigns, existierte lange Zeit, unterstützt durch das Gros der Forschungsliteratur, ein recht einseitig positives Bild. Der Vorspann sei bis zum Erscheinen Bass' ein notwendiges Übel gewesen, ohne innovative Ideen und in der Gestaltung im Allgemeinen langweilig, konservativ und studiokonform.³⁵² Stanitzek merkt diesbezüglich an, dass Bass ein begnadeter Selbstvermarkter gewesen sei und „die Filmwissenschaften [...] [seinen] Selbstdarstellungen teilweise über Gebühr gefolgt [sind].“³⁵³ Inzwischen haben jedoch insbesondere die Arbeiten von Allison und Harris gezeigt, dass es bereits vor 1954 eine Reihe einfallsreicher, experimentierfreudiger und komplexer Vorspanne gab.³⁵⁴ Auch vor den von Bass gestalteten Vorspannen gab es Titelsequenzen, welche in die Filmhandlung einleiteten und die Stimmung des Films widerspiegelten, „doch waren die Produzenten der Ansicht, [...] [die] neue Art des Vorspanns führe den Film viel besser ein als die alten Glasplattentitel.“³⁵⁵

Trotz alledem ist nicht zu verleugnen, dass Bass' Arbeiten in den späten 50ern und den 60er Jahren zu einem Vorspannboom führten. Zum einen insofern, als dass die Zuschauer der Titelsequenz gemäß Bass' Zielen tatsächlich vermehrt Aufmerksamkeit schenkten. Diese Einschätzung unterstützt Martin Scorsese, wenn er hinsichtlich dessen Arbeiten bemerkt: „Saul Bass' titles aren't just unimaginable identifying symbols that fit in with the movie as a whole. Instead, when his work appears on the screen, the movie gets started.“³⁵⁶ Zum anderen nahmen sich einige Kollegen Bass' Vorspannstil als Vorbild und schufen in dieser Zeit eine Reihe von Vorspannsequenzen, „die – häufig als Animations-, aber durchaus auch als Realfilm gestaltet – wie durch eine formale Zäsur vom folgenden Film getrennt erscheinen.“³⁵⁷ Dazu zählen unter anderem Maurice Binder, Robert Brownjohn, Pablo Ferro, Stephen O. Frankfurt und Fritz Freleng, um nur einige Wenige zu nennen. Das Verständnis und die Umsetzung des Vorspanns als eigenständigem, kleinem Film-im-Film wurde also maßgeblich von Saul Bass geprägt, auch trug er „zur ästhetischen Ausdifferenzierung und zur Formenvielfalt der Titelsequenz“³⁵⁸ bei.

Saul Bass war für die beschriebene Entwicklung also eine Art Initiator, doch setzten auch weitere Vorspanndesigner mit ihren Arbeiten ganz eigene Akzente und trugen auf ihre jeweilige Art dazu bei, das Ansehen von Vorspannsequenzen zu erhöhen.

Beispielsweise haben die Vorspanne der *James Bond*-Filme für viele Fans einen besonderen Stellenwert. Den Grundstein dafür legte Maurice Binder Anfang der 60er Jahre, als er die Titelsequenz zu *James Bond jagt Dr. No* schuf. Mit Ausnahme des zweiten³⁵⁹ und dritten³⁶⁰ Bond-

351 Stanitzek, Vorspann, S. 16.

352 Vgl. Allison, Deborah: Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 90; Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 409; Stanitzek, Vorspann, S. 17.

353 Stanitzek, Vorspann, S. 17.

354 Vgl. Allison, First things first, S. 10; Allison, Innovative Vorspanne, S. 90f.; Harris, Goldenes Zeitalter des Filmvorspanns, S. 133-135.

355 Harris, Goldenes Zeitalter des Filmvorspanns, S. 135.

356 Boneu, Solana, Uncredited, S. 155f.

357 Stanitzek, Vorspann, S. 16f.

358 Ebd., S. 17.

359 *From Russia with Love* (Regie: Terence Young, Titeldesign: Robert Brownjohn, 1963)

360 *Goldfinger* (Regie: Guy Hamilton, Titeldesign: Robert Brownjohn, 1964)

Vorspanns zeichnete Binder knapp 30 Jahre lang für die Vorspannsequenzen der Bond-Filme verantwortlich. Mit den beiden Ausnahmen machte sich wiederum Robert Brownjohn einen Namen, indem er im ersten Fall die Credits im zweiten Film Einstellungen aus dem Film auf spärlich bekleidete Frauenkörper projizierte und dies abfilmte. Damit integrierte er das erotische Element in die James Bond-Vorspanne, welches Binder bei seinen weiteren Arbeiten ebenso übernahm wie den von Brownjohn eingeführten Einschub einer *Pre-Title-Sequence* zwischen Pistolenlaufszene und eigentlichem Vorspann.³⁶¹

Bereits mit seinem ersten Vorspann zu *Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (Regie: Stanley Kubrick, Titeldesign: Pablo Ferro 1964) demonstrierte Pablo Ferro sein außergewöhnliches Talent: Handgeschriebene, leinwandfüllende Credits – in ungewöhnlichen Größenverhältnissen – auf dokumentarischen Bildern, die durch den Einsatz widersprüchlicher Musik eine doppeldeutige Aussage entfalten und zudem Themen der Filmhandlung andeuten. Die von ihm selbst für diesen Vorspann entworfene Schriftart verwendete Ferro auch in einigen späteren Vorspannen, sodass sie zu einer Art Markenzeichen seiner Arbeit wurde. Ferro übernahm außerdem eine Vorreiterrolle in der Anwendung neuer Techniken, beispielsweise nutzte er im Vorspann zu *Thomas Crown ist nicht zu fassen* (Regie: Norman Jewison, Titeldesign: Pablo Ferro, 1966), erstmals und derart erfolgreich, dass er damit einen Trend setzte, sogenannte *multi-screen shots* ein. Auch erprobte er die *quick-cut-Technik* und *stop-motion-Verfahren*. Insgesamt gestaltete er mehr als 85 Titelsequenzen und setzte mit seinen innovativen Werken sowohl Trends als auch Maßstäbe für diese Kunstform.³⁶²

Stephen O. Frankfurt sicherte sich mit nur einem einzigen Vorspann einen Platz unter den bedeutendsten Titeldesignern: Der von ihm gestaltete Vorspann zu *Wer die Nachtigall stört* (Regie: Robert Mulligan, Titeldesign: Stephen O. Frankfurt, 1962) ist „probably one of the most beautiful title sequences ever created – and also, one of the most influential.“³⁶³ Die formalen Elemente dieses Vorspanns – Bild, Musik, Geräusche, Typographie – verbinden sich zu einer Einheit, die den Zuschauer in die Diegese leitet und die Stimmung des Films treffend einfängt. Was er mit seinem Vorspann geleistet hat, fasst Frankfurt selbst folgendermaßen zusammen: „I found the way to visually get into the mind of a child.“³⁶⁴

Fritz Freleng, lange Zeit Cartoonist bei Disney, war mit dem animierten Vorspann zu *Der rosarote Panther* (Regie: Blake Edwards, Titeldesign: Fritz Freleng, 1964) derart erfolgreich, dass die Figur aus der Titelsequenz, der rosarote Panther, nicht nur eine eigene Serie bekam, sondern auch zum weltweiten Merchandising-Produkt wurde. Die Titelmusik von Henri Mancini trug ihr Übriges zum unglaublichen Erfolg dieses Vorspanns bei und demonstriert, welche bedeutende Rolle Musik im Vorspann übernehmen kann.³⁶⁵

Dieser kurze Abriss über die Arbeiten einzelner Vorspanndesigner verdeutlicht noch einen weiteren Wandel, der in den Vorspannsequenzen von Saul Bass seinen Ausgangspunkt fand: Den jeweiligen Vorspannen können die Namen der Titeldesigner zugeordnet werden. Bis Mitte der

361 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 174-181, 184-187.

362 Vgl. ebd., S. 162-173; Busch, Werner: Forget the film, watch the titles. Ein kleiner Kanon der Vorspanne. Dr. Seltsam oder wie ich lernte die Bombe zu lieben, in: Schnitt 55 (2009), S. 29f.

363 Boneu, Solana, Uncredited, S. 182.

364 Ebd.

365 Vgl. ebd., S. 81f.

50er Jahre war das eine Seltenheit, da der Großteil der Titelsequenzen anonym entworfen wurde. Doch der Aufschwung im Vorspanndesign in dieser Dekade führte dazu, dass zunehmend auch die Titelmacher einen eigenen Credit in ihren Vorspannen bekamen.³⁶⁶

3.1.4. Bedeutungsverlust und Einsatz von Digitaltechnologie

Ende der 60er Jahre neigte sich die Blütezeit der Titelsequenz ihrem Ende zu. Das Fernsehen machte den Kinofilmen zunehmend Konkurrenz, auch bedingt durch die Einführung des Farbfernsehens in dieser Zeit. Die aufwendig gestalteten Vorspanne der 60er Jahre waren ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal und Verkaufsargument für die Kinofilme gewesen, da sich das Fernsehen in diesem Punkt nicht mit dem Kino messen konnte. Doch in den 70er Jahren durchlebte das Kino eine wirtschaftliche Krise, welche die Produzenten zum Handeln zwang: „Producers were not willing to pay for a mini film before the film, and they wanted titles set in the movie.“³⁶⁷ Die Mehrzahl der Titelnennungen in den 1970er Jahren wurde also mit Aufnahmen aus dem Film verbunden oder in die beginnende Handlung eingebettet; eigenständige, aufwendig gestaltete Vorspanne waren in diesem Jahrzehnt die Ausnahme. Primäre Aufgabe des Vorspanns in dieser Zeit war die *Informationsvermittlung*: wie lautet der Filmtitel, welche Stars haben mitgespielt, wer hat Regie geführt? In dieses Bild fügt sich, dass zu dieser Zeit eine Aufteilung der Credits in Vor- und Abspann erfolgte: Der Vorspann gab oftmals nur Auskunft auf die genannten Fragen, im Abspann wurden fortan alle Personen, die in irgendeiner Weise am Film beteiligt waren, aufgeführt sowie Copyright-, Musikverweise und Ähnliches gelistet.³⁶⁸

Ausgefeiltes Grafikdesign stand in der Vorspanngestaltung nicht länger auf der Tagesordnung, Vorspannmacher mussten sich meist damit zufrieden geben, ihr Können durch eine ansprechende typographische Gestaltung der Credits zu beweisen. Führend in dieser Disziplin war Wayne Fitzgerald, der für mehr als 230 Titelsequenzen verantwortlich zeichnete. In den USA war er in der damaligen Zeit – nach Saul Bass – einer der angesehensten Vorspanndesigner, was in seinem guten Stil, seiner Professionalität und seinen perfekten typographischen Gestaltungen begründet war.³⁶⁹

Seit den späten 70er Jahren nutzte die Filmbranche den Vorspann als „Testfeld für digitaltechnische Innovationen“.³⁷⁰ Begünstigt wurde dies durch den experimentellen Charakter des Vorspanns, der sich als verkleinerte filmische Form stets dafür anbietet, jenes auszuprobieren, was im „Konfektions- und Erfolgsfilm als zu riskant – sei es zu avanciert, sei es zu altbacken – gilt“.³⁷¹ 1978 wurde im Vorspann zu *Superman* (Regie: Richard Donner, *Titeldesign*: Gary Pearlman, 1978) erstmals Digitaltechnologie eingesetzt, ein Jahr später in der Titelsequenz zu *Alien* (Regie: Ridley Scott, *Titeldesign*: Richard Greenberg, 1979). Richard und Robert Greenberg, ersterer Grafikdesigner und bei den beiden genannten Vorspannen für die Gestaltung zuständig, zweiterer Produzent, spielten bei der Anwendung neuer Technologien im Titeldesign eine ent-

366 Vgl. Stanitzek, Vorspann, S. 17.

367 Boneu, Solana, Uncredited, S. 195.

368 Vgl. Allison, First things first, S. 11; Boneu, Solana, Uncredited, S. 16f., 166f., 195-201.

369 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 195f.

370 Stanitzek, Vorspann, S. 14.

371 Ebd.

scheidende Rolle: „In just two years, their work had changed the rules of the game, and even though it did not seem like it at the moment, they laid the basis for the future.“³⁷²

Zwar setzte sich auch in den 80er Jahren mehrheitlich der Trend fort, den Vorspann als reinen Informationsvermittler zu nutzen, in vielen Fällen wurden schlichte Weiß-auf-Schwarz-Vorspanne als ausreichend angesehen, doch ermöglichte die digitale Technologie zumindest ein verstärktes Experimentieren mit der Schrift der Credits.³⁷³ Das Unternehmen der Greenberg-Brüder – *R/-Greenberg Associates*, später schlicht *R/GA* – weihte 1982 mit der für die damalige Zeit außergewöhnlichen Titelsequenz zu *Garp und wie er die Welt sah film* (Regie: George Roy Hill, Titeldesign: Richard Greenberg, 1982) ihre Abteilung für computergenerierte Grafiken ein.³⁷⁴

Ebenso wie in den Jahrzehnten zuvor, wurde das Vorspanndesign auch in den 80ern von anderen Kunststilen und Medienformen beeinflusst. Sind beispielsweise in einigen von Saul Bass gestalteten Vorspannen Anleihen an die Arbeiten von Künstlern der Klassischen Moderne wie Picasso und Matisse erkennbar, greifen Vorspanndesigner in den 80ern teilweise auf die Ästhetik der neu aufkommenden Musikvideos zurück.³⁷⁵ Alles in allem war jedoch auch dieses Jahrzehnt „a decade when this specialty did not have the prestige it had once earned and would later recover.“³⁷⁶

3.1.5. Renaissance des Filmvorspanns Mitte der 1990er Jahre

Den Status als eigenständige Kunstform, welchen der Vorspann in den 60er Jahren erlangt und in den folgenden Jahrzehnten zunehmend eingebüßt hatte, eroberte er sich in den 1990ern zumindest partiell zurück. Im Laufe dieses Jahrzehnts entwickelten sich Computer- und Digitaltechnologien stetig fort. 1993 wurde beispielsweise die Software *Adobe After Effects* auf den Markt gebracht, mit der sich unter anderem Grafiken animieren und visuelle Effekte erzeugen lassen. Dieses und andere Programme boten den Vorspanndesignern eine Reihe neuer Gestaltungsoptionen, mit denen eine Riege von Titelmachern dazu beitrug, das Ansehen und die Bedeutung des Vorspanns wieder zu beleben. Eine führende Rolle dabei spielte Kyle Cooper.³⁷⁷

Cooper, ein promovierter Grafikdesigner, begann seine Karriere 1988 bei R/GA, dem Unternehmen der Greenbergs, und wurde 1992 zum Leiter der neu eröffneten Filiale *R/GA LA* in Los Angeles ernannt. Unter anderem wirkte er in dieser Zeit auch an einer Reihe von Vorspannen mit. Mit der Titelsequenz zu *Sieben* (Regie: David Fincher, Titeldesign: Kyle Cooper, 1995) erlangte er schließlich zum einen Berühmtheit, zum anderen revolutionierte er das Vorspanndesign und trug maßgeblich zu dessen Renaissance bei: „It is quite likely that since 'Vertigo', there has never been so much ink spent discussing an opening sequence, and the fact is that Cooper [...] figured out how to do what Bass knew years ago.“³⁷⁸ Tatsächlich offenbaren sich Parallelen in

372 Boneu, Solana, Uncredited, S. 215.

373 Vgl. Allison, *First things first*, S. 11.

374 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 215f.

375 Vgl. ebd., S. 143-150; Steinkühler, *Pioniere des Markendesigns*, S. 15.

376 Boneu, Solana, Uncredited, S. 211.

377 Vgl. Allison, *First things first*, S. 11; Thiemann, Andreas: *Vorspann – Into the Mind of the Psychopath*, in: Schnelle, Frank (Hrsg.): *David Fincher*. Bertz Verlag: Berlin (2002), S. 8f.

378 Boneu, Solana, Uncredited, S. 257.

der Zielsetzung der beiden Designer, wenn Cooper sagt, dass er es mag, „wenn der Vorspann zur ersten Szene eines Films wird, den Inhalt des Films reflektiert.“³⁷⁹

Das Jahr 1995 kann für die Vorspanngestaltung also als eine Art Wendepunkt angesehen werden, denn die Titelsequenz zu *Sieben* bedeutete einerseits, dass modernes Design nun auch auf der großen Leinwand angekommen war, andererseits, dass der Vorspann als eigenständige, aufmerksamkeitsfordernde Sequenz wieder an Bedeutung gewann.³⁸⁰ Dieser spezielle Vorspann offenbarte aufs Neue das Potential, das in dieser Form steckt; dass sie nicht nur dazu nutzbar ist, Informationen über die Produktionsebene des Films zu vermitteln, sondern dass sie mehr sein kann:

Eine in sich geschlossene ästhetische Einheit mit einem eigenen, unverwechselbaren Stil; eine clevere Methode, den Betrachter atmosphärisch auf das Kommende einzustimmen; eine Quelle versteckter Informationen, deren Gehalt sich zunächst nur erahnen lässt, um sich beim Wiedersehen schließlich vollends zu offenbaren; kurz und gut: der *eigentliche* Beginn.³⁸¹

Hinsichtlich formaler Gestaltungsmittel wurde animierte Typographie zu einem Markenzeichen Coopers. Seine typographischen Umsetzungen kratzten teilweise stark am Grundsatz der Lesbarkeit, der einmal in der Titelgestaltung gegolten hatte. Damit fand der sogenannte *Typographische Dekonstruktivismus*, der sich zuvor bereits im Grafikdesign gegen die Ordnung, Einfachheit und Lesbarkeit beispielsweise des *Schweizer Stils* positioniert hatte, auch Einzug in der Vorspanngestaltung.³⁸²

1996 kaufte Kyle Cooper gemeinsam mit Peter Frankfurt und Chip Houghton *R/GA LA* von den Greenbergs und benannte die Firma in *Imaginary Forces* um. Das Designstudio hat sich unter anderem im Filmgeschäft einen Namen gemacht und ist bis heute – auch ohne Cooper, der *Imaginary Forces* 2003 verließ und daraufhin *Prologue Films* gründete – eine der führenden Firmen auf diesem Gebiet. Zu diesem Erfolg trugen unter anderem Karin Fong, Michael Riley sowie eine große Anzahl weiterer Designer bei, die den von Cooper initiierten Stil weiterführten und Vorspannsequenzen in seinem Sinne entwickelten.³⁸³

3.1.6. Der Filmvorspann heute

Der Status Quo auf dem Gebiet des Filmvorspanns präsentiert sich wie folgt: Erlebte das Titeldesign Mitte der 90er Jahre erneut einen Aufschwung, setzte bereits einige Jahre später, Anfang des neuen Jahrtausends, ein gegenteiliger Trend ein, der bis heute anhält. Vorspanne verloren wieder an Bedeutung, Stanitzek spricht diesbezüglich von *Minimierungstendenzen*, verwehrt sich jedoch davor, „von einem Verschwinden des Vorspanns in der filmgeschichtlichen Gegenwart“³⁸⁴ zu sprechen. Vinzenz Hediger hingegen macht gegenwärtig die Tendenz aus: „keine Inschriften mehr zum Auftakt.“³⁸⁵ Tatsächlich ist wohl weder die eine noch die andere Aussage generalisierbar.

379 Thiemann, Vorspann, S. 9.

380 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 270.

381 Thiemann, Vorspann, S. 7.

382 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 254f.; Thiemann, Vorspann, S. 9.

383 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 259-264.

384 Stanitzek, Vorspann, S. 12.

385 Hediger, Vinzenz: Now, in a world where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 121.

In der Tat ist seit einigen Jahren zu beobachten, dass zu Beginn vieler Filme nur noch das Logo der Produktionsfirma und eventuell der Titel sowie der Regisseur genannt wird. Teilweise fallen jedoch sogar die beiden letztgenannten Titelnennungen weg, sodass sich der Zuschauer direkt in der Diegese wiederfindet. Die Credits werden in diesen Fällen im Abspann aufgeführt.

Andererseits gab es in den vergangenen Jahren auch eine Reihe aufwendig gestalteter, oftmals eigenständiger, teilweise animierter Vorspanne, welche die Möglichkeiten, die aus dieser speziellen filmischen Form erwachsen, zu nutzen wußten. Dazu zählen unter anderem – sortiert nach dem Erscheinungsjahr des jeweiligen Films und exemplarisch ausgewählt – die Vorspanne zu *Der talentierte Mr. Ripley* (Regie: Anthony Minghella, Titeldesign: Deborah Ross, 1999), *Spiderman 2* (Regie: Sam Raimi, Titeldesign: Kyle Cooper, 2004), *Thank you for smoking* (Regie: Jason Reitman, Titeldesign: Shadowplay Studios, 2005), *Charlie und die Schokoladenfabrik* (Regie: Tim Burton, Titeldesign: Robert Dawson, 2005), *Kiss Kiss Bang Bang* (Regie: Shane Black, Titeldesign: Danny Yount, 2005) und *Watchmen* (Regie: Zach Snyder, Titeldesign: yU+co, 2009).

Die genannten Vorspanne wählen unterschiedliche Formen: Real-, Animationsfilm oder eine Kombination von beidem; Schrifteinblendung auf diegetisches und narratives Filmmaterial; eigenständige, formal vom Film getrennte Sequenzen etc. Und sie erfüllen ebenso vielfältige Funktionen: beispielsweise die Erzählung eines Prologs, die Einführung in die Welt des Films oder das Andeuten der filmspezifischen Stimmung. Eines hat eine Vielzahl der in den letzten Jahren entstandenen Vorspanne jedoch gemein, nämlich dass Titelsequenzen heutzutage meist mithilfe digitaler Technik realisiert werden. Gelegentlich werden die neuen Techniken mit Stilen und Designelementen vergangener Zeiten kombiniert, wie beispielsweise im Vorspann zu *Kiss Kiss Bang Bang*. Auf diese Weise schaffen Titelgestalter innovative Sequenzen, die jedoch gleichzeitig auf die Geschichte des Filmvorspanns verweisen und so zu einer Kanonisierung von Vorspanndesignern, vor allem der 50er und 60er Jahre, beitragen.³⁸⁶

Gründe für die gegenwärtige divergente Entwicklung des Vorspanns in die beschriebenen zwei Extreme, vor allem für die Tendenz, komplett auf eine Titelsequenz zu verzichten, werden in der Forschung bislang kaum diskutiert. Hediger vermutet diesbezüglich, dass „das Ereignis des Films [...] keinen Aufschub mehr [duldet]“³⁸⁷ und führt dies darauf zurück, dass seit den 1980er Jahren zunehmend die erzählte Welt im Vordergrund der ästhetischen Erfahrung des Films steht und nicht mehr wie in den Jahrzehnten zuvor Stars und Studios durch ihre Nennung im Vorspann als „Überbringer des ästhetischen Gegenstands auf[treten]“.³⁸⁸ Michael Schaudig argumentiert in eine ähnliche Richtung, wenn er feststellt, dass Titulierung und Creditierung beim Zuschauer stets gewisse Erwartungen auslösen und ein Ausbleiben des Vorspanns, „die Visualisierung des Filmgeschehens von Beginn an selbst wirken [lässt]“.³⁸⁹

Auf dem Gebiet der Vorspanngestaltung gibt es einige spezialisierte Firmen und eine Vielzahl von Designern. Neben Kyle Cooper und seinen (ehemaligen) Studios ist *BFD!* und ihr Gründer

386 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 94f., 264f.; Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 282.

387 Hediger, Now, in a world where, S. 121.

388 Ebd., S. 109.

389 Schaudig, Michael: Flying Logos in Typosphere. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits, in: Friedrich, Hans-Edwin; Jung, Uli (Hrsg.): Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag (2002) (=Schrift und Bild in Bewegung, Bd. 3), S. 167.

Randy Balsmeyer äußerst aktiv im Vorspanndesign. *yU+co*, gegründet von Garson Yu, hat sich besonders durch seine typographischen Arbeiten einen Namen gemacht. Auf weitere Nennungen soll an dieser Stelle, angesichts der Fülle möglicher Namen, verzichtet werden.

3.2. Formen

Die Form eines Filmvorspanns lässt sich anhand vier formaler Elemente beschreiben. Gemeint sind die *Positionierung des Vorspanns im/zum Film*, die verwendete *Schrift/Typographie*, die *bildliche Ebene* sowie der *Ton*, wozu an dieser Stelle auch der Einsatz von Musik zählt. Wie bereits mehrfach erwähnt, ergibt sich aus den unzähligen Kombinations- und Gestaltungsmöglichkeiten dieser Elemente eine ebensolche Formenvielfalt.³⁹⁰ Deshalb soll auf eine detaillierte Kategorisierung von Filmvorspannen verzichtet und stattdessen die Formkomponenten einzeln beschrieben werden, um so eine Basis für die zentrale Analyse zu schaffen.

3.2.1. Position im Film

Hinsichtlich der Positionierung des Vorspanns im Film können grundsätzlich zwei Fälle unterschieden werden: entweder es handelt sich um eine *eigenständige Titelsequenz*, die außerhalb des Films positioniert ist oder der Vorspann ist direkt in den Film eingebettet, das heißt, es handelt sich um einen *integrierten Filmvorspann*. Auch Mischformen und Variationen dieser beiden Basiscomponenten existieren und werden später ebenfalls näher erläutert. Zunächst soll aber der Versuch unternommen werden, den ‚Umfang‘ des Vorspanns zu definieren: das heißt, wo beginnt ein Vorspann, wo endet er?

Bei eigenständigen Titelsequenzen ist diese Definition relativ problemlos zu bewerkstelligen, schließlich handelt es sich um eine abgeschlossene Sequenz, die mehr oder weniger deutlich vom eigentlichen Film abgegrenzt ist. Bei in die beginnende Filmhandlung integrierten Vorspannen ist eine Grenzziehung manchmal schwieriger, zumal wenn dieser erst nach einer Vorsequenz in den Film eingebunden ist. Grundsätzlich sind jedoch „*Titulierung* und *Creditierung* [...] das zentrale Erkennungsmerkmal von *Titelsequenzen*“.³⁹¹ Folglich ist Schriftlichkeit im Vorspann obligatorisch.³⁹² Natürlich gilt auch hier: Ausnahmen bestätigen die Regel. Der Umfang der Titel unterscheidet sich jedoch von Vorspann zu Vorspann, sodass nicht generell definiert werden kann, dass die Titelsequenz mit jener Einstellung beginnt, in welcher der Name des Produktions-/Vertriebsstudios (z.B. *New Line Cinema presents*) erscheint und endet, wenn der Name des Regisseurs (*directed by ...*) ausgeblendet wird. Zwar kommt eine derartige Reihung – mit der Nennung der Schauspieler, des Titels sowie des übrigen Filmstabs zwischen den Credits der Produktionsfirma und des Regisseurs – häufig vor, genauso gibt es aber auch Filmvorspanne, in denen ausschließlich der Name des Films präsentiert wird.

Der integrierte Vorspann steht häufig vor der Aufgabe Zeit zu vertun: „der Film [hat] bereits begonnen, die Filmzeit läuft, die erzählte Zeit [tritt] jedoch für die Dauer der Schrifteinblendungen auf der Stelle [...]“.³⁹³ Deshalb werden die Titel in diesen Fällen gerne auf Filmmaterial

390 Vgl. Gardies, Am Anfang war der Vorspann, S. 22f.

391 Schaudig, Flying Logos, 164.

392 Vgl. Gardies, Am Anfang war der Vorspann, S. 23.

393 Schaefer, Dirk: Blue Steel. Was die Tonspur mit dem Vorspann macht, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert;

eingebildet, das normalerweise aus Zeitgründen nicht in der Filmerzählung gezeigt würde. Besonders beliebt sind hierbei nach Schaefer „die kleinen, alltäglichen Rituale des Beginns: ein Mann steht auf und frühstückt [...], eine Frau macht sich zurecht [...]“³⁹⁴ Bezüge zur Narration sind oft ansatzweise vorhanden, aber nicht besonders stark ausgeprägt; die eigentliche Handlung beginnt erst nach dem Ende der Titelnennungen.³⁹⁵

Beispiele für derartige Vorspanne sind jene zu *Pretty Woman* (Regie: Gary Marshall, 1990) oder *Happy Go Lucky* (Regie: Mike Leigh, 2008). In beiden werden die Hauptpersonen der filmischen Erzählung eingeführt, ohne jedoch die Handlung bereits entscheidend voranzutreiben. In *Pretty Woman* wird die weibliche Hauptfigur dabei gezeigt, wie sie sich für die Arbeit zurecht macht. Die Hauptfigur aus *Happy Go Lucky* hingegen begleitet man bei einer Fahrradfahrt durch London.

Die zwei Beispiele können ebenfalls für die Beschreibung der oben erwähnten Variationen und Mischformen herangezogen werden. Beim Vorspann zu *Pretty Woman* handelt es sich um einen integrierten, aber die Handlung des Films unterbrechenden Vorspann: direkt zu Beginn werden zwar die Credits der Produktionsfirmen etc. eingeblendet, diese gehen jedoch in eine filmische Vorsequenz ohne Titelnennungen über, die bereits zu einer ersten Charakterisierung der männlichen Hauptfigur beiträgt. Diese Vorsequenz leitet schließlich relativ nahtlos zum zweiten Teil des Vorspanns über, in dem die restlichen Credits in die beginnende Filmhandlung integriert werden.

Auch im Vorspann zu *Happy Go Lucky* wird der Anfang der Filmhandlung präsentiert – die Radfahrt der Hauptfigur bis zu ihrem Ziel, ab dessen Erreichung die eigentliche Erzählung schließlich beginnt. Während des Vorspanns ist das sichtbare Bild allerdings auf weniger als die Hälfte der Leinwand beschränkt und die Credits werden auf schwarzem Hintergrund neben dem Filmausschnitt eingeblendet. Zum Ende des Vorspanns erweitert sich der Ausschnitt, sodass das Bild mit der ersten Einstellung der ‚eigentlichen‘ Handlung die gesamte Leinwand ausfüllt. Aufgrund der Gestaltung der Credits – helle Schrift auf schwarzem Grund – sowie ihrer Positionierung außerhalb des Filmbildes, mutet der Vorspann eher wie eine eigenständige Titelsequenz an. Da die ‚Filmzeit‘ jedoch bereits eindeutig begonnen hat, handelt es sich hierbei dennoch um eine weitere Variante des integrierten Vorspanns.

Zwar erfährt die Narration während solcher integrierter Vorspanne oft keine bedeutende Entwicklung, doch wird die Zeit dieser Titelsequenzen gerne für die Einführung in die Diegese genutzt. Häufig wird dem Zuschauer durch Establishing Shots und/oder Kamerafahrten oder -schwenks ein Überblick über den Handlungsort des Films gewährt,³⁹⁶ wie beispielsweise im Vorspann zu *Leon der Profi* (Regie: Luc Besson, Titeldesign: Unbekannt, 1994) oder *Brokeback Mountain* (Regie: Ang Lee, Titeldesign: Sarah Coatts, 2005). Auf diese Weise wird der Raum der Filmerzählung etabliert, bei *Brokeback Mountain* ermöglicht die Einblendung einer Jahreszahl zudem eine zeitliche Einordnung.

Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 84.

394 Ebd., S. 87.

395 Vgl. ebd.

396 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 226.

Eigenständige Titelsequenzen sind nicht mit der beginnenden Filmhandlung verbunden, es sei denn, es handelt sich um eine Mischform, bei der ein derartiger Vorspann in eine integrierte Form übergeht, wie beispielsweise bei *Der unsichtbare Dritte* (Regie: Alfred Hitchcock, Titeldesign: Saul Bass, 1959). Sie befinden sich entweder direkt am Anfang des Films oder sind nach einer Vorsequenz in den Film eingefügt. Bei der Gestaltung dieser Art von Vorspannen hat der Designer mehr Optionen als bei den integrierten Titeln, da er auf der bildlichen Ebene nicht auf Filmbilder zurückgreifen muss. Eigenständige Vorspanne gibt es deshalb in vielen Varianten, sie reichen von schlichten typographischen Lösungen über symbolhafte Präsentationen bis hin zu in sich geschlossenen Kurzfilmen. Häufig grenzen sie sich auch visuell vom eigentlichen Film ab, indem sie zum Beispiel als Animationsfilm gestaltet sind, während es sich beim Haupt- um einen Realfilm handelt. Eigenständige Vorspanne bieten sich aufgrund ihrer geschlossenen, kurzen Form als filmisches Experimentierfeld an. Da diese Vorspanne teilweise selbst eine kleine Handlung erzählen, lassen sich beispielsweise Erzählstrategien erproben; auch können Neuerungen im Bereich der (Digital-)technik getestet werden.³⁹⁷

3.2.2. Schrift

Zu den elementarsten Funktionen des Vorspanns zählt seit jeher die Produktmarkierung sowie „die Informationsvergabe des filmischen Impressums“.³⁹⁸ Meist werden diese Informationen mithilfe von Schrift vermittelt, auch wenn es immer wieder Versuche gab, die Titel stattdessen zu verlesen. Dass der Vorspann sich letztendlich meist schriftlich mitteilt, liegt zum einen in seinem „extrem begrenzten Zeitbudget [...] Titel können einfach schneller gelesen werden. Sie müssen aber auch nicht gelesen werden. Manchmal reicht es, nur die Typographie auf sich wirken zu lassen.“³⁹⁹ Auch können verlesene Credits nur schwerlich die Größenverhältnisse der Namen wiedergeben, die in den Billing Sheets vertraglich festgelegt sind.⁴⁰⁰ Die Titelsequenz ist also der „privilegierte Ort, an dem Schrift und Bild zusammentreffen“.⁴⁰¹

Das Verhältnis von Schrift und Bild im Vorspann steht seit jeher im Interesse der Forschung, welche unterschiedliche Auffassungen hierzu hervorbrachte. Häufig wird „Schrift als Hindernis für Handlung und Ursprünglichkeit“⁴⁰² aufgefasst beziehungsweise die Ansicht vertreten, dass die Anwesenheit von Schrift im filmischen Bild zu einem unauflösbaren Spannungsverhältnis führe.⁴⁰³ Andererseits wird dafür plädiert, Schrift nicht „per se als Störung oder als unfilmisch zu konzipieren“⁴⁰⁴ und stattdessen darauf verwiesen, dass diese ein filmisches Element beziehungsweise Ausdrucksmittel unter anderen sei.⁴⁰⁵

397 Vgl. Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 272.

398 Schaudig, Flying Logos, S. 163.

399 Böhnke, Alexander: Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 172.

400 Vgl. ebd.

401 Schaudig, Flying Logos, S. 163.

402 Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 274.

403 Vgl. Conley, Tom: Film-Hieroglyphen. Brüche im klassischen Kino, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 69.

404 Böhnke, Framing Hands, S. 172.

405 Vgl. Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 275, 282f.

Schrift im Film, und demzufolge auch im Vorspann, muss sich den Bedingungen des Mediums anpassen. „Der Film ist ein zeitliches Medium mit einer Abfolge von Ereignissen“,⁴⁰⁶ was Auswirkungen auf die filmische Wahrnehmung hat. Schrift im Film ist, anders als in den statischen Printmedien, zeitabhängig, situativ und variierbar. Die Wahrnehmung von Schrift im Film wird durch zwei Variablen bestimmt: zum einen durch die *Verweildauer* der Schrift, womit die Zeitspanne gemeint ist, während der die Schrift sichtbar ist und der Zuschauer die Möglichkeit zum Lesen hat. Zum anderen beeinflusst die *Lesesteuerung* der Schrift das Rezeptionsverhalten, indem durch die jeweilige Gestaltung, Anordnung oder Veränderung der Schrift das Leseverhalten gesteuert wird. Schrift mag im bilddominierten Medium Film manchmal ‚fremdartig‘ wirken; sie erfährt dadurch jedoch erhöhte Aufmerksamkeit, vor allem wenn das Lesen durch eine angemessene Verweildauer ermöglicht und forciert wird. Dazu trägt ebenfalls bei, dass im Wahrnehmungsprozess schriftliche Informationen gegenüber Bildinformationen favorisiert werden.⁴⁰⁷

Die typographische Gestaltung von Schrift wird durch die verwendeten Zeichen – wozu sowohl Buchstaben also auch „Ziffern, Satz- und Sonderzeichen sowie geometrische Linien und Formen“⁴⁰⁸ zählen –, der Schriftart sowie der Anordnung im Satzspiegel bestimmt; Wirkung auf das Schriftbild hat auch der Hintergrund der Schrift. Schaudig hat die vier „idealtypischen, raumzeitlichen Visualisierungsmodi von ›Schrift im Film‹ [...] [typologisiert], die durch die frei kombinierbaren Variablen *Konturiertheit*, *Körperlichkeit* und *Bewegtheit* geprägt sind“.⁴⁰⁹

- *Schrift als Typogramm* bezeichnet eine typographische Gestaltung, bei der die Schrift klare und deutliche Konturen aufweist. Im filmischen Bildraum ist sie auf einer zweidimensionalen Fläche verortet. Dazu zählen sowohl die Weiß-auf-Schwarz-Titelkarten – wobei auch bildlich gestaltete Hintergründe anstelle des dunklen Schriftgrunds beziehungsweise farbige Schrift zu diesem Gestaltungstyp zählen – als auch auf filmische Bilder eingeblendete Schrift, sogenannte *Inserts*.⁴¹⁰
- *Schrift als Typokinetogramm* visualisiert Schrift nicht nur, sondern inszeniert sie, indem sich diese auf der zweidimensionalen Abbildungsfläche bewegt. Im Vorspann kann dies durch die Verwendung von Roll- oder Kriechtiteln, aber auch durch animierte oder sich nach und nach aufbauende Schrift erreicht werden.⁴¹¹
- *Schrift als Ikonogramm* ist, im Unterschied zu den ersten beiden Visualisierungsmodi, als Schriftkörper gestaltet, wodurch die Schrift in einem dreidimensionalen Schriftraum und nicht auf einer zweidimensionalen Schriftfläche angesiedelt ist. „Im Ikonogramm ist die Typographie ein materiales Element des vorgefundenen oder inszenierten ikonischen Filmraums“,⁴¹² wodurch sich eine räumliche Beziehung zwischen den Elementen einstellt.
- *Schrift als Ikonokinetogramm* ist durch die Bewegung der typographischen Zeichen im dreidimensionalen Schriftraum gekennzeichnet. Eine derartige Gestaltung der Schrift wird

406 Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 411.

407 Schaudig, Flying Logos, S. 172f.

408 Ebd., S. 171.

409 Ebd., S. 173.

410 Vgl. ebd., S. 173-177.

411 Vgl. ebd., S. 173f., 177-180.

412 Ebd., S. 180.

häufig mithilfe von Computeranimationen umgesetzt. „Die Schrift wird [...] zum zentralen raumzeitlichen Gestaltungselement“.⁴¹³

Generell fasst Schaudig bezüglich der Gestaltung von Schrift im Vorspann zusammen, dass diese zunehmend als „ikonisierte und animierte Typographie verstanden wird“⁴¹⁴ und betont den Bildcharakter von Typographie.

Des Weiteren lässt sich die Schrift des Vorspanns in ihrer Relation zum Schrifthintergrund beziehungsweise der bildlichen Umgebung beschreiben. Gardies unterscheidet grundsätzlich „zwischen schriftlichen Hinweisen, die in das bewegte Bild *integriert* sind, und solchen, die *eingebledet* werden.“⁴¹⁵ In einigen Fällen lassen sich in diesem Kontext auch Aussagen bezüglich des Zusammentreffens von Titeln und den diegetischen Bildern treffen.

Die erste Möglichkeit besteht darin, die Schrift auf einem neutralen, oft einfarbigen Hintergrund zu platzieren oder einzublenden. Der Vorspann steht somit eindeutig nicht mit der Diegese in Verbindung. Zweitens können die Titel auf bewegte oder unbewegte Bilder eingebledet werden, die eine Verbindung zur Diegese aufweisen können, aber nicht zwangsläufig müssen. Die Schrift ist ein eigenständiges Element; Schrift und Bild sind nicht aufeinander abgestimmt, beispielsweise erfolgt die Positionierung der Titel nicht anhand der Gegebenheiten des Bildhintergrunds. Auch im dritten Fall erfolgt eine Einblendung der Schrift auf einen Bildhintergrund. Sie ist auch hier noch als eigenständig erkennbar, allerdings orientiert sich die Gestaltung der Titel stärker am Bildinhalt, sodass durch bestimmte Bewegungen, Positionierungen und/oder die Farbgebung eine Beziehung zwischen Schrift und Bild hergestellt wird.

Neben diesen Möglichkeiten der Einblendung können Titel, wie erwähnt, auch direkt im Filmbild integriert sein. Das heißt, die Credits wurden nicht nachträglich eingefügt, sondern waren bereits während der Bildaufnahme Bestandteil desselbigen. Bild und Schrift bilden in diesen Fällen also eine untrennbare Einheit. Klassisches Beispiel hierfür ist die Aufnahme eines Buches, indem die Credits schriftlich vermerkt sind, welches im Verlauf des Vorspanns durchgeblättert wird. Auch bei integrierten Titeln können die zugrundeliegenden Bilder diegetischer Art sein; beispielsweise wenn die Credits auf einem Material oder Objekt platziert sind, das zweifellos Teil der diegetischen Welt ist.⁴¹⁶

Die Credits des Vorspanns, die den Filmtitel sowie die Namen der Schauspieler, des Filmstabs oder der Produktionsfirmen nennen, verweisen grundsätzlich auf die Welt außerhalb des Films, indem sie Informationen über den Film als Produkt liefern. Daneben gibt es aber auch schriftliche Hinweise im Vorspann, die dem Zuschauer etwas über die Welt des Films mitteilen, also intradiegetisch wirksam sind. Dazu zählen beispielsweise eingebledete Zeit- oder Ortsangaben, aber auch längere Texte, die dem Publikum zum Beispiel Informationen über die Vorgeschichte liefern oder eine geschichtliche Einordnung vornehmen. Sie können dabei helfen dem Zuschauer

413 Schaudig, *Flying Logos*, S. 181.

414 Ebd., S. 182.

415 Gardies, *Am Anfang war der Vorspann*, S. 24.

416 Vgl. Allison, *Innovative Vorspanne*, S. 93-97; Gardies, *Am Anfang war der Vorspann*, S. 23f.; Hausberger, *Main Titles*, S. 62-65.

die illusionäre Realität des Films näher zu bringen, sodass dieser die Diegese annehmen kann und die ihm dargebotenen Bilder nicht mehr hinterfragen muss.⁴¹⁷

Generell lässt sich Schrift im Vorspann also in drei Kategorien teilen: (*Film-*)*Titel*, *Creditierungen* und in Verbindung zur Diegese stehender *Text*. Es gibt Vorspanne, die komplett auf Schrift verzichten, wobei in diesem Fall eigentlich nicht von dem Vorhandensein eines Vorspanns gesprochen werden kann, da Schrift, wie oben ausgeführt, das zentrale Erkennungsmerkmal dieser filmischen Form ist. Es wurde aber ebenfalls bereits darauf verwiesen, dass es Ausnahmen von dieser Regel gibt, nämlich dann, wenn die Titel eines Vorspanns verlesen werden. Abseits dieser Einzelfälle variiert der Umfang der schriftlichen Hinweise im Vorspann, zudem gibt es unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten: manche Filme führen im Vorspann nur den Titel auf, bei anderen wird dieser sowie eine ebenfalls variierende Anzahl von Creditierungen präsentiert. Außerdem besteht die Möglichkeit, in den Vorspann Filmtitel und Text einzubinden oder auch diese beiden durch das dritte Element, die Creditierungen, zu ergänzen.

3.2.3. Bild

Als weiteres formales Element visueller Art neben der Schrift, der primär informative Aufgaben zukommen, die jedoch ebenso gestalterisch und in diegetischer Hinsicht wirksam sein kann, tritt die *bildliche Ebene* des Vorspanns hinzu. Bildgestaltung und Typographie teilen sich einige Aufgaben, beispielsweise können sie beide als Genremarkierung fungieren oder zur Etablierung der Diegese beitragen. Mithilfe des Bildinhalts können dem Zuschauer außerdem bereits im Vorspann narrative Elemente näher gebracht oder die Filmhandlung, teilweise oder recht umfassend, angedeutet, vorweggenommen oder symbolhaft repräsentiert werden. Die bildliche Ebene lässt sich grob in drei Bereiche differenzieren: *statische Hintergrundbilder*, *Trick-* und *Realfilm*.

Bei der ersten Kategorie handelt es sich um die simpelste Variante der Bildgestaltung, bei der die Titelnennungen auf *unbewegte Hintergründe* gemalt, gedruckt oder eingeblendet werden. Der Hintergrund kann dabei einfarbig sein, so wie bei der ursprünglichsten Form des Vorspanns, den Weiß-Auf-Schwarz-Titelkarten. Diese Farbkombination – hell auf dunkel, statt vice versa dunkle Schrift auf hellem Untergrund – wird aus zwei Gründen bevorzugt in der Vorspanngestaltung eingesetzt. Zum einen reagiert das menschliche Auge auf helle Hintergründe im Kino mit Irritation: eine derartige Farbgebung wird durch den Kontrast zum dunklen Kinosaal sowie zu den mittleren Grauwerten des Films als blendend und störend empfunden. Zum anderen fallen Verschmutzungen und Verschleißspuren des Filmmaterials auf einem schwarzen Hintergrund weniger auf.⁴¹⁸ Titelsequenzen dieser Art haben vorrangig eine Aufgabe: die Informationsvermittlung. Sie sind einfach umzusetzen und günstig in der Herstellung. Und trotz technischer Innovationen im Laufe der Jahrzehnte, werden sie bis heute in der Titelgestaltung eingesetzt. Woody Allen beispielsweise verwendet in fast allen seiner Filme Weiß-auf-Schwarz-Titel. Boneu und Solana zufolge sind sie die Quintessenz der inzwischen stark ausdifferenzierten Titelsequenzen.⁴¹⁹ Ein Grund, weshalb sich Regisseure in Zeiten nahezu unbegrenzter technischer Möglichkeiten für diese Form

417 Vgl. Odin, Roger: Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stantzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 37.

418 Vgl. Schaudig, Flying Logos, S. 174f.

419 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 18-23.

des Vorspanns entscheiden, mag folgender sein: „Directors highly confident in the power of their narration and distrustful of marketing continue to prefer white over black or even the complete absence of opening credits.“⁴²⁰ Neben einfarbigen Flächen können bei dieser Vorspannart unter anderem auch Photographien (eventuell aus dem folgenden Film), Illustrationen, Verzierungen oder Strukturen als statische Hintergrundbilder zum Einsatz kommen. In den 20er und 30er Jahren wurde gerne auf solcherart Bildgestaltung zurückgegriffen, da sie sich von den üblichen Weiß-auf-Schwarz-Vorspannen abhob. Vorspanne, die mit derart unbewegten Bildern arbeiten, können sich dem Film thematisch bereits eher annähern, als die monochromen Hintergrundbilder.⁴²¹

Eine weitere Möglichkeit, die bildliche Ebene des Vorspanns zu gestalten, besteht in der Verwendung von *Trickfilm*- beziehungsweise *Animationsaufnahmen*. Dabei ist wiederum zwischen Trickfilmen, die Zeichnungen oder Objekte manuell Bild für Bild animieren, und am Computer generierten Animationen zu unterscheiden. Generell eignet sich diese Art der Bildgestaltung besonders für eigenständige, vom Film getrennte Titelsequenzen.⁴²² Der erste animierte Film stammt aus dem Jahr 1906, auch Lotte Reiniger kreierte in den 1910er und -20er Jahren eine Reihe animierter Sequenzen – unter anderem die Titel für *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (*Regie & Titeldesign: Lotte Reiniger, 1926*)–, populär wurden Trickfilme schließlich mit der Arbeit von Walt Disney Mitte der 20er Jahre. Ab den 1950er Jahren wurden Animationen auch verstärkt zur Vorspanngestaltung eingesetzt. Bei vielen Arbeiten Saul Bass’ handelt es sich um animierte Titelsequenzen, dazu zählen beispielsweise jene zu *Der Mann mit dem goldenen Arm* (*Regie: Otto Preminger, Titeldesign: Saul Bass, 1955*) oder *Ocean’s Eleven* (*Regie: Lewis Milestone, Titeldesign: Saul Bass, 1960*). Auch erfreuten sich Vorspanne im Zeichentrick-Stil in der damaligen Zeit einiger Beliebtheit, was der Erfolg des *rosaroten Panthers* eindrucksvoll beweist.⁴²³

Heutzutage werden animierte Vorspanne, und nicht nur diese, am Computer erschaffen: „At present, even the most basic credits are done with computers, and the typography used in them has suffered the same technological revolution.“⁴²⁴ Mit den Fortschritten des digitalen Zeitalters entstand die Möglichkeit Bilder, am Computer zu erschaffen und zu animieren. Das Resultat sind synthetische Bilder, sogenannte *Computer Generated Imagery (CGI)*. Die Optionen im Titeldesign sind dadurch ins Unendliche gewachsen: „[...] almost any graphic idea can be developed for a reasonable cost, no matter how impossible the images thought up may be in real life.“⁴²⁵ Die Computertechnik wird ebenfalls dazu genutzt, fotorealistische Bilder zu generieren, weshalb eine Unterscheidung zwischen ‚echten‘ und am Computer erschaffenen Filmbildern manchmal schwer fällt.⁴²⁶

Neben statischen Bildhintergründen und Animationen werden in der Vorspanngestaltung auch *Realfilmaufnahmen* eingesetzt. Versuche, derartige Bilder in den Vorspann einzubinden, gab es

420 Boneu, Solana, Uncredited, S. 20.

421 Ebd., S. 103-107.

422 Vgl. ebd., S. 99

423 Vgl. ebd., S. 76-88, 150f.; Hausberger, Main Titles, S. 67.

424 Boneu, Solana, Uncredited, S. 94.

425 Ebd., S. 95.

426 Vgl. Hausberger, Main Titles, S. 67f.

bereits in der frühen Filmgeschichte, indem Transparentfolien oder bemalte Glasscheiben zwischen Kamera und aufzunehmende Objekte gehalten wurden. Dieses Vorgehen war jedoch nicht unproblematisch und erst mit der Einführung des Optischen Printers wurde es möglich, die Titel auf unkomplizierte Art und Weise mit realen Filmbildern, auch *live-action-Aufnahmen* genannt, zu verbinden. Der Herstellungsprozess integrierter Vorspanne war und ist, zunächst durch die technischen und später durch die digitalen Innovationen, derart einfach, dass „if you could count the movies with specific credits that were designed separately and those where the credits are set into images in the movie, the latter option would win by leaps and bounds.“⁴²⁷

Die Möglichkeiten, die sich durch die Verwendung von Realfilmaufnahmen in Titelsequenzen für die Einführung in Diegese und Narration ergeben, wurden bereits in Abschnitt 3.1.2 erläutert. Um derartige Aufgaben zu erfüllen, bietet es sich an, die Filmhandlung bereits im Vorspann beginnen zu lassen und die Titelnennungen in diese einzublenden. Ebenso können Live-action-Aufnahmen zu Beginn des Films in Form von Establishing Shots oder langen Kamerafahrten eingesetzt werden, die dem Zuschauer zum einen einen Überblick über den Handlungsraum verschaffen, zum anderen genügend Zeit für die Titeleinblendungen bieten. Selbstverständlich gibt es auch eigenständige, vom Film unabhängige Titelsequenzen, in denen Realfilmaufnahmen verwendet werden. Nicht zwangsläufig muss es sich dabei um Bilder handeln, die aus dem folgenden Film stammen oder einen Bezug zur Diegese haben.

Daneben ist es auch möglich, die unterschiedlichen bildlichen Ebenen in einem Vorspann zu kombinieren. So verbindet die Titelsequenz zu *Vertigo* beispielsweise Realfilm- mit animierten Aufnahmen und in jener zu *Sieben* werden reale Filmbilder von Weiß-auf-Schwarz-Titeln unterbrochen.

3.2.4. Ton

Als letztes Formelement des Filmvorspannes soll der Ton beschrieben werden. Grundlegendes zur auditiven Gestaltung von Filmen wurde bereits in den Abschnitten 2.2.3 und 2.2.4 erläutert sowie die Unterscheidung in *Geräusche*, *Sprache* und *Musik* getroffen. In diesen Formen wird Ton auch in der Vorspanngestaltung eingesetzt.

Bereits zu Stummfilmzeiten wurden Filme, und Vorspanne, von im Kino anwesenden Musikern begleitet. „Dass die Musik im Vorspann meist ihren größten Auftritt hatte, dafür sorgte im klassischen Modell auch die Abwesenheit akustischer Konkurrenz – das Fehlen von Dialog und Geräuschen.“⁴²⁸ Als es möglich wurde, den Vorspann in den Film zu integrieren, fanden Sprache und Geräusche schließlich doch Eingang in den Vorspann. Im eigentlichen Film ist auf Tonebene häufig die Sprache das dominante Element, Musik und Geräusche erfüllen in diesen Fällen meist nur eine Begleitfunktion. Im Vorspann herrscht meistens die musikalische Ebene vor. Selbst in solchen, in denen Sprache eine wichtige Rolle spielt, wie bei den bereits mehrfach erwähnten ‚verlesenen‘ Titelsequenzen, wird teilweise Musik eingesetzt, so beispielsweise im Vorspann zu *Die Verachtung*. Sprache im Vorspann ist des Weiteren in Form von Kommentaren oder – insbesondere bei integrierten Titelsequenzen – Dialogen des beginnenden Films denkbar.

427 Boneu, Solana, Uncredited, S. 31.

428 Schaefer, Blue Steel, S. 83.

Treten Sprache und Musik zur gleichen Zeit auf, wird die Musik häufig etwas zurückgenommen, um die Verständlichkeit des Gesprochenen zu gewährleisten. Auch Geräusche werden teilweise zur auditiven Gestaltung des Vorspanns eingesetzt, häufig ebenfalls in Kombination mit Musik und/oder Sprache. Wenn es sich dabei um Bildtöne handelt, verstärken Geräusche den Wirklichkeitseindruck der gezeigten Bilder, beispielsweise im Filmvorspann zu *Die fabelhafte Welt der Amélie*, in der neben Musik auch die zum Bildinhalt passenden Geräusche hörbar sind.⁴²⁹ Die Möglichkeit zur Kombination unterschiedlicher auditiver Ebenen ist eine Folge der sogenannten *Dolby-Revolution* in den 70er Jahren, in Folge derer es möglich war, „deutlich mehr Aufnahmespuren zu verwenden als zuvor, was eine im Mainstreamfilm bis dahin unbekannte differenzierte Arbeit an akustischen Details ermöglichte.“⁴³⁰

Der Ton, insbesondere in Form von Musik, erfüllt im Vorspann wesentliche Funktionen. Beispielsweise hatte und hat Musik bis heute die Aufgabe, die Stille der schriftlichen Einblendungen zu überspielen. Zudem wirkt sie für das Publikum wie eine Art Startsignal, das es zum Schweigen bringen soll.⁴³¹ Daneben kann Musik im Filmvorspann noch weitere Aufgaben übernehmen, die bereits in Kapitel 2.2.4 auf den Seiten 26 bis 28 beschrieben wurden. An dieser Stelle soll jedoch noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Titelmusik insbesondere die programmatische und emotionale Einstimmung des Publikums zur Aufgabe hat und zudem die Erwartungshaltung beeinflussen kann. Demzufolge kann Vorspannmusik neben einer emotionalen auch eine kognitive Einbindung des Publikums erreichen:⁴³² „Besonders im Vorspann ist Filmmusik von maßgeblicher Bedeutung als Hinweisreiz, der durch Rekurs auf gespeicherte Story-Schemata konkrete Erwartungen hinsichtlich des Filmplots aktiviert. Je prototypischer die Musik für ein bestimmtes Genre ist, desto eher löst sie stereotype und relativ fixierte Erwartungen aus.“⁴³³

Die Bedeutung der Tonspur für die Wirkung eines Vorspanns lässt sich erahnen, wenn man Titelsequenzen, besonders solche mit herausragender musikalischer Untermalung wie zum Beispiel jene zu *Psycho* (Regie: Alfred Hitchcock, Titeldesign: Saul Bass, 1960) oder *Der rosarote Panther*, ohne Ton anschaut. Diesbezüglich betonen Boneu und Solana „[...] the incredible combination that the credits of ‘The Pink Panther made with the original music by Henry Mancini, [are] a demonstration of the intrinsic relationship existing between credit sequences and music for achieving the optimal tone.“⁴³⁴

Das Verhältnis von Musik und Filmbildern kann sich unterschiedlich gestalten: Entweder besteht eine Abhängigkeit zwischen Musik und Bildern. Die Filmmusik fügt sich in diesen Fällen nahtlos in den Film ein, sodass die Bilder durch die auditive Ebene unterstützt beziehungsweise untermalt werden. Oder die Musik erlangt einen selbstständigen Status; in diesem Fall drücken Film und Musik gegenläufige Positionen aus. Dadurch hat der Zuschauer die Möglichkeit sich vom Filminhalt zu distanzieren und wird so zum Nachdenken angeregt.⁴³⁵ Gemäß des zweitbe-

429 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 25; Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, S. 91.

430 Schaefer, Blue Steel, S. 83.

431 Vgl. ebd., S. 83-85.

432 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S.301; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 242f.

433 Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 300f.

434 Boneu, Solana, Uncredited, S. 82.

435 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 38f.

schriebenen Falles funktioniert beispielsweise der Vorspann zu *Dr. Seltsam oder wie ich lernte die Bombe zu lieben*.

Die musikalische Begleitung des Vorspanns kann in drei Formen differenziert werden: Manchmal wird die Titelsequenz schlicht mit einer *Hintergrundmusik* unterlegt, welche die visuelle Ebene auditiv untermalt, im späteren Film jedoch keine Rolle mehr spielt. Dabei kann es sich sowohl um ‚Musik im Bild‘ als auch um Filmmusik im ‚engeren‘ Sinne handeln.

Häufig eröffnet jedoch ein musikalisch prägnantes *Hauptmotiv*, auch *main theme/title* genannt, den Film. Im Vorspann wird es partiell oder vollständig gespielt, um später im Film erneut aufgegriffen und fortentwickelt zu werden.⁴³⁶ Die Titelmelodien vieler Filmserien, wie beispielsweise *James Bond*, *Star Wars* oder *Harry Potter*, sind derart eingängig, dass sie über einen hohen Wiedererkennungswert verfügen. Dies ist nicht nur in Bezug auf spätere Filme der Reihe von Bedeutung, sondern auch dann, wenn das Hauptthema innerhalb des Films eine leitmotivische Funktion übernimmt.

Die dritte musikalische Form im Vorspann ist der meist gesanglich gestaltete *Titel-* oder *Themensong*. „Während der *Titelsong* an die Stelle eines ouvertürenartigen musikalischen Vorspanns tritt, erfährt er als *Themensong* im Verlauf des Films zusätzlich eine instrumentale Verarbeitung [...]“⁴³⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es „zu den elementaren Funktionen von Musik im Film und insbesondere im Vorspann gehört [...], ›Bedeutung‹ zu suggerieren, ohne diese zu konkretisieren; vage zu bleiben, die Dinge in der Schwebelage zu halten.“⁴³⁸ Viele Titelsequenzen entfalten erst durch eine entsprechende musikalische Gestaltung ihr gesamtes Potenzial.⁴³⁹

3.3. Funktionen

Versteht man den Filmvorspann „als einen Ort der Teilung: [...] Geteilte Aufmerksamkeit, Teilung von Innen und Außen, von Spiel und Dokumentation, von filmischer Erzählung über den Film, von intra- und extradiegetischer Informationsgebung“,⁴⁴⁰ lässt sich bereits erahnen, dass die Titelsequenz eine Reihe von Funktionen erfüllen kann. Dass die Funktionen, die sie erfüllen *muss* – damit sind die *ökonomisch-rechtlichen Funktionen* gemeint – und jene, die sie erfüllen *kann* – darunter fallen *inhaltliche* sowie *rezeptionsbezogene Funktionen* – einander nicht zwangsläufig entgegenkommen, sondern eher auseinanderstreben, schafft ein grundlegendes Spannungsverhältnis, das zu lösen Aufgabe des Vorspanns ist.⁴⁴¹ Darauf wird in den Abschnitten 3.3.2 bis 3.3.4 zurückzukommen sein. Zunächst soll der Filmvorspann aber als Übergangszone, als eine Schwelle zwischen Außen und Innen beschrieben werden: Die Konzeption des Vorspanns als Paratext eröffnet eine grundlegende Perspektive hinsichtlich seiner funktionalen Dimensionen.

436 Vgl. Odin, *Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion*, S. 38.

437 Bullerjahn, *Grundlagen Filmmusik*, S. 68.

438 Schaefer, *Blue Steel*, S. 89.

439 Vgl. Steinkühler, *Pioniere des Markendesigns*, S. 14.

440 Stanitzek, *Vorspann*, S. 8f.

441 Vgl. ebd., S. 12f.

3.3.1. Der Filmvorspann als Paratext

Bereits der deutsche Begriff *Vorspann* (und in diesem Zusammenhang ebenso mitgedacht: *Abspann*) „betont die Positionierung dieser Form im Film, ihre Rahmenfunktion, ihre Paratextualität.“⁴⁴² Das Konzept des *Paratextes* wurde ursprünglich von Gérard Genette anhand literarischer Werke entwickelt. Paratexte sind Textelemente, die „im unmittelbaren Umfeld des Textes situiert [sind], sie sind materialiter mit dem Text verbunden und machen mit ihm das Buch aus.“⁴⁴³ Dazu zählen beispielsweise die Titelseite, Autorenname, Titel, Widmungen, Vorwort, Layout etc. Sie dienen der Identifizierung, Einordnung und Erläuterung des Textes, den sie ‚begleiten‘ und steuern zudem dessen Rezeption.⁴⁴⁴ Paratexte sind weniger als feste Grenzen, denn als eine Art Schwelle zu verstehen, die dem Zuschauer den Übergang von der Außenseite zur Innenseite des Textes erleichtern.⁴⁴⁵ Es existieren zwei Konzeptionen des Paratextes, die zu differenzieren sind: Dem ersten Konzept zufolge fungiert der Paratext als Rahmung, durch den der Text zu einer abgeschlossenen Einheit und so offen für Anschlusskommunikation wird. Der Paratext kann hier also eine „Kommunikation konstituierende Funktion“⁴⁴⁶ übernehmen. Dem zweiten Konzept nach ist er ein schlichtes Anhängsel des Textes, der die Aufgabe hat, diesen zu präsentieren und in diesem Sinne vor allem eine dienende Funktion übernimmt.⁴⁴⁷

Das Konzept des Paratextes lässt sich auf den Film übertragen und dementsprechend der Vorspann – neben anderen, wie beispielsweise dem Abspann – als filmischer Paratext identifizieren. Bezüglich der zwei beschriebenen Konzeptionen des Paratextes setzen viele Vorspannmacher „die dienende [...] Rolle der von ihnen auszuarbeitenden Eingangsbilder voraus [...], akzeptieren und [...] betonen [sie].“⁴⁴⁸ An die Überlegungen Genettes anschließend, konstatiert Böhnke, „dass der Vorspann die Kommunikation mit Filmen organisiert“, wobei im Unterschied zum räumlichen Medium Graphik zu bedenken sei, „dass es sich beim Film um ein zeitliches Medium handelt.“⁴⁴⁹ Dadurch erlangt der Film, und auch der Vorspann, gegenüber seinen Zuschauern eine autoritäre Position, denn er bestimmt durch seine Gestaltung, was das Publikum wie lange sehen kann.⁴⁵⁰ Die medialen Gegebenheiten haben zur Folge, dass der Film(vorspann) häufig auf mehreren Ebenen gleichzeitig agiert. Die Titelsequenz als Paratext, als Ort der Teilung, als Schwelle ohne fest definierte Grenzen nach innen oder außen, steht deshalb in der Regel auch vor der Herausforderung mehrere Funktionen auf einmal zu erfüllen.⁴⁵¹ Um welche es sich dabei handeln kann, soll folgend dargestellt werden.

3.3.2. Ökonomische und rechtliche Funktionen

Die erste und originäre Funktion der Titelnennungen war ökonomisch-rechtlicher Art. Zunächst einmal macht die Einbindung des *Titels*, das heißt in diesem engeren Sinne des Namens des

442 Böhnke, Hüser, Stanitzek, Vorwort, S. 6.

443 Böhnke, Paratexte des Films, S. 7.

444 Vgl. Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 273.

445 Vgl. Böhnke, Framing Hands, S. 164; Stanitzek, Vorspann, 19.

446 Böhnke, Paratexte des Films, S. 13.

447 Vgl. ebd., S. 12f.

448 Stanitzek, Vorspann, S. 14.

449 Böhnke, Framing Hands, S. 160.

450 Vgl. Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 411.

451 Vgl. Böhnke, Framing Hands, S. 160, 164.

Films, „das einzelne Filmwerk auf der Textoberfläche und in der textexternen Kommunikation unterscheidbar.“⁴⁵² Die Titel sind demnach in ökonomischer Hinsicht als Produktmarkierung wirksam und notwendig, um sich zum einen gegen Konkurrenz abzugrenzen, zum anderen um sich vor Plagiaten zu schützen.⁴⁵³ Darüber hinaus bedeutet Titel in diesem Kontext jedoch auch *Rechtstitel*, da die Credits als filmisches Äquivalent zum Impressum zu betrachten sind, durch das urheber- und eigentumsrechtliche Verhältnisse sowie Verwertungsbedingungen kenntlich gemacht werden.⁴⁵⁴

Für die Schauspieler, Drehbuchautoren, Regisseure und übrigen Filmmitarbeiter hat sich die namentliche Nennung im Vorspann im Laufe der Jahrzehnte ebenfalls als ökonomisch bedeutungsvoll erwiesen. Die Creditierung in der Titelsequenz ist einem Arbeitsnachweis gleichzusetzen, der für den einzelnen Filmschaffenden insofern von Bedeutung ist, als das „Filme [...] Einzelprojekte [sind]; Karrieren organisieren sich von Projekt zu Projekt, von Film zu Film, das heißt für die Beteiligten als von *credit* zu *credit* sich formierende Linien, als sie aufaddierende Listen [...]“⁴⁵⁵ Aktuelle Vorspannnennungen bestimmen folglich auch den finanziellen Wert filmischer Arbeitsleistungen in zukünftigen Projekten. Diesbezüglich eröffnet sich eine weitere rechtliche Dimension der Titel. Ihre Positionierung, Dauer, Größe und Größenverhältnisse etc. im Vorspann ist das Ergebnis von Verhandlungen zwischen Produktionsfirmen, Agenten und Schauspielern – auf der Basis von gewerkschaftlich ausgehandelten Regelwerken – und in den Billing Sheets detailliert vertraglich festgehalten.⁴⁵⁶ Ein Beispiel für solch eine Regel ist, dass der *directed by*-Credit – insofern der Regisseur im Vorspann des Films aufgeführt wird – die letzte Nennung in der Titelsequenz sein muss.⁴⁵⁷ Somit ist „die Geschichte der Verrechtlichung dieser Beziehungen [...] [gleichsam] eine wichtige Voraussetzung für die Formbildung des Vorspanns.“⁴⁵⁸

3.3.3. Inhaltliche und rezeptionsbezogene Funktionen

Die dargestellten ökonomischen und rechtlichen Funktionen, die ein Vorspann zu erfüllen hat, beziehen sich auf *das Außen* des Films, auf seine Produktionsseite. Daneben kann die Titelsequenz aber auch Aufgaben nachkommen, die auf *das Innen*, also die inhaltliche Seite des Films, verweisen. Dabei spielt gleichfalls die Einbeziehung des Zuschauers eine wesentliche Rolle. Aufgrund der Positionierung des Vorspanns zu Beginn eines Films, kommt ihm grundlegend eine einführende Funktion zu: „er muss in dieser Hinsicht die richtigen Weichen legen, das Genre und die spezifische ›Stimmung‹ des folgenden Films treffen und vorbereiten, so dass man in die filmische Erzählung, die Diegese, eingeleitet wird.“⁴⁵⁹ Anders ausgedrückt, kann der Vorspann die Funktion übernehmen, durch die formale Gestaltung, einen *Bezug zu den inneren Gegebenheiten des Films* herzustellen. Sei es, dass die Titelsequenz das Genre durch einen bestimmten Schrifttyp andeutet; das Thema des Films, beispielsweise durch Kondensationstechniken, pa-

452 Schaudig, Flying Logos, S. 166.

453 Vgl. Böhnke, Paratexte des Films, S. 96f.; Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 274.

454 Vgl. Stanitzek, Vorspann, S. 12.

455 Ebd., S. 20.

456 Vgl. ebd., S. 13, 20.

457 Vgl. ebd., S. 9.

458 Böhnke, Smithee, Stanitzek, Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, S. 278.

459 Stanitzek, Vorspann, S. 12.

radigmatisch vorstellt; Figuren oder Handlungsorte einführt, indem diese zum Beispiel bereits bildlich präsentiert werden; die Handlung des Films antizipiert oder relevante Informationen zur Vorgeschichte vermittelt. Diese Aufzählung ist beispielhaft, verdeutlicht aber folgende Punkte: Ein Vorspann, der solcherart inhaltliche Funktionen erfüllt, kann, muss aber nicht zwangsläufig, bereits in diegetischer und/oder narrativer Hinsicht wirksam sein. Eine direkte Bezugnahme des Vorspanns auf Diegese oder Narration ist beispielsweise nicht unbedingt erforderlich, wenn dieser das Genre oder die Stimmung des Films vorbereiten soll – im Unterschied zu jenem Fall, in dem der Vorspann die Aufgabe übernimmt, handlungsrelevante Figuren oder Orte vorzustellen. So oder so bietet er dem Zuschauer hinsichtlich des folgenden Films eine erste *Orientierung*.⁴⁶⁰

Übergeordnet steht der Vorspann vor der Aufgabe, die *Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen*⁴⁶¹ und „die Situation der Abgelenktheit und zerstreuten Erwartung“⁴⁶² funktional zu nutzen. Diesbezüglich wird als eine wesentliche Funktion des Vorspanns die *Einführung des Zuschauers in den Film* angesehen. Titelsequenzen „stellen den Übergang zwischen unserer Welt (den räumlichen Gegebenheiten des Kinosaa) und der Welt des Films (der Diegese) her und haben die Funktion, dem Zuschauer Lektüeranweisungen zu geben [...]“⁴⁶³ Schaudig verweist in diesem Kontext darauf, dass die Erwartungen der Rezipienten hinsichtlich des folgenden Films durch bestimmte formale Charakteristika im Vorspann gesteuert werden können. Als Beispiel führt er unter anderem Titel mit historischen Bezügen an, verweist aber auch auf die generelle Wirkung der Credits, „die mit der Nennung von Werk- und Personennamen [...] subjektive Erwartungshaltungen der Rezipienten sowie deren (individuell unterschiedlich ausgeprägtes) filmhistorisches und allgemeines kulturelles Wissen ab[rufen]“.⁴⁶⁴ Anders ausgedrückt: es kommen Schemata zur Anwendung, wodurch „kognitive Grenzen und eine Grundlage für Interpretationen etabliert [werden]“,⁴⁶⁵ was Einfluss auf die Filmwahrnehmung des Zuschauers ausübt.⁴⁶⁶ Neben seiner grundlegenden, in Abschnitt 3.3.2 beschriebenen Aufgabe, den Film durch die Titelnennungen identifizierbar zu machen, hat der Vorspann darüber hinaus also auch eine *Programmierungsbeziehungweise Steuerungsfunktion*.

3.3.4. Spannungsverhältnis und Vereinbarkeit der Funktionen

Die Funktionsheterogenität eines Vorspanns schafft in zweierlei Hinsicht spannungsgeladene Verhältnisse, die jedoch gleichzeitig neue Perspektiven und Möglichkeiten eröffnen.

Einerseits scheinen die Anforderungen, welche den unterschiedlichen Funktionen ‚ingeschrieben‘ sind – hier die Produktionsseite und deren Dokumentation im Vorspann, dort das Bestreben des Vorspanns, sich auf die filmische Fiktion zu beziehen und den Zuschauer in diese einzuleiten beziehungsweise -zustimmen –, diametral verschieden zu sein. Denn: „Warum sollte, wer einen Film sieht, an Vertragsverhandlungen zwischen Schauspielern, Agenten und Produktionsgesellschaften sowie an den diesen Verhandlungen zugrunde liegenden gewerkschaftlichen Vereinba-

460 Vgl. Hausberger, Main Titles, S. 35-42.

461 Vgl. Odin, Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, S. 35f.

462 Stanitzek, Vorspann, S. 8.

463 Odin, Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, S. 34.

464 Schaudig, Flying Logos, S. 166.

465 Conley, Film-Hieroglyphen, S. 71.

466 Vgl. Böhnke, Hüser, Stanitzek, Vorwort, S. 6; Conley, Film-Hieroglyphen, S. 71.

rungen interessiert sein?“⁴⁶⁷ Diese gegensätzlichen Funktionen, ökonomische Notwendigkeiten auf der einen, das Publikum, welches nach Unterhaltung verlangt auf der anderen Seite, führen zu Spannungen, welche der Vorspann lösen oder zumindest behandeln muss.⁴⁶⁸ Stanitzek verweist jedoch darauf, dass die aus Publikumssicht dysfunktionale ökonomisch-rechtliche Funktion der Formbildung des Vorspanns zuträglich ist:

Ökonomie motiviert Ästhetik. Als dysfunktionale gewährleistet die ökonomisch-rechtliche Funktion eine konstant gehaltene Funktionsstelle, in welche die weiteren genannten Funktionen einrasten können und die insbesondere einen Raum für ästhetische Variationen eröffnet, einen Spielraum, in dem sich die Kultur des Vorspanns entwickelt.⁴⁶⁹

Somit stellen die in gegensätzliche Richtungen strebenden Funktionen den Vorspannmacher zwar einerseits vor große Herausforderungen, bieten aber andererseits auch die Chance Kunstfertigkeit zu beweisen.

Andererseits wurde unter anderem von André Gardies die These aufgestellt, dass im Zuge der Aufgabe des Vorspanns, „den Wechsel von der Außen- auf die Innenseite der Fiktion zu bewerkstelligen“,⁴⁷⁰ ein Spannungsverhältnis zwischen Film und Titelsequenz entsteht. Weil der Vorspann „von der Genese des folgenden Films erzählt, stört er zwangsläufig das fiktionale Universum des Hollywoodfilms, der dazu tendiert, den Bezug auf sich selbst (seine Produktionsbedingungen und seine Medialität) auszublenden.“⁴⁷¹ Roger Odin hingegen plädiert dafür, das Verständnis vom Vorspann als „Feind Nummer eins der Fiktion“ zu überwinden und argumentiert gegenteilig, dass „der Vorspann, [...] den Eintritt des Zuschauers in die Fiktion überhaupt erst ermöglicht.“⁴⁷² Die Titelsequenz verschaffe dem Zuschauer die nötige Distanz zur Handlung und vermittele diesem, dass der „Modus der Fiktionalisierung“⁴⁷³ aktiviert werden müsse, sodass der Rezipient sich besser auf die filmische Realität einlassen könne.

Sowohl der Ansatz, der darauf verweist, dass der Vorspann dazu dient den Zuschauer in die Fiktion des Films einzuführen, durch die Credits aber fortwährend auf die Realität außerhalb verweist und somit die Gemachtheit des Films herausstellt, als auch jener, der den Vorspann als „unabdingbar für das richtige Funktionieren des Fiktionseffekts“⁴⁷⁴ ansieht, da dieser gerade durch seine ‚Andersartigkeit‘ den Zuschauer auf die folgende Fiktion hinweist und vorbereitet,⁴⁷⁵ scheinen auf ihre jeweils eigene Art Gültigkeit zu besitzen. Deshalb kann und soll abschließend keine bewertende Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Seite getroffen werden.

467 Stanitzek, Vorspann, S. 13.

468 Vgl. ebd.

469 Ebd.

470 Ebd., S. 19.

471 Böhnke, Framing Hands, S. 174.

472 Odin, Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, S. 36.

473 Ebd.

474 Ebd.

475 Vgl. Böhnke, Framing Hands, S. 174.

4. Erkenntnisinteresse und Forschungsfragen

Nach den theoretischen und historischen Ausführungen zu Film und Vorspann steht folgend die empirische Auseinandersetzung mit einem Teilbereich des Vorspanns im Mittelpunkt. Als Brückenschlag fungieren dabei das Erkenntnisinteresse der Untersuchung sowie die forschungsleitenden Fragen.

Die Suche nach einem Thema für die vorliegende Masterarbeit begann mit dem recht unkonkreten Gedanken, einen Bereich des weiten Gebiets *Film* zum Gegenstand der Arbeit zu machen. Aufgrund einer nötigen Eingrenzung dieser vagen Vorstellung, rückte recht bald der Filmvorspann als „komplexe, oft experimentelle filmische Form“⁴⁷⁶ in den Fokus der Überlegungen. Dieses allgemeine Erkenntnisinteresse, das sich gleichsam mit eigenen Erinnerungen an gelungene Filmvorspanne, der augenfälligen Formenvielfalt des Vorspanns sowie dem seit einiger Zeit im Kino zu beobachtenden Trend der minimierten Titelsequenz verband, wurde anschließend durch die Dimensionierung des Forschungsthemas, das heißt, durch die gezielte Betrachtung von Vorspannsequenzen in Kombination mit der Lektüre entsprechender wissenschaftlicher Literatur konkretisiert: Von Interesse sollen Vorspanne solcher Art sein, die dem Zuschauer im Gedächtnis bleiben und dabei insbesondere deren formale und funktionale Strukturen.

Ausgangspunkt ist also die Frage: Welche Filmvorspanne bleiben dem Zuschauer im Gedächtnis? Oder anders ausgedrückt: Welche Titelsequenzen haben einen hohen Bekanntheitsgrad? Daran schließen sich die folgenden zentralen Forschungsfragen an:

- Welche Strukturen, sowohl auf formaler als auch auf funktionaler Ebene, weisen bekannte Vorspanne auf?
- Inwiefern könnten die Strukturen der Vorspanne dazu beitragen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen, sodass die Titelsequenz eventuell eher im Gedächtnis bleibt?
- Lassen sich strukturelle Gemeinsamkeiten bei unterschiedlichen Titelsequenzen dieser Art feststellen?

Daraus leitet sich eine Reihe weiterer Fragen ab, welche an Vorspanne dieser Art herangetragen werden können und die im Forschungsprozess beziehungsweise bei der Vorspannanalyse eine leitende Funktion übernehmen. Sie lassen sich grob in vier Kategorien unterteilen, die teilweise ineinandergreifen:

- *Formen*: Welche formalen Strukturen weisen die Vorspanne auf? Welche filmischen Gestaltungsmittel finden wie Anwendung? Welche Wirkungen auf das Publikum könnten die eingesetzten formalen Mittel ausüben?
- *Funktionen*: Welche Funktionen erfüllen die Vorspanne? Besteht ihre Hauptaufgabe in der Darstellung des filmischen Impressums, in der Einführung des Zuschauers in den Film oder übernehmen sie schlicht eine unterhaltende oder aufmerksamkeitsfördernde Aufgabe ohne das Publikum maßgeblich in die Diegese einzuleiten?

476 Böhnke, Hüser, Stanitzek, Vorwort, S. 6f.

- *Verhältnis zum Film*: Übergeordnet, das heißt sowohl formal als auch inhaltlich, ist von Interesse, ob die Vorspanne einen Bezug zum Film herstellen oder eher Abgrenzungstendenzen zeigen. Auf formaler Ebene stellt sich folglich die Frage, wie der Vorspann zum Film positioniert ist. Inhaltlich betrachtet ist von Interesse, ob im Vorspann Themen, Motive oder Symbole etabliert werden, die sich für die Narration und/oder Diegese des Films als bedeutsam erweisen; ob der Vorspann bereits in die Handlung einleitet oder ob er beispielsweise die Atmosphäre des Films vorbereitet. Es kann also gefragt werden, welche Strategie der Vorspann wählt, um eine Beziehung zum Film herzustellen.
- *Beziehung zum und Wirkung auf das Publikum*: Da der grundlegende Forschungsgegenstand ‚bekannte Filmvorspanne‘ nur in Relation mit den Zuschauern denkbar ist, da durch diese ein Vorspann demgemäß klassifiziert wird, ist es obligatorisch, den Bogen schließlich zum Publikum zu schlagen. Zwar ist es schwierig, vom formalen und funktionalen Aufbau eines Vorspanns auf dessen Wirkung auf den Rezipienten zu schließen, da „Medientexte keine abgeschlossene Bedeutung haben, die z.B. Forscher in einer Analyse ›objektiv‹ freilegen könnten, sondern sie entfalten ihr semantisches und symbolisches Potenzial erst durch die aktiven Zuschauer, d.h. sie können lediglich potenzielle Bedeutungen haben [...]“⁴⁷⁷ Jedoch soll die Frage, wie die eingesetzten formalen und funktionalen Mittel auf den Zuschauer *wirken könnten*, während der Analyse zumindest im Hinterkopf behalten werden.

Die Beantwortung dieser forschungsleitenden Fragen sowie der Vergleich der Strukturen bekannter Filmvorspanne auf Gemeinsamkeiten hin, soll Aufschluss über die oben benannten, zentralen Forschungsfragen geben.

⁴⁷⁷ Mikos, Lothar: Film-, Fernseh- und Fotoanalyse, in: Mikos, Lothar; Wegener, Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (2005), S. 458.

5. Methodisches Vorgehen

Die folgende Untersuchung orientiert sich an qualitativen Forschungslogiken, was sich vor allem unter Zuhilfenahme eines grundlegenden Unterscheidungsmerkmals zwischen quantitativer und qualitativer Forschung offenbart: Erstere kann mit dem Begriff *Überprüfung* umschrieben werden, zweite mit jenem der *Entdeckung*. Genauer gesagt, ist es das Ziel quantitativer Forschung „auf der Grundlage standardisierter Formen der Datenerhebung und -auswertung die Gültigkeit einer zuvor aus einem theoretischen Zusammenhang abgeleiteten Hypothese zu bestätigen oder zu widerlegen.“⁴⁷⁸ Ziel der qualitativen Forschung hingegen ist „die Generierung neuen Wissens“, sie „ist ihrem Anspruch nach immer auch selbst an der Theorieentwicklung beteiligt“ und „von der Aufgabe der Hypothesenprüfung“⁴⁷⁹ befreit. Damit einher gehen weitere Prinzipien qualitativer Forschung, wie beispielsweise die der *Kontextorientierung*, *Offenheit* und *Gegenstandsangemessenheit*.

Unter Kontextorientierung ist zu verstehen, dass qualitative Forscher es ablehnen „ein Merkmal, [...] aus dem Kontext, in dem es lokalisiert ist, heraus[zulösen] und [...] es als quantitative Ausprägung einer Variablen ab[zubilden]“ und stattdessen versuchen „Phänomene in ihrer kontextuellen Einbettung und Bedeutung zu erfassen und zu analysieren.“⁴⁸⁰

Qualitative Forscher sind dem Prinzip der Offenheit verpflichtet, da sie sich „ohne feste Hypothesen zu besitzen, die man überprüfen könnte [...] in ein Untersuchungsfeld begeben. Dort müssen sie sich von Entdeckungen überraschen lassen, die sie auf der Basis von Beobachtungen, Interviews oder Dokumenten machen.“⁴⁸¹ Dies bedeutet jedoch nicht, dass es in qualitativen Forschungsprozessen keine Anfangshypothesen – diese sensibilisieren den Forscher zu Beginn für das Untersuchungsfeld – oder Erhebungspläne gibt. Doch anders als in der quantitativen Forschung, wo es durch die Bildung eines statistischen Samples darum geht, die Grundgesamtheit in einer Stichprobe repräsentativ abzubilden, um eine generalisierbare Aussage über eben jene Grundgesamtheit treffen zu können, kann es im qualitativen Bereich vorkommen, dass zu untersuchende Einheiten erst im Laufe des Forschungsprozesses auf Grundlage bereits gewonnener Erkenntnisse in die Erhebung aufgenommen werden (das sogenannte *theoretische Sampling*). Der Umfang und die Zusammensetzung des Erhebungsplans ist auch abhängig von der Forschungsfrage. In manchen Fällen lässt diese bereits im Vorfeld eine exakte Bestimmung der Untersuchungseinheiten zu.⁴⁸²

Unter Gegenstandsangemessenheit versteht man, dass die Methode zur Erforschung eines Gegenstands an diesem auszurichten ist und nicht umgekehrt der Gegenstand aufgrund der Methode gewählt wird.⁴⁸³

478 Bergmann, Jörg R.: Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung, in: Ayaß, Ruth; Bergmann, Jörg R. (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2006), S. 20.

479 Ebd.

480 Ebd., S. 18f.

481 Brüsemeister, Thomas: Qualitative Forschung. Ein Überblick. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag (2000) (=Hauger Studentexte zur Soziologie, Bd. 6), S. 27.

482 Vgl. ebd., S. 23f., 28f., 54.

483 Vgl. ebd., S. 33.

Der Forschungsprozess im Rahmen der vorliegenden Arbeit hat qualitativen Charakter, verschließt sich aber nicht davor, an gegebener Stelle quantifizierende Mittel anzuwenden. Er lässt sich grob in drei Schritte unterteilen, wobei der dritte Schritt das zentrale Untersuchungsvorhaben darstellt:

1. Mithilfe einer *Online-Befragung* soll eine Liste mit Vorspannen generiert werden, die den Befragten im Gedächtnis geblieben sind. Dafür werden die Antworten auf die Frage *Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben?* nach Häufigkeit der Nennungen sortiert. Diese sortierte Liste dient als Basis für die anschließenden Vorspannanalysen. Zudem wird erhoben, warum diese Vorspanne den Befragten besonders aufgefallen sind, um die Antworten in die Analysen einfließen zu lassen.
2. Dafür werden die Antworten mithilfe *inhaltsanalytischer Methoden* kategorisiert. Diese Kategorisierung dient dazu, die Antworten der Befragten auf für die Analyse wesentliche Inhalte zu reduzieren.
3. Die fünf meistgenannten Titelsequenzen werden mit Mitteln der *systematischen Filmanalyse* untersucht. Hierbei ist die Frage leitend, durch welche Strukturen sich diese Vorspanne auszeichnen. Im Zuge dessen sollen Überlegungen angestellt werden, inwiefern die ermittelten Eigenarten dazu beitragen könnten, dass gerade diese Vorspanne bekannt⁴⁸⁴ sind. Anschließend wird überprüft, ob und wenn ja, welche Gemeinsamkeiten die Vorspanne in Bezug auf Formen und/oder Funktionen aufweisen.

Wie bereits erwähnt, setzt sich eine Reihe qualitativer Forschungsarbeiten das Ziel der „gegenstands begründeten Theorieentwicklung“.⁴⁸⁵ Flick gibt allerdings zu bedenken, „dass der Anspruch der Theorieentwicklung für eine Vielzahl qualitativer Studien eine Überforderung darstellt: Diplomarbeiten mit diesem Ziel zu belasten ist [...] wenig realistisch (hier v.a. aufgrund der zu knappen Zeit, Ressourcen und Erfahrungen [...]).“⁴⁸⁶ Gemäß Flicks Empfehlung, in solchen Fällen detaillierte Beschreibungen anstelle einer Theorieentwicklung anzustreben, soll in der vorliegenden Arbeit verfahren werden.⁴⁸⁷

Zudem ist das Untersuchungsvorhaben der Arbeit durch ein eher straffes, im Gegensatz zu einem lockeren, Forschungsdesign gekennzeichnet. Kennzeichen der ersteren sind „eng begrenzte Fragestellungen und stark festgelegte Auswahlverfahren“,⁴⁸⁸ sodass der Grad der Offenheit begrenzt ist. Beispielsweise werden die zu untersuchenden Einheiten, die Filmvorspanne, in der vorliegenden Arbeit nicht im Zuge eines theoretischen Samplings definiert, sondern durch die Ergebnisse der Onlinebefragung im Vorhinein der filmanalytischen Untersuchung festgelegt.

5.1. Samplebildung mithilfe einer Online-Befragung

Die onlinebasierte Fragebogenerhebung ist im Rahmen der Untersuchung der erste Schritt und verfolgt das Ziel Antworten auf die Ausgangsfrage (*Welche Vorspanne bleiben den Zuschauern*

484 *Bekannt* sei an dieser Stelle für den weiteren Verlauf dieser Arbeit definiert als: in der Gruppe der Befragten einen hohen Bekanntheitsgrad besitzend.

485 Flick, Uwe: Design und Prozess qualitativer Forschung, in: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2005), S. 257.

486 Ebd., S. 257f.

487 Vgl. ebd., S. 258.

488 Ebd., S. 261.

im Gedächtnis?) zu erlangen. Diese Antworten werden quantifizierend ausgewertet, das heißt sie werden nach dem Kriterium der Häufigkeit ihrer Nennungen gelistet, sodass die Auswahl der später zu analysierenden Vorspanne getroffen werden kann. Darüber hinaus ist für den weiteren Forschungsprozess die Frage von Bedeutung, warum der genannte Vorspann dem Befragten besonders aufgefallen ist. Zweck dieser Frage ist, anhand der Antworten Einblicke zu erlangen, welche Elemente die Befragten selbst als für die Wirkung des Vorspanns bedeutsam einschätzen. Zusammengefasst ist der Fragebogen also primär ein Hilfsmittel, um ein Sample an Vorspannen für die Filmanalyse zu erstellen und um zu Erkenntnissen hinsichtlich der potenziellen Wirkungen der Vorspanne zu gelangen. Die Fragen dienen nicht dazu Hypothesen zu prüfen, sondern haben die Aufgabe Daten zu erheben, die folgend deskriptiv und qualitativ ausgewertet werden. Auf die in der quantitativen Forschung gängigen Verfahren – wie beispielsweise Hypothesenformulierung, Operationalisierung sowie Überprüfung der Gütekriterien – wird bei der Erstellung des Fragebogens bewusst verzichtet. Zum einen da die beiden genannten Fragen durch ihre offene Antwortstruktur bereits die nötigen Informationen für die weitere Forschungsarbeit liefern, zum anderen weil es nicht Ziel des Fragebogens ist, Zusammenhänge statistisch zu überprüfen. Dass die übrigen Fragen der Erhebung dadurch nicht statistisch ausgewertet werden können (sondern sich höchstens für beschreibende Zuordnungen anbieten) und der Fragebogen – unter anderem auch aufgrund der willkürlichen Stichprobenauswahl – keinen Anspruch auf Repräsentativität erhebt, sei an dieser Stelle vollständigheitshalber erwähnt.

5.1.1. Planung und Umsetzung der Online-Befragung

Zu Beginn der Planungsphase der Online-Befragung stand die Notwendigkeit, herauszufinden, welche Vorspanne einen hohen Bekanntheitsgrad haben. Dafür war es notwendig, unterschiedliche Personen zu befragen, deren Antworten grundlegend für die Samplebildung sein sollten. Die Entscheidung bezüglich der Befragungsform zugunsten einer schriftlichen Online-Befragung hatte unterschiedliche Gründe. Dass die Wahl auf eine schriftliche Erhebung fiel, liegt darin begründet, dass, um die Wahrscheinlichkeit von Mehrfachnennungen zu erhöhen und so eine nach Häufigkeit sortierte Liste mit bekannten Vorspannen erstellen zu können, eine Teilnehmerzahl von ungefähr 100 Personen angestrebt wurde. Dies wäre mit anderen Methoden, beispielsweise mündlichen Interviews, in der gegebenen Zeit nicht umsetzbar gewesen. Dass eine Online-Befragung anstelle eines Fragebogens genutzt wurde, ist damit zu erklären, dass mithilfe dieser Form leichter Teilnehmer erreicht werden konnten, die eine gewisse Affinität zum Thema Film haben – vor allem, indem der Umfragelink gezielt in Filmforen eingestellt wurde.

Bei der Stichprobe für die Befragung handelte es sich um eine *willkürliche Auswahl*, die „unkontrolliert ohne einen Auswahlplan“⁴⁸⁹ erfolgte. Da es nicht das Ziel der Befragung war, mithilfe einer Stichprobe generalisierende Aussagen über eine Grundgesamtheit zu treffen (im Zuge eines sogenannten Repräsentativitätsschlusses), kann eine derartige willkürliche Auswahl als dem Forschungsvorhaben angemessen betrachtet werden.⁴⁹⁰

489 Raithel, Jürgen: Quantitative Forschung. Ein Praxiskurs. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2006), S. 55.

490 Vgl. ebd., S. 50-52.

Wie bereits herausgestellt, ist die Online-Befragung nicht nach quantitativen Verfahren und Gütekriterien konzipiert worden, trotzdem wurde bei der Formulierung der Fragen natürlich darauf geachtet, dass diese möglichst „kurz, einfach, präzise, direkt und eindimensional“⁴⁹¹ sind, um eine einfache, aber eindeutige Beantwortung zu gewährleisten. Zudem orientierte sich der Aufbau und das Layout der Befragung an Empfehlungen für die Erstellung quantitativer Fragebögen, beispielsweise bezüglich der Deckblattgestaltung, der Verwendung von Eröffnungsfragen oder der Anordnung von Fragen.⁴⁹²

Das Deckblatt beschrieb Thema und Dauer der Befragung, nannte die Kontaktperson, verwies auf die Freiwilligkeit der Teilnahme und sicherte eine anonyme Erhebung sowie die vertrauliche Behandlung der erhobenen Daten zu. Darüber hinaus wurde der für die folgende Befragung wesentliche Begriff des (*Film-*)*Vorspanns* definiert und explizit gegenüber *Filmtrailern* abgegrenzt. Der zweite Schritt erwies sich nach einigen Pretests im Bekannten- und Verwandtenkreis als notwendig, da diese beiden Begriffe beziehungsweise filmischen Formen dabei mehrmals gleichgesetzt wurden. Zudem wurde mit der Bitte, bei der Beantwortung der Fragen weder Dokumentarfilme noch Fernsehfilme einzubeziehen, eine Eingrenzung des Forschungsgegenstandes auf *Vorspanne fiktionaler Kinofilme* vollzogen. Die Konzentration auf eine Filmgattung erschien bezüglich des angestrebten Vergleichs der Vorspannformen im dritten Forschungsschritt sinnvoll.

Bei den ersten vier Fragen (FR1-FR4) handelte es sich um Eröffnungsfragen, auch *Eisbrecherfragen* genannt, „die selbst keinen besonderen Informationswert haben, dafür aber [...] dazu verhelfen, eine kooperative Interviewatmosphäre aufzubauen.“⁴⁹³ Die Fragen zielten auf die Gewohnheiten der Befragten bezüglich der Filmrezeption im Kino und zuhause ab und ermittelten beispielsweise die Häufigkeit der Kinobesuche oder mithilfe welcher Medien zuhause Filme rezipiert werden. Sie boten sich als thematischer Einstieg an, da sie sich dem Thema Vorspann allgemein über den Bereich des filmischen Rezeptionsverhaltens näherten und für die Befragten außerdem einfach zu beantworten waren. Bei drei der vier Fragen handelte es sich um geschlossene Fragen, eine Frage war halboffen formuliert und erlaubte den Teilnehmern unter *Sonstiges* eine eigene Antwort zu formulieren. Darauf wurde zurückgegriffen, um sicher zu stellen, dass dem Befragten prinzipiell alle Antwortmöglichkeiten offenstehen.

Anschließend folgte eine Fragenbatterie mit insgesamt drei geschlossenen Fragen (FR5A-5C), die den Bogen zum Filmvorspann schlug. Hier wurde erfragt, wieviel Aufmerksamkeit die Befragten der Titelsequenz widmen beziehungsweise welchen Stellenwert sie dieser einräumen. Ihre Antworten darauf konnten die Teilnehmer auf einer geraden Ratingskala eintragen. Durch die Entscheidung für eine vier- statt einer fünfstufigen Skala sollten die Befragten zu einer eindeutigen Positionierung gezwungen werden, da sie nicht die Möglichkeit hatten sich in einer mittleren Antwortkategorie zu verorten.⁴⁹⁴

Darauf folgte die zentrale Frage des Fragebogens (FR6): *Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben?* Die Frage wurde nach Erwägungen zum Aufmerksamkeitsverlauf der Teilnehmer an dieser Stelle der Erhebung positioniert: „Die Aufmerksamkeit steigt zunächst

491 Raithel, *Quantitative Forschung*, S. 72.

492 Vgl. ebd., S. 74-77.

493 Ebd., S. 72.

494 Vgl. ebd., S. 68f.

und sinkt dann mit zunehmender Fragedauer ab. Die wichtigsten Fragen werden daher häufig im zweiten Drittel des Fragebogens platziert.“⁴⁹⁵ Es handelte sich hierbei um eine verpflichtende, offene Frage, da es das erklärte Ziel dieser Frage war, neue Erkenntnisse zu gewinnen anstatt bestehende Antwortmöglichkeiten zu überprüfen. Die Befragten konnten bis zu drei Filmvorspanne nennen. Der Umfang der Erhebung wurde durch die Anzahl der Nennungen beeinflusst. Führte der Teilnehmer einen Vorspann auf, folgte eine Seite auf der anfangs die Aufforderung *Bitte beantworten Sie folgende Fragen in Bezug auf den von Ihnen genannten Film xxx* zu lesen war. Bei den fünf Fragen (FR6A-6E) handelte es sich um drei geschlossene (*Wie hat Ihnen der Vorspann gefallen? Wann haben Sie den Film das letzte Mal gesehen? Wie oft haben Sie den Film gesehen?*), eine halboffene (*Wo beziehungsweise wie haben Sie den Film erstmal gesehen?*) sowie eine offene Frage (*Warum ist Ihnen der Vorspann besonders aufgefallen?*). Nannte der Teilnehmer zwei beziehungsweise drei Vorspanne, folgten jeweils zwei beziehungsweise drei Seiten auf denen sich diese Fragen jeweils bezüglich des genannten Vorspanns wiederholten. Bei der Formulierung der vier geschlossenen beziehungsweise halboffenen Fragen standen anfängliche Hypothesen über den Forschungsgegenstand Pate, beispielsweise diejenige, dass Vorspanne, die im Gedächtnis bleiben von den Befragten eher als gut oder sehr gut bewertet werden oder dass eher solche Filmvorspanne erinnert werden bei denen der Teilnehmer den jeweiligen Film bereits mehrmals gesehen hat. Auch stellte sich die Frage, ob Vorspanne eher im Gedächtnis bleiben, wenn diese vor kurzem gesehen wurden oder wenn der Befragte sie erstmals im Kino rezipiert hat.

Die deskriptive Auswertung dieser Fragen kann zwar keine allgemeingültigen Zusammenhänge postulieren, ist für eine erste erkundende Beschreibung des Gegenstands jedoch von Interesse. Bei der Formulierung der offenen Frage (FR6E) wurde bewusst darauf verzichtet, direkt danach zu fragen, weshalb der genannte Vorspann dem Teilnehmer im Gedächtnis geblieben ist. Eine derartige Fragestellung wäre zu abstrakt und schwierig zu beantworten, da die kognitiven Abläufe, die dazu führen, dass etwas im Gedächtnis bleibt im Allgemeinen nicht bestimmbar sind. Die Frage hingegen, warum den Befragten der jeweils genannte Vorspann besonders aufgefallen war, ist leichter beantwortbar und zielte dennoch in die gleiche Richtung, nämlich auf dem Teilnehmer noch präsenzte Eigenheiten der Titelsequenz.

Die Online-Befragung schloss mit soziodemographischen Angaben über Alter (FR7A), Geschlecht (FR7B) und Bildungsabschluss (FR7C), durch die ein ungefährer Überblick über die Teilnehmer der Erhebung gewonnen werden sollte sowie einem offenen Feld (FR8) mit der Möglichkeit, Anmerkungen oder Fragen zum Fragebogen einzutragen.

Alle geschlossenen Fragen, bis auf die Fragenbatterie zum Thema ‚Aufmerksamkeit für den Vorspann‘ (da hier eine konkrete Positionierung erwünscht war), verfügten über eine *Keine Antwort*-Kategorie. Diese erwies sich aufgrund des gewählten Antwortformats als wichtig. Bei diesem handelte es sich um sogenannte *Radiobuttons*, die keine Mehrfachnennungen erlauben. Wird bei diesem Antwortformat „einmal durch einen Probanden eine Antwort ausgewählt, so kann zwar noch eine andere Antwortvorgabe gewählt, nicht aber die Auswahl insgesamt aufgehoben werden.“⁴⁹⁶ Da alle Fragen der Erhebung, bis auf jene nach dem Alter, von den Befragten beantwortet

495 Raithel, Quantitative Forschung, S. 75.

496 Ebert, Thomas; Kuckartz, Udo; Rädiker, Stefan u.a.: Evaluation online. Internetgestützte Befragung in der

werden mussten – wenn dies nicht geschah wurde die Seite mit der Einblendung *Bitte beantworten Sie die Frage* nochmals geladen – war die Antwortoption *keine Antwort* zudem notwendig, damit die Teilnehmer, wenn sie eine Frage nicht beantworten konnten oder wollten, nicht zufällig irgendeine beliebige Antwort ankreuzten.⁴⁹⁷ Bei den offenen Fragen gab es solch eine Kategorie nicht, da es sich bei ihnen um die zentralen Fragen der Erhebung handelte und ihre Beantwortung wesentlich für die folgenden Untersuchungsschritte war. Die Befragten sollten an dieser Stelle durch das Fehlen einer *Keine Antwort*-Kategorie zum Nachdenken animiert werden anstatt vorschnell eine solche Antwortoption auszunutzen.

Aufbauend auf HTML und CSS basierte die Online-Befragung auf einem PHP-Skript. Die Daten wurden mit dem abschließenden Absenden der Umfrage in eine MySQL-Datenbank geschrieben. Aus forschungsethischen sowie datenschutzrechtlichen Gründen wurden die Daten vollständig anonym erhoben und keine personenbezogenen Daten gespeichert. Dadurch kann keine Abbrecherquote ermittelt werden. Das Umfrageskript ist in Anhang A.2 einzusehen. Da ich durch das Studium zwar mit der Erstellung und Gestaltung von Webseiten mithilfe von HTML und CSS vertraut bin, jedoch wenig Erfahrung mit PHP habe, war mir bei der technischen Umsetzung des Fragebogens in PHP ein Freund behilflich.

5.1.2. Durchführung der Online-Befragung

Die Online-Befragung war unter der Adresse <http://www.filmvorspanne.de> vom 15.12.2011 bis 23.01.2012 erreichbar und ausfüllbar. Am 15.12.2011 wurde der Link in drei Film-Foren im Internet gepostet.⁴⁹⁸ Circa eine Woche später, am 21.12., wurde in drei weiteren Foren um Teilnahme gebeten.⁴⁹⁹ Daneben wurde auch der Freundes- und Verwandtenkreis eingeladen, sich an der Umfrage zu beteiligen. Der Link erfuhr zudem durch diese Personen weitere Verbreitung. Auch wurde der Link über einen Mailverteiler an Studierende der Interdisziplinären Medienwissenschaft an der Universität Bielefeld gesendet.

Während der Durchführungszeit wurde die Datenbank mit den gespeicherten Antworten in regelmäßigen Abständen kontrolliert, um einen reibungslosen Ablauf sicher zu stellen. Dabei wurde bereits nach den ersten in der Datenbank gespeicherten Fragebögen ein Problem offenbar, dass im Vorfeld der Erhebung nicht bedacht wurde und sich auch bei den Pretests nicht herausgestellt hatte: Bei der Frage welche Vorspanne den Teilnehmern im Gedächtnis geblieben sind, wurde mehrfach die Antwort *Psycho* gegeben. Neben dem Originalfilm aus dem Jahr 1960 gibt es ein Remake mit demselben Titel aus dem Jahr 1998. Da die Befragten keinen Hinweis vermerkt hatten, welchen Film sie meinten, musste der Fragebogen diesbezüglich nachgebessert werden, um bei den zukünftigen Antworten möglichst eindeutige Nennungen zu erhalten. Dies war insofern notwendig, als dass – anders als bei dem Beispiel *Psycho*, wo der Vorspann des Remakes den Originalvorspann bis auf die Farbgebung und die Namen recht genau kopiert – der Vorspann eines Remakes in der Regel vermutlich nicht dem des Originals gleicht. Deshalb wurde nach der entsprechenden Frage eine Anweisung eingebaut, welche folgendermaßen lautete:

Praxis. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2009), S. 41.

497 Vgl. Raithel, Quantitative Forschung, S. 74.

498 <http://www.cineforen.de>, <http://www.filmforum.cc> und <http://www.filmforen.de>

499 <http://www.cineastentreff.de>, <http://www.community.movie-infos.net> und <http://forum.filmmag.de/hmportal>

Falls es sich bei einem Film um ein Remake handelt, geben Sie dies bitte – wenn möglich mit Erscheinungsjahr – in Klammern hinter dem Filmtitel an. Natürlich konnte durch einen solchen Hinweis nicht ausgeschlossen werden, dass einem Teilnehmer gar nicht bewusst ist, dass es sich bei seiner Filmnennung um ein Remake handelt. Abgesehen davon zeigte die Anweisung jedoch die intendierte Wirkung, so nannte beispielsweise ein Teilnehmer den Film *Hulk* und ermöglichte durch die Angabe der Jahreszahl (2003) eine eindeutige Zuordnung. Der Remake-Hinweis wurde in die Erhebung eingefügt, nachdem achtzehn Personen an der Umfrage teilgenommen hatten. Da mit dem Einfügen des Remake-Hinweises das Befragungsinstrument verändert wurde und somit die vorher erhobenen mit den danach ermittelten Daten nicht vereinbar waren, begann die Auswertung erst mit dem neunzehnten Datensatz, um sicherzugehen, dass die Ergebnisse nicht verfälscht werden.

5.1.3. Vorgehen bei der Auswertung und bei der Samplebildung

Insgesamt haben an der Online-Befragung 106 Personen teilgenommen, abzüglich der ersten achtzehn Datensätze konnten also 88 Fragebögen ausgewertet werden. Vor der Auswertung der Daten wurden diese bereinigt. Beispielsweise wurde eine Vorspannnennung inklusive der Antworten auf die dazugehörigen Fragen von der Auswertung ausgeschlossen, da es sich bei dem genannten Film um einen Fernsehfilm handelte und diese ausdrücklich nicht Bestandteil der Untersuchung sein sollen. Zudem wurden die Datensätze, bei denen *keine* oder ähnliches bei der Nennung der Vorspanne angegeben wurden, nur teilweise in die Auswertung einbezogen: Die Antworten auf die ersten sieben Fragen (FR1-FR5C) sowie die soziodemographischen Daten sind in die Auswertung eingeflossen, wohingegen die Antworten auf die vorspannbezogenen Fragen (FR6A-FR6E) nicht ausgewertet wurden. Da ohne den Bezug auf einen zuvor benannten Vorspann keine sinnvolle Beantwortung möglich war und die Fragen offensichtlich nur beantwortet wurden, um den Fragebogen weiter ausfüllen zu können,⁵⁰⁰ besaßen diese Antworten für die weitere Untersuchung keinen Wert und hätten die Ergebnisse bei einer Einbeziehung in die Auswertung sogar verfälschen können.

Darüber hinaus wurden die Antworten auf die Frage *Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben?* teilweise vereinheitlicht und zwar dann, wenn ein Film mehrmals genannt wurde, der Filmtitel jedoch unterschiedlich formuliert war. Beispielsweise wurden die unterschiedlichen Nennungen *James Bond Reihe*, *James Bond (alle)*, *Die James Bond Filme*, *James Bond* und *Die James-Bond-Filme* unter dem Oberbegriff *James Bond (Reihe)* zusammengefasst.

Die halboffenen und geschlossenen Fragen wurden lediglich deskriptiv ausgewertet. Da es nicht das Ziel der Befragung war, verallgemeinerbare Ergebnisse zu erhalten, ist eine rein beschreibende und darstellende Auswertung der Daten angemessen. Die Antworten auf die zentrale offene Frage (FR6) wurden nach der Häufigkeit der Nennungen in einer Liste sortiert. Auf diese Weise sollten die fünf meistgenannten Vorspanne ermittelt werden, um diese folgend analysieren zu können. Die Antworten auf die zweite offene Frage (FR6E) wurden mit inhaltsanalytischen Methoden kategorisiert, zum methodischen Vorgehen siehe Kapitel 5.2.

⁵⁰⁰ Dieser Umstand zeigt sich auch darin, dass von den Befragten in diesen Fällen sämtliche Fragen mit *Keine Antwort* beantwortet wurden.

5.2. Kategorienbildung

An das vorherige Kapitel anknüpfend besteht der zweite Untersuchungsschritt also darin, die Antworten auf die offene Frage der Online-Befragung *Warum ist Ihnen der Vorspann besonders aufgefallen?* auszuwerten, um sie der Vorspannanalyse zugänglich zu machen. Ziel dieses Schrittes ist es, die Analyse um weitere Wirkungsaspekte zu ergänzen und somit die Wirkungsebene der Vorspanne mithilfe der Antworten auszudifferenzieren.⁵⁰¹ Da dieser Forschungsschritt in Bezug zur Analyse der Vorspanne steht, werden nur jene Antworten ausgewertet, welche sich auf die fünf meistgenannten beziehen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit fließen die Ergebnisse dieses Schrittes also in die Analyse ein und sollen dabei helfen, den Blickwinkel auf den Untersuchungsgegenstand noch etwas zu weiten. Er erhebt jedoch nicht den Anspruch, umfassende rezeptionsanalytische Erkenntnisse zu liefern. Dafür müsste das Forschungsvorhaben anders ausgerichtet und gewichtet sein – anstelle einer filmanalytischen Produktanalyse als zentralem Forschungsschritt wäre die Konzentration auf eine eingehende Rezeptionsanalyse geboten. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Untersuchung der Vorspanne und der Offenlegung ihrer Strukturen und auch wenn es möglich ist, sich dadurch der intendierten Wirkung anzunähern, gestaltet es sich schwierig, auf dieser Basis die potenziellen Wirkungen zu bestimmen. Die Einbeziehung der Rezipientenaussagen ist in diesem Kontext lediglich ein erster Ansatz, der unter Umständen weitere Hinweise zur Konkretisierung der Analyseergebnisse gibt, eine umfassende Rezeptionsanalyse aber nicht ersetzen kann oder soll.

Nach Raithel besteht die Aufgabe bei der Auswertung offener Fragen darin, dass

aus den vielen unterschiedlichen Antworten [...] wenige Merkmalsausprägungen herausgearbeitet werden [müssen] (Abstrahierungsprozess), die die gegebenen Antworten hinreichend beschreiben. Hierzu müssen die Antworten inhaltsanalytisch aufbereitet werden. Es ist notwendig, aus den Antworten Kategorien zu bilden, deren Ausprägungen allen Antworten zuzuordnen sind.⁵⁰²

5.2.1. Qualitative Inhaltsanalyse und induktive Kategorienbildung

Die Auswertung der vorliegenden Daten orientiert sich an der Technik der *induktiven Kategorienbildung*. Dabei handelt es sich um eine Unterkategorie der *zusammenfassenden Inhaltsanalyse* nach Philipp Mayring. Die induktive Kategorienbildung will, „unter Zuhilfenahme der zusammenfassenden Inhaltsanalyse Kategorien aus dem Material herauszuarbeiten. Die Kategorien werden hier strikt aus den Daten, nicht aus einer Theorie abgeleitet.“⁵⁰³ Ziel dieses Vorgehens ist die Reduzierung des Textmaterials auf wesentliche Inhalte, was durch die „Streichung von unbedeutenden Textteilen, durch Abstraktion, Integration, Selektion und Bündelung“⁵⁰⁴ erreicht wird. Die Technik bietet sich zum einen wegen eben jener Zielsetzung für die im Rahmen dieses Untersuchungsschrittes vorzunehmende Auswertung an. Zum anderen ist es von Bedeutung, dass die Kategorien aus dem Material anstatt aus Theorien gebildet werden, da sich den Daten möglichst offen genähert werden soll, um neue, bisher nicht bedachte Aspekte entdecken zu können.

⁵⁰¹ Vgl. Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 25.

⁵⁰² Raithel, Quantitative Forschung, S. 67f.

⁵⁰³ Christmann, Gabriela B.: Inhaltsanalyse, in: Ayaß, Ruth; Bergmann, Jörg R. (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2006), S. 280.

⁵⁰⁴ Ebd.

Die qualitative Inhaltsanalyse geht regelgeleitet und systematisch vor. Genauer gesagt, muss vor Beginn der Analyse das konkrete Ablaufmodell festgelegt werden. Dafür wird das allgemeine inhaltsanalytische Ablaufmodell dem vorliegenden Gegenstand angepasst. Dieses gliedert sich grob in folgende Schritte:⁵⁰⁵

- *Bestimmung des Ausgangsmaterials*: Dabei wird zunächst das Material festgelegt, das analysiert werden soll. Dann wird die Entstehungssituation des Materials beschrieben, das heißt unter welchen Bedingungen es entstanden ist. Schließlich erfolgt eine Beschreibung des Materials anhand seiner formalen Gegebenheiten.
- *Fragestellung der Analyse*: Hierbei wird festgelegt in welche Richtung die Analyse die Daten interpretieren will und auf welche Fragestellung hin das Material untersucht wird.
- *Bestimmung von Analysetechnik und -einheiten*: Bei der Analysetechnik wird die zusammenfassende, strukturierende und explorative Inhaltsanalyse unterschieden. Bezüglich der Analyseeinheiten werden Kodiereinheit (Festlegung des kleinsten Materialbestandteils, der kategorisiert werden kann), Kontexteinheit (Festlegung des größten Textbestandteils, der kategorisiert werden kann) und Auswertungseinheit (bestimmt die Textteile, die nacheinander analysiert werden sollen) unterschieden.
- *Analyse des Materials* mittels der zuvor festgelegten Analysetechnik und – eventuell wiederholter – Rücküberprüfung der gebildeten Kategorien an Material und Fragestellung.
- *Interpretation* der Ergebnisse hinsichtlich der Fragestellung.

Wie bereits erwähnt, lehnt sich die Auswertung der Antworten an die Vorgehensweise der induktiven Kategorienbildung an. Der allgemeine schematische Ablauf dabei sieht wie folgt aus:⁵⁰⁶

- Zunächst wird wie beim allgemeinen Ablaufmodell das Material sowie die Fragestellung beziehungsweise das Ziel der Analyse bestimmt.
- Anschließend wird ein Selektionskriterium eingeführt, „das bestimmt, welches Material Ausgangspunkt der Kategoriendefinition sein soll. Dadurch wird Unwesentliches, Ausschmückendes, vom Thema Abweichendes ausgeschlossen.“⁵⁰⁷ Außerdem wird das Abstraktionsniveau der Kategorien definiert, die im Laufe der Analyse gebildet werden.
- Danach wird das Material nach und nach durchgearbeitet: „Wenn das erste Mal das Selektionskriterium im Material erfüllt ist, wird möglichst nahe an der Textformulierung unter Beachtung des Abstraktionsniveaus die erste Kategorie als Begriff oder Kurzsatz formuliert.“⁵⁰⁸ Wird folgend erneut das Selektionskriterium erfüllt, wird entschieden, ob der entsprechende Textteil der bereits gebildeten Kategorie zugehört (Subsumption) oder ob eine neue Kategorie gebildet werden muss.

505 Vgl. Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 10. neu ausgestattete Aufl. Weinheim: Beltz Verlag (2008), S. 42, 46-54.

506 Ebd., S. 75f.

507 Ebd., S. 76.

508 Ebd.

- Nachdem 10-50% des Materials auf diese Weise durchgearbeitet wurden, wird das Categoriesystem revidiert. Das heißt es wird überprüft, „ob die Kategorien dem Ziel der Analyse nahe kommen, ob das Selektionskriterium und das Abstraktionsniveau vernünftig gewählt worden sind.“⁵⁰⁹ Bei Veränderungen wird die Analyse von Vorne begonnen. Im anderen Fall wird wie beschrieben weiter vorgegangen und das Material komplett durchgearbeitet.
- Ergebnis dieses Vorgehens ist ein Categoriesystem, mit dem in unterschiedlicher Weise weiter verfahren werden kann: Interpretation im Sinne der Fragestellung, induktive oder deduktive Bildung von Hauptkategorien oder quantitative Analysen, beispielsweise in Form einer Häufigkeitszählung der Kategorien.

5.2.2. Vorgehen bei der induktiven Kategorienbildung

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde eine Online-Befragung durchgeführt, die aus mehreren geschlossenen und halboffenen sowie zwei offenen Fragen bestand. Ein Teil der Antworten auf die zweite offene Frage (die von den Teilnehmern wissen will, warum ihnen der Vorspann, den sie auf die erste offene Frage genannt haben, besonders aufgefallen ist) wurde mithilfe der induktiven Kategorienbildung ausgewertet.

Bei dem Analysematerial handelte es sich um die 26, auf die fünf meistgenannten Vorspanne bezogenen, Antworten auf die offene Frage *Warum ist Ihnen der Vorspann besonders aufgefallen?* Das Material wurde von den Teilnehmern der Online-Befragung schriftlich verfasst. Für das Ausfüllen des Fragebogens war ein Internetzugang notwendig, weshalb dieser zwangsläufig an einem internetfähigen Gerät ausgefüllt werden musste. Die Befragung wurde im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit zum Thema ‚bekannte Filmvorspanne‘ durchgeführt, was den Teilnehmern auf dem Deckblatt des Online-Fragebogens mitgeteilt wurde. Die Antworten wurden in einer Datenbank gespeichert und lagen folglich in schriftlicher Form vor.

Ziel der Analyse war die Herausarbeitung eines Kategoriensystems, welches die Gründe dafür, dass den Befragten die genannten Vorspanne besonders aufgefallen sind, repräsentiert. Durch diese Kategorienbildung wurden sowohl die Antworten der Befragten untereinander vergleichbar gemacht als auch die Möglichkeit geschaffen, sie für die Ermittlung potenzieller Wirkungen in der Vorspannanalyse zu nutzen.

Bezüglich der Bestimmung der Analyseeinheiten wurden einzelne Wörter als Kodiereinheit festgelegt. Mit der Festlegung auf einzelne Antworten, fielen Kontext- und Auswertungseinheit zusammen. Das Selektionskriterium umfasste sowohl jegliche Beschreibung des jeweils genannten Vorspanns als auch Reaktionen des Befragten auf die Titelsequenz. Die Beschreibung oder Folgen vorspannexterner Umstände, wie beispielsweise der Rezeptionssituation, fielen nicht unter dieses Kriterium. Als Abstraktionsniveau wurde die konkrete Beschreibung von Form, Funktion und/oder Wirkung des genannten Vorspanns definiert. Dabei sollten die gebildeten Kategorien so abstrakt sein, wie es die Fragestellung erlaubte, das heißt, dass spezifische Unterschiede zwischen den Antworten, wie beispielsweise die Bewertung des Wahrgenommenen, sichtbar bleiben mussten.

⁵⁰⁹ Mayring, Qualitative Inhaltsanalyse, S. 76.

5.3. Systematische Filmanalyse

Die fünf meistgenannten Vorspanne der Online-Befragung werden mithilfe filmanalytischer Mittel untersucht. Doch welcher Ansatz verbirgt sich hinter dem Begriff der (systematischen) Filmanalyse, wie gestaltet sich das Vorgehen im Rahmen einer solchen Untersuchung und welches grundlegende Ziel wird mit der Analyse verfolgt?

Filmanalyse meint in diesem Fall *Kommunikat-* beziehungsweise *Produktanalyse*, das heißt der einzelne Film ist Ausgangspunkt und Gegenstand der Analyse.⁵¹⁰ Die Filmanalyse ist gegenüber anderen Formen der Beschäftigung mit Filmen, wie der Filmkritik oder der reinen Filminterpretation, abzugrenzen, da die systematische Analyse eines Films mehr zu leisten hat. Zwar ist die ‚normale‘ Interpretation eines Films, die jeder Kinobesucher mehr oder weniger intuitiv leistet, „unverzichtbarer Ausgangs- und Ansatzpunkt [...] für die analytische Arbeit“, doch ist diese

auf zusätzliche Einsichten ausgerichtet. Das Ziel einer Filmanalyse besteht nicht etwa darin, Inhalte eines Films nachzuerzählen und mit eigenen Assoziationen anzureichern; das wäre bloß deskriptiv, nicht analytisch. Sondern Ziel ist es, etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war.⁵¹¹

Filme konstituieren Bedeutung auf unterschiedlichen Ebenen und durch ein Zusammenspiel verschiedener Faktoren. Sie nutzen sowohl die visuelle als auch die auditive Ebene, um Informationen zu vermitteln; die Botschaft eines Films gründet nicht nur auf der Handlung und Dialogen, sondern wird durch die Gestaltung der Bild- und Tonebene sowie der

zeitlichen Präsentationsstruktur geprägt. [...] Hinzu kommt, daß die filmische Aussage über die Leinwandprojektion hinaus erst in der Wahrnehmung durch das Publikum entsteht und damit nur zum Teil auf den Film selbst zurückzuführen ist. Denn die rezipierte Botschaft als Summe filminterner und -externer Einflußfaktoren ist immer eine [...] Konstruktion des Zuschauers.⁵¹²

Um die Komplexität der Bedeutungsbildung zumindest ansatzweise zu erfassen, ist ein wissenschaftlich geleitetes Vorgehen bei der Filmanalyse von Nöten, dass sich von normalen Interpretationsverfahren abhebt.⁵¹³

Grundsätzlich können bei der Filmanalyse zwei Herangehensweisen unterschieden werden, die mit den Oberbegriffen *qualitativ* beziehungsweise *subjektiv* und *quantitativ* beziehungsweise *objektiv* umschrieben werden können: Gemeint ist einerseits die hermeneutische Filminterpretation, andererseits ein empirisch-sozialwissenschaftliches Vorgehen, das sich vor allem auf inhaltsanalytische Methoden stützt und das Ziel verfolgt „Strukturen in den Äußerungen der Massenmedien auf eine quantifizierbare Weise zu ermitteln.“⁵¹⁴ Die Inhaltsanalyse orientiert sich stark an quantitativen Verfahren, inklusive der Entwicklung einer Fragestellung, der Hypothesenbildung, Operationalisierung und Hypothesenüberprüfung, was zu quantitativen Ergebnissen führen soll. Die hermeneutische Filmanalyse hingegen „orientiert sich an Theorie und Praxis der Textauslegung. [...] Textauslegung meint Interpretation und [...] will auch verborgene, also nicht offenkundig zutage tretende, Bedeutungen des Textes sichtbar machen.“⁵¹⁵ Ausgehend von der beschriebenen

510 Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 11; Kuchenbuch, Filmanalyse, S. 27.

511 Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 20f.

512 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 16.

513 Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 18-20; Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 14-16.

514 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 29.

515 Ebd.

komplexen Sinnkonstitution von Filmen, geht die hermeneutische Verfahrensweise davon aus, dass ein Film mehrdeutig und somit interpretierbar ist. Die hermeneutische Filminterpretation will diese Mehrdimensionalität offenlegen.⁵¹⁶ Dafür bedient sie sich eines zirkulären Verfahrens, bei dem ausgehend von einem Vorverständnis des Textes dieser immer wieder neu befragt wird, wobei stets die bis zu diesem Punkt erlangten Ergebnisse in die Befragung einbezogen werden. Auf die Filmanalyse übertragen bedeutet dies ein wiederholtes Anschauen des Films, verbunden mit einer „wiederholte[n] Kontrolle der Beschreibung“.⁵¹⁷

Ziel ist es, die ›hermeneutische Differenz‹ zwischen dem ›Eigensinn‹ des Textes [...], dem vom produzierenden Subjekt *gemeinten* und dem vom rezipierenden Subjekt *aufgefassten* Sinn zu reduzieren, auch wenn diese Differenz letztlich nie völlig aufgehoben werden kann.⁵¹⁸

Die hermeneutische Filmanalyse ist sich der Subjektivität bei der Filmrezeption, der nicht nur der normale Zuschauer, sondern ebenso der Analysierende unterworfen ist, bewusst, weshalb letztgenannter sich bei der wissenschaftlichen Analyse sein Vorverständnis vergegenwärtigen und dieses einbeziehen muss.⁵¹⁹

Korte plädiert, aufbauend auf Faulstichs Überlegungen, dafür, im Rahmen qualitativ ausgerichteter Filmanalysen auch quantifizierende Verfahren einzusetzen, um so „zu begründeten und detaillierten Aussagen über die filmische Argumentations- und Präsentationsstruktur zu gelangen“.⁵²⁰ Ein Mittel, dass quantifizierende Schlüsse zulässt, ist beispielsweise das Einstellungsprotokoll, auf welches im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen wird. Durch derartige Verfahren können vielfach „wesentliche Strukturen und Verbindungen sichtbar gemacht werden, die auf der Ebene bloßer Anschauung analytisch gar nicht faßbar sind.“⁵²¹ Allerdings können solche mit quantifizierenden Mitteln erhobene Daten im filmanalytischen Kontext nur schwerlich für sich stehen; werden sie jedoch „qualitativ gewendet, interpretiert oder aber zu anderen, interpretatorisch gewonnenen Ergebnissen in Beziehung gesetzt“⁵²² können sie sich für die Filmanalyse als fruchtbar erweisen und beispielsweise erkenntnisleitende Funktionen übernehmen.⁵²³

Korte betont, dass sich die Filmanalyse nicht in einer reinen Produktanalyse erschöpft, sondern „die systematische Analyse als Untersuchung des Films und seiner Kontextfaktoren [...] verschiedene Aspekte oder Dimensionen“⁵²⁴ umfasst. Er unterscheidet vier Dimensionen: jene der *Filmrealität* ermittelt alle „am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen“⁵²⁵ sowohl inhaltlicher als auch formaler Art. Damit ist also die grundlegende Produktanalyse gemeint. Die *Bedingungsrealität* umfasst „Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben“.⁵²⁶ Unter *Bezugsrealität* wird das Erarbeiten der im Film thematisierten inhaltlichen Problematik sowie das in Beziehung setzen dieser zu realen Verhältnissen verstanden. Die *Wirkungsrealität* umfasst die Bereiche Publikum und Rezeption

516 Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 19f.; Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 30.

517 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 31.

518 Ebd.

519 Vgl. ebd.

520 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 26.

521 Ebd., S. 18.

522 Ebd.

523 Vgl. Ebd., S. 17f.

524 Ebd., S. 23.

525 Ebd.

526 Ebd.

und versucht Rezeptionsdokumente, sowohl aus der Entstehungszeit des Films als auch aus heutiger Zeit, aufzuarbeiten. Das genaue Vorgehen bei der Analyse, das heißt die Entscheidung über Einbeziehung und Gewichtung der einzelnen Dimensionen sowie der Wahl eines dimensionalen Ausgangspunktes, ist abhängig von der Fragestellung und dem zu untersuchenden Film.⁵²⁷ Korte definiert das Ziel der systematischen Filmanalyse wie folgt:

Auch wenn eine in diesem Sinne wissenschaftlich begründete Analyse letztlich also auf die Objektivierung des eigenen Filmerlebnisses gerichtet ist (denn auch der Analysierende ist zunächst einmal Rezipient), ist ein ›intersubjektiver Endzustand‹ prinzipiell nicht möglich. Entsprechende Bedeutungszuweisungen sind bis zu einem gewissen Grade immer neu zu überprüfen. Ziel ist es daher, an Stelle der sprachlich ausgefeilten subjektiven Anmutung schrittweise zu argumentativ nachvollziehbaren Aussagen zu gelangen.⁵²⁸

Bei der Analyse eines Films lassen sich laut Mikos vier grundlegende Tätigkeiten unterscheiden: Beschreibung, Analyse, Interpretation und Bewertung.⁵²⁹ Für eine exemplarische Analyse bieten sich folgende Schritte an: Zu Anfang – nach der ersten Filmbetrachtung – sollte der erste Eindruck sowie der Inhalt des Films in Kürze schriftlich formuliert werden. Daran schließt eine Problematisierung des Untersuchungsgegenstandes an, beispielsweise anhand einer Eingrenzung der Fragestellung. Dann folgt die Analyse und Interpretation des Films, in deren Zuge Transkriptionen (in Form von Einstellungs- oder Sequenzprotokollen) angefertigt und erste Kontextualisierungen zur Bezugs- und Bedingungsrealität hergestellt werden. Die intendierte Wirkung wird ermittelt. In einem weiteren Schritt werden die analysierten Daten weiter kontextualisiert, besonders hinsichtlich historisch spezifischer „Produktionsbedingungen und/oder Rezeptionsumstände.“⁵³⁰ Wenn möglich werden potenzielle Lesarten ermittelt und Informationen über die zeitgenössische und heutige Rezeption erschlossen. Schließlich erfolgt die Verallgemeinerung, wobei die einzelnen Komponenten und Ergebnisse des Analysevorgangs zusammengefasst und einer Bewertung unterzogen werden.⁵³¹

5.3.1. Analyseinstrument Einstellungsprotokoll

Wie im vorherigen Abschnitt erläutert, handelt es sich bei Filmen um komplexe Aussagesysteme, weshalb es bei einer wissenschaftlichen Filmanalyse notwendig ist, „die im Akt der Wahrnehmung vorhandene Simultanität verschiedener Faktoren zunächst in ein systematisch überprüfbares Nebeneinander methodisch aufzulösen.“⁵³² Für diese Aufgabe bieten sich Sequenz- und/oder Einstellungsprotokolle an, in denen der filmische Ablauf formal-inhaltlich protokolliert wird. Sequenzprotokolle sind in ihrer Struktur gröber, aber dafür überschaubarer als Einstellungsprotokolle, die auf den kleinsten Filmeinheiten beruhen und dadurch recht differenziert sind. „In beiden Fällen wird der Film in eine lineare Form gebracht, der visuelle und auditive

527 Vgl. Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 23f.

528 Ebd., S. 26.

529 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 82f.

530 Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 68.

531 Vgl. Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, S. 32; Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 68; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 82f.

532 Korte, Helmut: Sequenzprotokoll, in: Mikos, Lothar; Wegener, Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (2005), S. 387.

Ablauf inhaltlich, in seiner Zeitstruktur, den Kameraaktivitäten und sonstigen Besonderheiten notiert“.⁵³³

Durch diese Transkriptionen wird der Film als Untersuchungsgegenstand gesichert; das Protokoll dient als Grundlage für die folgenden Untersuchungsschritte und übernimmt außerdem „eine weitergehende Funktion für den Analyseprozeß. Denn der Akt der systematischen Erfassung zwingt zur genauen Beobachtung und eröffnet damit die Möglichkeit, den Film weitaus besser kennenzulernen als bei einer auch mehrfachen einfachen Betrachtung.“⁵³⁴

Derartige Protokolle erfüllen im Rahmen der systematischen Filmanalyse jedoch keinen Selbstzweck, sie sind ein Werkzeug, ein Hilfsmittel, deren „Bedeutung sich nur aus dem Wert für die wissenschaftliche Untersuchung ergibt.“⁵³⁵ Zwar können sie „die Bauelemente eines medialen Objekts sichtbar [...] machen [...] [allerdings] kann die formalisierende Zergliederung eines medialen Objekts immer nur ein erster Schritt sein.“⁵³⁶ Die anhand von Sequenz- oder Einstellungsprotokoll gewonnenen Daten müssen mit dem zugrundeliegenden Film kontextualisiert werden, das heißt sie „werden durch weitere Beobachtungen am Film sukzessive vervollständigt mit dem Ziel, auf diesem Wege einen präzisen und überprüfbaren Interpretationsrahmen für die qualitative Gesamtanalyse zu erhalten.“⁵³⁷

Grundsätzlich ist die Wahl zwischen Sequenz- und Einstellungsprotokoll sowie dessen Ausgestaltung abhängig vom Untersuchungsgegenstand und der jeweiligen Fragestellung. Üblicherweise werden bei einem Einstellungsprotokoll unter folgenden Rubriken Informationen in einer Tabelle notiert, wobei die Rubriken keine feststehenden Größen sind, sondern je nach Forschungsschwerpunkt umgestellt, verkürzt oder erweitert werden können:

1. fortlaufende *Numerierung* der einzelnen Einstellung
2. *Länge* der einzelnen Einstellungen in Sekunden
3. *Kameraaktivitäten*: Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Kameraperspektiven etc.
4. *Beschreibung* des Bildinhalts, des Handlungsablaufs etc.
5. *Tontrakt*: Dialoge, Kommentare, Geräusche, Musik etc.⁵³⁸

Aufgrund des Umfangs von Einstellungsprotokollen bietet sich bei der Transkription eines kompletten Films das Sequenzprotokoll als Minimalvoraussetzung für die Analyse an. Bei Bedarf kann diese Arbeit durch Einstellungsprotokolle ausgewählter Sequenzen ergänzt werden.⁵³⁹ Da es sich im vorliegenden Fall beim Untersuchungsgegenstand jedoch nur um eine einzige Sequenz – eben die Vorspannsequenz – handelt, wäre ein Sequenzprotokoll dem Gegenstand nicht angemessen. Einstellungsprotokolle hingegen bieten sich auch für die Vorspannform an und werden deshalb – in modifizierter Form – in der folgenden Analyse genutzt.

5.3.2. Vorgehen bei der Vorspannanalyse

Bevor das Vorgehen bei der Untersuchung der in der Online-Befragung meistgenannten Vorspanne beschrieben wird, soll kurz der Frage nachgegangen werden, warum sich die Methoden der

⁵³³ Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 45.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Korte, Sequenzprotokoll, S. 389.

⁵³⁶ Bergmann, Qualitative Methoden der Medienforschung, S. 34.

⁵³⁷ Korte, Einführung systematische Filmanalyse, S. 27.

⁵³⁸ Ebd., S. 45.

⁵³⁹ Vgl. Korte, Sequenzprotokolle, S. 388.

systematischen Filmanalyse auch bei der Analyse von Vorspannen anwenden lassen. Zunächst einmal handelt es sich bei der Titelsequenz um eine filmische Form oder anders gesagt, der Vorspann ist ein Teil des Films. Der Vorspann nutzt die gleiche ‚Sprache‘ wie der Film selbst, das heißt er bedient sich der Zeichensysteme (bewegte Bilder, Sprache, Geräusche, Musik, Schrift), die auch der Film zur Erzählung und Sinnkonstitution einsetzt.⁵⁴⁰ Die Methoden und Instrumente, die für die Analyse eines Films entwickelt wurden, können deshalb auch für die analytische Untersuchung von Titelsequenzen nutzbar gemacht werden. Darüber hinaus können Vorspanne aufgrund ihrer komprimierten Ästhetik sowie ihrer Möglichkeit trotz der kurzen Form ganze Geschichten zu erzählen in dieser Hinsicht mit Werbespots verglichen werden, über die Kuchenbuch schreibt, dass sie „ein ideales Gebiet für die Filmanalyse [sind].“⁵⁴¹ Natürlich gibt es bezüglich Formen und Funktionen einige Unterschiede zwischen Werbefilmen und Vorspannen, trotzdem trifft die Aussage durchaus auch auf Titelsequenzen zu.

Die Rubriken des Einstellungsprotokolls wurden dem Gegenstand der Analyse angepasst, das heißt, die in Abschnitt 5.3.1 genannten Kategorien wurden um folgende ergänzt:

- *Schrift/Typographie*, unter dieser Kategorie werden Inhalt und Gestaltung der Credits beschrieben.
- daneben wird ein beispielhafter *Screenshot* der jeweiligen Einstellung hinzugefügt, um einen Eindruck von der formalen Gestaltung zu bekommen

Zudem wurde bei der Beschreibung des Bildes auf Ungewöhnlichkeiten bei der Verbindung der einzelnen Einstellungen geachtet, das heißt auf Schnittarten abseits des harten Schnitts. Nicht Gegenstand der Analyse waren die Logos der Produktionsfirmen und Studios, die den Filmen vorgangestellt sind. Bei der Beschreibung der formalen Gestaltung wurde auf die in den Abschnitten 2.2.1 bis 2.2.6 eingeführten Begrifflichkeiten zu Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Schnitttechniken, Tongestaltung etc. zurückgegriffen. Hinsichtlich der Beschreibung des Tontrakts sei darauf hingewiesen, dass aufgrund unzureichender Musikkennntnisse keine tiefgehende Analyse der eingesetzten Vorspannmusik möglich war. Es wurde jedoch versucht, die Musik bestmöglich zu beschreiben und ihre jeweiligen Funktionen im Vorspann zu ermitteln.

Folgende Schritte wurden jeweils bei der Analyse der Vorspanne vollzogen:

- *Anschaung* des Vorspanns sowie des dazugehörigen Films mit anschließender *kurzer Beschreibung* von Form und Inhalt. An dieser Stelle sind auch Notizen zum Filminhalt von Interesse, da die Analyse auch die Frage zu beantworten sucht, ob und wie die Vorspanne einen Bezug zum folgenden Film herstellen, was eine inhaltliche Bezugnahme einschließt.
- Anfertigung eines *Einstellungsprotokolls* des Vorspanns um formale Strukturen sichtbar zu machen und eine zitierfähige Basis für die folgenden Analyseschritte zu schaffen.
- Charakterisierung der *Funktionen*, die der jeweilige Vorspann erfüllt.
- Recherche und Einbeziehung der *Bedingungsrealität* des Vorspanns. Die Bezugsrealität spielt im Rahmen der Vorspannanalyse eine untergeordnete Rolle, da Vorspanne selten

540 Vgl. Borstnar, Pabst, Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 14-16; Kuchenbuch, Filmanalyse, S. 30.

541 Kuchenbuch, Filmanalyse, S. 325.

eine Problematik thematisieren, die eine Bezugnahme zu realen Bedeutungen beziehungsweise historischen Ereignissen erlaubt.

- Einbeziehung der *Rezeptionskontexte*, inklusive dem Versuch der Ermittlung der intendierten Wirkung sowie weiterer potenzieller Lesarten.
- *Zusammenführung* der unterschiedlichen Analyseergebnisse, das heißt sowohl der Produkt- als auch der Kontextuntersuchungen, sowie *Interpretation* der Ergebnisse, auch mit Bezugnahme auf das Erkenntnisinteresse.

An die einzelnen Analysen anschließend, werden die Ergebnisse untereinander in Beziehung gesetzt und verglichen, um eventuell bestehende Gemeinsamkeiten aufzudecken. Schließlich erfolgt eine Bewertung der Analyseergebnisse sowohl hinsichtlich des Erkenntnisinteresses als auch des methodischen Vorgehens.

6. Auswertung der Online-Befragung und Vorspannanalysen

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Auswertung der Online-Befragung beschrieben sowie die Analyse der Vorspanne – unter Einbeziehung der Ergebnisse der Kategorienbildung – dargestellt.

6.1. Auswertung der Online-Befragung: Deskriptive Auswertung und Samplebildung

Wie bereits beschrieben, diente die Online-Befragung vornehmlich der Samplebildung für die Vorspannanalyse. Die Antworten auf die Fragen FR1 bis FR5C sowie FR6A bis FR7C wurden deskriptiv ausgewertet, um einen Überblick zu erhalten, wie sich die Befragten zum Thema Vorspann positionieren und welche soziodemographischen Merkmale sie aufweisen.

An der Befragung nahmen insgesamt 106 Personen teil, 88 Datensätze konnten aufgrund der auf Seite 71 genannten Umstände schließlich ausgewertet werden. Die Auswertung wurde zunächst unter Einbeziehung aller 88 Datensätze durchgeführt; anschließend wurden die Antworten der 21 Teilnehmer ausgewertet, die bei ihren Vorspannnennungen einen oder mehrere der Vorspanne genannt hatten, die zu den ‚Top Fünf‘ gehören. Auf die Frage FR6 wurden, durch die Möglichkeit bis zu drei Vorspanne zu nennen, insgesamt 180 Vorspannnennungen⁵⁴² gegeben, zu jedem dieser Vorspanne wurden die entsprechenden Fragen (FR6A-FR6E) beantwortet. Die Top Fünf der Vorspanne machten 26 der 180 Nennungen aus und stammten von 21 unterschiedlichen Befragten. Bei der folgenden Beschreibung werden die Ergebnisse der Auswertung unter Einbeziehung aller Datensätze im Text dargestellt, bei Auffälligkeiten beziehungsweise markanten Unterschieden zwischen den Ergebnissen der beiden Auswertungsgruppen wird darauf näher eingegangen, andernfalls werden die Ergebnisse der zweiten Auswertungsgruppe jedoch nicht extra im Text beschrieben. Für die tabellarischen Darstellungen aller Ergebnisse siehe Anhang B.

Von den 88 Teilnehmern waren 46 männlich, 41 weiblich und einmal wurde die Möglichkeit genutzt, keine Antwort zu geben. Die Befragten waren durchschnittlich 33,02 Jahre alt, der älteste Teilnehmer gab sein Alter mit 65, der jüngste mit 15 an. Der Modalwert liegt bei 27 Jahren. Der niedrigste genannte Bildungsabschluss ist der Volks-/Hauptschulabschluss mit zwei Nennungen, der höchste angegebene Abschluss ist die Promotion mit einer Nennung. 25 Teilnehmer haben einen Bachelor (Uni), dabei handelt es sich um den am häufigsten genannten Abschluss, gefolgt von der Fachhochschul-/Hochschulreife mit 24 Nennungen.

Bei der Frage nach der Häufigkeit der Kinobesuche pro Jahr gaben drei Befragte an, gar nicht ins Kino zu gehen. 29 Befragte gehen ‚ein bis viermal‘ pro Jahr ins Kino, 28 Nennungen vereinte die Antwort ‚fünf bis achtmal‘ auf sich und 19 Teilnehmer gehen ‚mehr als zwölf‘ mal pro Jahr ins Kino. Die Mehrzahl der Nennungen (29 Nennungen) vereinte bei der Frage nach dem Zeitpunkt des letzten Kinobesuchs die Antwort ‚innerhalb des letzten Monats‘ auf sich. Die wenigsten Nennungen (jeweils sechs) weisen die Antworten ‚Innerhalb der letzten sechs Monate‘ und ‚Innerhalb des letzten Jahres‘ auf. 19 Personen waren innerhalb der letzten Woche, 8 vor über einem Jahr letztmalig im Kino. Zuhause werden Filme vorwiegend auf DVD geschaut (36 Nennungen), dicht gefolgt vom Fernsehen mit 34 Nennungen. Acht Teilnehmer wählten die Antwort ‚Sonstiges‘ und

542 Für die Liste aller genannten Vorspanne siehe Anhang B.1.2

gaben dabei als häufigste Antwort ‚Blu Ray Disk‘ (5 Nennungen) an. 44 Teilnehmer schauen pro Woche zuhause durchschnittlich ein bis zwei Filme, zwei Befragte gaben an, gar keinen Film zu sehen, während 28 Teilnehmer drei bis vier Filme pro Woche schauen.

Bei der folgenden Fragenbatterie ergaben sich bei der Auswertung der ersten beiden Fragen (FR5A und FR5B) interessante Abweichungen zwischen den Antworten aller Befragten und denen derjenigen, die einen oder mehrere der meistgenannten Vorspanne angegeben hatten. Auf die Frage *Beim Kinobesuch widmen Sie dem Filmvorspann Ihre volle Aufmerksamkeit* wurde die Antwort ‚trifft voll zu‘ von 41 Befragten ausgewählt, 31 entschieden sich für ‚trifft eher zu‘, bei 15 Teilnehmern trifft die Aussage eher nicht zu und bei einer Person trifft sie überhaupt nicht zu. Zwar ist eine deutliche Mehrheit bei einer Antwort auszumachen, doch verteilt sich mehr als die Hälfte der übrigen Stimmen auch auf die mittleren Antwortkategorien. Ein anderes Bild ergibt sich bei den Antworten der 21 Teilnehmer, die zu den ‚Top Fünf-Nennern‘ zählen. Von diesen stimmten 17 der Aussage voll zu. Mit ‚trifft eher zu‘ antworteten vier Befragte. Keiner der Befragten gab an, dass die Aussage eher nicht oder überhaupt nicht zutreffend ist. Bei der zweiten Frage der Batterie (*Beim Kinobesuch hat der Filmvorspann für Sie einen hohen Stellenwert*) wählten 31 aller 88 Teilnehmer die Antwort ‚trifft eher nicht zu‘ und für vier der Befragten hat der Filmvorspann überhaupt keinen hohen Stellenwert. 27 Teilnehmer stimmen der Aussage voll, 26 eher zu. Diese Antworten sind insofern interessant, als dass der Vorspann nach Aussage von 35 Befragten für sie keinen oder keinen besonders hohen Stellenwert hat, bei der vorherigen Frage aber nur 16 Teilnehmer angaben, dass sie der Titelsequenz (eher) nicht ihre volle Aufmerksamkeit schenken. Somit scheint ein Teil der Befragten, der dem Vorspann keinen hohen Stellenwert einräumt, diesem trotzdem relativ aufmerksam zu folgen. Die Auswertung der Top Fünf-Nenner ergab ein ähnliches Bild wie bei der vorherigen Frage. Elf räumten dem Vorspann einen hohen Stellenwert ein, acht gaben an, dass die Aussage eher auf sie zutrifft und zwei Befragte wählten ‚trifft eher nicht zu‘ als Antwort. Ebenso wie bei der ersten Frage der Batterie zeigt sich auch hier, dass die Top Fünf-Nenner, im Gegensatz zu allen Befragten, den ‚negativen‘ Antwortkategorien kaum zustimmen. Bei der dritten Frage ist die Verteilung in beiden Auswertungsgruppen wieder ähnlich, weshalb hier lediglich die Antworten aller Befragten beschrieben werden. 35 Befragte stimmten der Aussage *Beim Kinobesuch achten Sie stärker auf den Filmvorspann, als wenn Sie einen Film zuhause schauen* voll zu. 12 Teilnehmer gaben an, dass dies überhaupt nicht zutrifft. ‚Trifft eher nicht zu‘ wurde von 23, ‚trifft eher zu‘ von 18 Befragten gewählt. Bei der folgenden Frage (*Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben?*) gaben die 88 Befragten insgesamt 189 Antworten, wobei neun Teilnehmer im Antwortfeld *keine, keiner, mir fällt gerade keiner ein* oder ähnliches verzeichneten. Aufgrund der erhofften und erwünschten Mehrfachnennungen wurden letztlich 128 unterschiedliche Filme genannt. Ein Film vereinte neun Nennungen auf sich, zwei erhielten sieben Stimmen, ein Film wurde fünfmal genannt, ein weiterer viermal. Fünf Filme wurden dreimal genannt, 15 Filme erhielten je zwei Nennungen, die übrigen 103 Filme wurden nur einmal ge-

Tabelle 1: Die zehn meistgenannten Vorspanne

| Filmtitel | Häufigkeit Nennungen |
|----------------------------|-------------------------|
| James Bond (Reihe) | 9 |
| James Bond - Casino Royale | 7 |
| Sieben | 7 |
| Forrest Gump | 5 |
| Catch me if you can | 4 |
| American Beauty | 3 |
| Panic Room | 3 |
| Star Wars | 3 |
| Vertigo | 3 |
| Watchmen | 3 |

nannt. Für die zehn meistgenannten Filme, die drei oder mehr Stimmen auf sich vereinen konnten, siehe Tabelle 1. Obwohl die James Bond-Reihe am häufigsten genannt wurde, konnte sie in dieser Form nicht in die Auswahl für die Vorspannanalyse übernommen werden, da es im Rahmen der Untersuchung nicht möglich gewesen wäre, alle Vorspanne der insgesamt 22 James Bond-Filme zu analysieren. Stattdessen wurde der Vorspann einer der Filme stellvertretend für die Reihe analysiert. Die Wahl fiel auf *Casino Royale*, da dieser neben *Sieben* am zweithäufigsten genannt wurde. Hätte diese eindeutige Auswahlmöglichkeit nicht bestanden, wäre einer der James Bond-Filme zufällig in die Auswahl aufgenommen worden. Derart wurde bei den fünf Filmen, die jeweils drei Nennungen aufwiesen, verfahren. Das Ergebnis der Samplebildung für die Vorspannanalyse zeigt Tabelle 2.

Die Auswertung der Antworten auf die Fragen 6A bis 6D wurden zum einen unter Einbeziehung aller Vorspannnennungen (=180 Nennungen von 88 Personen), zum anderen unter Einbeziehung der Nennungen, die zu den Top Fünf zählen (=26 Nennungen von 21 Personen), vorgenommen. Darüber hinaus wurden die Antworten zu den fünf Filmen, welche das Sample für die Vorspannanalyse bilden, einzeln für den jeweiligen Film ausgewertet (siehe tabellarische Darstellung in Anhang B.1.1). Bei der folgenden Beschreibung wird genauso vorgegangen wie bei den oben dargestellten Ergebnissen, das heißt es wird die Auswertung aller Vorspannnennungen beschrieben.

Tabelle 2: Sample für die Vorspannanalyse

| Filmtitel | Häufigkeit Nennungen |
|----------------------------|-------------------------|
| James Bond - Casino Royale | 7 |
| Sieben | 7 |
| Forrest Gump | 5 |
| Catch me if you can | 4 |
| Vertigo | 3 |
| Gesamt | 26 |

Bei der Frage, wie der genannte Vorspann den Teilnehmern gefallen hat, wurden 122 der 180 angegebenen Titelsequenzen mit ‚sehr gut‘ bewertet, als schlecht wurde kein Vorspann eingestuft, 53 Vorspanne gefielen eher gut und drei eher schlecht. 86 Filme auf die sich die Vorspannnennungen bezogen, wurden im Laufe des letzten Jahres gesehen, 52 vor über einem Jahr und elf im Laufe der letzten Woche. Dreimal wurde diese Frage bewusst nicht beantwortet. Die Filme wurden in 68 Fällen mehr als dreimal geschaut, jeweils 41 Filme wurden ein- beziehungsweise zweimal gesehen und 30 der genannten Filme wurden dreimal rezipiert. 68 der 180 Filme wurde bei der erstmaligen Rezeption im Kino geschaut, 59 der genannten Filme wurden erstmals auf DVD gesehen und 44 im Fernsehen.

Die Antworten auf die Frage 6E wurden mit inhaltsanalytischen Mitteln ausgewertet, die Ergebnisse fließen in die Analyse der Vorspanne ein. Eine zusammenfassende Beschreibung der gebildeten Kategorien erfolgt in den jeweiligen Abschnitten zu den einzelnen Filmen; für eine tabellarische Auflistung siehe Anhang B.2.

6.2. James Bond - Casino Royale

6.2.1. Ergebnisse der Kategorienbildung

Bei der Kategorisierung der Antworten auf die Frage, weshalb der Vorspann besonders aufgefallen sei, fiel auf, dass sie mehrheitlich durch formale Beschreibungen beantwortet wurde. So wurde neben der *Musik* und der (raffinierten/schönen) *Gestaltung* auch zweimal die *Außergewöhnlichkeit* des Vorspanns im Vergleich zu den übrigen Titelsequenzen der Film-Reihe als

besonders auffallendes Merkmal genannt. In einem anderen Fall wurde hingegen erwähnt, dass *kaum ein Unterschied zu den anderen Vorspannen der Bond-Reihe* erkennbar sei, jedoch wurde hier der *Retro-Charme (60er Jahre)* vermerkt, was auf die *Farbgestaltung* zurückgeführt wurde. Zwei Befragte beschrieben die Wirkung, die der Vorspann auf sie ausgeübt hatte: ein Teilnehmer charakterisierte die Titelsequenz als *fesselnd*, ein anderer in gegensätzlicher Weise als *langatmig*, wodurch sie *ab einem bestimmten Zeitpunkt als langweilig* empfunden wurde. Zudem ließ sich eine Antwort als *erzählt Geschichte* kategorisieren, verweist also auf einen funktionalen Aspekt des Vorspanns.

6.2.2. Vorspannanalyse

„Die Bond-Titelsequenzen sind die berühmtesten der Welt.“⁵⁴³ Diese Aussage von Daniel Kleinman spiegelt sich in den Ergebnissen der Online-Befragung der vorliegenden Arbeit. Die James Bond-Vorspanne wurden am häufigsten genannt und speziell *Casino Royale* war den Befragten im Gedächtnis geblieben.

Dabei handelt es sich um den 21. (offiziellen) Film der James Bond-Reihe, der bereits im Vorfeld seiner Veröffentlichung Gegenstand von Diskussionen und Kritik war. Grund dafür war, dass die Produzenten entschieden hatten, den Film, dessen Vorgänger sich zunehmend in absurden Szenarien und computergenerierten Bildern verloren, zurück zu den Wurzeln zu führen. James Bond sollte wieder mehr zu jener Figur werden, die Ian Fleming einst schuf.⁵⁴⁴ Im Zentrum der Kritik an der Neuorientierung der Reihe stand vor allem die Wahl des neuen Bond-Darstellers: Pierce Brosnan musste den Job nach vier Filmen an Daniel Craig übergeben, der von der Mehrzahl der Medien und Fans als „zu blond, zu schroff, zu unscheinbar, um den gewandten Topspion spielen zu können“⁵⁴⁵ kritisiert wurde. Als der Film schließlich erschien, wusste dieser ebenso wie sein Hauptdarsteller schließlich doch zu überzeugen. *Casino Royale* ist in der International Movie Database (IMDb) mit 7,9 von 10 Sternen der bestbewertete Film der James Bond-Reihe. Der ‚Neustart‘ der Reihe zeigt sich nicht nur in der Verpflichtung eines neuen Darstellers, der weitestgehenden Vermeidung technischer Spielereien und der Neuinterpretation des Bond-Charakters, sondern wird auch dadurch begründet, dass es sich bei *Casino Royale* um die Verfilmung des ersten James Bond-Romans handelt. Die Produzenten der Filmreihe hatten jahrelang vergeblich versucht, die Rechte an dem Roman zu erwerben, die Mitte des vorherigen Jahrhunderts nach Amerika verkauft worden waren. Dort wurde der Roman zweimal verfilmt: zum einen in Form eines Fernsehfilms,⁵⁴⁶ zum anderen als Bond-Parodie.⁵⁴⁷ *Casino Royale* erzählt den Anfang von Bonds Karriere als Spion: Wie er durch zwei Auftragsmorde den Doppel-Null-Status, also die Lizenz zum Töten, erlangt und bei seiner ersten Mission als Doppel-Null-Agent die Spur von

543 DVD James Bond – Man lebt nur zweimal (Special 007 Edition): Silhouetten – Die James Bond Titel. Vertrieben von: Twentieth Century Fox Home Entertainment (2000), 00:35.

544 Vgl. Soyka, Martin: James Bond – Casino Royale. Kritik der Filmstarts.de-Redaktion, online abrufbar unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/38713-James-Bond-007-Casino-Royale/kritik.html> (Stand: 30.04.2012).

545 o.V.: Weltpremiere des neuen Bond-Films. „Casino Royale“ für die Royals, online abrufbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/weltpremiere-des-neuen-bond-films-casino-royale-fuer-die-royals-1.802329> (Stand: 30.04.2012).

546 *Casino Royale* (Regie: William H. Brown Jr., Titeldesign: Unbekannt, 1954)

547 *Casino Royale* (Regie: Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, Titeldesign: Richard Williams, 1964)

LeChiffre aufnimmt. Dieser ist Bankier, der für Terrororganisationen Finanzgeschäfte tätigt und im Verlauf des Films gezwungen ist, bei einem Pokerspiel im Casino Royale eine große Menge Geld zu gewinnen, um seinen Kopf zu retten. James Bond tritt bei diesem Pokerturnier als Kontrahent auf und wird dabei von Vesper Lynd, einer (Doppel-)agentin des britischen Schatzamtes, zunächst finanziell später auch emotional unterstützt.

Die Titelsequenzen der inzwischen insgesamt 22 Bond-Filme wurden von vier unterschiedlichen Designern beziehungsweise Designbüros gestaltet (Maurice Binder, Robert Brownjohn, Daniel Kleinman und MK12), sie weisen jedoch fast durchgängig eine Konstante auf: Nackte Frauen, die sich – oft nur als Silhouetten erkennbar – auf meist laszive Weise (tanzend/posierend/akrobatische Kunststücke vollführend/schwebend/schwimmend) durch das Bild bewegen, häufig in Kombination mit Waffen und weiteren Designelementen, die thematisch den folgenden Film andeuten. Die Vorspanne spiegeln also nicht nur den jeweiligen Film wieder, ihre visuelle Umsetzung verweist darüber hinaus auf die übergeordneten und -greifenden Themen der Filmreihe: Gefahr und Abenteuer, Erotik und Sexualität. In Verbindung mit der Pistolenlaufszene, die vom ersten James Bond-Film bis heute als nahezu unverändertes Logo der Reihe fungiert, sind die Titelsequenzen eine Art Markenzeichen, die einen hohen Wiedererkennungswert haben und somit auch eine Programmierungsfunktion erfüllen.⁵⁴⁸

Der Vorspann zu *Casino Royale* wurde von Daniel Kleinman gestaltet, der auch für die Titelsequenzen der vier Vorgängerkfilme verantwortlich zeichnet und die Aufgabe nach Maurice Binders Tod in den 1990er Jahren übernahm. Kleinman wollte mit seinen Arbeiten das Werk Binders fortsetzen: „Ich fand es richtig einen Teil der alten Formen beizubehalten und sie nur etwas zu aktualisieren.“⁵⁴⁹ Nach eigener Aussage ist er bestrebt, Themen aus dem Film aufzugreifen und im Vorspann zu verwenden.⁵⁵⁰ Daran hält er sich auch in *Casino Royale*, mit ‚alten‘ Formen bricht er in diesem Vorspann jedoch.

Zur Form des Vorspanns

Der Vorspann zu *Casino Royale* ist ungefähr drei Minuten und zehn Sekunden lang und lässt sich in 29 Einstellungen unterteilen, wobei die kürzeste zwei Sekunden, die längste (und gleichzeitig letzte des Vorspanns) 26 Sekunden misst. Es handelt bei diesem Vorspann um eine eigenständige Titelsequenz, die nach einer filmischen Vorsequenz – in der gezeigt wird, wie James Bond durch zwei Eliminierungen den Doppel-Null-Status erlangt – sowie der Pistolenlaufszene positioniert ist. Die drei Elemente gehen jeweils ohne einen Schnitt ineinander über. Ungewöhnlich ist hierbei, dass die Pistolenlaufszene erst nach der Eingangssequenz gezeigt wird und nicht wie bei allen bis dahin erschienenen Bond-Filmen direkt am Anfang des Films (die ‚gewöhnliche‘ Reihenfolge ist: Pistolenlaufszene – Eingangssequenz – Vorspann;⁵⁵¹ bei *Casino Royale* hingegen: Eingangssequenz – Pistolenlaufszene – Vorspann). Ein weiteres Novum bei *Casino Royale* ist die Tatsache, dass die Pistolenlaufszene nicht wie bei den vorherigen 19 Bond-Filmen musikalisch

548 Vgl. *DVD James Bond – Man lebt nur zweimal*, Silhouetten, 07:26; Schaudig, *Flying Logos*, S. 166f.; Steinkühler, *Pioniere des Markendesigns*, S. 14f.

549 *DVD James Bond – Man lebt nur zweimal*, Silhouetten, 19:24.

550 Vgl. ebd., 19:31.

551 Mit Ausnahme des ersten Bond-Films, *James Bond jagt Dr. No*. Dort beginnt der Film mit der Pistolenlaufszene, geht in den Vorspann und dieser schließlich in den Film über.

mit dem James Bond-Thema unterlegt ist, sondern kurz nach dem Schuss bereits die ersten Töne des Titelsongs (*You know my name* von Chris Cornell) erklingen. Das Bond-Thema ist in diesem Film erst ganz am Ende zu hören und leitet in den Abspann über.

Auch auf bildlicher Ebene zeigt sich eine deutliche Veränderung zu den früheren Vorspannen: es sind keine nackten ‚Schattenfrauen‘ zu sehen, stattdessen kämpft James Bond, als computeranimierte Silhouette, gegen ebenso dargestellte männliche Gegner. Die Bildgestaltung greift thematisch zudem auf die Welt des Casinos zurück: Roulettescheiben, Spielkarten inklusive derer Symbole und Figuren, Geldscheine. Der Vorspann besteht größtenteils aus computeranimierten Bildern, wobei diese an einigen Stellen mit Realfilmaufnahmen verbunden sind; beispielsweise sind live-action-Aufnahmen von James Bond alias Daniel Craig unter anderem in den Einstellungen (folgend *E* genannt) 8, 9 und 26 (siehe Einstellungsprotokoll, Anhang C.1) zu sehen, ebenso wie Vesper Lynds alias Eva Greens Gesicht in E21. Daniel Kleinman begründet seine Abkehr von der früheren Art der Bond-Vorspanngestaltung hin zu jener von *Casino Royale* wie folgt:

The titles have been a defining element of the Bond films for decades. [...] And a defining feature of the titles has been the girls. Given the spirit of this new film, that simply no longer felt appropriate. In addition, the script sees Bond falling in love, so even on a sub-textual level, having a parade of anonymous beauties wasn't the way to go. [...] I wanted to simplify the look, give it a harder feel than the hi-tech ultra-glam with which the titles have become identified. Graphic design seemed a good way to go in this direction.⁵⁵²

Die Schrift des Titels und der Credits ist als Typogramm gestaltet, es handelt sich um eine serifenlose Schrift in weißer Farbe, die auf die bewegten Bilder des Vorspanns eingeblendet wird. Teilweise ist bei der Positionierung der Credits eine grobe Orientierung am Bildinhalt erkennbar, das heißt die Titelnennungen werden nicht immer an derselben Stelle des Bildes eingeblendet, sondern meist an Stellen, die nicht Teil der Bildhandlung sind, sondern nur aus Bildhintergrund bestehen. Die typographische Gestaltung ist relativ schlicht und unauffällig, passt dadurch jedoch zu diesem Film, der sich als ‚zurückgenommener‘ Neuanfang der Reihe positioniert.

Neben dem Filmtitel und den Credits gibt es im Vorspann auch einen Text, der in Beziehung zur Diegese steht beziehungsweise an die Handlung der Vorsequenz anknüpft. In E28 sieht man eine Spielkarte (Herz 7), die von einem Fadenkreuz ins Visier genommen wird. Zwei Schüsse reißen vor der ‚7‘ Löcher in die Karte, sodass nun ‚007‘ zu lesen ist. Es folgt eine Überblendung zu einem Computerbildschirm, auf dem das ‚007‘ als Teil eines gerade getippten Satzes (*[J]ames Bond – 007 status confirmed*) zu lesen ist. Der intradiegetische Text des Vorspanns greift also die Handlung der Eingangssequenz auf und bestätigt diese buchstäblich. Zudem wird dadurch der Grundstein für die Geschichte gelegt, die nach dem Vorspann beginnt, denn James Bond ist dadurch offiziell ein Doppel-Null-Agent und kann seinen ersten Auftrag als solcher erfüllen.

Die akustische Ebene des Vorspanns wird von dem oben erwähnten Titelsong dominiert. Genauer gesagt handelt es sich dabei um einen Themensong, da einzelne Motive der Melodie im späteren Film instrumental verarbeitet werden, beispielsweise bei der Ankunft Bonds auf den Bahamas (ab Minute 24:35). Teilweise unterstreicht der Titelsong durch seine instrumentale Gestaltung Geschehnisse auf der Bildebene des Vorspanns, so zum Beispiel in E24, als das Abfeuern

552 o.V.: *Casino Royale* ‘Title Sequence’, online abrufbar unter:

einer Waffe mithilfe eines instrumentalen Schlags bei ansonsten zurückgenommener Musik unterstrichen wird. Zudem hat der Liedtext an manchen Stellen bildliche Entsprechungen; als es dort beispielsweise heißt *The coldest blood runs through my veins*, ist eine Art stilisierte Ader zu sehen, die plötzlich reißt und aus der – stark an Blut erinnernd – rote Herzen tropfen. Daneben greift der Liedtext Themen des Spion-Daseins auf und unterstreicht die Gefährlichkeit und Unwägbarkeiten, die der Job mit sich bringt: zum Beispiel das auf sich allein gestellt sein (*Arm yourself, because no-one else here will save you*), das tödliche Risiko (*Are you willing to die?*) oder auch eine gewisse Gefühlskälte (*The coldest blood runs through my veins*). Die Musik in diesem Vorspann übernimmt also sowohl strukturelle als auch narrative Funktionen.

Zu den Funktionen des Vorspanns und dessen Bezugnahme zum Film

Der Vorspann zu *Casino Royale* erfüllt durch seine ausführlichen Titelnennungen zunächst einmal eine ökonomisch-rechtliche Funktion. Auch Daniel Kleinman ist mit einem eigenen Credit in der Vorspannsequenz vertreten.

Darüber hinaus ist die Titelsequenz aber auch auf inhaltlicher Ebene wirksam, da sie Themen aus dem Film aufgreift (das Pokerspiel im Casino, dessen (finanzielle) Bedeutung und die damit verbundene Gefahr und Gewalt) und diese durch einige wesentliche Bilder (Spielkarten(symbole), Roulettescheiben, Geldscheine, Pistolen, Fadenkreuze und Nahkämpfe) repräsentiert. Bei den im Vorspann in unterschiedlichen Zusammenhängen erscheinenden Herzen, handelt es sich nicht nur um eines der vier Spielkartensymbole, sondern das Herz ist zugleich gemeinhin als Zeichen der Liebe bekannt. Da James Bond sich im Film verliebt, können die Herzen also zugleich als symbolische Andeutung auf Teile der Filmhandlung verstanden werden. Auch Schmerz wird im Vorspann durch Herzen symbolisiert und zwar in E19, als die ‚Ader‘ reißt und Herzen anstatt Blutstropfen hinausfließen. Der Vorspann deutet in E21 zudem bereits die ‚doppelgesichtige‘ Rolle von Vesper Lynd an: Zunächst ist die Herz-Dame zu sehen, deren Gesicht sich in eine realfilmische Aufnahme von Vesper Lynds Gesicht wandelt, als ein Fadenkreuz es aufs Korn nimmt. Als die Kamera vertikal nach unten fährt zeigt sich, dass die untere Hälfte der Spielkartenfigur eine Pik-Dame ist. Hierdurch erfolgt ein Vorgriff auf die Handlung, ohne bereits zu viele Informationen preiszugeben, sodass der Zuschauer die Symbolik des Bildes vermutlich erst im Nachhinein umfassend begreift. Durch die Präsentation der zwei Hauptdarsteller in Realfilmaufnahmen, schlägt der Vorspann bereits eine Brücke zur Diegese des Films. Die Titelsequenz geht aber noch einen Schritt weiter und verweist durch die Bestätigung des Doppel-Null-Status außerdem auf die Narration der Vorsequenz. Somit fügt sich der Vorspann nicht nur durch den schnittlosen Übergang von Vorsequenz zu Vorspann, sondern gleichfalls durch die visuelle Verarbeitung filmischer Themen sowie dem Brückenschlag zu Filmerzählung und Diegese in den Film ein.

Die Pistolenlaufszene sowie der Credit ‚in Ian Fleming’s James Bond 007‘ weisen eine starke Programmierungsfunktion auf, da es sich dabei um bekannte Markenzeichen der Filmgeschichte handelt, die vermutlich einer großen Anzahl von Zuschauern geläufig sind. Durch deren Auftauchen auf der Leinwand wird Schemawissen aktiviert, sodass der Zuschauer dem Film (und eventuell auch dem Vorspann selbst) mit einer bestimmten Erwartungshaltung begegnet. Ebenso

<http://www.framestore.com/#/Design/CasinoRoyale,TitleSequence> (Stand: 01.05.2012).

gibt der Titel ‚Casino Royale‘ Hinweise auf mögliche Bestandteile der Filmhandlung, steuert also die Erwartung des Publikums.

Zu den möglichen Wirkungen des Vorspanns

Wie bereits ausgeführt, bricht der Vorspann zu *Casino Royale* mit einigen Konventionen, welche die Titelsequenzen der Bond-Reihe lange Zeit gekennzeichnet haben: die Anordnung von Pistolenlaufszene, Vorsequenz und Vorspann wurde geändert; die Pistolenlaufszene wird musikalisch nicht vom Bond-Thema untermalt; es sind keine Silhouetten nackter Frauen zu sehen; der Titelsong gehört der Rock-Sparte an und ist somit eher ungewöhnlich für einen Bond-Vorspann. Diese Brüche fügen sich in das Gesamtbild von *Casino Royale* ein, das von den Produzenten und dem Regisseur gezeichnet wurde: Die Filmreihe sollte wieder realistischer, härter und einfacher werden, mit weniger visuellen Effekten; die Figur und die Handlung sollten neu ausgerichtet werden und buchstäblich von Vorne beginnen.⁵⁵³ Dieses Konzept wurde auch bei der Gestaltung des Vorspanns umgesetzt (siehe Zitat von Kleinman auf Seite 86). Die Abkehr von der bisherigen Form der Bond-Vorspanne unterstreicht die Neuausrichtung der Filmreihe konsequent auf allen Ebenen: angefangen bei der schlichten, zurückgenommenen Typographie, über die Entscheidung spärlich bekleidete Frauen durch kämpfende Silhouetten-Männer zu ersetzen bis hin zu dem Titelsong, der durch Instrumentierung und Text die ‚härtere Gangart‘ des Filmes im Gegensatz zu seinen Vorgängern betont. Die grafische Gestaltung des Vorspanns, dessen Retro-Design, unterstützt die Rückbesinnung auf den James Bond, den Ian Fleming in seinen Romanen schuf, zumal Kleinman sich beim Design des Vorspanns von dem Buchcover der ersten *Casino Royale*-Auflage inspirieren ließ.⁵⁵⁴

Besonders für Fans der Filmreihe dürften die Veränderungen in der Vorspannsequenz augenblicklich offensichtlich sein, da bereits mit dem Beginn des Films – und damit dem anfänglichen Fehlen der Pistolenlaufszene – Erwartungen enttäuscht werden. Bestehendes Schemawissen über James Bond-Vorspanne lässt sich durch seinen Bruch mit bisherigen Darstellungsweisen nur schwer auf diesen Vorspann anwenden. Eventuell trägt die neuartige Gestaltung zu einer aufmerksameren Rezeption bei, sodass der Vorspann eher im Gedächtnis bleibt, als wenn zum wiederholten Male bekannte Formen variiert würden.

Bei Einbeziehung der kategorisierten Antworten wird deutlich, dass die von Kleinman angestrebte Veränderung der Vorspannform gegenüber der bisherigen Film-Reihe teilweise registriert und als Grund für die besondere Auffälligkeit des Vorspanns genannt wurde. Zwei der sieben Antworten wurden demgemäß der Kategorie ‚Außergewöhnlich‘ zugeordnet, wobei eine Antwort nur vermuten lässt, dass es sich bei ihrem Referenzpunkt um die Vorspanne der Bond-Reihe handelt, da dort schlicht ‚eher außergewöhnlich‘ notiert wurde. Demnach käme als Bezugspunkt der Aussage beispielsweise auch die Menge aller dem Befragten bekannten Vorspanne in Frage. Wie unterschiedlich ein Vorspann auf verschiedene Zuschauer wirken kann, zeigt sich unter anderem daran, dass einer der Befragten angab, dass kaum ein Unterschied zu den anderen Titelsequenzen

553 Vgl. Weston, Matt: Campbell Chats ‚Casino‘, online abrufbar unter:

<http://commanderbond.net/2679/campbell-chats-casino.html> (Stand: 02.05.2012).

554 Vgl. o.V.: Daniel Kleinman talks about his overhaul of the Bond credits sequence graphics, online abrufbar unter: <http://www.mi6-hq.com/news/index.php?itemid=4511> (Stand: 02.05.2012).

der Film-Reihe erkennbar sei, allerdings merkt dieser zugleich an, dass der Vorspann – vermutlich wegen der Farben – an die 60er Jahre erinnert. Tatsächlich weist die Titelsequenz – aufgrund der Konzentration auf grafische Animationen sowie der Farbgebung – Parallelen zu dem von Binder gestalteten ersten Vorspann der Bond-Reihe auf. Vor dem Hintergrund, dass die Titeldesigner der Bond-Vorspanne in ihren Kreationen häufig „Tendenzen neuer zeitgenössischer Kunst- und Medienformen“⁵⁵⁵ einarbeiteten, unterstreicht diese formale Rückbesinnung die Abgrenzung und Neuausrichtung von *Casino Royale* und seinem Vorspann gegenüber den Vorgängerfilmen auf einer weiteren Ebene. Einen zusätzlichen Hinweis auf die grundsätzlich vielfältigen Wirkungsmöglichkeiten medialer Texte offenbart sich in zwei oppositionellen Einschätzungen des Vorspanns: Ein Teilnehmer beschreibt den Vorspann als langatmig und empfand als Folge dessen bei der Rezeption ab einem bestimmten Zeitpunkt Langeweile. Da der Befragte nicht vermerkt hat, warum ihm der Vorspann langatmig erschien, können diesbezüglich nur Vermutungen angestellt werden. Ein Grund könnte schlicht die Dauer von über drei Minuten sein. Für eine eigenständige Titelsequenz ist das zwar keine ungewöhnlich lange Zeitspanne, allerdings sind die Minimierungstendenzen bei der Vorspanngestaltung in jüngerer Zeit zu bedenken. Eventuell hat diesbezüglich beim Zuschauer ein Gewöhnungsprozess stattgefunden, sodass längere Titelsequenzen die Geduld des einen oder anderen strapazieren. Denkbar wäre beispielsweise aber auch, dass der Vorspann wegen der Wiederholung von bestimmten Bildelementen oder Handlungen – wie beispielsweise den Silhouetten-Kämpfen – als wenig abwechslungsreich und deshalb als langatmig empfunden wurde. Auf einen anderen Teilnehmer wiederum wirkte der Vorspann fesselnd, zuvor verwies dieser darauf, dass ihm der Vorspann wegen der schönen Gestaltung und der Musik besonders aufgefallen sei. Die Musik wurde von drei der sieben Teilnehmer, die in der Online-Befragung *Casino Royale* nannten, als besonders auffallend angegeben. Tatsächlich ist die Tonebene des Vorspanns derart gestaltet, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers zunächst auf sich zieht und sie dann lenkt: Der Schuss in der Pistolenlaufszene fordert zuerst die Aufmerksamkeit des Rezipienten heraus, um diesen anschließend durch die unmittelbar einsetzende, eingängige und kraftvoll instrumentierte Titelmelodie – verbunden mit der rückwärts gerichteten Zoomfahrt – regelrecht in den Vorspann hineinzuziehen.

Kommentare im Internet, beispielsweise auf der Website *Art of the title*⁵⁵⁶ unterstreichen die differenten Auffassungen des Vorspanns, die sich auch bei den Teilnehmern der Online-Befragung zeigten. Einerseits erfährt die Sequenz große Zustimmung, oft verbunden mit dem Hinweis, dass die Neuausrichtung des Films sich auch im Vorspann zeigt und die veränderte bildliche Gestaltung – abseits von Frauen mit Waffen – begrüßt wird:

[...] i'm going to agree that it was a good turn in that it didn't leap to women posing with guns. i also loved the song that went with the opening sequences [...]. [...] my only beef with the opening titles for this one was that it was a little busy at times, too much was going on.

oder

[...] It's very good and along with the new direction of Bond [...] it was a very nice change from the usually 'gorgeous' sequences for most of the previous Bonds.

555 Steinkühler, Pioniere des Markendesigns, S. 15.

556 <http://www.artofthetitle.com/>

oder

This is by far my favorite title sequence. [...] Only thing I would not have done is to mix real pictures with the animated ones, I would have just stuck with the animated ones but the producers have probably insisted to show us the actors (at least Craig) to make sure we would register his face.⁵⁵⁷

Andererseits stößt die Titelsequenz auf Ablehnung, sie wird als langweilig, ereignislos und langsam beschrieben und sie vermag es nicht die Begeisterung zu schüren, die frühere Bond-Vorspanne erweckt haben:

This is one of the saddest titles ever. It is so unengaging, slow and without any kind of drama or punch or relation whatsoever, that I remember hoping for something to happen the whole title sequence.

oder

Yeah it's pretty but I'd expected something much better. It don't excite me as the old Bond titles. Those were packed and can't wait to see the film. This one almost put me to sleep.

oder

I really didn't like this. What with the rest of the film pretty much succeeding at the whole franchise-reboot thing, it's as if nobody bothered to try anything new with the opening credits.⁵⁵⁸

Diese und weitere Kommentare auf der Seite zeigen, dass die Vermischung von Animations- und Realfilmaufnahmen eher als negativ empfunden, jedoch als für die Produktionsseite notwendiges Mittel eingeschätzt wurde, um den neuen Bond-Darsteller bereits im Vorspann einzuführen. Zudem zeigen auch diese Kommentare, dass der Vorspann trotz seiner veränderten Form von einigen Rezipienten nicht als neuartig wahrgenommen wurde. Der Verfasser des letzten Zitats beispielsweise heißt den Neustart der Filmreihe gut, kann derartiges jedoch nicht im Vorspann entdecken.

6.2.3. Zusammenfassung

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich der Vorspann zu *Casino Royale* vor allem im Vergleich zu seinen Vorgängern als auffällig erweist, da er mit einer Reihe von Konventionen bricht, welche die Bond-Vorspanne jahrzehntelang befolgt haben. Somit dürfte er vor allem Rezipienten, die mit dem ‚herkömmlichen‘ Vorspannstil der Bond-Filme vertraut sind, zu einer aufmerksamen Rezeption herausfordern, da diese gezwungen sind, ihr bestehendes Wissen über Bond-Filme im Allgemeinen und Bond-Vorspanne im Besonderen mit den veränderten Gegebenheiten in Einklang zu bringen. Diesbezüglich ist der Vorspann zu *James Bond 007 - Im Geheimdienst Ihrer Majestät* (Regie: Peter R. Hunt, Titeldesign: Maurice Binder, 1969), dem ersten und einzigen Bond-Film mit George Lazenby in der Hauptrolle, von Interesse, da in diesem Fall durch den Darstellerwechsel ebenfalls veränderte Bedingungen gegeben waren. Binder war bestrebt das Publikum durch die Einhaltung der bis dahin bewährten Vorspannelemente zu beruhigen und so

⁵⁵⁷ Vgl. o.V.: *Casino Royale*. Comments, online abrufbar unter: <http://www.artofthetitle.com/2008/01/14/casino-royale/> (Stand: 02.05.2012).

⁵⁵⁸ Vgl. ebd.

zu verdeutlichen, dass sich nur der Bond-Darsteller geändert hatte, nicht aber der Filmheld oder das Konzept der Reihe.⁵⁵⁹ Anders bei *Casino Royale*: Hier unterstreicht der Vorspann die veränderte Ausrichtung des Films durch die eigene Abkehr von bewährten Formen. Die live-action-Aufnahmen von Daniel Craig im Vorspann können deshalb auch als Hilfe verstanden werden, die dem Zuschauer in der noch ungewohnten, neuen James Bond-Welt eine erste Orientierung bieten. In der letzten Einstellung des Vorspanns (E29) holt Daniel Craig die Zuschauer geradezu ab. Er bewegt sich aus dem Bildhintergrund zielsicher auf die Kamera und dementsprechend den Zuschauer zu. Dabei verändert sich die Einstellungsgröße durch den Bewegungsablauf von der Halbtotale bis zur Großaufnahme. Schließlich sieht man Craigs ‚realfilmisches‘ Gesicht in Groß, er schaut direkt in die Kamera und somit den Zuschauer an. Diese Durchbrechung der vierten Wand sowie die durch die Einstellungsgröße bedingte Nähe stellen eine direkte Beziehung zum Publikum her und scheint den Zuschauer geradezu aufzufordern, Bond in das folgende Abenteuer zu folgen.

Generell stimmt der Vorspann, indem er durch seine Gestaltung Themen des Films andeutet, auf den folgenden Film ein. In ähnlicher Weise wirkt auch die Musik des Vorspanns, da diese durch ihre eingängige, an einigen Stellen akzentuierende Gestaltung die Aufmerksamkeit des Zuschauers forciert und der Text des Titelsongs darüber hinaus die Bilder des Vorspanns teilweise in kommentierender Weise unterstreicht sowie generelle Themen des Films anspricht. Außerdem stellt der Vorspann durch die direkten diegetischen und narrativen Bezüge sowohl eine Beziehung zur Vorsequenz als auch zum eigentlichen Film her und verbindet diese beiden Elemente trotz seiner trennenden Positionierung.

6.3. Sieben

6.3.1. Ergebnisse der Kategorienbildung

Die aus den Antworten entwickelten Kategorien verweisen zum einen auf formale Gestaltungsmittel des Vorspanns. Die (*verwackelte*) *bildliche Gestaltung* sowie die *typographische Gestaltung* der Schrift und der *Schnitt* erwiesen sich in Verbindung mit der eingesetzten *Musik* als besonders auffallend. Zum anderen wurde die Titelsequenz im Kontext ihrer Entstehungszeit bewertet und festgestellt, dass sie zu diesem Zeitpunkt *außergewöhnlich* war. Insgesamt wurde die Umsetzung als *künstlerisch gelungen* bewertet und die *atmosphärische Dichte* hervorgehoben. Außerdem war der Vorspann einem Teilnehmer besonders aufgefallen, weil er *mit der Materialität des Films spielt, wie von John Doe selbst gemacht wirkt* und durch diese Machart *seinen diegetischen Status verhandelt*.

6.3.2. Vorspannanalyse

Sieben wurde bei der Online-Befragung sieben mal genannt und vereinte somit ebenso viele Stimmen auf sich wie *Casino Royale*. Der Film trägt im Original den Titel *Se7en* und ist die zweite Regiearbeit von David Fincher. Mit seinen Vor- und Nachgängerfilmen *Alien*³ (Regie: David Fincher, Titeldesign: John Beach, 1992), *The Game* (Regie: David Fincher, Titeldesign: Richard

559 Vgl. DVD James Bond – Man lebt nur zweimal, Silhouetten, 06:52.

Bailey, 1997) und *Fight Club* (Regie: David Fincher, Titeldesign: Digital Domain, 1999) teilt *Sieben* seine Doppelbödigkeit, die abgründige Story und die finstere Grundstimmung. Fincher hat von der amerikanischen Presse den Beinamen ‚Master Meanie‘ (Meister der Gemeinheit) erhalten und tatsächlich beherrscht er wie kein anderer Regisseur „das Spiel mit der Erwartung und ihrer Enttäuschung, mit der Andeutung und der Überraschung.“⁵⁶⁰ Beim zweiten Sehen offenbaren die Filme – mit dem hintergründigen Wissen, um ihre ‚Auflösung‘ – in manchen Szenen ganz andere Bedeutungen, als bei der erstmaligen Rezeption.⁵⁶¹

Sieben ist ein Thriller, in dem ein Serienmörder der Gesellschaft ihr sündhaftes Benehmen vor Augen führen will: Er wählt sieben Opfer aus, die sich in seinen Augen einer der sieben Todsünden schuldig gemacht haben und bringt diese auf bestialische Weisen um, indem er die Sünden, derer sie sich schuldig gemacht haben, gegen sie selbst wendet. Beispielsweise zwingt er jenen, der sich der Völlerei schuldig gemacht hat, dazu, so lange zu essen, bis er buchstäblich platzt. Die beiden ermittelnden Detectives in dieser Mordserie – William Somerset, kurz vor dem Ruhestand, und David Mills, der Somerset ablösen soll – werden schließlich zu Marionetten im Plan des Serienmörders; für die Vollendung seines ‚Werkes‘ sind sie integrale Bestandteile und „in einer der irritierendsten und niederschmetterndsten Schlusssequenzen der Filmgeschichte“⁵⁶² geht dieses Kalkül auf. Fünf der sieben Todsünden hatte der Killer gegen die Sünder selbst gerichtet, der Sünde des Neids bezichtigt er sich jedoch selber und bringt in diesem Zuge das Ziel seines Neids, Mills schwangere Ehefrau (die für ihn gemeinsam mit ihrem Mann das normale Leben präsentiert, das ihm zu führen nicht möglich war), um. Daraufhin erschießt Mills, nachdem der Serienmörder den beiden Detectives den Kopf von Mills Frau in einem Paket hat zukommen lassen, diesen im Zorn und begeht somit die im Plan des Serienmörders noch fehlende siebte Todsünde.

Der Serienmörder im Film nennt sich John Doe, was mit dem deutschen Max Mustermann vergleichbar ist: „Der Wunsch nach Anonymität drückt sich in diesem Pseudonym aus, wie übrigens auch die Tatsache, dass John Doe sich die Haut von der Fingerkuppen schneidet, um keine identifizierbaren Abdrücke zu hinterlassen.“⁵⁶³ Durch die Verweigerung einer eindeutigen Identifizierbarkeit des Serienmörders, erscheinen dessen monströse Grausamkeiten noch bedrohlicher. Der Name John Doe scheint zu sagen: ‚Ich bin ein Jedermann, einer von euch und könnte in diesem Moment unter euch weilen.‘ Diese versteckte, doch stets latente Bedrohung wird im Film auch dadurch transportiert, dass John Doe erst nach ungefähr der Hälfte der Zeit persönlich in Erscheinung tritt. Davor ist er nur durch seine Taten im Film präsent, der Zuschauer sieht nur die Resultate seines Wahns, nicht aber deren Verursacher.

Ähnlich verhält es sich mit dem Vorspann des Films, der von Kyle Cooper gestaltet wurde. Auch hier sieht der Zuschauer nicht die Person John Doe, doch wird er in dessen Welt eingeführt: man sieht John Does Hände, wie sie sich die Haut von den Fingerkuppen schneiden, wie sie in enger, gedrängter Schrift Zeile um Zeile Notizbücher und lose Blätter füllen, wie Fotos entwickelt

⁵⁶⁰ Schnelle, Frank: Bewahrer und Zerstörer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppelstrategien, in: Ebd. (Hrsg.): David Fincher. Bertz Verlag: Berlin (2002), S. 21.

⁵⁶¹ Vgl. ebd., S. 30f.

⁵⁶² Ebd., S. 28.

⁵⁶³ Sannwald, Daniela: Im Herzen der Finsternis: *Se7en* (1995), in: Ebd. (Hrsg.): David Fincher. Bertz Verlag: Berlin (2002), S. 137.

und in Notizbücher eingeklebt werden, wie Teile von Fotos und Buchtexten geschwärzt und die eng beschriebenen Blätter mit Nadel und Faden gebunden werden. Die Titelsequenz dokumentiert also Taten und Pläne John Does, sie visualisiert Gedanken und Beweggründe des Mörders. Der Zuschauer kommt im Vorspann das erste (und für die folgende Hälfte des Films auch einzige) Mal unmittelbar mit John Doe und dessen Gedankenwelt in Kontakt. Dadurch ist er dem Zuschauer auch während der Filmzeit, die bis zum seinem ersten richtigen Auftritt vergeht, bekannt, obwohl er in dieser Spanne nur durch seine Taten in Erscheinung tritt.

Ursprünglich sollten die Credits während einer Bahnfahrt Somersets eingeblendet werden: „[...] nach dem Besuch seines zukünftigen Altersruhesitzes auf dem Land [sollte Somerset] mit dem Zug zurückfahren in den trost- und namenlosen Großstadtmoloch, der Schauplatz des Films ist [...]“⁵⁶⁴ Für diesen Dreh reichte das Geld jedoch nicht aus, sodass schließlich Kyle Cooper den Auftrag erhielt, die Titelsequenz zu gestalten und dafür auch am Set der Wohnung John Does drehen durfte. Der Vorspann sollte durch seine handgemachte Gestaltungsweise – die verwickelten Bilder, die Kratzer auf dem Film, die handgeschriebenen Credits etc. – den Anschein erwecken, als hätte John Doe selbst ihn hergestellt.⁵⁶⁵

Zur Form des Vorspanns

Der Vorspann zu *Sieben* ist eine eigenständige Titelsequenz, die nach einer Vorsequenz im Film positioniert ist. In der Vorsequenz wird das erste Zusammentreffen der beiden Detectives dargestellt, der Zuschauer erfährt, dass Somerset in Ruhestand gehen will und von Mills abgelöst werden soll. Die knapp vier Minuten dauernde Sequenz endet damit, dass Somerset, begleitet von dem gleichmäßigen, beruhigenden Geräusch eines Metronoms, im Bett liegt. Es folgt ein harter Schnitt und für circa eine Sekunde eine Schwarzblende, die auf der Tonebene von einem dumpfen, nachhallenden Schlag untermalt wird. Dann beginnt der gut zwei Minuten lange Vorspann, der sowohl aus Realfilmaufnahmen besteht als auch Weiß-auf-Schwarz-Titeleinschübe aufweist. Die realfilmischen Bilder zeigen, wie bereits beschrieben, John Does Hände in Aktion sowie Resultate dieser Arbeit und sind eindeutig der diegetischen Welt zugehörig – wenn dies dem Zuschauer nicht bereits während des Vorspanns deutlich wird, so doch spätestens rückblickend im Verlauf des Films, als Somerset und Mills John Does Wohnung durchsuchen.

Den Vorspann in einem Einstellungsprotokoll festzuhalten, erwies sich als schwieriges Unterfangen, da er mit Überblendungen und Überlagerungen arbeitet, manche Bilder aufgrund des schnellen Schnitts weniger als eine Sekunde zu sehen sind und teilweise sogar sogenannte ‚unterschwellige Bilder‘ eingesetzt werden. Dabei handelt es sich um Einzelbilder innerhalb eines Films, die aufgrund ihrer kurzen Dauer vom Zuschauer zwar unterbewusst wahrgenommen werden können, ohne dass dieser jedoch sagen könnte, dass er etwas beziehungsweise was er genau gesehen hat.⁵⁶⁶ Es wurde versucht die komplexe Struktur im Einstellungsprotokoll (siehe Anhang C.2) möglichst umfassend wiederzugeben, aufgrund der großen Anzahl an sehr kurzen Einstellungen wurden jedoch aufeinanderfolgende Einstellungen dieser Art als eine Einstellung im Protokoll

⁵⁶⁴ Thiemann, Vorspann, S. 9.

⁵⁶⁵ Vgl. Böhnke, Alexander: Handarbeit. Figuren der Schrift in *Seven*, in: *montage/av* 12/2 (2003), S. 11f.; Thiemann, Vorspann, S. 9, 12.

⁵⁶⁶ Vgl. Schnelle, Bewahrer und Zerstörer, S. 54-59.

vermerkt, die ‚Untereinstellungen‘ in der Bild-Spalte jedoch einzeln beschrieben. In der Regel wurden zum einen einzelne Titelnennungen, zum anderen mehrere kurze Einstellungen zwischen zwei Credits als eine Einstellung zusammengefasst.

Auf diese Weise protokolliert, weist der Vorspann 36 Einstellungen auf, von denen 15 sich aus mehreren kurzen Einstellungen zusammensetzen. Die längste (nicht aus mehreren zusammengefasste) Einstellung dauert fünf Sekunden, dabei handelt es sich um E9, in welcher der Filmtitel präsentiert wird. Die kürzesten ‚Einzel-Einstellungen‘ (E10, 14 und 16) messen ungefähr eine Sekunde. Die längste, aus mehreren Einstellungen zusammengefasste, Einstellung ist acht Sekunden lang und umfasst zwölf Einstellungen. Bei der Auszählung aller protokollierten (Unter-)einstellungen lassen sich knapp 100 Einstellungen unterscheiden.⁵⁶⁷ Bei einer Titelsequenzlänge von ungefähr 120 Sekunden ist eine Einstellung also durchschnittlich 1,2 Sekunden lang, was Zeichen einer hohen Schnittfrequenz ist. Die Einstellungsgrößen sind ausnahmslos als Detail- oder Großaufnahmen klassifizierbar. Bei den Detailaufnahmen ist bei einigen Einstellungen nur schwer bestimmbar, was das Bild genau zeigt. Perspektivisch herrschen Normal- und Aufsicht vor.

Schrift ist in diesem Vorspann in vielfältiger Form und Menge vorhanden: da wären zum einen die Credits, die als Typokinetogramme visualisiert sind. Sie flimmern und flirren, wischen durch das Bild und ziehen Schleifspuren hinter sich her, drehen sich in spiegelverkehrte Positionen, verändern ihre Helligkeit, erscheinen mehrfachbelichtet oder überbelichtet. Die Namen sind in einer Handschrift verfasst, bezeichnende Wörter (wie *A Film by*) oder Tätigkeitsbezeichnungen (beispielsweise *Music by*) sind in serifenlosen weißen Großbuchstaben gesetzt. Bei manchen Credits ist die Verweildauer der Schrift durch die ständige Bewegung und die kurze Einstellungslänge relativ kurz. Insgesamt ist die Gestaltung der Credits ihrer (einfachen) Lesbarkeit nicht unbedingt zuträglich. Auffällig ist, dass Kevin Spacey alias John Doe nicht in den Credits des Vorspanns aufgeführt wird. Dies geschah auf seinen eigenen Wunsch mit der Begründung, die Zuschauer mit der Identität des Mörders überraschen zu wollen. Als Ausgleich wird Spacey im Abspann zweimal genannt, einmal einzeln direkt nach dem letzten Bild des Films und außerdem im Rolltitel.⁵⁶⁸ Neben den Credits ist Schrift in diesem Vorspann zum einen in Form der Niederschriften John Does präsent, zum anderen auf den Buchseiten, deren Sätze teilweise geschwärzt werden; in beiden Fällen handelt es sich um diegetische Texte und zwar in dem Sinne, dass sie eindeutig Bestandteil der filmischen Welt sind. Darüber hinaus ist Schriftlichkeit durch in den Filmstreifen gekratzte Wörter und Sätze gegenwärtig. Wird die Titelsequenz – wie von Cooper intendiert – als John Does Werk wahr- und angenommen, sind auch diese Kratzer ihm zuzuschreiben und somit aus der Diegese heraus entstanden. In allen drei genannten Fällen ist die Lesbarkeit noch stärker eingeschränkt als bei den Credits. Während der ‚normalen‘ Rezeption ist es lediglich möglich Überschriften oder einzelne Wörter zu lesen, beispielsweise bei den handgeschriebenen Seiten *Greed* und *Envy* oder bei den Buchseiten *When you're pregnant*. Längere Abschnitte aus den Texten oder die in den Film eingeritzten Wörter lassen sich größtenteils nur in einer Ein-

⁵⁶⁷ Aufgrund der komplexen Struktur des Vorspanns wurde zu deren Vergegenwärtigung eine Einstellungsgrafik angefertigt, siehe Anhang D.1

⁵⁶⁸ Vgl. o.V.: Se7en (1995). Did You Know? Trivia, online abrufbar unter: <http://www.imdb.com/title/tt0114369/trivia> (Stand: 04.05.2012).

zelbildanalyse entziffern. Zu den eingekratzten Wörtern zählen unter anderem *Cut, Go to hell, Wrong, Repent* und in E25, in der auf einem Foto zunächst die Augenpartie, schließlich das ganze Gesicht eines Jungen geschwärzt wird, *This will be you*.

Die Farbgebung des Vorspanns wird von gedeckten/getrübten beziehungsweise unbunten Farben dominiert: schwarz, grau, beige, dunkelgrün, braun, vergilbtes weiß. In einigen Einstellungen, beispielsweise in E13, 25, 26 und 33, leuchten die Bilder in Kontrast zu dem ansonsten farblich zurückhaltenden und eher düsteren Vorspann signalhaft rot auf. Diese Rotfärbung erinnert an das Licht einer Dunkelkammer, was thematisch mit den dazugehörigen Bildinhalten korrespondiert, da bei derartigen Bildfärbungen stets Fotos, Filmstreifen oder die Tätigkeit des Entwickelns gezeigt werden. In E3 ist ein Foto von zwei deformierten Händen zu sehen, zwischen den beiden verläuft ein breiter roter Strich. In E19 fällt ein einzelner Tropfen Blut auf eine der handbeschriebenen Seiten John Does. Diese ‚Farbtupfer‘ werden im Vorspann nur äußerst sporadisch eingesetzt, sind jedoch aufgrund der sie umgebenden farblichen Zurückhaltung besonders prägnant.

Auf der Tonebene des Vorspanns ist ein Remix des Liedes *Closer to God* der Nine Inch Nails zu hören. In der ersten Hälfte des Vorspanns entfaltet das Lied jedoch eine Geräuschkulisse auf die das Wort ‚Musik‘ nicht richtig zu passen scheint. Zu Anfang der dumpfe nachhallende Schlag, der sich in einem hintergründigen ‚Schlagrhythmus‘ den gesamten Vorspann über fortsetzt. Dann knirscht, knarzt, scheppert und hallt es. Ein dumpfes Rumoren ist zu hören, ebenso wie kreischende und quietschende Geräusche. In manchen Fällen scheinen die Geräusche Geschehnisse auf der Bildebene zu unterstreichen, beispielsweise in E4, in der man im Detail Teile eines Rasierapparats sieht und dazu ein metallisch knarzendes Geräusch ertönt. Die Instrumentierung ist zurückhaltend und nimmt erst – ebenso wie das Tempo des Liedes – ab Minute 1:15 (E26) und dann nochmals am Ende von E30 (ungefähr ab Minute 1:35) zu. In E35 wird die einzige Textzeile des Vorspanns (*You get me closer to God*) gesungen, passend zum Bildinhalt, da in diesem Moment das Wort *God* aus einem Dollarschein herausgetrennt wird. Gemäß der in Abschnitt 3.2.4 getroffenen Unterscheidung der musikalischen Begleitung im Vorspann, kann bei diesem Lied von einer Hintergrundmusik gesprochen werden. Innerhalb des Vorspanns übernimmt sie dramaturgische Funktionen, da sie die Atmosphäre der Sequenz unterstützt, sowie persuasive Aufgaben, weil die musikalische Gestaltung zur emotionalen und programmatischen Einstimmung des Publikums beiträgt.⁵⁶⁹ Der Vorspann entwickelt sowohl auf bildlicher als auch auf musikalischer Ebene eine bedrohliche, düstere Atmosphäre, die beim Zuschauer Erwartungen bezüglich des weiteren Fortgangs des Films weckt. Nach diesem Vorspann wird wohl kein Zuschauer mit einer romantischen Liebeskomödie rechnen.

Zu den Funktionen des Vorspanns und dessen Bezugnahme zum Film

Die ökonomisch-rechtliche Funktion spielt bei diesem Vorspann eine untergeordnete Rolle, da die Lesbarkeit der Credits durch die animierte Typographie erschwert wird. Neben dem fehlenden Credit für Kevin Spacey ist auch Kyle Cooper nicht mit einem eigenen Credit in der Vorspannsequenz vertreten. Dies ergibt im Hinblick auf die konzeptuelle Ausrichtung des Vorspanns Sinn:

569 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 70, 73.

Die Titelsequenz ist derart gestaltet, dass der Zuschauer die Urheberschaft John Doe und nicht Kyle Cooper zuschreiben soll. Böhnke fasst diesbezüglich zusammen: „Der Ausdruckscharakter des Vorspanns von *Se7en* verdeckt die Referenz auf die Produktion. Er funktioniert so gut, dass man fast vergisst, dass es ein Vorspann ist. Deshalb ist Lesbarkeit nicht das Ziel der Titelsequenz.“⁵⁷⁰

Wie bereits erläutert fungiert der Vorspann als Einführung John Does, mit der Titelsequenz stellt er sich und seine Welt dem Zuschauer vor. Stanitzek beschreibt den Vorspann als „eine Art Selbstporträt des Killers [...], der im folgenden Thriller sein Unwesen treibt.“⁵⁷¹ Zwar kann der Rezipient zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Gewissheit sagen, mit wem er es im Vorspann zu tun hat und in welchem Kontext die Tätigkeiten stehen, welche dieser Jemand ausführt, doch verheißt die Bild- und Tongestaltung nichts Gutes: „Im Zusammenspiel mit der Musik gelingt es den Bildern [...], eine morbide, düster-klaustrophobische und irrealer Atmosphäre zu schaffen, die die Grundstimmung des Films vorwegnimmt. Die Titel selbst verstärken zusätzlich die Aura von Wahn und Bedrohlichkeit.“⁵⁷² Dass die im Vorspann produzierten Bücher Teil der diegetischen Welt sind, erschließt sich dem Zuschauer ab der 75. Filmminute, als Somerset und Mills die Wohnung John Does durchsuchen und dabei tausende dieser Tage- beziehungsweise Notizbücher finden. Als Somerset eines der Bücher durchblättert, erkennt der Zuschauer die Handschrift aus dem Vorspann wieder, außerdem liegt das Foto des entstellten Gesichts aus E8 der Titelsequenz in dem Buch. Auch das rote ‚Dunkelkammerlicht‘ des Vorspanns wird in der Filmsequenz wieder aufgegriffen, ebenso wie die gesamte Farbgebung in John Does Wohnung jener des Vorspanns gleicht. Darüber hinaus wird auf das Bild des Vorspanns, in dem John Doe sich mit einer Rasierklinge die Haut der Fingerkuppen abschneidet, in der Narration des Films auf sprachlicher Ebene rekurriert: In Minute 77:33 teilt eine Mitarbeiterin der Spurensicherung Mills mit, dass in der Wohnung John Does kein einziger Fingerabdruck gefunden wurde. Und in der 90. Minute – nachdem John Doe sich der Polizei gestellt hat – bestätigt sich, sowohl auf Bild- als auch auf Tonebene, dass dieser sich die Haut der Fingerkuppen abgeschnitten hat. Vorspann und Film stehen ab der Durchsuchung von John Does Wohnung also in einer direkten, erkennbaren Beziehung und der eventuell bis zu diesem Zeitpunkt keimende Verdacht, dass die agierenden Hände des Vorspanns die des Mörders aus dem Film sind, wird eindeutig bestätigt. Durch die Bilder des Vorspanns wird die Bedrohlichkeit John Does im Film potenziert, da die im Film gezeigten Opfer nicht den entstellten/gefolterten/toten Menschen auf den Fotos des Vorspanns (beispielsweise in E19 oder E30) entsprechen und somit damit davon auszugehen ist, dass seine Taten sich nicht in jenen im Film dargestellten Morden erschöpfen. In E36 stellt der Vorspann durch die visuelle Fokussierung auf das Wort *God*, unterstützt durch die Liedzeile *You get me closer to God*, „eine Verbindung her zum verquastenen religiösen Motiv John Does, der am Schluss des Films behauptet, von Gott für seine Taten auserwählt worden zu sein.“⁵⁷³ An dieser Stelle deutet die Titelsequenz also bereits Handlungsteile an, die im Verlauf des Films ausgeführt werden.

570 Böhnke, Handarbeit, S. 17.

571 Stanitzek, Vorspann, S. 16.

572 Thiemann, Vorspann, S. 11f.

573 Schnelle, Bewahrer und Zerstörer, S. 54.

Die Titelsequenz liefert dem Zuschauer durch ihre bildliche und musikalische Gestaltung eine Reihe von Hinweisreizen, sodass dieser durch Rückgriff auf schematisches Wissen bestimmte Erwartungen hinsichtlich des folgenden Films entwickeln kann.⁵⁷⁴ Durch die Schaffung einer düsteren, bedrohlichen Atmosphäre erfüllt der Vorspann also eine Programmierungsfunktion: die Zeichen deuten auf einen Thriller oder ähnlichen Film hin und diese Erwartung wird nicht enttäuscht.

Zu den möglichen Wirkungen des Vorspanns

Für Kyle Cooper sind Titelsequenzen ein Teil des Films, die nicht von diesem getrennt sein sollten.⁵⁷⁵ Ziel seiner Arbeiten ist demgemäß, dass „der Vorspann zur ersten Szene eines Film wird, den Inhalt des Films reflektiert.“⁵⁷⁶

Formal ist der Vorspann zu *Sieben* zwar vom eigentlichen Film getrennt, zu Beginn durch eine Schwarzblende und am Ende durch, für Sekundenbruchteile eingeblendete, technische Instruktionen (*Picture Title End of Reel*),⁵⁷⁷ doch inhaltlich ist die Titelsequenz ein Teil des Films, sie trägt zur Einführung des Zuschauers in die Diegese bei. Wie schon erwähnt, war Coopers Konzept, auf einer Idee David Finchers beruhend, dabei „die Sequenz so aussehen zu lassen, als hätte John Doe sie selbst gefertigt.“⁵⁷⁸ In diesem Sinne führt der Vorspann nicht nur in die Diegese ein, sondern er ist vielmehr aus ihr entstanden. Dass der Vorspann auf jeden Rezipienten in dieser, von Cooper intendierten, Weise wirkt, ist angesichts des Verständnisses des Zuschauers als aktivem Mediennutzer unwahrscheinlich. Bei der Online-Befragung gab einer von sieben Befragten an, dass ihm der Vorspann besonders aufgefallen sei, weil er wirke, als sei er von John Doe selbst gemacht und dadurch der diegetische Status des Vorspanns verhandelt werde. Sein Konzept setzt Cooper auf formaler Ebene vor allem durch die handgeschriebenen Credits, die ins Filmmaterial gekratzten, teilweise unterschwelligeren Botschaften und den schnelle Schnitt, der John Does unberechenbaren, wahnhaften Gedanken zu entsprechen scheint, um. Diese und andere Gestaltungsmittel verfehlen jedoch auch dann nicht ihre Wirkung auf den Zuschauer, wenn der Vorspann auf diesen nicht in der intendierten Weise wirkt.

Bereits zu Beginn zieht der Vorspann die Aufmerksamkeit auf sich. Der dumpfe, in die erste Einstellung nachhallende Schlag, welcher die Schwarzblende untermalt, unterbricht das monotone Ticken des Metronoms aus der Vorsequenz wie eine Art Startsignal. Die bedrohliche, angespannte Atmosphäre, die sich im Vorspann bildlich und akustisch entfaltet, steht in Kontrast zu der Ruhe und Eintönigkeit des abendlichen Zubettgehens Somersets und wirkt dadurch noch beunruhigender. Die dichte Atmosphäre des Vorspanns wird von einem der Befragten in der Online-Befragung auch als Grund dafür angegeben, dass ihm der Vorspann aufgefallen ist.

Hände und (Notiz-)bücher spielen in der Titelsequenz eine zentrale Rolle: in der für diesen Vorspann relativ langen ersten Einstellung (4 Sek.) ist ein aufgeschlagenes, anscheinend leeres Buch zu sehen, dessen Seiten geradezu prädestiniert dafür scheinen, beschrieben zu werden. Und

574 Vgl. Bullerjahn, Grundlagen Filmmusik, S. 300f.

575 Vgl. Gibson, Jon M.: The dark genius of Kyle Cooper, in: Wired Magazine 12.06 (2004), online abrufbar unter: <http://www.wired.com/wired/archive/12.06/cooper.html> (Stand: 04.05.2012).

576 Thiemann, Vorspann, S. 9.

577 Vgl. Schnelle, Bewahrer und Zerstörer, S. 57.

578 Thiemann, Vorspann, S. 12.

tatsächlich werden solcherart Bücher, durch John Does Niederschriften im Laufe des Vorspanns, zu Manifestationen seiner verworrenen Weltsicht. In E3 (mit 3 Sekunden ebenfalls recht lang) ist ein Foto deformierter Hände zu sehen, die, getrennt durch einen breiten roten Strich, wie ein mahnendes Negativbeispiel wirken, das John Doe daran erinnert, dass er angesichts der sündhaften Gesellschaft nicht untätig die Hände in den Schoß legen darf, sondern *handeln* muss. Und so sind in nahezu jeder Einstellung des Vorspanns die Hände oder Finger John Does zu sehen oder zu erahnen: sie schneiden die Haut der Fingerkuppen ab, ziehen Fotos durch Entwicklerlösung, öffnen Bücher, blättern Seiten um, halten Stifte und beschreiben Seiten, binden diese, schwärzen Texte usw. Dabei entsteht vor allem bei jenen Einstellungen in Aufsicht der Eindruck, das Geschehen durch John Does Augen zu sehen oder ihm dabei über die Schulter zu schauen. In beiden Fällen wird der Zuschauer in eine (gedankliche) Nähe zu John Doe gerückt, die zu der von der Vorspannsequenz ausgehenden Bedrohlichkeit beiträgt. Der Eindruck von Nähe wird durch die ausschließliche Verwendung von Detail- und Großaufnahmen noch verstärkt. Vor allem die erstgenannte Einstellungsgröße lässt dem Zuschauer aufgrund ihrer Konzentration auf Details kaum Möglichkeiten, den Blick schweifen zu lassen, man wird geradezu hineingezwungen in diese Bilder- und Gedankenwelt des Mörders. Außerdem wirken manche der Bilder (beispielsweise in E4 und E8) durch die gewählten Einstellungsgrößen kryptisch, was ebenfalls der bedrohlichen Stimmung des Vorspanns zuträglich ist. Da für den Zuschauer nicht mit Gewissheit bestimmbar ist, was er genau sieht, er jedoch aufgrund der Machart des Vorspanns sowie dessen teilweise abstoßender Bilder stets damit rechnet, in den rätselhaften Bildern eine weitere Grausamkeit zu entdecken, wird er in einen Zustand permanenter Anspannung versetzt.

Der Vorspann wirkt jedoch nicht nur auf der und durch die Bildebene bedrohlich: dieser Eindruck wird durch die Musik und der durch sie erzeugten Geräuschkulisse, die als unangenehm und nervenzerrend beschrieben werden kann, sowie die typographische Gestaltung der Credits verstärkt. Den Titelnennungen scheint die Wahnhaftigkeit und Unberechenbarkeit John Does anzuhaften.⁵⁷⁹ Durch ihre ständige Bewegung, die flimmernde Unstetigkeit, ihre kurze Verweildauer sind sie für den Zuschauer nur schwer zu fassen – ebenso wie John Doe im Film für die Detectives nicht fassbar ist. Die in das Filmmaterial gekratzten Wörter und Sätze tragen ihr Übriges dazu bei, dass die Sequenz auf den Zuschauer beängstigend und bedrohlich wirkt. Zwar handelt es sich dabei größtenteils um unterschwellige Reize, jedoch können auch derartige Einflüsse beim Menschen Emotionen hervorrufen.⁵⁸⁰ Es ist also möglich, dass Botschaften wie *Die, Go to hell* oder das bereits zitierte *This will be you* unterbewusst emotionalisierend auf den Zuschauer einwirken – zumindest auf jene, die der englischen Sprache mächtig sind. Während der ‚normalen‘ Rezeption ist es außerdem möglich, beim letztgenannten Beispiel zumindest das *you* bewusst wahrzunehmen. Und bereits jenes einzelne Wort hat im Kontext dieses Vorspanns und in Verbindung mit dem danebenstehenden Bild (E25) eine beunruhigende Wirkung.

Der Einsatz der Farbe Rot in einigen Einstellungen erzeugt zusätzlich eine aufschreckende Wirkung, da diese Farbe Gefahr signalisiert.⁵⁸¹ Im Kontrast zu den übrigen gedämpften Farben

579 Vgl. Thiemann, Vorspann, S. 12f.

580 Vgl. Ruys, Kirsten; Stapel, Diedrick A.: The secret life of emotions, in: Psychological Science 19 (2008), S. 385-391.

581 Vgl. Heller, Wie Farben wirken, S. 62f.

des Vorspanns wirkt das Rot sehr aggressiv und trägt so dazu bei, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu stimulieren.⁵⁸² Für einen ähnlichen Effekt sorgt bei der Montage der Einstellungen die sehr hohe Schnittfrequenz. Im Sinne des Prinzips der Abwechslung erfolgt eine ständige Reizerneuerung,⁵⁸³ wodurch einerseits die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer wieder aufs Neue forciert wird. Andererseits wird eine gänzliche bewusste Erfassung der Bildinhalte, durch die kurze Einstellungsdauer und die mehrfach überblendeten Bildebenen, erschwert. In diesen Fällen wirken die Bilder wie unheilvolle Andeutungen oder visualisierte Gedanken John Does. Die Schnittfrequenz erhöht sich im Laufe des Vorspanns – der Höhepunkt ist in E32 erreicht, wo innerhalb von acht Sekunden zwölf unterschiedliche Einstellungen zu sehen sind – was auf der Tonebene durch die Erhöhung des Liedtempos in E25 und E30 unterstützt wird: der Zuschauer wird unaufhaltsam in den Bilderstrudel, in John Does Welt hineingezogen, ohne dass ihm viel Zeit zum Nachdenken bleibt. Bezüglich der Schnitttechnik ist der Vorspann ein Kind seiner Zeit. In den 90er Jahren erfreute sich ‚beschleunigtes Editing‘ – geprägt von der Video-Clip-Ästhetik der damaligen Zeit – in Filmen einiger Beliebtheit.⁵⁸⁴ Doch auf dem Gebiet des Titeldesigns fiel der Vorspann durch seine gesamte Gestaltung aus der Reihe und Publikum und Kritikern dadurch auf. Auch ein Teilnehmer der Online-Befragung gab an, dass der Vorspann aufgrund der, für die damalige Zeit außergewöhnlichen, Machart besonders auffällig gewesen sei. Wie in den Abschnitten 3.1.4 und 3.1.5 beschrieben, erfuhr die Vorspanngestaltung zwischen den 70er und 90er Jahren einen Bedeutungsverlust. Mit dem Vorspann zu *Sieben* hauchte Cooper dieser Kunstform neues Leben ein.⁵⁸⁵

Neben den bereits genannten Gründen, weshalb der Vorspann den Teilnehmern der Online-Befragung besonders aufgefallen war, wurde vor allem auf formale Darstellungsmittel verwiesen. Die Typographie erweist sich als aufmerksamkeitsregendes Element. In zwei Fällen benannten die Befragten die Kombination aus verwackelten Bildern, Schnitt und Musik beziehungsweise typographischer und bildlicher Gestaltung sowie der Musik als Grund für die besondere Auffälligkeit des Vorspanns. Durch die Art und Weise wie filmische Mittel in diesem Vorspann eingesetzt werden, fordert er alltägliche Wahrnehmungsgewohnheiten heraus. Außerdem hebt er sich durch seine Darstellungsmittel von der großen Masse anderer Titelsequenzen ab – vor allem, wenn man ihn im Kontext seiner Entstehungszeit betrachtet.

6.3.3. Zusammenfassung

Der Vorspann zu *Sieben* verfolgt ein Ziel, das Kyle Cooper in einem Interview folgendermaßen beschrieben hat:

I was really into horror movies when I was a kid [...] and I used to get frustrated when they'd hold back the monster to the very end. It occurred to me to get an idea of the killer before they finally catch him. We wanted to get the audience curious about what this guy is going to be. He has to be super, super evil.⁵⁸⁶

582 Vgl. Mikunda, *Kino spüren*, S. 247.

583 Vgl. Kuchenbuch, *Filmanalyse*, S. 64.

584 Vgl. Beller, Hans: *Entschleunigtes Editing*, in: *Schnitt* 46 (2007), S. 60.

585 Vgl. Boneu, Solana, *Uncredited*, S. 255.

586 o.V.: *Anatomy Of An Opening Sequence: David Fincher's Seven*. Title designer Kyle Cooper talks through the iconic credits, online abrufbar unter:

<http://www.empireonline.com/features/david-fincher-fight-club-opening-credits/p1> (Stand: 05.05.2012).

Die im Vorspann eingesetzten Gestaltungsmittel – angefangen bei den Bildern, den Einstellungsgrößen und der Perspektive, über die Typographie und die Musik bis hin zu Schnitt und Montage – dienen in ihrer Gesamtheit dazu, dieses Ziel zu erreichen. Durch ihre Verbindung schaffen sie eine bedrohliche, düstere und beängstigende Atmosphäre, vermitteln ein Gefühl der Enge, rücken den Zuschauer ganz nah an John Doe heran und geben einen Einblick in dessen Welt. Durch die schnellen Schnitte und die, durch die gewählten Einstellungsgrößen, begrenzten Bildausschnitte wirken die Bilder teilweise nur wie Andeutungen: der Vorspann erscheint insgesamt wie eine große dunkle Vorahnung, die im Film Wirklichkeit wird. Zusammengefasst nimmt die Atmosphäre der Titelsequenz also die Stimmung des Films vorweg, der Vorspann dient einer ersten Charakterisierung ‚des Bösen‘ und weist außerdem narrative und vor allem diegetische Bezüge zum Film auf – auch dann, wenn die Titelsequenz nicht sowieso als per se diegetisches, da von John Doe gefertigtes, Material angesehen wird. Es erfolgt also auf unterschiedlichen Ebenen eine Einleitung des Zuschauers in den Film. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten gewinnt der Vorspann vor allem durch seine außergewöhnliche Machart und des daraus resultierenden Bedrohungsgefühls.

6.4. Forrest Gump

6.4.1. Ergebnisse der Kategorienbildung

Die Kategorie *Feder* beschreibt das zentrale Motiv des Vorspanns und war in jeder der fünf Antworten zu finden. Daneben wurde zweimal die *Musik* als Grund genannt, warum der Vorspann den Befragten besonders aufgefallen war. In einem Fall wurde dieser Eindruck dahingegen konkretisiert, dass die *Musik in Relation zur Bildgestaltung* eingesetzt wird. Zudem war der Vorspann zwei Teilnehmern aufgrund seiner *Einfachheit* aufgefallen, wobei diese von einem der Befragten als passend für die *thematische Einleitung in den Film* eingeschätzt wurde. Außerdem war der Vorspann aufgefallen, weil er einen *Bezug zum Ende des Films* aufweist und weil die *Hauptfigur des Films aktiv in den Vorspann einbezogen* ist.

6.4.2. Vorspannanalyse

Zwischen dem Vorspann zu *Sieben* und jenem zu *Forrest Gump* (Regie: Robert Zemeckis, Titeldesign: Nina Saxon, 1994) könnte auf formaler Ebene kaum ein größerer Unterschied herrschen: besteht der Erste aus über 100 Einstellungen in gut zwei Minuten, gibt es im Zweiten, der ungefähr zwei Minuten und 25 Sekunden dauert, keinen einzigen Schnitt. Während die Titelsequenz zu *Sieben* jede ihrer formalen Ebenen dazu nutzt, ein Gefühl der Bedrohung, Enge, Unübersichtlichkeit und Beunruhigung zu erzeugen, fällt der Vorspann zu *Forrest Gump* durch Einfachheit, Leichtigkeit und Harmonie auf. Von den fünf in dieser Arbeit analysierten Vorspannen ist jener zu *Forrest Gump* der, über den es am wenigsten Hintergrundliteratur gibt. Bei der Online-Befragung wurde er fünf mal genannt und steht somit bezüglich der Häufigkeit der Nennungen an dritter Stelle.

Der Film erzählt die Geschichte von Forrest Gump, der etwas einfältigen, aber herzenguten Hauptfigur, über drei Jahrzehnte US-amerikanischer Geschichte hinweg. Forrest geht – beziehungsweise läuft über weite Strecken des Films – unbedarft und ohne ein wirkliches Ziel durchs Leben. Andere Menschen, unter anderem seine Mutter und seine große Liebe Jenny, geben ihm

äußere Anstöße auf die er reagiert, doch im Großen und Ganzen nimmt Forrest das Leben so wie es kommt, mit allen Höhen und Tiefen, und hat dabei im wahrsten Sinne des Wortes oft mehr Glück als Verstand.

1994 war *Forrest Gump* der kommerziell erfolgreichste Film des Jahres,⁵⁸⁷ Zitate aus dem Film wie *Das Leben ist wie eine Schachtel Pralinen, man weiß nie was man bekommt* oder *Lauf Forrest, lauf*, sind Allgemeingut geworden. Besonderes Aufsehen erregte zum damaligen Zeitpunkt die verwendete Computertechnik, durch die es möglich wurde, Forrest Gump im Film auf eine Reihe historischer Persönlichkeiten, unter anderem John F. Kennedy und John Lennon, treffen zu lassen.⁵⁸⁸

Auch die Titelsequenz, für die Nina Saxon verantwortlich zeichnet, wurde teilweise mit Computertechnik realisiert. So handelt es sich bei den Bildern der Feder, die man im Vorspann sieht, zwar um echte, nicht am Computer generierte Bilder, doch die Bewegung der Feder wurde mithilfe von Computertechnik umgesetzt.⁵⁸⁹ Dass der Film mit der Feder beginnen sollte, stand von Beginn an im Drehbuch. Ihr abermaliger ‚Auftritt‘ in der letzten Szene des Films war ursprünglich nicht vorgesehen, wurde jedoch nachträglich in das Drehbuch eingebaut.⁵⁹⁰

Bei der Anfertigung des Einstellungsprotokolls musste darauf zurückgegriffen werden, selbstständig Einheiten als Einstellungen festzulegen, da der Vorspann wie gesagt keinen Schnitt aufweist und somit theoretisch nur aus einer einzigen Einstellung besteht. Da es jedoch wenig zielführend erschien für eine Einstellung ein Einstellungsprotokoll zu erstellen und die Veränderungen in der Einstellung – beispielsweise hinsichtlich der Einstellungsgröße oder der Creditnennungen – dabei nicht richtig hätten erfasst werden können, wurde die Einstellungseinteilung anhand der einzelnen Crediteinblendung vollzogen. Dass das Protokoll also nicht die tatsächliche Form des Vorspanns wiedergibt, sondern dieser durch von außen herangetragene Kategorien unterteilt wurde, sollte stets im Hinterkopf behalten werden. Auch das Ende des Vorspanns musste, da es sich um einen in die Filmhandlung integrierten Vorspann handelt, definiert werden. Als Anhaltspunkt hierbei diente nicht – was sich normalerweise anbieten würde – die Ausblendung des *directed by*-Credits, sondern die Musik des Vorspanns. Diese ist nach der Ausblendung des Credits noch so lange zu hören, bis die Handlung, die mit der Einblendung des Credits begonnen hat, beendet ist. Daran orientiert, endet der Vorspann zu dem Zeitpunkt, als auch die Vorspannmusik nicht mehr zu hören ist. Diese Festlegung wird dadurch unterstützt, dass die Musik des Vorspanns sodann von Bildtönen abgelöst wird, die eindeutig der Diegese zuordenbar sind und die den Beginn der ‚richtigen‘ Handlung signalisieren.

Zur Form des Vorspanns

Der Vorspann zu *Forrest Gump* ist eine in die beginnende Filmhandlung integrierte Sequenz, die knapp zweieinhalb Minuten dauert und mit einem Blick in den Himmel, durch den eine

587 Vgl. o.V.: *Forrest Gump*, online abrufbar unter: <http://www.moviepilot.de/movies/forrest-gump-2> (Stand: 05.05.2012).

588 Vgl. Althen, Michael: *Forrest Gump: Der Idiot des Südens*, in: *Focus Magazin* 41 (1994), online abrufbar unter: http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-forrest-gump-der-idiot-des-suedens_aid_149175.html (Stand: 05.05.2012).

589 Vgl. o.V.: *Forrest Gump* (1994), *Did You Know? Trivia*, online abrufbar unter: <http://www.imdb.com/title/tt0109830/trivia> (Stand: 05.05.2012).

590 Vgl. *DVD Forrest Gump: Kommentar von Robert Zemeckis, Steve Starkey und Rick Carter*. Paramount Home Entertainment (2004), 01:15.

weiße Feder schwebt, eröffnet wird. Im Laufe der Titelsequenz verfolgt die Kamera den Weg der Feder, die vom Wind auf- und ab, hin- und hergetragen wird, hinunter zur Erde, bis diese schließlich zu Füßen Forrest Gumps, der auf einer Bank sitzt, landet, von diesem aufgehoben, betrachtet und schließlich in ein Kinderbuch gelegt wird, das sich in einem Koffer befindet, der neben ihm auf der Bank liegt. Die Bilder des Vorspanns sind realfilmischer Art, wurden jedoch wie bereits beschrieben teilweise am Computer bearbeitet. Der Definition nach handelt es sich bei dem Vorspann um eine Plansequenz.⁵⁹¹

Die Einstellungsgrößen wurden nicht anhand der Feder, sondern anhand des Stadtgeschehens im Hintergrund protokolliert und verändern sich im Laufe der Sequenz von Weit nach Nah beziehungsweise Groß. In den ersten zehn der insgesamt 22 Einstellungen wird der Flug der Feder in einer weiten Einstellung verfolgt, dabei erhält der Zuschauer außerdem in Aufsicht einen Überblick über eine Stadt am Boden. In den folgenden fünf Einstellungen fährt und schwenkt die Kamera, weiterhin der Feder folgend, Richtung Boden; die Stadt ist dabei in der Totalen zu sehen. In E16 schwenkt die Kamera von der Totalen in die Halbtotalen und nimmt eine Straße in Aufsicht in den Blick. Im Laufe dieser Einstellung sieht man erstmals Forrest Gump im Hintergrund auf der Bank sitzen. In der darauffolgenden Einstellung fährt die Kamera von schräg oben auf den Rücken eines Mannes zu, die Einstellungsgröße verändert sich dabei von der Nah- in eine Großaufnahme, sodass zu beobachten ist, wie die Feder auf die Schulter des Mannes schwebt. Durch dessen Weitergehen in E18 wird die Feder wieder aufgewirbelt und setzt ihren Weg in Richtung der Bank, auf der Forrest Gump sitzt, in E19 und 20 fort. Eine Großaufnahme in E21 zeigt schließlich wie die Feder an Gumps Fuß zum Liegen kommt, um in E22 von ihm aufgehoben und in das Buch gelegt zu werden. Auch hier ist die Handlung in Groß- beziehungsweise Nahaufnahme zu sehen und zwar in Normal- oder leichter Aufsicht.

Hinsichtlich der bildlichen Gestaltung ist bemerkenswert, dass es sich bei dem Vorspann zwar um eine in die Filmhandlung integrierte Form handelt und hier – wie gerne bei dieser Art Titelsequenz – ein Überblick über den Handlungsraum gegeben wird, ohne bereits die Handlung voranzutreiben. Daneben wird in diesem Vorspann aber noch ein einzelnes Motiv, die Feder, vorgestellt, welches mehr als ein diegetisches Element zu sein scheint, das zufällig durch das Bild weht: Die Feder symbolisiert die Handlung auf einfache Weise – ebenso wie die Feder wird Forrests Weg durch äußere Einflüsse bestimmt, sodass er nie genau weiß, wohin es ihn treibt. Sein Leben ist genauso wie der Flug der Feder ein wiederholtes Auf und Ab. Außerdem ist die Feder „eine Metapher für die Zufälligkeit des Lebens und für das Schicksal.“⁵⁹² Obwohl die Feder nicht besonders groß im Bild zu sehen ist und teilweise sogar halb aus diesem herausgeweht wird, ist sie doch der eigentliche Mittelpunkt des Vorspanns – weil sie das Element ist, an dem sich die Bewegung der Kamera ausrichtet. Die Titelsequenz schafft also eine Verbindung zwischen integrierter Form und gleichzeitiger Darstellung eines Symbols, das die Handlung im Speziellen und das Leben im Allgemeinen repräsentiert. Das Feder-Motiv wird in der letzten Sequenz des Film nochmals aufgegriffen, sodass diese gemeinsam mit dem Vorspann den Film einrahmt.

591 Eine Plansequenz ist „eine Sonderform der Einstellung [...], in der eine vollständige Handlungseinheit in einer Einstellung ohne Schnitt gezeigt wird. Dabei kann die Kamera sich bewegen, um das Geschehen zu dramatisieren oder einer Person zu folgen.“ (Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 91.)

592 DVD Forrest Gump, Kommentar, 01:30.

Bei der Schrift der Titelnennungen handelt es sich um eine weiße Serifenschrift, die als Typogramm visualisiert ist. Ihre Positionierung orientiert sich nicht an Bildinhalten, sondern wird bei jedem Credit an der gleichen Stelle, mittig im Bild, eingeblendet. Die Typographie weist keine nennenswerten Besonderheiten auf, die Schriftart kann als klassisch-schlicht beschrieben werden.

Zu Beginn des Vorspanns ist auf der Tonebene das Geräusch wehenden Windes zu hören. Da die Feder vom Wind getragen zu werden scheint, kann dieses Geräusch als Bildton angenommen werden. Mit der Einblendung des ersten Credits wird das Geräusch des Windes von einer auf dem Piano gespielten, zunächst zurückgenommenen Melodie abgelöst, die sich in E3 weiter entwickelt und den gesamten Vorspann über zu hören ist. Im Hintergrund ist zudem ein langer Geigenton zu hören, der in E6 an Umfang gewinnt. Ab E18 schwillt die Musik deutlich an und wird nun von mehreren Geigen getragen, das Piano ist weiter im Hintergrund zu hören und löst in der letzten Einstellung die Streicher mit einer einfachen klimpernden Tonfolge ab, die zum Ende des Vorspanns immer leiser und schließlich vom Bildton der beginnenden Handlung abgelöst wird. Bei der Musik handelt es sich um einen Teil der *Forrest Gump Suite* von Alan Silvestri. Da die Melodie in der letzten Szene des Films erneut aufgegriffen wird, kann von einem Hauptmotiv gesprochen werden. Indem die Musik teilweise die Bewegungen der Feder untermalt, übernimmt sie einerseits strukturelle Funktionen. Andererseits fungiert sie aber auch in dramaturgischer Hinsicht, da sie dazu beiträgt, die Atmosphäre des Vorspanns zu verdichten. Die Melodie wird im Vorspann, in unterschiedlichen Tonlagen und Instrumentierungen variiert, doch insgesamt ist sie von einer eingängigen Einfachheit gekennzeichnet. Dieses Merkmal teilt die Ton- mit der Bildebene: die fliegende Feder ist ein einfaches Motiv und doch erfüllt sie in diesem Vorspann unterschiedliche Funktionen.

Zu den Funktionen des Vorspanns und dessen Bezugnahme zum Film

Die Titelsequenz übernimmt zum einen in recht umfassender Art und Weise eine ökonomisch-rechtliche Funktion, Nina Saxon ist jedoch nicht mit einem eigenen Credit im Vorspann vertreten.

Darüber hinaus erfüllt der Vorspann die Funktion, den Zuschauer in die Diegese einzuleiten. Dies erfolgt derart, dass es dem Zuschauer zunächst durch weite und totale Einstellungen ermöglicht wird, einen Überblick über den Handlungsraum zu gewinnen, in dem die Filmerzählung ihren Anfang nimmt: Die Stadt in der die Bank steht, auf der Forrest Gump sitzt, auf den Bus wartet und dabei anderen Wartenden rückblickend von seinem Leben erzählt. Außerdem wird bereits im Vorspann die Hauptfigur des Films eingeführt und zwar in einer Art und Weise, dass man durch die formale Gestaltung nach und nach tatsächlich an ihn herangeführt wird: erhält der Zuschauer durch die Aufnahmen in der Weiten und Totalen zunächst ‚nur‘ einen Überblick über den Handlungsraum, nähert er sich im Verlauf des Vorspanns – bedingt durch Kamerafahrten- und schwenks sowie der Veränderung der Einstellungsgröße – immer weiter der Hauptfigur an. In E15 sieht man Forrest Gump das erste Mal in der Totalen im Bildhintergrund auf der Bank sitzen und durch weitere Kameraaktivitäten kommt man ihm im Verlauf des Vorspanns immer näher, sodass man am Ende der Titelsequenz im übertragenen Sinne neben Forrest auf der Bank sitzt und bereit ist, seiner Erzählung zu lauschen. Der Vorspann steht also in direktem Bezug zur Diegese, indem er bereits Ort, Figur und weiteres ‚diegetisches Material‘ (beispielsweise den

Tischtennisschläger in Forrest Gumps Koffer) präsentiert, die der Welt der filmischen Erzählung zugehörig sind und im Laufe dieser eine Rolle spielen.

Die Feder erfüllt im Vorspann unterschiedliche Funktionen. Zunächst einmal symbolisiert sie die folgende Filmhandlung beziehungsweise zentrale Themen wie Zufall und Schicksal, die auch im Film eine Rolle spielen. Diese Symbolik wird in der Filmerzählung an einer Stelle explizit aufgegriffen und auch wenn das Feder-Motiv dort durch das Motiv des ‚Blattes im Wind‘ ersetzt wird, liest sich die folgende Aussage von Forrest Gump wie eine Interpretation der Feder im Vorspann:

Ich weiß nicht, ob Mama Recht hatte oder ob Lieutenant Dan Recht hat. Ich weiß nicht, ob jeder von uns sein Schicksal hat oder ob wir nur zufällig dahingleiten wie ein Blatt im Wind. Aber ich denke, es stimmt vielleicht beides. Vielleicht passiert ja beides zur selben Zeit.⁵⁹³

Die fliegende Feder für sich allein genommen fungiert also als Schlüsselmotiv. Ab dem Moment als sie Forrest Gump zu Füßen weht, dieser sie aufhebt und aufbewahrt, tritt aber eine weitere Funktionsebene in den Vordergrund: Die Feder wird zu einem Teil der Diegese – zwar ist sie das formal gesehen auch schon vorher, da der Himmel durch den sie fliegt ebenso zur diegetischen Welt gehört, doch ist die Bezugnahme der Feder zum Film dabei nicht so stark ausgeprägt, wie ab dem Moment in dem Forrest Gump sie an sich nimmt. Somit trägt nicht nur die beschriebene Annäherung an die Hauptfigur mithilfe kameratechnischer Gestaltungsmittel zur Einführung in die Diegese bei, ebenso führt die Feder den Zuschauer in den Film hinein, sie ist leitend bei seinem Weg in die filmische Welt. Dieser Eindruck wird dadurch unterstützt, dass die Feder den Zuschauer am Ende des Films auch wieder aus diesem hinausführt: In der letzten Szene sieht man Forrest Gump mit seinem Sohn auf den Schulbus warten. Der Sohn holt das Bilderbuch hervor, in das Forrest im Vorspann die Feder gelegt hat. Diese fällt zunächst aus dem Buch heraus. Als der Sohn mit dem Schulbus davon gefahren ist, erhebt sich die Feder wieder in die Lüfte, untermalt von der Melodie aus der Titelsequenz. Sie dreht einige Pirouetten und fliegt schließlich auf die Kameralinse zu, das Bild wird schwarz, der Abspann beginnt. Die Feder ist also ein den Film auf- und abschließendes Element, Vorspann und letzte Szene des Films stehen zueinander in Bezug und bilden einen Rahmen.

Der Vorspann übernimmt nicht nur eine einleitende, sondern auch eine einstimmende Funktion. Dies ist primär Aufgabe der Musik, die durch ihre strukturelle Funktion nicht nur die Bewegungen der Feder untermalt, sondern auch dramaturgisch wirksam ist. Das Titelthema, mal zögernd, mal beschwingt, mal wehmütig anmutend, schafft eine Atmosphäre, die der Stimmung des folgenden Films entspricht.

Zu den möglichen Wirkungen des Vorspanns

Das Auffälligste an diesem, auf den ersten Blick eher unauffälligen, Vorspann ist die musikalische Gestaltung sowie die fliegende Feder, deren Weg die Kamera nachverfolgt. Die Schrift des Vorspanns ist kaum darauf ausgelegt, Aufmerksamkeit zu erzeugen, dafür ist ihre Gestaltung und Positionierung zu sehr konventionellen Maßstäben verhaftet. Auch Establishing Shots einer Stadt oder Landschaft werden in integrierten Vorspannen gerne eingesetzt und stellen für den

593 DVD Forrest Gump, 126:06.

Zuschauer daher kaum neuartige Reize dar. Die Umsetzung des Establishing Shots in Form einer Plansequenz hingegen ist insofern wirkungsvoll, als dass in Zeiten zunehmend höherer Schnittfrequenzen⁵⁹⁴ eine Sequenz, in der in zweieinhalb Minuten kein einziger Schnitt sichtbar ist, auffallend ist und die Wahrnehmung des Zuschauers, ob der Abweichung von der Norm, herausfordert.

Auf die im Vorspann zu hörende Musik zurückkommend, lässt sich festhalten, dass es sich dabei um eine recht einfache, aber vor allem sehr eingängige Melodie handelt, wodurch sie einen hohen Wiedererkennungswert hat. Sie untermalt die Bewegungen der Feder und trägt maßgeblich dazu bei, die Stimmung des Films zu setzen. Zwei von fünf Teilnehmern der Online-Befragung, die den Vorspann zu *Forrest Gump* nannten, gaben an, dass ihnen der Vorspann unter anderem wegen der Musik besonders aufgefallen sei. Einer dieser Beiden verwies außerdem darauf, dass die bildliche und musikalische Gestaltung in Relation zueinander stehe, da Federbewegung und Musik aufeinander abgestimmt seien. Dass die Musik und die Feder auf Rezipienten als eine Einheit wirken kann und auch als solche erinnert wird, zeigen Kommentare zu der ‚Forrest Gump Suite‘ im Internet: „und die feder fliegt in den himmel zurück... eine wunderschöne komposition.“ Darauf ein anderer Internetnutzer: „Genau, [...] da kommt mir auch immer die feder in den sinn! wunderschön!“⁵⁹⁵

Ausnahmslos alle fünf Teilnehmer der Online Befragung, denen der Vorspann zu *Forrest Gump* im Gedächtnis geblieben war, nannten als Grund weshalb ihnen dieser besonders aufgefallen war die (fliegende) Feder. Einmal wurde die Einfachheit dieses Motivs betont, ein weiteres Mal die einfache Gestaltung des Vorspanns insgesamt. Dadurch sei der Vorspann etwas Besonderes und leite sehr gut in den folgenden Film ein. Ein Teilnehmer verwies darauf, dass es sich bei der Feder um ein, den ganzen Film symbolisierendes Motiv handele. Die beiden Begriffe ‚Einfachheit‘ und ‚Symbol‘ erinnern an die Prinzipien, nach denen Saul Bass viele seiner Vorspanne gestaltete. Nach Bass Auffassung wird ein Bild durch Einfachheit – die durch Reduktion in der Bildgestaltung erreicht wird – interessant und gewinnt durch Hinzufügung eines symbolhaften oder metaphorischen Motivs an Komplexität und Spannung: „Der Zuschauer sagt sich anfangs: ›Ach, das kenne ich ja‹, doch je länger er hinschaut, desto deutlicher erkennt er die geheimen Bedeutungen, die unter der Oberfläche des Bildes verborgen sind und es interessant, ja gar unwiderstehlich machen.“⁵⁹⁶ Zwar wird die Einfachheit der Darstellung – das heißt in diesem Fall eine ausschließliche Konzentration auf die Feder – nicht bis zum Ende des Vorspanns ‚durchgehalten‘, da die Feder, welche zunächst eher wie ein außerdiegetisches Motiv wirkt, durch den Kontakt mit *Forrest Gump* eindeutig zu einem diegetischen Element wird. Doch dafür wird der Zuschauer durch die gewählte Art der Darstellung unmittelbar in die Diegese geleitet, als wenn die Feder schlicht den gesamten Vorspann über durch die Luft geschwebt wäre.

594 Vgl. Beller, *Entschleunigtes Editing*, S. 61.

595 o.V.: Alan Silvestri – *Forrest Gump Suite*, online abrufbar unter:

<http://hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Alan+Silvestri&titel=Forrest+Gump+Suite&cat=s>
(Stand: 06.05.2012).

596 Beier, *Midding*, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 412.

6.4.3. Zusammenfassung

Die Titelsequenz fällt durch ihre einfache Gestaltung auf, wobei die verwendeten filmischen Mittel zwar zurückhaltend, aber effektiv eingesetzt werden. Gerade in Zeiten der Reizüberflutung und Beschleunigung fällt ein Vorspann, der sich zunächst auf die Präsentation eines einzelnen symbolischen Motivs konzentriert und sequenziell ohne Schnitte umgesetzt ist, auf. Dem Zuschauer wird durch die reduzierte, langsame Darstellungsweise Zeit gelassen, über die Feder als Symbol nachzudenken. Daneben nutzt der Vorspann das Potenzial der umherfliegenden Feder, um den Zuschauer immer näher an die Hauptfigur heranzuführen und so schließlich auch die Funktion zu übernehmen, den Zuschauer direkt in die Diegese einzuleiten. Diese Annäherung an die Diegese wird durch die verwendeten Einstellungsgrößen unterstützt. Stufenweise verändert sich die Größe von einer weiten Einstellung hin zu einer Nahaufnahme, als der Zuschauer schließlich Forrest Gump ‚gegenübersteht‘. Auch die eingesetzte Musik trägt, indem sie atmosphärisch wirksam ist, dazu bei, den Zuschauer auf den Film vorzubereiten. Die Eingängigkeit der Melodie sowie die Tatsache, dass die Musik auch bei der Online-Umfrage als Grund für die Auffälligkeit des Vorspanns genannt wurde, legt die Vermutung nahe, dass der Vorspann unter anderem auch wegen der Musik im Gedächtnis bleibt.

6.5. Catch Me If You Can

6.5.1. Ergebnisse der Kategorienbildung

Die Kategorisierung der Antworten zeigte, dass dieser Vorspann zum einen aufgrund seiner *Animationen* besonders aufgefallen ist. Bei einem Teilnehmer weckten diese *Assoziationen an die 70er Jahre*. Daneben wird die Titelsequenz *allgemein positiv bewertet* und als auffallend beschrieben, weil sie auf die Befragten *einprägsam, neuartig* und *besonders* gewirkt hat. Einem Befragten war der Vorspann aufgefallen, weil er selbst eine *Geschichte erzählt*, und zwar die des Films.

6.5.2. Vorspannanalyse

Der Vorspann zu *Catch Me If You Can* war vier Teilnehmern der Online-Befragung im Gedächtnis geblieben, steht also an vierter Stelle der Liste der meistgenannten Vorspanne.

Unter der Regie von Steven Spielberg erzählt der Film die Geschichte von Frank Abagnale (gespielt von Leonardo DiCaprio), eines Scheckbetrügers und Hochstaplers, der als 16- bis 20-Jähriger mehrere Millionen Dollar ergaunert, sich in diesem Rahmen als Pilot, Arzt und Anwalt ausgibt und teilweise tatsächlich in diesen Berufen arbeitet – ohne jegliche Abschlüsse oder Qualifikationen. Nach einiger Zeit des Betrugs und der Hochstapelei wird der FBI-Agent Carl Hanratty (gespielt von Tom Hanks) auf Abagnale aufmerksam und heftet sich an dessen Fersen. Abagnale ist seinem Verfolger aber meist einen Schritt voraus und kann auf diese Weise immer wieder, oft im letzten Moment, entweichen. Schließlich gelingt es Hanratty doch, Abagnale dingfest zu machen und er wird zu zwölf Jahren Haft verurteilt. Nach einigen Jahren nimmt Abagnale jedoch das Angebot an, für das Betrugsdezernat des FBI zu arbeiten und entgeht so den restlichen Jahren im Gefängnis.

Das Erstaunliche an dieser Geschichte ist – neben ihrer Unglaublichkeit an sich –, dass sie auf einer wahren Begebenheit beruht. Frank Abagnale hat es in dieser Form tatsächlich gegeben, der Film basiert auf seiner 1980 erschienenen Biographie.

Die animierte Titelsequenz des Films wurde von Olivier Kuntzel und Florence Deygas gestaltet und wird oft mit den Arbeiten von Saul Bass verglichen.⁵⁹⁷ Die beiden Designer verweisen jedoch auf den generellen Einfluss des Grafik-Designs der 60er Jahre und schreiben den Retro-Eindruck, den die Sequenz vermittelt, auch dem Umstand zu, dass sie unter ähnlichen Bedingungen arbeiten konnten wie die Künstler der damaligen Zeit:

Total respect and confidence from the ‘client’, no marketing tests, no advertising agency trying to exert control. We worked in our atelier, in our own atmosphere. We feel Spielberg wanted to have a sequence made by an artist, not by a studio, in order to keep the charm of a ‘human hand’. It’s a very rare opportunity nowadays. The result is not perfect, but this imperfection imbues the sequence with a strong feeling of an authentic and personal work.⁵⁹⁸

Um die handgemachte Optik des Vorspanns zu erreichen, schufen Kuntzel und Deygas Teile des Vorspanns tatsächlich per Hand und nicht am Computer. Bei den Figuren und teilweise auch bei den Objekten des Vorspanns handelt es sich um, mit handgeschnitzten Stempeln erzeugte, Bilder, die in traditioneller Weise per Hand auf Papier animiert wurden: Dadurch verfügt der Vorspann über einen Stil, der an die handgemachten grafischen Titelsequenzen der 60er Jahre erinnert, gleichzeitig jedoch auch die Vorzüge moderner Computertechnologie adäquat einzusetzen und zu vermitteln weiß:

That ‘handmade’ aspect belongs to title sequences of that era. Embedding such lovely hand-made animations into a precise, down-to-the-millimetre décor on a computer served as a bridge between the past and the present. The audience was able to taste a remnant of that past through the visual comfort of which they are used to today.⁵⁹⁹

Sowohl beim Publikum als auch bei den Kritikern fanden die Titel Beachtung: „These titles have been widely noted by reviewers [...]. *Sight and Sound* magazine went so far as to describe the title sequence of *Catch Me If You Can*’s [sic] as one of the film’s two most striking features.“⁶⁰⁰ Bezüglich dieses Zitats stellt sich die Frage, ob bei dem Vorspann zu *Catch Me If You Can* die Balance zwischen seiner Aufgabe den Film zu präsentieren und dabei selbst präsent zu sein, ohne jedoch den Film in den Schatten zu stellen, gewahrt bleibt.

Zu den Formen des Vorspanns

Bei dem Vorspann handelt es sich um eine eigenständige, animierte Titelsequenz, die direkt zu Beginn des Films positioniert ist und zwei Minuten und vierzig Sekunden lang ist. Die Titelsequenz wurde mithilfe der bereits beschriebenen Mittel gestaltet und animiert und lässt sich in 23 Einstellungen unterteilen. Die erste und gleichzeitig längste Einstellung dauert 25 Sekunden,

597 Vgl. Allison, Deborah: *Catch Me If You Can*, *Auto Focus*, *Far From Heaven* and the Art of Retro Title Sequences, online abrufbar unter: http://sensesofcinema.com/2003/26/retro_titles/ (Stand: 07.05.2012); Perkins, Will: *Catch Me If You Can*. Interview, online abrufbar unter: <http://www.artofthetitle.com/2011/08/22/catch-me-if-you-can/> (Stand: 07.05.2012).

598 Perkins, *Catch Me If You Can*, <http://www.artofthetitle.com/2011/08/22/catch-me-if-you-can/> (Stand: 07.05.2012).

599 Ebd.

600 Vgl. Allison, *Catch Me If You Can*, http://sensesofcinema.com/2003/26/retro_titles/ (Stand: 07.05.2012).

die kürzesten (E3 und E6) eine Sekunde. Es überwiegen totale und halbtotale Einstellungen, nur in einer Einstellung (E16) ist Carl Hanrattys Silhouette, in einer Nahaufnahme zu sehen. Der Vorspann erzählt eine eigene kleine Geschichte und zwar die des Films in reduzierter und stilisierter Form, dabei lassen sich anhand ihrer Farbgebung sieben ‚Episoden‘ unterscheiden. Dass der Vorspann die Geschichte des Films vorwegnimmt, wird dem Zuschauer unter Umständen erst im Nachhinein klar. Dieses Vorwissen setzt die folgende Beschreibung jedoch als bekannt voraus.

Die ersten sieben Einstellungen bilden die erste Episode, die in einem kräftigen Blau gehalten ist. In E1 ist Frank Abagnales Silhouette zu sehen, wie er in einer totalen Einstellung Flughafenpersonal beobachtet, im Hintergrund sind Flughafengebäude zu sehen, Flugzeuge starten in den Himmel. Dass es sich bei der Silhouette um Abagnale handelt, wird dem Zuschauer dadurch verdeutlicht, dass unter dem Credit von DiCaprio eine Art Anzeigetafel herausklappt, deren gelber Pfeil auf die Figur zeigt, die Abagnale darstellt; In E2 weist ein ebensolcher Pfeil einer Anzeigetafel auf die Figur Carl Hanrattys, während Tom Hanks Credit präsentiert wird. In dieser ersten Episode (E1 bis E7) ‚verwandelt‘ sich Abagnale in einen Piloten (erkennbar an der stereotypen Kleidung), Hanratty wird auf ihn aufmerksam und beginnt ihn zu verfolgen, doch Abagnale entkommt. In E7 wird der Filmtitel eingeblendet. E8 bis E11 bilden die zweite Episode, erkennbar an einer orange/gelben Farbgestaltung. Hier sieht man zunächst in Aufsicht wie ein Polizeiwagen ein Taxi verfolgt, dann Abagnale wie er wieder seine Kleidung und somit seine Identität wechselt. Hanratty ist ihm weiterhin auf den Fersen, am Ende von E11 verwandelt sich Abagnale in einen Arzt. E12 bildet die dritte Episode, hier dominieren Grün und ein helles Blau die Szene. Abagnale lernt eine Krankenschwester kennen, Hanratty kommt jedoch immer näher und Abagnale muss wieder fliehen. In der nächsten Episode (E13 bis E16) herrscht eine rote Farbgebung vor, außerdem sind gelbe und orangene Farbtöne zu sehen. Abagnale wechselt erneut die Kleidung, er trägt nun einen Anzug und flieht vor Hanratty durch mehrere Räume, von denen, aufgrund des Vorwissens um die dritte berufliche Station Abagnales, anzunehmen ist, dass sie einer Anwaltskanzlei zugehörig sind. E17 bis E20 bilden, von einem rosa Farbton dominiert, die fünfte Episode. Abagnale wechselt Anzug gegen Smoking, der Szenerie nach wird eine festliche Party gefeiert. Abagnale ist jedoch weiterhin auf der Flucht vor Carl. In der sechsten Episode (E21 und E22), in der blaue und grüne Farbtöne vorherrschen, sieht man den weiteren Verlauf dieser Verfolgungsjagd. In der letzten Einstellung – und Episode –, die in dem gleichen Blau wie die erste Episode gehalten ist, laufen Abagnale und Hanratty über eine stilisierte Weltkugel, Hanratty nähert sich Abagnale dabei immer weiter an, sie verschwinden jedoch schließlich in einer Abblende, sodass das Ende offen bleibt.

Die unterschiedlichen Farben des Vorspanns symbolisieren jeweils räumliche oder zeitliche Wechsel.⁶⁰¹ Pro Einstellung wird meist nur eine Farbe verwendet, maximal befinden sich jedoch drei Farben im Bild. Daneben wird zur Farbgestaltung ausschließlich Weiß und Schwarz eingesetzt. Durch diese Reduktion in der Farbgebung und den Kontrast zwischen den bunten Farbflächen und den schwarzen Bereichen des Bildes erscheinen die in den einzelnen Einstellungen verwendeten Farben besonders markant und einprägsam.

601 Vgl. Perkins, *Catch Me If You Can*, <http://www.artofthetitle.com/2011/08/22/catch-me-if-you-can/> (Stand: 07.05.2012).

Bei der Schrift der Credits handelt es sich um eine serifenlose Schrift für die Namensnennungen und um eine Art Schreibmaschinenschrift bei den bezeichnenden Begriffen wie beispielsweise *Director of Photography*. Die Credits weisen keine einheitliche Farbe auf, manche sind Weiß, andere Schwarz und bei einigen ist die Schriftfarbe passend zur Farbe der jeweiligen Einstellung gewählt. Die Schrift wird in diesem Vorspann als bildgestaltendes Element eingesetzt und zwar in der Art, dass bei nahezu allen Credits vertikale Linien von einzelnen Buchstaben ausgehen, die in unterschiedlicher Weise das Bild unterteilen, gestalten oder Teil eines Bildobjekts sind. Beispielsweise bilden die Linien, die in E8 von Martin Sheens Credit ausgehen, eine Art Autobahnbrücke und aus Amy Adams Titelnennung in E10 bildet sich eine Swimmingpoolleiter. Die Schrift ist überwiegend als Typokinetogramm visualisiert, in einigen Fällen aber auch als Typogramm. Einige der Credits sind in Einstellungen mit Objekten positioniert, die thematisch zu der jeweiligen Tätigkeit des Genannten passen, beispielsweise ist der Credit *Music by John Williams* auf einem Piano positioniert und der Titel *Based upon the book by Frank W. Abagnale* befindet sich in einem Raum voller Bücher und Papierstapel. Insgesamt lässt sich festhalten, dass Schrift in diesem Vorspann auf äußerst prägnante und kreative Art und Weise eingesetzt wird, Bild und Schrift verschmelzen zu einer Einheit.

Auffällig an der Bildgestaltung ist neben der Farbgebung und der Einheit von Bild und Schrift, dass manche Einstellungen Bildelement der vorherigen Einstellung übernehmen. Beispielsweise sieht man in E9 Abagnale in einer Halbtotale vor einem stilisierten, überdimensional großen Glas stehen, das vertikal die gesamte Bildfläche einnimmt und in das von oben ein Strohhalm gesteckt wird. Abagnale macht einen Kopfsprung ‚hinter‘ das Glas in Richtung der unteren rechten Bildecke und trägt, als er hinter dem Strohhalm wieder auftaucht, statt der Pilotenuniform Badekleidung. Schnitt. In der nächsten Einstellung sieht man Abagnale, die Bewegung des Kopfsprungs vollendend, kopfüber in einen Swimmingpool eintauchen. Das Glas aus der vorherigen Einstellung steht nun auf einem kleinen Tisch am Pool. Zudem fällt auf, dass die Richtung der Verfolgungsjagd in jeder Einstellung stringent von links nach rechts verläuft. Dies entspricht den allgemeinen Sehgewohnheiten – zumindest jenen der westlichen Welt – und trägt dazu bei, dass der Zuschauer problemlos der Verfolgungsjagd folgen kann und so durch den Vorspann geführt wird.

Das musikalische Thema des Vorspanns (wie des gesamten Filmscores) wurde von John Williams komponiert und trägt den Titel *Catch Me If You Can*. Das auf bildlicher Ebene entwickelte Motiv der Verfolgung wird im main theme auf die musikalische Ebene übertragen. Die Musik scheint davonzulaufen und hinterherzujagen, wie Abagnale und Hanratty im Vorspann, sie hält inne, schaut sich um, setzt ihren Weg fort. Ebenso spiegelt sich der lässige Lebensstil Abagnales in den jazzig anmutenden Teilen der Titelmelodie wider. Insgesamt erinnert der Stil des Hauptmotivs – das im Laufe des Films mehrmals aufgegriffen wird – an die Musik der 60er Jahre, die Zeit in der der Film spielt. Die Vorspannmusik stellt also einen Zeitbezug zum Film her.⁶⁰² Auch Kuntzel und Deygas beschreiben die Musik als einen wichtigen Faktor zur Erzeugung des Retro-Eindruck des Vorspanns: „We designed the characters with sixties haircuts, clothes, and postures, but the music by John Williams brings a lot more of that sixties feeling! Try another

602 Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 240.

piece of music and you'll see it does not fit.“⁶⁰³ Die Musik übernimmt im Vorspann also zum einen narrative, zum anderen an einigen Stellen auch strukturelle Funktionen. Beispielsweise werden in E2 bis E6 bestimmte Bewegungen, wie das Kopfdrehen von Hanratty und Abagnale oder das Aufleuchten eines weiteren gelben Pfeils, der auf Abagnale zeigt, sowie einzelne Schnitte durch eine Art Klatschen auf der Tonebene unterstrichen und dadurch besonders hervorgehoben.

Zu den Funktionen des Vorspanns und dessen Bezugnahme zum Film

Der Vorspann zu *Catch Me If You Can* weist eine umfangreiche Anzahl von Titelnennungen auf und erfüllt insofern die ökonomisch-rechtliche Funktion. Die beiden Designer des Vorspanns sind ebenfalls mit einem Credit vertreten und schreiben den Ursprung dieser Möglichkeit Saul Bass' Arbeiten in den 60er Jahren zu:

Saul Bass's lasting legacy also enabled us to leave our mark on the title sequence as its creators. Today, many designers forget that they have the right to sign their creations. In the sixties, signing the main title (See Maurice Binder, Fritz Frileng) was proof of authenticity, as with a painting. Audiences knew who created a sequence because they saw people's names credited, not an agency. Thanks to all that great artists from the past, we were authorized to sign our name to our sequence.⁶⁰⁴

Bezüglich der inhaltlichen und rezeptionsbezogenen Funktionen lässt sich feststellen, dass die Bezugnahme des Vorspanns auf den Film stark ausgeprägt ist. Er präsentiert in komprimierter Form die Handlung des Films und nimmt sie somit vorweg. Die einzelnen Episoden und Szenerien des Vorspanns – Pilot, Lebemann, Arzt, Anwalt, Verlobungsparty, Flucht und Verfolgung (als übergreifendes Motiv) – entsprechen in ihrer Ausprägung und Reihenfolge, abgesehen von der letzten Episode, die als eine Art übergreifende Zusammenfassung fungiert, exakt den Geschehnissen im Film, wenn auch in stark reduzierter Form.

Ob sich die inhaltliche Bezugnahme des Vorspanns zum Film bereits bei der Erstrezeption vollständig erschließt, sei dahingestellt. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass ein Zuschauer, der im Vorfeld der Rezeption einen Trailer gesehen oder eine Beschreibung des Film gelesen hat, zumindest das Hauptmotiv des Films – die Verfolgungsjagd – im Vorspann wiedererkennt und eventuell sogar die drei präsentierten beruflichen Stationen Abagnales – Pilot, Arzt, Anwalt – als Teil der Filmhandlung identifiziert, denn darauf wurde sowohl in vielen Beschreibungen als auch im Trailer explizit verwiesen. Wird der Film jedoch ohne jegliches Vorwissen rezipiert, offenbart sich die Antizipation des Films durch den Vorspann vermutlich erst während oder spätestens nach dem Film.

Der Filmtitel übernimmt, unabhängig davon mit welchem Vorwissen der Zuschauer den Film ansieht, sowohl aufgrund seines beschreibenden Charakters als auch durch die Art seiner Gestaltung programmatische Funktionen. Der Titel, der wie eine spielerische Aufforderung zum Fangenspielen klingt, weckt beim Zuschauer demgemäße Erwartungen an die Handlung. Durch die Gestaltung des Filmtitels – das *me* wird von einem vorbeifliegenden Flugzeug in einer wolkenigen Form davongeweht – wird darüber hinaus angedeutet, wie schwierig es ist, die Person hinter dem ‚me‘, also Abagnale, in diesem Katz-und-Maus-Spiel zu fangen. Er ist für Hanratty

603 Perkins, *Catch Me If You Can*, <http://www.artofthetitle.com/2011/08/22/catch-me-if-you-can/> (Stand: 07.05.2012).

604 Ebd.

lange Zeit so wenig greifbar wie eine Wolke. Das Motiv der Verfolgung wird also auch bei der Präsentation des Filmtitels aufgenommen und verbildlicht.

Darüber hinaus sind auch auf der Bildebene Bezugnahmen des Vorspanns auf den Film zu erkennen. Zum einen wird in einigen Episoden des Vorspanns jene Farbe aufgegriffen, die im jeweiligen Abschnitt des Films besonders auffällig ist. So erinnert das Blau der ersten Episode (Abagnale als Pilot) an die Farbe der Stewardess-Kostüme im Film; der Orangeton in der zweiten Episode lässt sich im Film in einem von Abagnale getragenen Hemd wiederfinden und das etwas diffuse bläu- und grünliche Licht der sechsten Episode spiegelt die Licht- und Farbverhältnisse wieder, die im Film herrschen, als Hanratty ihn schließlich verhaftet. Zum anderen werden die Hauptfiguren des Films, die anhand ihrer Kleidung und Körperhaltung identifizierbar sind, in Form von Silhouetten präsentiert und ihre jeweilige Rolle im Film angedeutet.

Sowohl durch die handgemachte Optik als auch durch die Musik sowie die Farbgebung erfüllt der Vorspann die Aufgabe, die Zeit, in der die Filmhandlung spielt, zu charakterisieren und den Zuschauer darauf einzustimmen. Mithilfe der filmischen Mittel soll der Zuschauer also in die damalige Zeit zurückversetzt werden. Darüber hinaus ist der Vorspann ein kleiner Film im Film, dessen Geschichte den Zuschauer unterhält und sowohl für sich genommen als auch dann funktioniert, wenn die Bezüge zum Film bereits bekannt sind beziehungsweise erkannt werden.

Zu den möglichen Wirkungen des Vorspanns

Kuntzel und Deygas wollen mit dem Vorspann zu *Catch Me If You Can* erreichen, dass der Zuschauer in eine andere Zeit und Welt versetzt wird:

The film takes place in the 1960s and Spielberg desired for us to transplant the audience into a varied universe, with a bit of chic and a sense of drama (certainly not a humorous cartoon). We decided to take on the same approach as those who created title sequences during that era: as if we were in that era, working amongst colleagues. Not in terms of technological means, but in terms of philosophy. We wanted to deliver a personal creation that has our mark, that works in contrast to studio title sequences in which the artist's hand is less visible. We wish to have the audience of this film rediscover a paradise lost.⁶⁰⁵

Um diese Wirkung auf das Publikum zu erzielen, orientiert sich der Vorspann, wie bereits ausgeführt, am grafischen Stil und der Musik der damaligen Zeit. Tatsächlich weckte die Art der Animationen bei einem Teilnehmer der Online-Befragung Assoziationen an ein vergangenes Jahrzehnt – wenn auch an die 70er und nicht die 60er Jahre. Zudem war die Titelsequenz einem Befragten wegen der guten Animation aufgefallen. Neben der von Kuntzel und Deygas intendierten Wirkung, wurde die Titelsequenz außerdem auf Klarheit und Einfachheit hin gestaltet,⁶⁰⁶ was sowohl durch eine reduzierte, aber gleichsam durchdachte Farbgebung erreicht wird als auch durch die Konzentration auf einige wenige Bildobjekte pro Episode, sodass die Szenerie eindeutig identifizierbar ist, jedoch trotzdem minimalistisch wirkt. Die totalen Einstellungen tragen dazu bei, dass der Zuschauer das Gefühl hat, den Überblick zu bewahren und sich nicht in Details zu verlieren.

605 Perkins, *Catch Me If You Can*, <http://www.artofthetitle.com/2011/08/22/catch-me-if-you-can/> (Stand: 08.05.2012).

606 o.V.: „*Catch Me If You Can*“ – Nexus Productions animiert DreamWorks, online abrufbar unter: <http://www2.prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=96036> (Stand: 08.05.2012).

Auf die Teilnehmer der Online-Befragung hat der Vorspann unter anderem *besonders*, *neuartig* und *einprägsam* gewirkt. Einige der formalen Gestaltungsmittel könnten dazu beitragen, dass die Titelsequenz besonders auffällt und dadurch eher im Gedächtnis bleibt, denn sie bieten Orientierungshilfe, leiten den Zuschauer durch die Geschichte des Vorspanns und lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf bestimmte Aspekte. Die erste Einstellung räumt dem Zuschauer durch ihre Länge und die Aufnahme in der Totalen Zeit und Raum für eine erste Orientierung ein. Das dominante Blau in dieser Einstellung vermittelt den Eindruck von Ferne,⁶⁰⁷ was mit der Flughafenszenerie der Einstellung beziehungsweise der gesamten Episode korrespondiert. Die zwei Hauptfiguren werden in den ersten beiden Einstellungen eingeführt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird durch die gelben Pfeile der Anzeigetafel regelrecht auf sie gelenkt. In der ersten Episode erweist sich das mehrmalige Klatschen auf der Tonebene, das Bewegungen und Vorgänge pointiert, als dynamisierendes und aufmerksamkeitsförderndes Element. Es unterstreicht die Aktivitäten von Verfolger und Verfolgtem und macht den Zuschauer so auf die beginnende Verfolgungsjagd aufmerksam, die im weiteren Verlauf des Vorspanns zu beobachten ist. Auch die, sich von Szenerie zu Szenerie auffällig veränderte, Farbgebung wirkt einerseits aufmerksamkeitsfördernd, da derartige Farbwechsel dem Rezipienten neue Reize bieten; andererseits zeigen die unterschiedlichen Farben wie bereits erwähnt räumliche und zeitliche Wechsel an, wodurch – ebenso wie durch die Einhaltung der Laufrichtung – gewährleistet wird, dass der Zuschauer der Handlung problemlos folgen kann, ohne seine kognitiven Kapazitäten auf Uneindeutigkeiten verwenden zu müssen. Durch die häufig verwendeten Aufnahmen in der Totalen wird der Zuschauer auf Abstand zum Geschehen gehalten, sodass er eine Überblicksposition inne hat und dem Geschehen folgen kann. Einstellungen in denen Abagnale seine Identität beziehungsweise Kleidung wechselt, werden bevorzugt in der Halbtotale oder Amerikanischen gezeigt, sodass der Zuschauer sich ganz auf diese Wendungen in der Handlung konzentrieren kann, ohne von Umgebungsreizen abgelenkt zu werden. Die einzige Nahaufnahme, die Hanratty in Frontalsicht zeigt, wirkt auf den Zuschauer überraschend und erzeugt ein kleines Schreckmoment, da man das Geschehen bisher aus sicherer Entfernung beobachtet hat, nun aber, durch die plötzliche und einmalige Veränderung der Einstellungsgröße, der Eindruck entsteht, man sei selbst der Gejagte und in diesem Moment von Hanratty gestellt worden.

Ein Teilnehmer der Online-Befragung gab an, dass ihm der Vorspann besonders aufgefallen war, weil dieser eine geschlossene Geschichte, die des Films, erzählt. Indem die Titelsequenz also in kurzer, komprimierter Form eine Geschichte erzählt, fordert sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers heraus, forciert und lenkt diese im Verlauf des Vorspanns durch die beschriebenen formalen Mittel. Der Vorspann nimmt zwar die Geschichte des Films in groben Zügen vorweg, das Ende lässt er jedoch offen und steigert so die Spannung des Zuschauers auf den Film und dessen Ausgang.

6.5.3. Zusammenfassung

Der Vorspann ist auf den ersten Blick recht einfach gehalten: er erzählt in komprimierter Form die Geschichte des folgenden Films mithilfe minimalistischer Animationsaufnahmen, die besonders

607 Vgl. Heller, *Wie Farben wirken*, S. 23f.

wegen ihrer gelungenen Umsetzung, der durchdachten Farbgestaltung und der untermalenden Musik auffallen. Bei genauerer Betrachtung offenbart die Titelsequenz darüber hinaus noch eine Reihe kreativer Einfälle, beispielsweise die bildgestaltende Typographie oder die Abstimmung des Credits auf einen passenden Bildinhalt, die dazu beitragen, dass der Vorspann aus der Masse heraussticht. Außerdem stellt die Titelsequenz durch ihren Musik- und Animationsstil einen Bezug zu den 60er Jahren und somit zu der Zeit her, in welcher der Film spielt. Der Vorspann stimmt den Zuschauer demnach auf den Film ein und nimmt ihn gleichzeitig vorweg, indem er als kleiner Film im Film die Geschichte des Hauptfilms skizziert. Obwohl der Vorspann in seiner Gesamtheit sehr auffällig ist, drängt er den eigentlichen Film dabei nicht an den Rand, sondern unterstreicht dadurch, dass er dessen Geschichte erzählt, die Bedeutung des Films.

6.6. Vertigo

6.6.1. Ergebnisse der Kategorienbildung

Die Antworten offenbarten sowohl eine formale als auch eine funktionale Dimension. Bezüglich der erstgenannten ließen sich die Antworten in vier Kategorien einordnen: Der Vorspann war einerseits wegen der *Spiralen* aufgefallen, ein anderer Teilnehmer beschrieb diese als *psychedelische komplexe geometrische Formen*. Andererseits wurde die *Taumel erzeugende Musik* als Grund für die Auffälligkeit der Titelsequenz angeführt und die *großartige Kameraarbeit* in der Filmtitel-Einstellung hervorgehoben. Auch die *auffälligen Signalfarben* spielten bei der Wirkung dieses Vorspanns eine Rolle. In die zweitgenannte Dimension fällt die Kategorie *Verdichtung und Ankündigung zentraler Filmthemen*.

6.6.2. Vorspannanalyse

Der Vorspann zu *Vertigo* war drei Teilnehmern der Online-Befragung im Gedächtnis geblieben und wurde, da mehrere Vorspanne dreimal genannt wurden, per Zufallsauswahl in das Sample für die Vorspannanalyse aufgenommen. *Vertigo* entstand 1958 unter der Regie von Alfred Hitchcock. Es war die erste von insgesamt drei Zusammenarbeiten zwischen Hitchcock und Saul Bass, der den Vorspann zu diesem Film gestaltete.

In dem Film geht es um den Kriminalbeamten Scottie Ferguson, der nach einem Unfall, bei dem ein Kollege zu Tode kam, Höhenangst entwickelt und deshalb den Dienst quittiert. Er wird von seinem alten Freund Gavin Elster gebeten, dessen allem Anschein nach selbstmordgefährdete Frau Madeleine zu beschatten. Im Zuge des Auftrags verlieben sich Scottie und Madeleine ineinander, doch er kann sie nicht davon abhalten, sich von einem Kirchturm zu stürzen, da er ihr wegen seiner Höhenangst nicht auf den Turm folgen kann. Daraufhin erleidet Scottie einen Nervenzusammenbruch. Eines Tages sieht er auf der Straße eine Frau, die Madeleine stark ähnelt, jedoch behauptet, Judy zu heißen. Scottie, besessen von dem Gedanken, das Bild von Madeleine durch Judy wieder zum Leben zu erwecken, überredet sie, sich durch Änderung ihrer Kleidung und Frisur Madeleine anzugleichen. Als Judy ein Schmuckstück Madeleines anlegt, entdeckt Scottie, dass Judy und Madeleine dieselbe Person sind. Er zwingt Judy, mit ihm zu dem Kirchturm zu fahren, von dem Madeleine sich gestürzt hat und findet dort die Wahrheit heraus: Judy war nicht die Frau, sondern die Geliebte von Elster, der seine Frau Madeleine umbringen und es

wie ein Selbstmord aussehen lassen wollte. Dafür nahm Judy die Identität Madeleines an. Elster wusste, dass Scottie unter Höhenangst leidet und den Kirchturm nicht würde erklimmen können, um der vermeintlichen Madeleine zu folgen. So konnte er die echte Madeleine umbringen und vom Kirchturm werfen und Scottie zum Zeugen eines scheinbaren Selbstmords machen. Scottie zwingt Judy den Kirchturm hinauf, wo Judy, als plötzlich eine Nonne erscheint, vor Schreck ins Taumeln gerät und vom Turm stürzt.

Der Ausdruck ‚Vertigo‘ ist der medizinische Begriff für Schwindel. Schwindel ist keine eigenständige Krankheit, sondern Symptom einer anderen Erkrankung. So tritt bei Scottie im Zuge seiner Höhenangst Schwindel auf.

Vertigo ist, im Rahmen der in dieser Arbeit untersuchten Vorspanne, mit Abstand der älteste Film, er wurde vor über 50 Jahren gedreht. Dies ist insofern von Interesse, als dass sich die damalige und die heutige Rezeption des Films stark voneinander unterscheiden. Wurde *Vertigo* damals von der Kritik wenig begeistert aufgenommen und spielte an den Kinokassen lediglich seine Kosten wieder ein,⁶⁰⁸ zählt der Film heutzutage zu den großen Filmklassikern und wird von vielen Kritikern zu Hitchcocks besten Filmen gezählt.⁶⁰⁹ Zu bedenken ist auch, dass bestimmte filmische Gestaltungsmittel oder -techniken, die zur Entstehungszeit eines Films neu und modern wirken, in späteren Jahren vielleicht einen veralteten Eindruck erwecken.

Zu den Formen des Vorspanns

Der Vorspann zu *Vertigo* ist eine eigenständige, direkt am Beginn des Films positionierte, Titelsequenz. Ebenso wie der Vorspann zu *Forrest Gump* weist auch der *Vertigo*-Vorspann keine (sichtbaren) Schnitte auf, weshalb die Titelsequenz ebenfalls nach dem Gesichtspunkt der Creditblendungen oder prägnanten Kamerabewegungen unterteilt und protokolliert wurde. Derart verschriftlicht weist der, ungefähr zwei Minuten und vierzig Sekunden lange, Vorspann 18 Einstellungen auf, wovon die kürzeste drei Sekunden misst (E2) und die längste Einstellung 17 Sekunden lang ist (E13). Der Vorspann lässt sich grob in drei Abschnitte unterteilen, die anhand der Bildgestaltung differenzierbar sind.

Am Anfang (E1-E7) sieht man realfilmische Schwarz-Weiß-Aufnahmen eines Frauengesichts im Detail. Der Kamerablick wandert über die linke Wange, verharrt einige Sekunden auf dem leicht zuckenden Mund, währenddessen wird der Credit des Hauptdarstellers James Stewart eingeblendet. Dann setzt die Kamera ihren Weg über die Nase bis hinauf zu den Augen fort und verharrt auch dort für einige Sekunden: In der Zeit wird der Name der Hauptdarstellerin Kim Novak präsentiert. Währenddessen blicken die Augen nach links und dann nach rechts, bevor die Frau am Ende der Einstellung wieder direkt in die Kamera schaut. In E6 zoomt und schwenkt die Kamera auf das rechte Auge der Frau, das nun im Detail zu sehen ist. In der folgenden Ein-

608 Vgl. o.V.: Original Review: *Vertigo* in Sight and Sound, Spring 1959, online abrufbar unter: <http://classicfilmshow.com/tag/penelope-houston/> (Stand: 09.05.2012); o.V.: *Vertigo* (1958). Did You Know? Trivia, online abrufbar unter: <http://www.imdb.com/title/tt0052357/trivia> (Stand: 09.05.2012); Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 2. Aufl. München: Wilhelm Heyne Verlag (2004), S. 241.

609 Vgl. Ebert, Roger: *Vertigo* (1958), online abrufbar unter: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19961013/REVIEWS08/401010371/1023> (Stand: 09.05.2012); Holtz, Martin: *Essentielles Kino*, online abrufbar unter: <http://www.schnitt.de/236,5964,01> (Stand: 09.05.2012); o.V.: *Archipel Hitchcock*, online abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1979/33/archipel-hitchcock/seite-3> (Stand: 09.05.2012).

stellung zoomt die Kamera noch weiter auf das Auge zu, dabei färbt sich das Bild monochrom in einem signalhaften Rot ein. Das Auge wird aufgerissen und aus seiner Tiefe erscheint, immer größer werdend, der Filmtitel, der sich auf die Kamera zubewegt und dann nach oben aus dem Bild ‚fliegt‘. Die nächste Einstellung leitet den zweiten Abschnitt des Vorspanns (E8-E17) ein: Aus dem Auge dreht sich eine lilafarbene Spirale heraus, das Auge wird langsam abgeblendet und in den folgenden Einstellungen dieses Abschnitts sieht man mehrere solcher geometrischer Figuren in unterschiedlichen Farben und Ausprägungen. Der Hintergrund ist schwarz und es ist keine Kamerabewegung sichtbar. Die Bewegung des Bildes entsteht durch die sich auf die Kamera zudrehenden Spiralen. Bei diesen geometrischen Figuren handelt es sich um sogenannte Lissajous-Figuren, die für den Vorspann von John Whitney mithilfe von Radartechnik aus dem Zweiten Weltkrieg sowie mit Computertechnik hergestellt und animiert wurden.⁶¹⁰ Bei den Bildern dieses Abschnitts handelt es sich also um Animationsaufnahmen. In der letzten Einstellung des Vorspanns (E18) erscheint durch eine Aufblende wieder das Auge aus dem ersten Abschnitt, in das sich eine gelbe Spirale dreht. Als diese im Auge ‚verschwunden‘ ist, bewegt sich der Regisseur-Credit, aus der Pupille kommend, auf die Kamera zu, bis er sich mittig über die Bildfläche erstreckt. Das Bild ist Rot gefärbt, das Auge bewegt sich leicht. Die Bildgestaltung des Vorspanns ist äußerst reduziert, es gibt lediglich zwei Motive: das Frauengesicht beziehungsweise Teile des Gesichts in Detailaufnahmen und die Spiralförmigkeiten. Die Übergänge zwischen den einzelnen Abschnitten sind dadurch, dass die Spiralen, die sich aus dem Auge heraus- beziehungsweise in es hineindrehen, von der Form her an Pupillen erinnern, fließend.

Die Schrift der Credits im ersten und dritten Abschnitt ist als Typokinetogramm visualisiert, im mittleren Abschnitt als Typogramm. Bei der Schrift der Typokinetogramme handelt es sich um Großbuchstaben in einer Serifenschrift aus weißen unausgefüllten Konturen. Die Schrift der Typogramme ist ebenfalls in weißen Großbuchstaben gehalten, sowohl mit (bei den Namen) als auch ohne Serifen (bei den Berufsbezeichnungen). Die Positionierung der Credits des ersten Abschnitts scheint sich grob an Bildinhalten zu orientieren, beispielsweise nimmt die Titelnennung James Stewarts den Raum zwischen Mund und Nase ein. Bei den Credits der übrigen Abschnitte ist keine Orientierung am Bildinhalt erkennbar, sie stehen mal rechts-, mal linksseitig der geometrischen Figuren, teilweise sind sie ober- oder unterhalb der jeweiligen Spiralenform positioniert. Außerdem werden einige der Credits, ebenso wie die letzte Titelnennung des Vorspanns, mittig im Bild eingeblendet.

Die Musik zu *Vertigo* wurde von Bernard Herrmann komponiert, der die Filmmusiken für eine Reihe von Hitchcock-Filmen schrieb, unter anderem auch für *Psycho* und *Der unsichtbare Dritte*. Die Vorspannmusik trägt den Titel *Prelude* und setzt bereits während des Studiologos ein. Es handelt sich um eine an- und abschwellende Melodie, die an einigen Stellen (beispielsweise in E3) von einem dissonanten Ton dominiert wird, der auch im Film ertönt, und zwar dann, wenn Scottie eine Schwindelattacke erleidet (beispielsweise in Minute 73:28). Die Melodie scheint sich im Kreis zu drehen, immer wieder am Anfang anzukommen und erzeugt in Kombination mit den

610 Vgl. Boneu, Solana, Uncredited, S. 144; King, Emily: Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965 / 5. Spiralling Aspirations: Vertigo, 1958, online abrufbar unter: <http://www.typhotheque.com/site/articles.php?id=93> (Stand: 09.05.2012); Radatz, Ben: Vertigo, online abrufbar unter: <http://www.artofthetitle.com/2012/01/23/vertigo/> (Stand: 09.05.2012).

sogartigen Spiralförmigkeiten des Vorspanns ein Schwindelgefühl beim Zuschauer: „The music literally induces vertigo: it finds no acceptable tonal resolution and spirals back on itself. Herrmann has told us what the movie is about.“⁶¹¹ Die Vorspannmusik übernimmt sowohl dramaturgische Funktionen, indem sie die Atmosphäre des Films einfängt als auch narrative Aufgaben, da sie leitmotivische Elemente enthält. Saul Bass versuchte in seinen Vorspannen „in einem Crescendo auf einen Höhepunkt zuzusteuern, [...] der meist erreicht [ist], kurz bevor der Vorspann in den Film übergeht.“⁶¹² Dieses Ziel wird zumindest auf der Tonebene erfüllt, indem in der letzten Einstellung des Vorspanns zunehmend dominante Blasinstrumente zu hören sind und die Titelsequenz mit einem tiefen, dumpfen Dröhnen ausgeblendet wird. Laut Truffaut hat die Musik Herrmanns wesentlichen Anteil am Erfolg von *Vertigo*.⁶¹³

Zu den Funktionen des Vorspanns und dessen Bezugnahme zum Film

Zunächst einmal erfüllt der Vorspann zu *Vertigo* mit seinen umfassenden Credits eine ökonomisch-rechtliche Funktion. Saul Bass' Name ist gemeinsam mit anderen Creditierungen in E12 aufgeführt.

Bass gestaltete die Titelsequenz zu *Vertigo* nach seinem bewährten Prinzip der Reduktion, welches darauf beruht, das Bild möglichst auf ein einzelnes Motiv zu reduzieren, das als bildliche Metapher fungiert und den Film symbolhaft repräsentiert.⁶¹⁴ Im Fall von *Vertigo* übernehmen die geometrischen Figuren diese Aufgabe. Diese greifen das Spiralmotiv auf, das sich im Film auf bildlicher Ebene, beispielsweise in Madeleines Frisur sowie in der Treppe des Kirchturms, wiederfindet; das vor allem aber auch den Handlungsablauf des Films bestimmt: nach dem vermeintlichen Selbstmord Madeleines beginnt die Geschichte praktisch wieder am Anfang, doch auch beim zweiten Mal endet sie ebenso tragisch. Zudem greifen die sich drehenden Spiralen das Schwindelgefühl auf, welches die Hauptfigur befällt und das innerhalb der Erzählung eine wichtige Rolle spielt, und machen es für den Zuschauer in gewissen Grenzen erfahrbar. Neben diesem, für den Zuschauer direkt wahrnehmbaren, Effekt, symbolisieren die Spiralförmigkeiten jedoch auch „den psychologischen Strudel [...], in den die Hauptfiguren und Zuschauer geraten [...]“.⁶¹⁵

Bei dem Frauengesicht des Vorspanns handelt es sich mutmaßlich um das Gesicht Kim Novaks.⁶¹⁶ In diesem Fall bestünde eine diegetische Bezugnahme zwischen Film und Vorspann. Da das Gesicht durch die Aufnahme im Detail jedoch fremd und anonym erscheint und nicht mit Gewissheit feststellbar ist, dass es sich um Novaks Gesicht handelt, spielt eine mögliche Verbindung zur diegetischen Welt dabei eine untergeordnete Rolle. Vielmehr wird dadurch die Uneindeutigkeit der weiblichen Hauptfigur angedeutet und auf das daraus resultierende Moment der Täuschung verwiesen. Es verdeutlicht die Schwierigkeit – der auch Scottie unterliegt –, eine Person oder Sache vollständig zu erfassen beziehungsweise eindeutig zu identifizieren, wenn

611 Ross, Alex: *Vertigo*, online abrufbar unter: <http://www.therestisnoise.com/2006/07/vertigo.html> (Stand: 09.05.2012).

612 Beier, Midding, *Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz*, S. 423.

613 Truffaut, *Mr. Hitchcock*, S. 318.

614 Vgl. Beier, Midding, *Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz*, S. 414f.

615 Rohl, Matthias: *Filmgeschichte(n): „Vertigo – aus dem Reich der Toten“*, online abrufbar unter: <http://www.langeleine.de/?p=5569> (Stand: 09.05.2012).

616 Vgl. Radatz, *Vertigo*, <http://www.artofthetitle.com/2012/01/23/vertigo/> (Stand: 09.05.2012).

der Abstand – ob physisch oder emotional – zwischen Beobachter und Beobachtetem zu gering ist. Daneben übernimmt das Gesicht der Frau im Detail aber auch die grundlegendste Aufgabe eines Vorspanns, und zwar die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen. Sodann wird der Zuschauer zum Auge der Frau geleitet, das ihn in einen wahrnehmungsherausfordernden Sog aus Farben und Formen zieht, was gleichsam als Kommentar zur Rolle der weiblichen Hauptfigur in diesem Film verstanden werden kann.

Der Titel des Films kann – sofern der Rezipient weiß, dass ‚Vertigo‘ der medizinische Begriff für Schwindel ist – programmatische Funktionen übernehmen, da er den Ausgangspunkt beziehungsweise „das emotionale Zentrum der Geschichte [beschreibt].“⁶¹⁷

Die Bezugnahme des Vorspanns auf den Film ist nicht diegetischer oder narrativer, sondern symbolischer Art. Zentrale Motive des Film werden durch eine Metapher versinnbildlicht, ohne jedoch eine „direkte Verbindung zur Geschichte herzustellen.“⁶¹⁸ Der Vorspann bereitet durch seine rätselhaften, sogartig bannenden Bilder und die schwindelerregende Musik die Stimmung des Films vor, wobei die Musik des Vorspanns eine leitmotivische Funktion erfüllt, da Teile des Preludes im Film Einsatz finden. Wie bereits erwähnt, unterstreicht der dissonante Ton aus dem Vorspann Scotties Schwindelattacken (beispielsweise in den Minuten 10:36, 73:28 und 118:13), die auf bildlicher Ebene durch den sogenannten *Vertigo-Effekt*⁶¹⁹ visualisiert werden. Außerdem ist beispielsweise während der ‚Umwandlung‘ Judys in Madeleine ab Minute 107:45 die Harfenmelodie zu hören, die im Vorspann den Blick auf das Frauengesicht untermalt.

Zu den möglichen Wirkungen des Vorspanns

Die Titelsequenz nutzt einige wirkungsvolle Strategien in Form filmischer Gestaltungsmittel, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen und zu erhalten. Hinsichtlich formaler Darstellungsmittel gaben die Teilnehmer der Online-Befragung, denen der *Vertigo*-Vorspann im Gedächtnis geblieben war, als Grund für dessen Auffälligkeit die Spiralen, die Musik, die Signalfarben sowie die Kameraarbeit, in dem Moment als die Kamera in Novaks Auge fährt, an. Einem Befragten war die Titelsequenz außerdem aufgefallen, weil sie bereits Themen des Films verdichtet und ankündigt.

Die Titelsequenz fordert von der ersten Sekunde an die Aufmerksamkeit des Rezipienten heraus. Bereits vor dem Vorspann, während der Einblendung des Studiologos, ist die prägnante Vorspannmusik zu hören. Das erste Bild der Titelsequenz – die Detailaufnahme des linken, unteren Viertels eines Frauengesichts, das die Hälfte der Bildfläche einnimmt, läuft ‚normalen‘ Sehgewohnheiten entgegen und zieht dadurch die Aufmerksamkeit auf sich. In den folgenden Einstellungen übernimmt der Zuschauer den voyeuristisch anmutenden Kamerablick, indem er Mund und Augen einer Fremden ungewohnt lange und distanzlos betrachten kann. Dadurch, dass die Frau in E5 nach links und rechts blickt, wird der Eindruck erzeugt, dass sie sich beobachtet fühlt. Im nächsten Moment, durch ihren direkten Blick in die Kamera, verschieben sich jedoch die Rollen von Beobachter und Beobachteter. Der Zuschauer fühlt sich nun selbst beobachtet.

617 Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 416.

618 Ebd., S. 420.

619 Dabei handelt es sich um „eine Kamerafahrt zurück, kombiniert mit einem Zoom nach vorn“ (Truffaut, Mr. Hitchcock, S. 240), wodurch ein schwindelerregender, sogartiger Effekt erzeugt wird.

Durch die Konzentration auf die Blicke der Frau führt der Vorspann das Auge als Motiv ein, das in seinem weiteren Verlauf eine bedeutende Aufgabe erfüllt. Zunächst stellt aber die Rotfärbung des Bildes in E7 für den Zuschauer einen zusätzlichen Reiz dar, der die Spannung des Bildes erhöht. Bezüglich des Einsatzes und der Wirkung von Leuchtfarben bemerkt Mikunda: „Wenn [...] ein Aktivierungseffekt angestrebt wird, ist zumeist die gesamte Leinwandfläche von einer monochromen Leuchtfarbe erfüllt.“⁶²⁰ Die Rotfärbung des Bildes fordert also die Aufmerksamkeit des Zuschauers heraus, da „schockartig auftretende Leuchtfarben eine einzelne Kameraeinstellung aus dem Handlungsfluß hervorheben. Daraus ergibt sich die dramaturgische Möglichkeit, ein Ereignis wie mit einem Paukenschlag zu betonen.“⁶²¹

Dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das (aufgerissene) Auge forciert wird, ist damit zu erklären, dass Bass es im Folgenden nutzt, um den Zuschauer emotional zu berühren:

Daß sich diese Spiralformen im fertigen Vorspann aus einem Auge herausdrehen, ist für die Wirkung auf den Zuschauer ganz wesentlich. Wenn Sie eine Verletzung des Auges zeigen, erhalten Sie ein emotional stark aufgeladenes Bild, das den Zuschauer wie kaum ein anderes berührt und verstört.⁶²²

Die ‚Verletzung‘ des Auges wird in diesem Fall durch den Filmtitel sowie die Spirale hervorgerufen, die aus den Tiefen des Auges erscheinen. Laut Bass hat das Augen-Motiv trotz seiner häufigen Verwendung kaum an Wirkung eingebüßt. Für eine intensiverte Wirkung wie in *Vertigo* müsse man es jedoch so „verwenden, daß es frisch und unverbraucht wirkt. In *Vertigo* hat das funktioniert, weil ich es auf eine zu diesem Zeitpunkt völlig neuartige Weise eingesetzt habe.“⁶²³ Demgemäß hat das Motiv heutzutage vermutlich nicht mehr eine derart stark ausgeprägte Wirkung wie zu seinem Entstehungszeitpunkt; eine aufmerksamkeitsfördernde Wirkung kann dem rotgefärbten Bild des Auges in Detailaufnahme dennoch zugesprochen werden.

Auch die folgenden Einstellungen (E8-E13) tragen dazu bei, dass der Zuschauer in das Geschehen involviert wird, denn er wird, durch die sich aus dem Auge herausdrehende Spirale, regelrecht in das Auge beziehungsweise in das Bild hineingezogen. Die Spiralen wiederum haben neben ihren symbolischen Bedeutungen auch einen unmittelbaren Effekt auf den Zuschauer. Dieser erfährt durch die Bild- und Tongestaltung des Vorspanns jene Schwindelgefühle, die Scottie erleidet, am eigenen Leib. Der Zuschauer wird also durch direktes Miterleben auf die Geschehnisse des Films und die Empfindungen der Hauptfigur eingestimmt.

6.6.3. Zusammenfassung

Zwar leitet der Vorspann zu *Vertigo* den Zuschauer nicht so unmittelbar in den Film ein wie beispielsweise Titelsequenzen, die bereits Anleihen an Narration oder Diegese machen, doch bereitet er zum einen – maßgeblich unterstützt durch die Tonebene – die rätselhafte, unheilvolle, tranceartige Atmosphäre des Films vor und symbolisiert zum anderen dessen zentrale Motive. Zudem werden formale Gestaltungsmittel gezielt eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen und diesem, beispielsweise indem ihm das Gefühl vermittelt wird, selbst von Schwindel befallen zu sein, eine Einfühlung ermöglicht. Zusammenfassend lässt sich festhalten: „Credit

⁶²⁰ Mikunda, *Kino spüren*, S. 244.

⁶²¹ Ebd., S. 247.

⁶²² Beier, Midding, *Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz*, S. 417.

⁶²³ Ebd., S. 418.

Bernard Herrmann's haunting score or Bass' odd synthesis of sensual Kim Novak closeups and spirographic imagery, but it's likely an alchemy of the three that makes the Vertigo titles an enduring classic."⁶²⁴

6.7. Vergleich der Ergebnisse der Vorspannanalysen

Auf den ersten Blick erscheinen die fünf untersuchten Vorspanne mannigfaltig: Bereits genannt wurden die auffälligen Unterschiede zwischen dem Vorspann zu *Sieben* und jenem zu *Forrest Gump*. Und auch insgesamt weisen die Titelsequenzen in mancher Hinsicht differente Formen und Funktionen auf. Beispielsweise lässt sich bezüglich der bildlichen Gestaltung festhalten, dass sowohl animations- als auch realfilmische Aufnahmen und außerdem Mischformen verwendet werden. Auch die Typographie lässt sich nicht auf einen Nenner bringen, ebenso wie die Farbgestaltung, die zwar bei einigen, jedoch nicht bei allen, Vorspannen eine wichtige Rolle spielt. Außerdem erfüllen die Vorspanne unterschiedliche Funktionen in verschiedenem Maße. Beispielsweise übernehmen manche der Vorspanne verstärkt die Aufgabe, die Atmosphäre des Films vorzubereiten, während andere eher darauf ausgelegt sind, einen direkten oder symbolischen Bezug zur Geschichte des Films herzustellen. Auch das Verhältnis zwischen Vorspann und Diegese gestaltet sich unterschiedlich. Manche der Vorspanne weisen diesbezüglich eindeutige Bezüge auf, indem beispielsweise bereits die Hauptfiguren oder Gegenstände der diegetischen Welt gezeigt werden, bei anderen ist eine derartige Bezugnahme nicht oder nur eingeschränkt gegeben.

Nichtsdestotrotz lassen sich auch Gemeinsamkeiten finden. Zunächst einmal fällt auf, dass die Länge der einzelnen Vorspanne recht ähnlich ist, der kürzeste ist knapp zwei Minuten und zehn Sekunden, der längste ungefähr drei Minuten und zehn Sekunden lang. Es gibt also keine Ausreißer nach oben oder unten, sprich auffällig kurze oder lange Vorspanne. Allerdings sind zwei- bis dreiminütige Titelsequenzen heutzutage insofern auffällig, als dass der Trend seit einigen Jahren zu immer kürzeren Vorspannen geht.

Die nächste Gemeinsamkeit betrifft die Positionierung der Vorspanne im Film: Bei vier der fünf Vorspanne handelt es sich um eigenständige Titelsequenzen. Der einzige integrierte Vorspann (*Forrest Gump*) ist jedoch kein typischer Vertreter seiner Form, da er sich auf ein einzelnes einprägsames Motiv konzentriert und der diegetische Hintergrund erst am Ende des Vorspanns in den Vordergrund tritt. Hierdurch nähert er sich auf formaler Ebene den eigenständigen Vorspannen an. Da bei der Gestaltung eigenständiger Vorspanne nicht zwangsläufig auf Filmbilder zurückgegriffen werden muss, präsentieren sich die untersuchten Titelsequenzen in der bildlichen Gestaltung dementsprechend vielfältig. Dadurch, dass eigenständige Titelsequenzen sich auf formaler Ebene deutlicher vom eigentlichen Film abgrenzen, sind sie für den Zuschauer eventuell auffälliger als Vorspanne, deren bildliche Ebene Teil der Filmhandlung ist, und werden daher unter Umständen eher erinnert.

Sowohl die Antworten der Befragten als auch die Ergebnisse der Analysen lassen den Schluss zu, dass die Musik bei jedem der fünf Vorspanne eine zentrale Rolle spielt, maßgeblich zur Wirkung des Vorspanns beiträgt und den Bildern des jeweiligen Vorspanns unterstützend zur Seite tritt. In mehreren Fällen unterstreicht und verdichtet die Musik die Atmosphäre des Vorspanns und

624 Radatz, Vertigo, <http://www.artofthetitle.com/2012/01/23/vertigo/> (Stand: 09.05.2012).

setzt so die Stimmung für den gesamten Film; in einem Fall fungiert sie als eine, die Bilder des Vorspanns kommentierende Instanz und trägt in einem anderen Vorspann durch ihren Stil wesentlich dazu bei, Zeitbezüge herzustellen. Unabhängig davon, welche Funktion die Musik in der jeweiligen Titelsequenz erfüllt, lässt sich übergreifend festhalten, dass die Titelsequenzen ohne die Musik anders wirken beziehungsweise einiges an Wirkung einbüßen würden.

Vier der fünf Titelsequenzen machen den Zuschauer bereits mit der oder den Hauptfigur(en) des Films bekannt. Dies geschieht entweder durch eine direkte oder andeutende bildliche – also äußerliche – Art und Weise oder indem die Gedankenwelt der Hauptfigur visualisiert wird. Eng damit verbunden ist die Beziehung, die die Vorspanne zum Film herstellen. Nicht alle untersuchten Vorspanne weisen direkte diegetische oder narrative Bezüge auf, doch jede der Titelsequenzen stellt eine Beziehung zum Film her. Sei es indem Themen oder Motive des Films in Form von Symbolen repräsentiert werden, die Handlung in komprimierter Form vorweggenommen wird oder der Vorspann unter Zuhilfenahme diegetischen Materials eine direkte Einleitung in den Film vollzieht. Die Wege mögen unterschiedlich sein, doch verfolgen die untersuchten Titelsequenzen dasselbe Ziel: den Zuschauer auf den Film vorzubereiten, ihn in den Film einzuleiten. Bei vier der fünf Vorspanne lässt sich diesbezüglich eine auffällige Gemeinsamkeit feststellen: Sie nutzen formale Darstellungsmittel wie Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Schnitttechniken dazu, den Zuschauer regelrecht in den Film hineinzuziehen. Eine dieser Titelsequenzen lässt den Zuschauer zudem in der letzten Einstellung von der Hauptfigur ‚abholen‘. Die fünfte setzt die Bild- und Tongestaltung dazu ein, den Zuschauer in jene Zeit zu versetzen, in der die Handlung des Films spielt.

Betrachtet man die Vorspanne im Kontext ihrer Entstehungszeit und im Vergleich zu anderen Vertretern ihrer Art, wird offenbar, dass sie sich von der Masse absetzen. Die einen, weil sie neue Techniken oder ungewöhnliche Darstellungsformen nutzen, andere weil sie sich durch kreative Einfälle und deren gelungene Umsetzung vom Durchschnitt abheben. Auch der Bruch mit Konventionen gehört in diese Reihe, ebenso wie die Rolle als Impulsgeber für die Form des Vorspanns. Zu bedenken ist, dass es sich dabei um Zuschreibungen handelt, die aus der Analyse entwickelt wurden, heutzutage jedoch nicht unbedingt dafür ausschlaggebend wären, dass ein Vorspann im Gedächtnis bleibt. So fällt einem Rezipienten, der dieser Tage zum ersten Mal *Vertigo* anschaut, der Vorspann vermutlich nicht aufgrund der neuartigen technischen Umsetzung auf, im Entstehungszeitraum setzte sich die Titelsequenz jedoch unter anderem deswegen von anderen Vorspannen ab.

So unterschiedlich die fünf analysierten Vorspanne zunächst also scheinen mögen, offenbaren sich bei der vergleichenden Betrachtung einige Überschneidungspunkte hinsichtlich Formen, Funktionen und Wirkungen der Titelsequenzen, die als Erklärungsansätze dienen können, warum gerade diese Vorspanne den Befragten besonders aufgefallen sind.

7. Schlussbetrachtung

Wenngleich das Forschungsvorhaben insgesamt gut verlaufen ist, fördert eine kritische Betrachtung einige Punkte zutage, die, unter anderem auch der wissenschaftlichen Korrektheit halber, Erwähnung finden sollen.

Wie in Kapitel 5.1.2 beschrieben, wurde während der Erhebungsphase der Online-Befragung deutlich, dass die zentrale Frage nach den im Gedächtnis gebliebenen Vorspannen nicht zwischen Originalfilmen und etwaigen Remakes differenzierte. Um diesem Problem zu begegnen, wurde die Frage nach Beginn der Erhebung mit dem Hinweis versehen, Remakenennungen kenntlich zu machen, idealerweise durch Angabe des Erscheinungsjahrs. Da hierdurch das Erhebungsinstrument verändert wurde, mussten die bis dahin erhobenen 18 Datensätze verworfen werden.

Während der Kategorienbildung ließen die Antworten einiger Befragter tiefergehendes Vorwissen hinsichtlich der von ihnen genannten Vorspanne vermuten, was die Annahme nahelegt, dass die von ihnen gegebenen Antworten nicht allein auf ihren subjektiven Rezeptionseindrücken basieren, sondern eventuell auch durch anderweitig aufgenommene Informationen geprägt wurden. In diesem Fall bestünde die Gefahr, dass durch die Vermischung dieser beiden Bereiche die Ergebnisse verfälscht werden. Da jedoch nicht überprüft werden konnte, ob diese Mutmaßung bei den auffälligen Antworten zutreffend ist und innerhalb des Samples für die Vorspannanalyse nur ein einzelner Fall auftrat, der in dieser Hinsicht auffiel, wurde entschieden, die Antworten in die Analyse einzubeziehen. Daneben zeigte sich bei der Kategorienbildung, dass die Antworten der Befragten teilweise bereits derart kurz und stichwortartig waren, dass eine sinnvolle Abstrahierung nur schwer möglich war. Trotzdem half die Kategorisierung dabei, das Material auf Wesentliches zu reduzieren und so einen Überblick zu erlangen, um die Antworten für die Vorspannanalyse nutzbar zu machen.

Bezüglich der Untersuchung der Vorspanne mithilfe filmanalytischer Mittel kann festgehalten werden, dass die Methode dem Gegenstand angemessen und dazu geeignet war, die zentralen Forschungsfragen zu beantworten. Zeitliche und durch den Rahmen der Arbeit gegebene Beschränkungen führten bei der Analyse der Vorspanne indes zu einer notwendigen Konzentration auf, für die jeweilige Titelsequenz, wesentlich erscheinende Aspekte. Zwar wurden die einzelnen leitenden Forschungsfragen für jeden Vorspann beantwortet, allerdings mit unterschiedlichen Gewichtungen. Beispielsweise wurde die Farbgebung bei der Analyse einiger Titelsequenzen einer genaueren Betrachtung unterzogen, während dieser Punkt bei anderen Vorspannanalysen nicht in die Untersuchung einfluss, da die Vorspanne diesbezüglich keine Auffälligkeiten zeigten. Auch wenn es sich dabei um subjektive Zuschreibungen handelt, wurden die Analysen in ihrer Gesamtheit doch mit dem Ziel durchgeführt, argumentativ nachvollziehbare Ergebnisse zu erlangen und zu präsentieren. Die gewonnenen Erkenntnisse sind allerdings nicht derart verallgemeinerbar, dass beispielsweise gesagt werden könnte: Jeder Vorspann, der im Gedächtnis bleibt, weist eine auffällige Musikgestaltung auf. Für derartige Generalisierungen war die Anzahl untersuchter Vorspanne zu gering. Zudem wären – vor dem Hintergrund vielfältiger potenzieller Wirkungen eines Medienprodukts – solch pauschalisierte Aussagen auf Basis der in dieser Arbeit gewonnenen Ergebnisse sehr gewagt. Auf diesen aufbauend böte es sich jedoch zum Beispiel an, in anschließenden Forschungsvorhaben zunächst weitere Vorspanne auf formale und funktionale Auffällig-

und Gemeinsamkeiten hin zu analysieren und die Ergebnisse mithilfe einer quantitativen Rezipientenbefragung zu überprüfen.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sind die Ergebnisse der Vorspannanalysen im Hinblick auf die Forschungsfragen insgesamt zufriedenstellend. Mithilfe der Online-Befragung war es zunächst möglich, Vorspanne zu eruieren, die Zuschauern im Gedächtnis geblieben waren. Da es sich dabei nur um eine kleine zufällige Auswahl handelt, sind die Ergebnisse zwar nicht repräsentativ, erwiesen sich jedoch für die Analyse als nutzbar. Anhand der Einstellungsprotokolle war es möglich, formale und funktionale Strukturen der Vorspanne zu ermitteln und unter Einbeziehung der Kontextbedingungen Aussagen zu treffen, inwiefern diese Faktoren zur Auffälligkeit der Vorspanne beitragen könnten. Auch offenbarte ein Vergleich der Analyseergebnisse der einzelnen Vorspanne Gemeinsamkeiten hinsichtlich Form, Funktion und/oder Wirkung der untersuchten Titelsequenzen.

Im Großen und Ganzen zeigte sich, dass die Vorspanne die vielfältigen Form- und Funktionsmöglichkeiten, die ihnen offenstehen, zu nutzen wissen. Trotz der ermittelten Gemeinsamkeiten der analysierten Titelsequenzen ist augenfällig, dass jeder Vorspann ganz eigene Methoden entwickelt, um den Zuschauer auf den Film vorzubereiten. Und darin offenbaren sich zwei wesentliche Punkte. Zum einen leisten die untersuchten Vorspanne eine wie auch immer geartete Einleitung des Zuschauers in den Film, was, beispielsweise angesichts der Möglichkeit schlichter Weiß-auf-Schwarz-Titel, nicht selbstverständlich ist. Zum anderen weisen alle analysierten Titelsequenzen Bezugnahmen zum folgenden Film auf; sie bereiten die Atmosphäre vor, symbolisieren Themen, präsentieren (Teile der) Filmhandlung oder greifen auf diegetisches Material vor, um in den Film einzuleiten. Auf diese Weise demonstrieren die Vorspanne ihr Bewusstsein dafür, dass es sie ohne den Film nicht gäbe und sie nicht einem Selbstzweck, sondern dem Film dienen. Wie Saul Bass schon sagte: „Der Vorspann, der dem Film am meisten nützt, ist der beste.“⁶²⁵ Abschließend kann festgehalten werden, dass alle analysierten Vorspanne diese Prämisse in unterschiedlicher Art und Weise befolgen. Dass dies als Folge eines grundlegenden Arbeitsethos der Vorspanndesigner begriffen werden kann, offenbart sich in folgender Aussage Kyle Coopers: „If audiences say things like ‘the titles are better than the movie’, that’s the worst thing that can happen to me... because if that’s how it is, then I’ve done one over on the movie’s director... and he’ll never work with me again.“⁶²⁶ Die untersuchten Titelsequenzen zeigen, dass dies dem Bekanntheitsgrad eines Vorspanns nicht entgegenstehen muss. Einige Gründe für die Bekanntheit der analysierten Titelsequenzen konnten in den einzelnen Vorspannuntersuchungen und der übergreifenden Betrachtung der Analyseergebnisse herausgearbeitet werden: „A title sequence is something more than a list of credits. It can be a mini-movie that gets the film that it’s part of going. It can set tone, era, style or prepare the audience for what they’re about to see... Title sequences are art in themselves [...]“⁶²⁷ Und manchmal nimmt ein Vorspann – ganz dem Titel der vorliegenden Arbeit entsprechend – die Aufmerksamkeit des Zuschauers gefangen und bleibt ihm im Gedächtnis.

625 Beier, Midding, Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz, S. 420.

626 Boneu, Solana, Uncredited, S. 263.

627 Ebd., S. 233.

Literaturverzeichnis

- Allison, Deborah:** Catch Me If You Can, Auto Focus, Far From Heaven and the Art of Retro Title Sequences, online abrufbar unter: http://sensesofcinema.com/2003/26/retro_titles/ (Stand: 07.05.2012).
- Allison, Deborah:** First things first, in: Schnitt 55 (2009), S. 8-11.
- Allison, Deborah:** Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 90-101.
- Althen, Michael:** Forrest Gump: Der Idiot des Südens, in: Focus Magazin 41 (1994), online abrufbar unter: http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-forrest-gump-der-idiot-des-suedens_aid_149175.html (Stand: 05.05.2012).
- Bawden, Liz-Anne; Tichy, Wolfram (dt. Edition) (Hrsg.):** Filmlexikon 3. Filme T-Z. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1978).
- Beier, Lars-Olav; Midding, Gerhard:** Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz. Vorspanngestaltung, in: Beier, Lars-Olav; Midding, Gerhard (Hrsg.): Teamwork in der Traumfabrik: Werkstattgespräche. Berlin: Henschel (1993), S. 409-424.
- Beller, Hans:** Entschleunigtes Editing, in Schnitt 46 (2007), S. 60-62.
- Bergmann, Jörg R.:** Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung, in: Ayak, Ruth; Bergmann, Jörg R. (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2006), S. 13-41.
- Bless, Herbert; Schwarz, Norbert:** Konzeptgesteuerte Informationsverarbeitung, in: Frey, Dieter; Irle, Martin (Hrsg.): Theorien der Sozialpsychologie. Band III. Motivations-, Selbst- und Informationsverarbeitungstheorien. 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl. Bern: Verlag Hans Huber (2002) (=Aus dem Programm Huber: Psychologie Lehrtexte), S. 257-279.
- Böhnke, Alexander:** Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 159-181.
- Böhnke, Alexander:** Handarbeit. Figuren der Schrift in Se7en, in: montage/av 12/2 (2003), S. 8-18.
- Böhnke, Alexander:** Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: transcript Verlag (2007) (=Masse und Medium 5).
- Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert:** Filmtitel – Titelfilme, online abrufbar unter: <http://kw-berlin.com/deutsch/archiv/bedvl.htm> (Stand: 15.03.2012).
- Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.):** Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006).
- Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg:** Vorwort, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 6-7.
- Böhnke, Alexander; Smithee, Alan; Stanitzek, Georg:** Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm und im westeuropäischen Autorenfilm seit 1950, in: Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft, Jg. 20 (2001), H. 1, S. 271-284.

- Boneu, Antonio; Solana, Gemma:** Uncredited. Graphic Design & Opening Titles in Movies. Barcelona: Index Book (2007).
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen:** Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. überarbeitete Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (2008).
- Brüsemeister, Thomas:** Qualitative Forschung. Ein Überblick. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag (2000) (=Hagener Studententexte zur Soziologie, Bd. 6).
- Bullerjahn, Claudia:** Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wißner-Verlag (2001) (=Wißner Lehrbuch 5).
- Busch, Werner:** Forget the film, watch the titles. Ein kleiner Kanon der Vorspanne. Dr. Seltsam oder wie ich lernte die Bombe zu lieben, in: Schnitt 55 (2009), S. 29-30.
- Christmann, Gabriela B.:** Inhaltsanalyse, in: Ayaß, Ruth; Bergmann, Jörg R. (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2006), S. 274-292.
- Conley, Tom:** Film-Hieroglyphen. Brüche im klassischen Kino, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 68-82.
- Ebert, Roger:** Vertigo (1958), online abrufbar unter: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19961013/REVIEWS08/401010371/1023> (Stand: 09.05.2012).
- Ebert, Thomas; Kuckartz, Udo; Rädiker, Stefan u.a.:** Evaluation online. Internetgestützte Befragung in der Praxis. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2009).
- Faulstich, Werner:** Grundkurs Filmanalyse. 2. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag (2008).
- Flick, Uwe:** Design und Prozess qualitativer Forschung, in: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2005), S. 252-265.
- Gardies, André:** Am Anfang war der Vorspann, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 21-33.
- Gibson, Jon M.:** The dark genius of Kyle Cooper, in: Wired Magazine 12.06 (2004), online abrufbar unter: <http://www.wired.com/wired/archive/12.06/cooper.html> (Stand: 04.05.2012).
- Hagendorf, Herbert; Krummenacher, Joseph; Müller, Hermann-Josef u.a.:** Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Berlin: Springer Verlag (2011) (=Allgemeine Psychologie für Bachelor).
- Harris, Adam Duncan:** Das Goldene Zeitalter des Filmvorspanns. Die Geschichte des »Pacific Title and Art Studios«, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 123-136.
- Hausberger, Florian:** Main Titles – Titelsequenzen im Film. Eine analytische Kategorisierung. Hagenberg: Diplomarbeit (2006). Online abrufbar unter: <http://theses.fh-hagenberg.at/system/files/pdf/Hausberger06.pdf> (Stand: 01.04.2012).
- Hediger, Vinzenz:** Now, in a world where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 102-122.
- Heller, Eva:** Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1989).

- Hickethier, Knut:** Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler (2003).
- Hickethier, Knut:** Film- und Fernsehanalyse. 4. Aufl. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler (2007).
- Holtz, Martin:** Essentielles Kino, online abrufbar unter: <http://www.schnitt.de/236,5964,01> (Stand: 09.05.2012).
- Huff, Markus:** Aufmerksamkeitsprozesse beim Fernsehen, in: Krämer, Nicole C.; Schwan, Stephan; Unz, Dagmar u.a. (Hrsg.): Medienpsychologie. Schlüsselbegriffe und Konzepte. Stuttgart: W. Kohlhammer (2008), S. 70-74.
- Hüser, Rembert:** Der Vorspann stört. Und wie, in: Kümmel, Albert; Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): Signale der Störung. München: Wilhelm Fink Verlag (2003), S. 237-260.
- King, Emily:** Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965 / 5. Spiralling Aspirations: Vertigo, 1958, online abrufbar unter: <http://www.tyoptheque.com/site/articles.php?&id=93> (Stand: 09.05.2012).
- Korte, Helmut:** Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag (2004).
- Korte, Helmut:** Sequenzprotokoll, in: Mikos, Lothar; Wegener, Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (2005), S. 387-394.
- Kuchenbuch, Thomas:** Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. 2. Aufl. Wien: Böhlau Verlag Gesellschaft (2005).
- Maletzke, Gerhard:** Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik. Neudruck. Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut (1978).
- Mayring, Philipp:** Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 10. neu ausgestattete Aufl. Weinheim: Beltz Verlag (2008).
- McDonald, Paul:** The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities. Neudruck. London: Wallflower Press (2005).
- Mikos, Lothar:** Film-, Fernseh- und Fotoanalyse, in: Mikos, Lothar; Wegener, Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (2005), S. 458-473.
- Mikos, Lothar:** Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (2008).
- Mikunda, Christian:** Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Neuauflage. Wien: WUV Universitätsverlag (2002).
- Monaco, James:** Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. 9. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (2007).
- Müller, Robert:** s.v. Studiosystem, in: Rother, Rainer (Hrsg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1997), S. 283-285.
- Odin, Roger:** Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 34-41.

- Ohler, Peter:** Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz, in: Hicke-thier, Knut; Winkler, Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989. Berlin: Ed. Sigma Bohn (1990) (=Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 3) (=Sigma Medienwissenschaft, Bd. 6), S. 45-57.
- o.V.:** Alan Silvestri – Forrest Gump Suite, online abrufbar unter:
<http://hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Alan+Silvestri&titel=Forrest+Gump+Suite&cat=s>
 (Stand: 06.05.2012).
- o.V.:** Anatomy Of An Opening Sequence: David Fincher’s Seven. Title designer Kyle Cooper talks through the iconic credits, online abrufbar unter: <http://www.empireonline.com/features/david-fincher-fight-club-opening-credits/p1> (Stand: 05.05.2012).
- o.V.:** Archipel Hitchcock, online abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1979/33/archipel-hitchcock/seite-3>
 (Stand: 09.05.2012).
- o.V.:** Casino Royale. Comments, online abrufbar unter: <http://www.artofthetitle.com/2008/01/14/casino-royale/> (Stand: 02.05.2012).
- o.V.:** Casino Royale ‘Title Sequence’, online abrufbar unter:
<http://www.framestore.com/#/Design/CasinoRoyale,TitleSequence> (Stand: 01.05.2012).
- o.V.:** „Catch Me If You Can“ – Nexus Productions animiert DreamWorks, online abrufbar unter:
<http://www2.prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=96036> (Stand: 08.05.2012).
- o.V.:** Daniel Kleinman talks about his overhaul of the Bond credits sequence graphics, online abrufbar unter: <http://www.mi6-hq.com/news/index.php?itemid=4511> (Stand: 02.05.2012).
- o.V.:** Forrest Gump, online abrufbar unter: <http://www.moviepilot.de/movies/forrest-gump-2> (Stand: 05.05.2012).
- o.V.:** Forrest Gump (1994), Did You Know? Trivia, online abrufbar unter:
<http://www.imdb.com/title/tt0109830/trivia> (Stand: 05.05.2012).
- o.V.:** Original Review: Vertigo in Sight and Sound, Spring 1959, online abrufbar unter:
<http://classicfilmshow.com/tag/penelope-houston/> (Stand: 09.05.2012).
- o.V.:** Se7en (1995) Did You Know? Trivia, online abrufbar unter:
<http://www.imdb.com/title/tt0114369/trivia> (04.05.2012).
- o.V.:** Vertigo (1958). Did You Know? Trivia, online abrufbar unter:
<http://www.imdb.com/title/tt0052357/trivia> (Stand: 09.05.2012).
- o.V.:** Weltpremiere des neuen Bond-Films. „Casino Royale“ für die Royals, online abrufbar unter:
www.sueddeutsche.de/kultur/weltpremiere-des-neuen-bond-films-casino-royale-fuer-die-royals-1.802329 (Stand: 30.04.2012).
- Perkins, Will:** Catch me if you can. Interview, online abrufbar unter:
<http://www.artofthetitle.com/2011/08/22/catch-me-if-you-can/> (Stand: 07.05.2012).
- Peters, Jan-Marie:** Die Struktur der Filmsprache, in: Witte, Karsten (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideo-logiekritik der Traumfabrik. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (1972), S. 171-186.
- Quitsch, Julian:** Der Film vor dem Film. Halle: Diplomarbeit (2010), online abrufbar unter:
<http://julianquitsch.de/diplom/derfilmvordemfilm.pdf> (Stand 01.04.2012).

- Radatz, Ben:** Vertigo, online abrufbar unter: <http://www.artofthetitle.com/2012/01/23/vertigo/> (Stand: 09.05.2012).
- Raithel, Jürgen:** Quantitative Forschung. Ein Praxiskurs. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2006).
- Rohl, Matthias:** Filmgeschichte(n): „Vertigo – aus dem Reich der Toten“, online abrufbar unter: <http://www.langeleine.de/?p=5569> (Stand: 09.05.2012).
- Ross, Alex:** Vertigo, online abrufbar unter: <http://www.therestisnoise.com/2006/07/vertigo.html> (Stand: 09.05.2012).
- Ruys, Kirsten; Stapel, Diedrick A.:** The secret life of emotions, in: Psychological Science 19 (2008), S. 385-391.
- Sannwald, Daniela:** Im Herzen der Finsternis: Se7en (1995), in: Ebd. (Hrsg.): David Fincher. Bertz Verlag: Berlin (2002), S. 131-150.
- Schaefer, Dirk:** Blue Steel. Was die Tonspur mit dem Vorspann macht, in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 83-89.
- Schaudig, Michael:** Flying Logos in Typosphere. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits, in: Friedrich, Hans-Edwin; Jung, Uli (Hrsg.): Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag (2002) (=Schrift und Bild in Bewegung, Bd. 3), S. 163-183.
- Schnelle, Frank:** Bewahrer und Zerstörer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppelstrategien, in: Ebd. (Hrsg.): David Fincher. Bertz Verlag: Berlin (2002), S. 17-60.
- Scholze-Stubenrecht, Werner; Eickhoff, Birgit; Haller-Wolf, Angelika u.a. (Hrsg.):** Duden. Band 1. Die deutsche Rechtschreibung. 24. völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Mannheim: Dudenverlag (2006).
- Schwan, Stephan; Hesse, Friedrich W.:** Kognitionspsychologische Grundlagen, in: Mangold, Roland; Vorderer, Peter; Bente, Gary (Hrsg.): Lehrbuch Medienpsychologie. Göttingen: Hogrefe-Verlag(2004), S. 73-99.
- Schwan, Stephan; Buder, Jürgen:** Informationsaufnahme und -verarbeitung, in: Six, Ulrike; Gleich, Uli; Gimmler, Roland (Hrsg.): Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie. Weinheim: Beltz Verlag (2007), S. 51-69.
- Soyka, Martin:** James Bond – Casino Royale. Kritik der Filmstarts.de-Redaktion, online abrufbar unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/38713-James-Bond-007-Casino-Royale/kritik.html> (30.04.2012).
- Stanitzek, Georg:** Vorspann (titles/credits, générique), in: Böhnke, Alexander; Hüser, Rembert; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Das Buch zum Vorspann. The title is a shot. Berlin: Vorwerk 8 (2006), S. 8-20.
- Steinkühler, Dirk:** Pioniere des Markendesigns. Saul Bass, Maurice Binder & Robert Brownjohn, in: Schnitt 55 (2009), S. 12-15.
- Thiemann, Andreas:** Vorspann – Into the Mind of the Psychopath, in: Schnelle, Frank (Hrsg.): David Fincher. Bertz Verlag: Berlin (2002), S. 7-16.
- Truffaut, François:** Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? 2. Aufl. München: Wilhelm Heyne Verlag (2004).

Verlag F.A. Brockhaus (Hrsg.): Der Brockhaus in einem Band. 9. vollständig überarbeitete und aktualisierte Aufl. Leipzig: F.A. Brockhaus (2002).

Vogel, Ines; Suckfüll, Monika; Gleich, Uli: Medienhandeln, in: Six, Ulrike; Gleich, Uli; Gimmmler, Roland (Hrsg.): Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie. Weinheim: Beltz Verlag (2007), S. 335-355.

Weston, Matt: Campbell Chats 'Casino', online abrufbar unter:
<http://commanderbond.net/2679/campbell-chats-casino.html> (Stand: 02.05.2012).

Winterhoff-Spurk, Peter: Fernsehen. Fakten zur Medienwirkung. 2. völlig überarbeitete und ergänzte Aufl. Bern: Verlag Hans Huber (2001).

Wulff, Hans J.: Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Gunter Narr Verlag (1999).

Abbildungsverzeichnis

| | | |
|-----|---|-----|
| 1. | Weit | 18 |
| 2. | Totale | 18 |
| 3. | Halbtotale | 19 |
| 4. | Amerikanische | 19 |
| 5. | Nah | 19 |
| 6. | Groß | 19 |
| 7. | Detail | 20 |
| 8. | Normalsicht | 20 |
| 9. | Aufsicht | 21 |
| 10. | Untersicht | 21 |
| 11. | Deckblatt der Online-Befragung | 131 |
| 12. | FR1 – Wie oft gehen Sie pro Jahr durchschnittlich ins Kino? | 132 |
| 13. | FR2 – Wann waren Sie das letzte Mal im Kino? | 132 |
| 14. | FR3 – Zuhause schauen Sie Filme vorwiegend... | 132 |
| 15. | FR4 – Wie viele Filme schauen Sie durchschnittlich pro Woche zuhause? | 133 |
| 16. | FR5 – Beim Kinobesuch... | 133 |
| 17. | FR6 – Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben? | 133 |
| 18. | FR6_1, FR6_2, FR6_3 – Bitte beantworten Sie folgende Fragen in Bezug auf den von Ihnen genannten Film <i>xxx</i> | 134 |
| 19. | FR7 – Zum Schluss einige Angaben zu Ihrer Person. | 135 |
| 20. | FR8 – Anmerkungen und Fragen zu der Untersuchung. | 135 |
| 21. | Bestätigung des Empfangs der Daten und Dank. | 136 |
| 22. | Impressum | 136 |

Tabellenverzeichnis

| | | |
|-----|---|-----|
| 1. | Die zehn meistgenannten Vorspanne | 82 |
| 2. | Sample für die Vorspannanalyse | 83 |
| 3. | FR1 – Wie oft gehen Sie pro Jahr durchschnittlich ins Kino? | 176 |
| 4. | FR2 – Wann waren Sie das letzte Mal im Kino? | 176 |
| 5. | FR3 – Zuhause schauen Sie Filme vorwiegend... | 176 |
| 6. | FR4 – Wieviele Filme schauen Sie durchschnittlich pro Woche zuhause? | 177 |
| 7. | FR5A – Beim Kinobesuch widmen Sie dem Filmvorspann Ihre volle Aufmerksamkeit. | 177 |
| 8. | FR5B – Beim Kinobesuch hat der Filmvorspann für Sie einen hohen Stellenwert. | 177 |
| 9. | FR5C – Beim Kinobesuch achten Sie stärker auf den Filmvorspann, als wenn Sie einen Film zuhause schauen. | 177 |
| 10. | FR6A – Wie hat Ihnen der Vorspann gefallen? | 178 |
| 11. | FR6B – Wann haben Sie den Film das letzte Mal gesehen? | 178 |
| 12. | FR6C – Wie oft haben Sie den Film gesehen? | 179 |
| 13. | FR6D – Wo beziehungsweise wie haben Sie den Film erstmals gesehen? | 179 |
| 14. | Auswertungen zum Alter der Befragten (FR7A). | 180 |
| 15. | Auswertungen zum Geschlecht der Befragten (FR7B). | 180 |
| 16. | Auswertungen zum Bildungsabschluss der Befragten (FR7C). | 180 |

A. Online-Befragung

A.1. Screenshots

Elena Berz
e-Mail: elena.berz@uni-bielefeld.de

**Fragebogenerhebung
Bekannte Filmvorspanne**

Liebe Teilnehmerin, lieber Teilnehmer,

im Rahmen meiner Masterarbeit im Studiengang Interdisziplinäre Medienwissenschaft an der Universität Bielefeld möchte ich bekannte Filmvorspanne auf Strukturen und Muster hin untersuchen, die ihren Bekanntheitsgrad erklären könnten. Ich bitte Sie herzlich, an der vorliegenden Befragung teilzunehmen, da Sie mir mit dem Ausfüllen des Fragebogens weitere Untersuchungsschritte ermöglichen.

Bitte beachten Sie beim Ausfüllen des Fragebogens Folgendes:

Ist vom „(Film-)Vorspann“ die Rede, meint dies die Titelsequenz eines Films, in der meist der Filmtitel präsentiert und am Film Beteiligte aufgelistet werden. Hierbei gibt es unterschiedliche Gestaltungsformen. Gestaltungsmittel können neben dem Einsatz von Schrift auch Bild, Ton, Musik und/oder Sprache sein. Oftmals ist der Vorspann am Anfang des Films positioniert, er kann jedoch beispielsweise auch erst nach einer Vorsequenz präsentiert werden oder sich mit dem bereits beginnenden Film überschneiden. Lassen Sie sich durch diese Variationsmöglichkeiten nicht bei der Beantwortung der Fragen verunsichern, es gibt weder richtige noch falsche Antworten.

Nicht zur Kategorie „Vorspann“ zählen Filmtrailer, das heißt Werbung für kommende Filme.

Da ich mich bei der Analyse auf *fiktionale Kinofilme* konzentrieren möchte, bitte ich Sie, bei der Beantwortung des Fragebogens *weder Dokumentarfilme noch Fernsehfilme* einzubeziehen. Als *Kinofilme* gelten auch jene Filme, die ursprünglich für das Kino produziert wurden, später jedoch im Fernsehen oder auf DVD angeschaut werden können.

Selbstverständlich ist die Teilnahme an der Befragung freiwillig. Alle Angaben, die Sie im Zusammenhang mit der Befragung machen, werden anonym erhoben und ausgewertet. Ihre Daten werden vertraulich behandelt. Bitte füllen Sie den Fragebogen nur einmal aus.

Die Bearbeitungszeit beträgt circa zehn Minuten.

Falls Sie Fragen haben oder über die Ergebnisse der Arbeit informiert werden möchten, wenden Sie sich bitte an:
elena.berz@uni-bielefeld.de

Vielen Dank für Ihre Unterstützung!

Elena Berz

[Zum Starten des Fragebogens hier klicken.](#)

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 11: Deckblatt der Online-Befragung

Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 0%

Wie oft gehen Sie pro Jahr durchschnittlich ins Kino?

- Gar nicht
- 1-4 mal
- 5-8 mal
- 9-12 mal
- Mehr als 12 mal
- Keine Antwort

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 12: FR1 – Wie oft gehen Sie pro Jahr durchschnittlich ins Kino?

Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 10%

Wann waren Sie das letzte Mal im Kino?

- Innerhalb der letzten Woche
- Innerhalb des letzten Monats
- Innerhalb der letzten drei Monate
- Innerhalb der letzten sechs Monate
- Innerhalb des letzten Jahres
- Vor über einem Jahr
- Keine Antwort

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 13: FR2 – Wann waren Sie das letzte Mal im Kino?


Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 20%

Zuhause schauen Sie Filme vorwiegend...

- im Fernsehen
- auf DVD
- im Internet
- Sonstiges:
- Keine Antwort

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 14: FR3 – Zuhause schauen Sie Filme vorwiegend...

Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 30%

Wie viele Filme schauen Sie durchschnittlich pro Woche zuhause?

Gar keinen
 1-2
 3-4
 5-6
 Mehr als 6
 Keine Antwort

Zurück
Weiter

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 15: FR4 – Wie viele Filme schauen Sie durchschnittlich pro Woche zuhause?


Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 40%

| Beim Kinobesuch... | trifft voll zu | trifft eher zu | trifft eher nicht zu | trifft überhaupt nicht zu |
|--|-----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------------|
| ...widmen Sie dem Filmvorspann Ihre volle Aufmerksamkeit. | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> |
| ...hat der Filmvorspann für Sie einen hohen Stellenwert. | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> |
| ...achten Sie stärker auf den Filmvorspann, als wenn Sie einen Film zuhause schauen. | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> |

Zurück
Weiter

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 16: FR5 – Beim Kinobesuch...

Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 50%

Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben?
 (Bis zu drei Nennungen möglich. Falls es sich bei einem Film um ein Remake handelt, geben Sie dies bitte – wenn möglich mit Erscheinungsjahr – in Klammern hinter dem Filmtitel an.)

1. Film:


2. Film:

3. Film:

Zurück
Weiter

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 17: FR6 – Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Gedächtnis geblieben?

Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 80%

Bitte beantworten Sie folgende Fragen in Bezug auf den von Ihnen genannten Film *Catch me if you can*.

Wie hat Ihnen der Vorspann gefallen?

Sehr gut
 Eher gut
 Eher schlecht
 Schlecht
 Keine Antwort

Wann haben Sie den Film das letzte Mal gesehen?

Im Laufe der letzten Woche
 Im Laufe des letzten Monats
 Im Laufe des letzten Jahres
 Vor über einem Jahr
 Keine Antwort

Wie oft haben Sie den Film gesehen?

Einmal
 Zweimal
 Dreimal
 Mehr als dreimal
 Keine Antwort


Wo beziehungsweise wie haben Sie den Film erstmals gesehen?

Im Kino
 Im Fernsehen
 Auf DVD
 Im Internet
 Sonstiges:
 Keine Antwort

Warum ist Ihnen der Vorspann besonders aufgefallen?

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 18: FR6_1, FR6_2, FR6_3 – Bitte beantworten Sie folgende Fragen in Bezug auf den von Ihnen genannten Film *xxx*.

Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 90%

Zum Schluss einige Angaben zu Ihrer Person:

Alter: Jahre

Geschlecht:


Männlich
 Weiblich
 Keine Antwort

Höchster Bildungsabschluss:

Kein Schulabschluss
 Volks-/Hauptschulabschluss
 Realschul- oder gleichwertiger Abschluss
 Fachhochschul-/Hochschulreife
 Bachelor (FH)
 Bachelor (Uni)
 Master (FH)
 Master (Uni)
 Diplom
 Magister
 Staatsexamen
 Promotion
 Habilitation
 Keine Antwort

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 19: FR7 – Zum Schluss einige Angaben zu Ihrer Person.

Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
 100%

Wenn Sie Anmerkungen und/oder Fragen zu der Untersuchung haben, können Sie diese hier vor dem Absenden des Fragebogens vermerken:

IMPRESSUM | DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Abbildung 20: FR8 – Anmerkungen und Fragen zu der Untersuchung.



Abbildung 21: Bestätigung des Empfangs der Daten und Dank.



Abbildung 22: Impressum

A.2. Umfrageskript

index.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     $_SESSION['index'] = "1";
6     echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
7 ?>
8
9 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.
    org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
10 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
11 <head>
12     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
13     <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de/</
        title>
14     <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
15 </head>
16 <body id="startseite">
17     <div id="container">
18         <div id="briefkopf">
19             <p>Elena Berz<br />
20             e-Mail: <span class="mail">elena.berz@uni-bielefeld.de</span></p>
21         </div>
22         <h1>Fragebogenerhebung<br /> Bekannte Filmvorspanne</h1>
23         <p>Liebe Teilnehmerin, lieber Teilnehmer,</p>
24         <p>im Rahmen meiner Masterarbeit im Studiengang Interdisziplin&auml;r
            Medienwissenschaft an der Universit&auml;t Bielefeld m&ouml;chte ich
            bekannte Filmvorspanne auf Strukturen und Muster hin untersuchen, die
            ihren Bekanntheitsgrad erkl&auml;ren k&ouml;nnten. Ich bitte Sie
            herzlich, an der vorliegenden Befragung teilzunehmen, da Sie mir mit dem
            Ausf&uuml;llen des Fragebogens weitere Untersuchungsschritte erm&ouml;
            glichen.</p>
25         <p><span class="fett">Bitte beachten Sie beim Ausf&uuml;llen des Fragebogens
            Folgendes:</span></p>
26         <div class="einzug">
27             <p>Ist vom &bdquo;(Film-)Vorspann&rdquo; die Rede, meint dies die
                Titelsequenz eines Films, in der meist der Filmtitel pr&auml;sentierte
                und am Film Beteiligte aufgelistet werden. Hierbei gibt es
                unterschiedliche Gestaltungsformen. Gestaltungsmittel k&ouml;nnen
                neben dem Einsatz von Schrift auch Bild, Ton, Musik und/oder Sprache
                sein. Oftmals ist der Vorspann am Anfang des Films positioniert, er
                kann jedoch beispielsweise auch erst nach einer Vorsequenz pr&auml;
                sentiert werden oder sich mit dem bereits beginnenden Film &uuml;
                berschneiden. Lassen Sie sich durch diese Variationsm&ouml;glichkeiten
                nicht bei der Beantwortung der Fragen verunsichern, es gibt weder
                richtige noch falsche Antworten.</p>
28             <p><span class="fett">Nicht</span> zur Kategorie &bdquo;Vorspann&rdquo; z&
                auml;hlen Filmtrailer, das hei&szlig;t Werbung f&uuml;r kommende Filme.</p>
29             <p>Da ich mich bei der Analyse auf <em>fiktionale Kinofilme</em>
                konzentrieren m&ouml;chte, bitte ich Sie, bei der Beantwortung des
                Fragebogens <em>weder Dokumentarfilme noch Fernsehfilme</em>
                einzubeziehen. Als <em>Kinofilme</em> gelten auch jene Filme, die
                urspr&uuml;nglich f&uuml;r das Kino produziert wurden, sp&auml;ter
                jedoch im Fernsehen oder auf DVD angeschaut werden k&ouml;nnen.</p>
30         </div>
31         <p>Selbstverst&auml;ndlich ist die Teilnahme an der Befragung freiwillig.
            Alle Angaben, die Sie im Zusammenhang mit der Befragung machen, werden
```

```
    anonym erhoben und ausgewertet. Ihre Daten werden vertraulich behandelt.
    Bitte füllen Sie den Fragebogen nur einmal aus.</p>
32 <p>Die Bearbeitungszeit beträgt circa zehn Minuten.</p>
33 <p>Falls Sie Fragen haben oder über die Ergebnisse der Arbeit
    informiert werden möchten, wenden Sie sich bitte an:<br />elena.
    berz@uni-bielefeld.de</p>
34 <p>Vielen Dank für Ihre Unterstützung!</p>
35 <p class="signatur">Elena Berz</p>
36 <div id="buttonStart">
37     <a href="1_haeufigkeit_kino.php">Zum Starten des Fragebogens hier klicken.
        </a>
38 </div>
39 </div>
40 <div class="footer">
41     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
        href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerklärung</a>
42 </div>
43 </body>
44 </html>
```

1_haeufigkeit_kino.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if ($_SESSION['index'] <> "1"){
6         header("Location: index.php");
7         exit;
8     }
9     if (isset($_POST["fr1"])) {
10        $_SESSION['fr1'] = $_POST["fr1"];
11        $_SESSION['frage1'] = "1";
12        header("Location: 2_letzter_kinobesuch.php");
13        exit;
14    }
15    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
16 ?>
17
18 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.
19     org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
20 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
21 <head>
22     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
23     <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</
24     title>
25     <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
26 </head>
27 <body id="ersteFrage">
28     <div id="fragencontainer">
29         <div id="kopf">
30             Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
31         </div>
32         <div class="rechts">
33             <div class="fortschrittsbalken">
34                 <div class="fortschritt" style="width:0px">
35                 </div>
36             </div>
37             <div class="prozentzahl">
38                 0%
39             </div>
40         </div>
41         <br />
42         <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
43             <?php
44                 if ((!isset($_SESSION["fr1"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
45                     echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
46                 }
47             ?>
48             <div id="frage">
49                 Wie oft gehen Sie pro Jahr durchschnittlich ins Kino?
50             </div>
51             <div class="antworten">
52                 <input type="radio" name="fr1" value="1" <?php if ($_SESSION["fr1"]=="1"
53                 ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Gar nicht<br />
54                 <input type="radio" name="fr1" value="2" <?php if ($_SESSION["fr1"]=="2"
55                 ){echo 'checked="checked"';} ?> /> 1-4 mal<br />
56                 <input type="radio" name="fr1" value="3" <?php if ($_SESSION["fr1"]=="3"
57                 ){echo 'checked="checked"';} ?> /> 5-8 mal<br />
58                 <input type="radio" name="fr1" value="4" <?php if ($_SESSION["fr1"]=="4"
59                 ){echo 'checked="checked"';} ?> /> 9-12 mal<br />
```

```

54     <input type="radio" name="fr1" value="5" <?php if ($_SESSION["fr1"]=="5"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Mehr als 12 mal<br />
55     <input type="radio" name="fr1" value="6" <?php if ($_SESSION["fr1"]=="6"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort
56 </div>
57 <div class="buttons">
58     <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
        Weiter" />
59 </div>
60 </form>
61 <form action="index.php" method="post">
62     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value=
        "Zur&uuml;ck" />
63 </form>
64 </div>
65 <div class="footer">
66     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
        href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
67 </div>
68 </body>
69 </html>

```

2_letzter_kinobesuch.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if (($SESSION['index'] <> "1") || ($SESSION['frage1'] <> "1")){
6         header("Location: index.php");
7         exit;
8     }
9     if (isset($_POST["fr2"])) {
10        $_SESSION['fr2'] = $_POST["fr2"];
11        $_SESSION['frage2'] = "1";
12        header("Location: 3_filme_zuhause.php");
13        exit;
14    }
15    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
16 ?>
17
18 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.
19     org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
20 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
21 <head>
22     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
23     <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</
24     title>
25     <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
26 </head>
27 <body id="zweiteFrage">
28     <div id="fragencontainer">
29         <div id="kopf">
30             Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
31         </div>
32         <div class="rechts">
33             <div class="fortschrittsbalken">
34                 <div class="fortschritt" style="width:10px">
35                 </div>
36             </div>
37             <div class="prozentzahl">
38                 10%
39             </div>
40         </div>
41         <br />
42         <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
43             <?php
44                 if ((!isset($_POST["fr2"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
45                     echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
46                 }
47             ?>
48             <div id="frage">
49                 Wann waren Sie das letzte Mal im Kino?
50             </div>
51             <div class="antworten">
52                 <input type="radio" name="fr2" value="1" <?php if ($SESSION["fr2"]=="1"
53                     ) {echo 'checked="checked"';} ?> /> Innerhalb der letzten Woche<br />
54                 <input type="radio" name="fr2" value="2" <?php if ($SESSION["fr2"]=="2"
55                     ) {echo 'checked="checked"';} ?> /> Innerhalb des letzten Monats<br />
56                 <input type="radio" name="fr2" value="3" <?php if ($SESSION["fr2"]=="3"
57                     ) {echo 'checked="checked"';} ?> /> Innerhalb der letzten drei Monate
58                 <br />

```

```

53     <input type="radio" name="fr2" value="4" <?php if ($_SESSION["fr2"]=="4"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Innerhalb der letzten sechs
        Monate<br />
54     <input type="radio" name="fr2" value="5" <?php if ($_SESSION["fr2"]=="5"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Innerhalb des letzten Jahres<br /
        >
55     <input type="radio" name="fr2" value="6" <?php if ($_SESSION["fr2"]=="6"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Vor &uuml;ber einem Jahr<br />
56     <input type="radio" name="fr2" value="7" <?php if ($_SESSION["fr2"]=="7"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort
57 </div>
58 <div class="buttons">
59     <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
        Weiter" />
60 </div>
61 </form>
62 <form action="1_haeufigkeit_kino.php" method="post">
63     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value="
        Zur&uuml;ck" />
64 </form>
65 </div>
66 <div class="footer">
67     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
        href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
68 </div>
69 </body>
70 </html>

```

3_filme_zuhause.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if ((($_SESSION['index'] <> "1") || ($_SESSION['frage1'] <> "1") || ($_SESSION[
6         'frage2'] <> "1"))){
7         header("Location: index.php");
8         exit;
9     }
10    if (isset($_POST["fr3"])) {
11        $_SESSION['fr3'] = $_POST["fr3"];
12    }
13    if (isset($_POST["fr3_off"])) {
14        $_SESSION['fr3_off'] = trim($_POST["fr3_off"]);
15    }
16    if ((($_POST["fr3"] != "4") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim($_POST["
17        fr3_off"] != ""))) {}
18    elseif ((trim($_POST["fr3_off"]) == "") && ($_POST["fr3"] == "4")) {}
19    elseif (!empty($_POST["fr3"])) {
20        $_SESSION['frage3'] = "1";
21        header("Location: 4_haeufigkeit_zuhause.php");
22        exit;
23    }
24    }
25    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
26    ?>
27
28    <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.
29        org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
30    <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
31    <head>
32        <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
33        <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</
34            title>
35        <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
36    </head>
37    <body id="dritteFrage">
38        <div id="fragencontainer">
39            <div id="kopf">
40                Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
41            </div>
42            <div class="rechts">
43                <div class="fortschrittsbalken">
44                    <div class="fortschritt" style="width:20px">
45                        </div>
46                    </div>
47                <div class="prozentzahl">
48                    20%
49                </div>
50            </div>
51            <br />
52            <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
53                <?php
54                    if ((empty($_POST["fr3"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (empty(
55                        $_POST["fr3_off"]))) {
56                        echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
57                    }
58                ?>
59            <div id="frage">
60                Zuhause schauen Sie Filme vorwiegend...
61            </div>
```

```

56 <?php
57     if (($_POST["fr3"] == "4") && (trim($_POST["fr3_off"])=="")){
58         echo "<div class='warnung'>Sie haben <i>Sonstiges</i> ausgew&auml;hlt,
59         aber das entsprechende Textfeld nicht ausgef&uuml;llt.</div>";
60     }
61     if (($_POST["fr3"]!= "4") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim(
62         $_POST["fr3_off"])!="")){
63         echo "<div class='warnung'>Bitte kontrollieren Sie Ihre Auswahl! Es
64         befindet sich Text im Feld der Antwortm&ouml;glichkeit <i>
65         Sonstiges</i>, aber Sie haben diese Antwortm&ouml;glichkeit nicht
66         ausgew&auml;hlt.</div>";
67     }
68     ?>
69     <div class="antworten">
70         <input type="radio" name="fr3" value="1" <?php if ($_SESSION["fr3"]=="1"
71             )>checked="checked">;} ?> /> im Fernsehen<br />
72         <input type="radio" name="fr3" value="2" <?php if ($_SESSION["fr3"]=="2"
73             )>checked="checked">;} ?> /> auf DVD<br />
74         <input type="radio" name="fr3" value="3" <?php if ($_SESSION["fr3"]=="3"
75             )>checked="checked">;} ?> /> im Internet<br />
76         <input type="radio" name="fr3" value="4" <?php if ($_SESSION["fr3"]=="4"
77             )>checked="checked">;} ?> /> Sonstiges:
78         <input class="text" name="fr3_off" type="text" size="70" maxlength="300"
79             <?php if (isset($_SESSION["fr3_off"]))>value="' . htmlentities
80             (trim($_SESSION["fr3_off"]), ENT_QUOTES, 'UTF-8') . '";} ?> /><br />
81         <input type="radio" name="fr3" value="5" <?php if ($_SESSION["fr3"]=="5"
82             )>checked="checked">;} ?> /> Keine Antwort
83     </div>
84     <div class="buttons">
85         <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
86         Weiter" />
87     </div>
88 </form>
89 <form action="2_letzter_kinobesuch.php" method="post">
90     <input class="buttonZur&uuml;ck button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value="
91     Zur&uuml;ck" />
92 </form>
93 </div>
94 <div class="footer">
95     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
96     href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
97 </div>
98 </body>
99 </html>

```


4_haeufigkeit_zuhause.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if (($SESSION['index'] <> "1") || ($SESSION['frage1'] <> "1") || ($SESSION[
6         'frage2'] <> "1") || ($SESSION['frage3'] <> "1")){
7         header("Location: index.php");
8         exit;
9     }
10    if (isset($_POST["fr4"])) {
11        $SESSION['fr4'] = $_POST["fr4"];
12        $SESSION['frage4'] = "1";
13        header("Location: 5_kinobesuch.php");
14        exit;
15    }
16    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
17    ?>
18    <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.
19        org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
20    <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
21    <head>
22        <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
23        <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</
24            title>
25        <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
26    </head>
27    <body id="vierteFrage">
28        <div id="fragencontainer">
29            <div id="kopf">
30                Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
31            </div>
32            <div class="rechts">
33                <div class="fortschrittsbalken">
34                    <div class="fortschritt" style="width:30px">
35                        </div>
36                </div>
37                <div class="prozentzahl">
38                    30%
39                </div>
40            </div>
41            <br />
42            <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
43                <?php
44                    if ((empty($_POST["fr4"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
45                        echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
46                    }
47                ?>
48                <div id="frage">
49                    Wie viele Filme schauen Sie durchschnittlich pro Woche zuhause?
50                </div>
51                <div class="antworten">
52                    <input type="radio" name="fr4" value="1" <?php if ($SESSION["fr4"]=="1"
53                        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Gar keinen<br />
54                    <input type="radio" name="fr4" value="2" <?php if ($SESSION["fr4"]=="2"
55                        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> 1-2<br />
56                    <input type="radio" name="fr4" value="3" <?php if ($SESSION["fr4"]=="3"
57                        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> 3-4<br />
58                    <input type="radio" name="fr4" value="4" <?php if ($SESSION["fr4"]=="4"
59                        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> 5-6<br />
```

```

54     <input type="radio" name="fr4" value="5" <?php if ($_SESSION["fr4"]=="5"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Mehr als 6<br />
55     <input type="radio" name="fr4" value="6" <?php if ($_SESSION["fr4"]=="6"
        ){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort
56 </div>
57 <div class="buttons">
58     <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
        Weiter" />
59 </div>
60 </form>
61 <form action="3_filme_zuhause.php" method="post">
62     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck"
        value="Zur&uuml;ck" />
63 </form>
64 </div>
65 <div class="footer">
66     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
        href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
67 </div>
68 </body>
69 </html>

```

5_kinobesuch.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if ((($_SESSION['index'] <> "1") || ($_SESSION['frage1'] <> "1") || ($_SESSION['frage2'] <> "1") || ($_SESSION['frage3'] <> "1") || ($_SESSION['frage4'] <> "1"))){
6         header("Location: index.php");
7         exit;
8     }
9     if (isset($_POST["fr5a"])){
10        $_SESSION['fr5a'] = $_POST["fr5a"];
11    }
12    if (isset($_POST["fr5b"])){
13        $_SESSION['fr5b'] = $_POST["fr5b"];
14    }
15    if (isset($_POST["fr5c"])){
16        $_SESSION['fr5c'] = $_POST["fr5c"];
17    }
18    if ((isset($_POST["fr5a"])) && (isset($_POST["fr5b"])) && (isset($_POST["fr5c"]))) {
19        $_SESSION['frage5'] = "1";
20        header("Location: 6_vorspanne.php");
21        exit;
22    }
23    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
24    ?>
25
26    <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
27    <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
28    <head>
29        <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
30        <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</title>
31        <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
32    </head>
33    <body id="fuenfteFrage">
34        <div id="fragencontainer">
35            <div id="kopf">
36                Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
37            </div>
38            <div class="rechts">
39                <div class="fortschrittsbalken">
40                    <div class="fortschritt" style="width:40px">
41                    </div>
42                </div>
43                <div class="prozentzahl">
44                    40%
45                </div>
46            </div>
47            <br />
48            <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
49                <?php
50                    if (((empty($_POST["fr5a"])) || (empty($_POST["fr5b"])) || (empty($_POST["fr5c"])))) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter"){
51                        echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie alle Fragen.</div>";
52                    }
53                ?>
54            <div id="frage">
```



```

109     </tr>
110     <tr>
111         <td>
112             ...achten Sie st&auml;rker auf den<br />Filmvorspann, als wenn Sie
113             <br />einen Film zuhause schauen.
114         </td>
115         <td class="skala">
116             <input type="radio" name="fr5c" value="1" <?php if ($_SESSION["
117                 fr5c"]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> />
118         </td>
119         <td class="skala">
120             <input type="radio" name="fr5c" value="2" <?php if ($_SESSION["
121                 fr5c"]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> />
122         </td>
123         <td class="skala">
124             <input type="radio" name="fr5c" value="3" <?php if ($_SESSION["
125                 fr5c"]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> />
126         </td>
127         <td class="skala">
128             <input type="radio" name="fr5c" value="4" <?php if ($_SESSION["
129                 fr5c"]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> />
130         </td>
131     </tr>
132 </table>
133 </div>
134 <div class="buttons">
135     <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
136     Weiter" />
137 </div>
138 </form>
139 <form action="4_haeufigkeit_zuhause.php" method="post">
140     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value="
141     Zur&uuml;ck" />
142 </form>
143 </div>
144 <div class="footer">
145     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
146     href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
147 </div>
148 </body>
149 </html>

```

6_vorspanne.php

```
1 <?php
2 ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3 session_start();
4 header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5 if (($SESSION['index'] <> "1") || ($SESSION['frage1'] <> "1") || ($SESSION['frage2'] <> "1") || ($SESSION['frage3'] <> "1") || ($SESSION['frage4'] <> "1") || ($SESSION['frage5'] <> "1")){
6     header("Location: index.php");
7     exit;
8 }
9 if (isset($_POST["fr6_1"]) && (strcasecmp($_POST["fr6_1"], $_SESSION["fr6_1"])
10     != 0)){
11     unset($_SESSION["fr6_1a"]);
12     unset($_SESSION["fr6_1b"]);
13     unset($_SESSION["fr6_1c"]);
14     unset($_SESSION["fr6_1d"]);
15     unset($_SESSION["fr6_1d_off"]);
16     unset($_SESSION["fr6_1e"]);
17 }
18 if (isset($_POST["fr6_2"]) && (strcasecmp($_POST["fr6_2"], $_SESSION["fr6_2"])
19     != 0)){
20     unset($_SESSION["fr6_2a"]);
21     unset($_SESSION["fr6_2b"]);
22     unset($_SESSION["fr6_2c"]);
23     unset($_SESSION["fr6_2d"]);
24     unset($_SESSION["fr6_2d_off"]);
25     unset($_SESSION["fr6_2e"]);
26 }
27 if (isset($_POST["fr6_3"]) && (strcasecmp($_POST["fr6_3"], $_SESSION["fr6_3"])
28     != 0)){
29     unset($_SESSION["fr6_3a"]);
30     unset($_SESSION["fr6_3b"]);
31     unset($_SESSION["fr6_3c"]);
32     unset($_SESSION["fr6_3d"]);
33     unset($_SESSION["fr6_3d_off"]);
34     unset($_SESSION["fr6_3e"]);
35 }
36 if (isset($_POST["fr6_1"])) {
37     $_SESSION['fr6_1'] = trim($_POST["fr6_1"]);
38 }
39 if (isset($_POST["fr6_2"])) {
40     $_SESSION['fr6_2'] = trim($_POST["fr6_2"]);
41 }
42 if (isset($_POST["fr6_3"])) {
43     $_SESSION['fr6_3'] = trim($_POST["fr6_3"]);
44 }
45 if (($POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim($_POST["fr6_1"])!="")) {
46     $_SESSION['frage6'] = "1";
47     header("Location: 6_1_vorspann1.php");
48     exit;
49 }
50 elseif (($POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim($_POST["fr6_2"])!="")) {
51     $_SESSION['frage6'] = "1";
52     $_SESSION['frage6_1'] = "1";
53     header("Location: 6_2_vorspann2.php");
54     exit;
55 }
56 elseif (($POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim($_POST["fr6_3"])!="")) {
57     $_SESSION['frage6'] = "1";
58     $_SESSION['frage6_1'] = "1";
```

```

56     $_SESSION['frage6_2'] = "1";
57     header("Location: 6_3_vorspann3.php");
58     exit;
59 }
60 echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
61 ?>
62
63 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.
64   org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
65 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
66 <head>
67   <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
68   <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</
69   title>
70   <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
71 </head>
72 <body id="sechsteFrage">
73   <div id="fragencontainer">
74     <div id="kopf">
75       Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
76     </div>
77     <div class="rechts">
78       <div class="fortschrittsbalken">
79         <div class="fortschritt" style="width:50px">
80           </div>
81         </div>
82         <div class="prozentzahl">
83           50%
84         </div>
85       </div>
86       <br />
87       <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
88         <?php
89           if ((trim($_POST["fr6_1"])=="") && (trim($_POST["fr6_2"])=="") && (trim(
90             $_POST["fr6_3"])=="") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
91             echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
92           }
93         <?>
94         <div id="frage">
95           Die Vorspanne welcher Filme sind Ihnen im Ged&auml;chtnis geblieben?<br
96           /><span class="textnormal">(Bis zu drei Nennungen m&ouml;glich.
97           Falls es sich bei einem Film um ein Remake handelt, geben<br /> Sie
98           dies bitte &ndash; wenn m&ouml;glich mit Erscheinungsjahr &ndash; in
99           Klammern hinter dem Filmtitel an.)</span>
100        </div>
101        <div class="antworten">
102          1. Film:&nbsp;<input class="text" name="fr6_1" type="text" size="70"
103            maxlength="300" <?php if (!empty($_SESSION["fr6_1"])){echo 'value='
104              . htmlentities(trim($_SESSION["fr6_1"]),ENT_QUOTES,'UTF-8') . '";}
105            ?> /><br />
106          2. Film:&nbsp;<input class="text" name="fr6_2" type="text" size="70"
107            maxlength="300" <?php if (!empty($_SESSION["fr6_2"])){echo 'value='
108              . htmlentities(trim($_SESSION["fr6_2"]),ENT_QUOTES,'UTF-8') . '";}
109            ?> /><br />
110          3. Film:&nbsp;<input class="text" name="fr6_3" type="text" size="70"
111            maxlength="300" <?php if (!empty($_SESSION["fr6_3"])){echo 'value='
112              . htmlentities(trim($_SESSION["fr6_3"]),ENT_QUOTES,'UTF-8') . '";}
113            ?> /><br />
114        </div>
115        <div class="buttons">
116          <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
117            Weiter" />

```

```
101     </div>
102 </form>
103 <form action="5_kinobesuch.php" method="post">
104     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value=
        "Zur&uuml;ck" />
105 </form>
106 </div>
107 <div class="footer">
108     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
        href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
109 </div>
110 </body>
111 </html>
```


6_1_vorspann1.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if ((($_SESSION['index'] <> "1") || ($_SESSION['frage1'] <> "1") || ($_SESSION['frage2'] <> "1") || ($_SESSION['frage3'] <> "1") || ($_SESSION['frage4'] <> "1") || ($_SESSION['frage5'] <> "1") || ($_SESSION['frage6'] <> "1") || (empty($_SESSION['fr6_1']))){
6         header("Location: index.php");
7         exit;
8     }
9     if (isset($_POST["fr6_1a"])) {
10         $_SESSION['fr6_1a'] = $_POST["fr6_1a"];
11     }
12     if (isset($_POST["fr6_1b"])) {
13         $_SESSION['fr6_1b'] = $_POST["fr6_1b"];
14     }
15     if (isset($_POST["fr6_1c"])) {
16         $_SESSION['fr6_1c'] = $_POST["fr6_1c"];
17     }
18     if (isset($_POST["fr6_1d"])) {
19         $_SESSION['fr6_1d'] = $_POST["fr6_1d"];
20     }
21     if (isset($_POST["fr6_1d_off"])) {
22         $_SESSION['fr6_1d_off'] = trim($_POST["fr6_1d_off"]);
23     }
24     if (isset($_POST["fr6_1e"])) {
25         $_SESSION['fr6_1e'] = trim($_POST["fr6_1e"]);
26     }
27     if ((($_POST["fr6_1d"] != "5") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim($_POST["fr6_1d_off"])!=""))) {}
28     elseif ((trim($_POST["fr6_1d_off"])=="") && ($_POST["fr6_1d"] == "5")){}
29     elseif (!empty($_POST["fr6_1a"]) && !empty($_POST["fr6_1b"]) && !empty($_POST["fr6_1c"]) && !empty($_POST["fr6_1d"]) && (trim($_POST["fr6_1e"])!="")) {
30         if (!empty($_SESSION["fr6_2"])){
31             $_SESSION['frage6_1'] = "1";
32             header("Location: 6_2_vorspann2.php");
33         }
34         elseif (!empty($_SESSION["fr6_3"])){
35             $_SESSION['frage6_1'] = "1";
36             $_SESSION['frage6_2'] = "1";
37             header("Location: 6_3_vorspann3.php");
38         }
39         elseif ((empty($_SESSION["fr6_2"]) && (empty($_SESSION["fr6_3"])))){
40             $_SESSION['frage6_1'] = "1";
41             $_SESSION['frage6_2'] = "1";
42             $_SESSION['frage6_3'] = "1";
43             header("Location: 7_soz_dem.php");
44         }
45         exit;
46     }
47     echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
48 ?>
49
50 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
51 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
52 <head>
53     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
```

```

54 <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</
    title>
55 <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
56 </head>
57 <body id="sechsteFrage">
58 <div id="fragencontainer">
59 <div id="kopf">
60 Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
61 </div>
62 <div class="rechts">
63 <div class="fortschrittsbalken">
64 <?php
65 if (!empty($_SESSION["fr6_2"]) && !empty($_SESSION["fr6_3"])){
66 echo '<div class="fortschritt" style="width:60px"></div></div><div
    class="prozentzahl">';
67 echo '60%';
68 }
69 elseif ((empty($_SESSION["fr6_2"]) && !empty($_SESSION["fr6_3"])) ||
    (!empty($_SESSION["fr6_2"]) && empty($_SESSION["fr6_3"]))) {
70 echo '<div class="fortschritt" style="width:70px"></div></div><div
    class="prozentzahl">';
71 echo '70%';
72 }
73 elseif (empty($_SESSION["fr6_2"]) && empty($_SESSION["fr6_3"])){
74 echo '<div class="fortschritt" style="width:80px"></div></div><div
    class="prozentzahl">';
75 echo '80%';
76 }
77 ?>
78 </div>
79 </div>
80 <br />
81 <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
82 <div id="frage">
83 Bitte beantworten Sie folgende Fragen in Bezug auf den von Ihnen
    genannten Film <br /><i><?php echo htmlentities(trim($_SESSION["
    fr6_1"]),ENT_QUOTES,"UTF-8");?></i>.
84 </div>
85 <div class="antworten">
86 <span class="fett">Wie hat Ihnen der Vorspann gefallen?</span>
87 <?php
88 if ((empty($_POST["fr6_1a"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
89 echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
90 }
91 ?>
92 <br />
93 <input type="radio" name="fr6_1a" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_1a"
    ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Sehr gut<br />
94 <input type="radio" name="fr6_1a" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_1a"
    ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Eher gut<br />
95 <input type="radio" name="fr6_1a" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_1a"
    ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Eher schlecht<br />
96 <input type="radio" name="fr6_1a" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_1a"
    ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Schlecht<br />
97 <input type="radio" name="fr6_1a" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_1a"
    ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
98 <span class="fett">Wann haben Sie den Film das letzte Mal gesehen?</span>
    <br />
99 <?php
100 if ((empty($_POST["fr6_1b"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
101 echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
102 }

```

```

103     ?>
104     <br />
105     <input type="radio" name="fr6_1b" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_1b"
106         ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe der letzten Woche<
107         br />
108     <input type="radio" name="fr6_1b" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_1b"
109         ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe des letzten Monats
110     <br />
111     <input type="radio" name="fr6_1b" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_1b"
112         ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe des letzten Jahres
113     <br />
114     <input type="radio" name="fr6_1b" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_1b"
115         ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Vor über einem Jahr<br />
116     <input type="radio" name="fr6_1b" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_1b"
117         ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
118     <span class="fett">Wie oft haben Sie den Film gesehen?</span>
119     <?php
120         if ((empty($_POST["fr6_1c"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
121             echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
122         }
123     ?>
124     <br />
125     <input type="radio" name="fr6_1c" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_1c"
126         ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Einmal<br />
127     <input type="radio" name="fr6_1c" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_1c"
128         ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Zweimal<br />
129     <input type="radio" name="fr6_1c" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_1c"
130         ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Dreimal<br />
131     <input type="radio" name="fr6_1c" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_1c"
132         ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Mehr als dreimal<br />
133     <input type="radio" name="fr6_1c" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_1c"
134         ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
135     <span class="fett">Wo beziehungsweise wie haben Sie den Film erstmals
136         gesehen?</span>
137     <?php
138         if ((empty($_POST["fr6_1d"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (
139             empty($_POST["fr6_1d_off"]))) {
140             echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
141         }
142         if ((($_POST["fr6_1d"] == "5") && (trim($_POST["fr6_1d_off"])==""))){
143             echo "<div class='warnung'>Sie haben <i>Sonstiges</i> ausgew&uuml;
144                 hlt, aber das entsprechende Textfeld nicht ausgef&uuml;llt.</div
145                 >";
146         }
147         if ((($_POST["fr6_1d"] != "5") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim(
148             $_POST["fr6_1d_off"])!=""))){
149             echo "<div class='warnung'>Bitte kontrollieren Sie Ihre Auswahl! Es
150                 befindet sich Text im Feld der Antwortm&ouml;glichkeit <i>
151                 Sonstiges</i>, aber Sie haben diese Antwortm&ouml;glichkeit
152                 nicht ausgew&uuml;hlt.</div>";
153         }
154     ?>
155     <br />
156     <input type="radio" name="fr6_1d" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_1d"
157         ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Kino<br />
158     <input type="radio" name="fr6_1d" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_1d"
159         ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Fernsehen<br />
160     <input type="radio" name="fr6_1d" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_1d"
161         ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Auf DVD<br />
162     <input type="radio" name="fr6_1d" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_1d"
163         ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Internet<br />

```

```

139 <input type="radio" name="fr6_1d" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_1d"
    ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Sonstiges:&nbsp;  <input
    class="text" name="fr6_1d_off" type="text" size="70" maxlength="300"
    <?php if (isset($_SESSION["fr6_1d_off"])){echo 'value="'.
    htmlentities($_SESSION["fr6_1d_off"],ENT_QUOTES,'UTF-8') . '";} ?>
    /><br />
140 <input type="radio" name="fr6_1d" value="6" <?php if ($_SESSION["fr6_1d"
    ]=="6"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
141 <span class="fett">Warum ist Ihnen der Vorspann besonders aufgefallen?</
    span>
142 <?php
143     if ((trim($_POST["fr6_1e"])=="") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
144         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
145     }
146     ?>
147     <br />
148     <textarea class="textarea" name="fr6_1e" cols="70" rows="10"><?php if (
    isset($_SESSION["fr6_1e"])){echo htmlentities($_SESSION["fr6_1e"],
    ENT_QUOTES,'UTF-8');} ?></textarea><br /><br />
149 </div>
150 <div class="buttons">
151     <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
    Weiter" />
152 </div>
153 </form>
154 <form action="6_vorspanne.php" method="post">
155     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value="
    Zur&uuml;ck" />
156 </form>
157 </div>
158 <div class="footer">
159     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
    href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
160 </div>
161 </body>
162 </html>

```

6_2_vorspann2.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if (($SESSION['index'] <> "1") || ($SESSION['frage1'] <> "1") || ($SESSION['frage2'] <> "1") || ($SESSION['frage3'] <> "1") || ($SESSION['frage4'] <> "1") || ($SESSION['frage5'] <> "1") || ($SESSION['frage6'] <> "1") || (empty($SESSION['fr6_2']))) {
6         header("Location: index.php");
7         exit;
8     }
9     if (isset($_POST["fr6_2a"])) {
10        $_SESSION['fr6_2a'] = $_POST["fr6_2a"];
11    }
12    if (isset($_POST["fr6_2b"])) {
13        $_SESSION['fr6_2b'] = $_POST["fr6_2b"];
14    }
15    if (isset($_POST["fr6_2c"])) {
16        $_SESSION['fr6_2c'] = $_POST["fr6_2c"];
17    }
18    if (isset($_POST["fr6_2d"])) {
19        $_SESSION['fr6_2d'] = $_POST["fr6_2d"];
20    }
21    if (isset($_POST["fr6_2d_off"])) {
22        $_SESSION['fr6_2d_off'] = trim($_POST["fr6_2d_off"]);
23    }
24    if (isset($_POST["fr6_2e"])) {
25        $_SESSION['fr6_2e'] = trim($_POST["fr6_2e"]);
26    }
27    if (($POST["fr6_2d"] != "5") && ($POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim($_POST["fr6_2d_off"])!="")) {}
28    elseif ((trim($_POST["fr6_2d_off"])=="") && ($POST["fr6_2d"] == "5")) {}
29    elseif (!empty($_POST["fr6_2a"]) && !empty($_POST["fr6_2b"]) && !empty($_POST["fr6_2c"]) && !empty($_POST["fr6_2d"]) && (trim($_POST["fr6_2e"])!="")) {
30        if (!empty($SESSION["fr6_3"])) {
31            $_SESSION['frage6_2'] = "1";
32            header("Location: 6_3_vorspann3.php");
33        }
34        elseif (empty($SESSION["fr6_3"])) {
35            $_SESSION['frage6_2'] = "1";
36            $_SESSION['frage6_3'] = "1";
37            header("Location: 7_soz_dem.php");
38        }
39        exit;
40    }
41    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
42 ?>
43
44 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
45 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
46 <head>
47     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
48     <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</title>
49     <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
50 </head>
51 <body id="sechsteFrage">
52     <div id="fragencontainer">
53         <div id="kopf">
```

```

54 Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
55 </div>
56 <div class="rechts">
57   <div class="fortschrittsbalken">
58     <?php
59       if (!empty($_SESSION["fr6_3"])){
60         echo '<div class="fortschritt" style="width:70px"></div></div><div
        class="prozentzahl">';
61         echo '70%';
62       }
63       elseif (empty($_SESSION["fr6_3"])){
64         echo '<div class="fortschritt" style="width:80px"></div></div><div
        class="prozentzahl">';
65         echo '80%';
66       }
67     ?>
68   </div>
69 </div>
70 <br />
71 <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
72   <div id="frage">
73     Bitte beantworten Sie folgende Fragen in Bezug auf den von Ihnen
       genannten Film <br /><i><?php echo htmlentities(trim($_SESSION["
       fr6_2"]),ENT_QUOTES,"UTF-8");?></i>.
74   </div>
75   <div class="antworten">
76     <span class="fett">Wie hat Ihnen der Vorspann gefallen?</span>
77     <?php
78       if ((empty($_POST["fr6_2a"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
79         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
80       }
81     ?>
82     <br />
83     <input type="radio" name="fr6_2a" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_2a"
84       ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Sehr gut<br />
85     <input type="radio" name="fr6_2a" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_2a"
86       ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Eher gut<br />
87     <input type="radio" name="fr6_2a" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_2a"
88       ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Eher schlecht<br />
89     <input type="radio" name="fr6_2a" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_2a"
90       ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Schlecht<br />
91     <input type="radio" name="fr6_2a" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_2a"
92       ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
93     <span class="fett">Wann haben Sie den Film das letzte Mal gesehen?</span>
94     <?php
95       if ((empty($_POST["fr6_2b"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
96         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
97       }
98     ?>
99     <br />
100    <input type="radio" name="fr6_2b" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_2b"
101      ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe der letzten Woche<br />
102    <input type="radio" name="fr6_2b" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_2b"
103      ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe des letzten Monats
104    <br />
105    <input type="radio" name="fr6_2b" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_2b"
106      ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe des letzten Jahres
107    <br />
108    <input type="radio" name="fr6_2b" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_2b"
109      ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Vor über einem Jahr<br />

```

```

99 <input type="radio" name="fr6_2b" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_2b"
    ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
100 <span class="fett">Wie oft haben Sie den Film gesehen?</span>
101 <?php
102     if ((empty($_POST["fr6_2c"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
103         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
104     }
105     ?>
106 <br />
107 <input type="radio" name="fr6_2c" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_2c"
    ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Einmal<br />
108 <input type="radio" name="fr6_2c" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_2c"
    ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Zweimal<br />
109 <input type="radio" name="fr6_2c" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_2c"
    ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Dreimal<br />
110 <input type="radio" name="fr6_2c" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_2c"
    ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Mehr als dreimal<br />
111 <input type="radio" name="fr6_2c" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_2c"
    ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
112 <span class="fett">Wo beziehungsweise wie haben Sie den Film erstmals
    gesehen?</span>
113 <?php
114     if ((empty($_POST["fr6_2d"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (
        empty($_POST["fr6_2d_off"]))) {
115         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
116     }
117     if (($_POST["fr6_2d"] == "5") && (trim($_POST["fr6_2d_off"])=="")) {
118         echo "<div class='warnung'>Sie haben <i>Sonstiges</i> ausgew&auml;
            hlt, aber das entsprechende Textfeld nicht ausgef&uuml;llt.</div
            >";
119     }
120     if (($_POST["fr6_2d"]!="5") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim(
        $_POST["fr6_2d_off"]!="")) {
121         echo "<div class='warnung'>Bitte kontrollieren Sie Ihre Auswahl! Es
            befindet sich Text im Feld der Antwortm&ouml;glichkeit <i>
            Sonstiges</i>, aber Sie haben diese Antwortm&ouml;glichkeit
            nicht ausgew&auml;hlt.</div>";
122     }
123     ?>
124 <br />
125 <input type="radio" name="fr6_2d" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_2d"
    ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Kino<br />
126 <input type="radio" name="fr6_2d" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_2d"
    ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Fernsehen<br />
127 <input type="radio" name="fr6_2d" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_2d"
    ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Auf DVD<br />
128 <input type="radio" name="fr6_2d" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_2d"
    ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Internet<br />
129 <input type="radio" name="fr6_2d" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_2d"
    ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Sonstiges:&nbsp; <input
    class="text" name="fr6_2d_off" type="text" size="70" maxlength="300"
    <?php if (isset($_SESSION["fr6_2d_off"])){echo 'value="'.
    htmlentities($_SESSION["fr6_2d_off"], ENT_QUOTES, 'UTF-8') . '";} ?>
    /><br />
130 <input type="radio" name="fr6_2d" value="6" <?php if ($_SESSION["fr6_2d"
    ]=="6"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
131 <span class="fett">Warum ist Ihnen der Vorspann besonders aufgefallen?</
    span>
132 <?php
133     if ((trim($_POST["fr6_2e"])=="") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
134         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
135     }

```

```

136     ?>
137     <br />
138     <textarea class="textarea" name="fr6_2e" cols="70" rows="10"><?php if (
        isset($_SESSION["fr6_2e"])){echo htmlentities($_SESSION["fr6_2e"],
        ENT_QUOTES, 'UTF-8');} ?></textarea><br /><br />
139 </div>
140 <div class="buttons">
141     <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
        Weiter" />
142 </div>
143 </form>
144 <?php
145     if (empty($_SESSION['fr6_1'])) {
146         echo "<form action='6_vorspanne.php' method='post'>";
147         echo "<input class='buttonZurück button' type='submit' name='Zur&uuml;ck
            ' value='Zur&uuml;ck' />";
148         echo "</form>";
149     }
150     elseif (!empty($_SESSION['fr6_1'])) {
151         echo "<form action='6_1_vorspann1.php' method='post'>";
152         echo "<input class='buttonZurück button' type='submit' name='Zur&uuml;ck;ck
            ' value='Zur&uuml;ck;ck' />";
153         echo "</form>";
154     }
155     ?>
156 </div>
157 <div class="footer">
158     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
        href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
159 </div>
160 </body>
161 </html>

```


6_3_vorspann3.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if (($SESSION['index'] <> "1") || ($SESSION['frage1'] <> "1") || ($SESSION['frage2'] <> "1") || ($SESSION['frage3'] <> "1") || ($SESSION['frage4'] <> "1") || ($SESSION['frage5'] <> "1") || ($SESSION['frage6'] <> "1") || (empty($SESSION['fr6_3']))) {
6         header("Location: index.php");
7         exit;
8     }
9     if (isset($_POST["fr6_3a"])) {
10        $_SESSION['fr6_3a'] = $_POST["fr6_3a"];
11    }
12    if (isset($_POST["fr6_3b"])) {
13        $_SESSION['fr6_3b'] = $_POST["fr6_3b"];
14    }
15    if (isset($_POST["fr6_3c"])) {
16        $_SESSION['fr6_3c'] = $_POST["fr6_3c"];
17    }
18    if (isset($_POST["fr6_3d"])) {
19        $_SESSION['fr6_3d'] = $_POST["fr6_3d"];
20    }
21    if (isset($_POST["fr6_3d_off"])) {
22        $_SESSION['fr6_3d_off'] = trim($_POST["fr6_3d_off"]);
23    }
24    if (isset($_POST["fr6_3e"])) {
25        $_SESSION['fr6_3e'] = trim($_POST["fr6_3e"]);
26    }
27    if (($POST["fr6_3d"] != "5") && ($POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim($_POST["fr6_3d_off"])!="")) {}
28    elseif ((trim($_POST["fr6_3d_off"])=="") && ($POST["fr6_3d"] == "5")) {}
29    elseif (!empty($_POST["fr6_3a"]) && !empty($_POST["fr6_3b"]) && !empty($_POST["fr6_3c"]) && !empty($_POST["fr6_3d"]) && (trim($_POST["fr6_3e"])!="")) {
30        $_SESSION['frage6_3'] = "1";
31        header("Location: 7_soz_dem.php");
32        exit;
33    }
34    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
35 ?>
36
37 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
38 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
39 <head>
40     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
41     <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</title>
42     <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
43 </head>
44 <body id="sechsteFrage">
45     <div id="fragencontainer">
46         <div id="kopf">
47             Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
48         </div>
49         <div class="rechts">
50             <div class="fortschrittsbalken">
51                 <div class="fortschritt" style="width:80px">
52                 </div>
53             </div>
```

```

54     <div class="prozentzahl">
55         80%
56     </div>
57 </div>
58 <br />
59 <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
60     <div id="frage">
61         Bitte beantworten Sie folgende Fragen in Bezug auf den von Ihnen
           genannten Film <br /><i><?php echo htmlentities(trim($_SESSION["
           fr6_3"]),ENT_QUOTES,"UTF-8");?></i>.
62     </div>
63     <div class="antworten">
64         <span class="fett">Wie hat Ihnen der Vorspann gefallen?</span>
65         <?php
66             if ((empty($_POST["fr6_3a"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
67                 echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
68             }
69         ?>
70         <br />
71         <input type="radio" name="fr6_3a" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_3a"
           ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Sehr gut<br />
72         <input type="radio" name="fr6_3a" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_3a"
           ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Eher gut<br />
73         <input type="radio" name="fr6_3a" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_3a"
           ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Eher schlecht<br />
74         <input type="radio" name="fr6_3a" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_3a"
           ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Schlecht<br />
75         <input type="radio" name="fr6_3a" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_3a"
           ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
76         <span class="fett">Wann haben Sie den Film das letzte Mal gesehen?</span
           >
77         <?php
78             if ((empty($_POST["fr6_3b"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
79                 echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
80             }
81         ?>
82         <br />
83         <input type="radio" name="fr6_3b" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_3b"
           ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe der letzten Woche<
           br />
84         <input type="radio" name="fr6_3b" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_3b"
           ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe des letzten Monats
           <br />
85         <input type="radio" name="fr6_3b" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_3b"
           ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Laufe des letzten Jahres
           <br />
86         <input type="radio" name="fr6_3b" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_3b"
           ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Vor über einem Jahr<br />
87         <input type="radio" name="fr6_3b" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_3b"
           ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
88         <span class="fett">Wie oft haben Sie den Film gesehen?</span>
89         <?php
90             if ((empty($_POST["fr6_3c"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")){
91                 echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
92             }
93         ?>
94         <br />
95         <input type="radio" name="fr6_3c" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_3c"
           ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Einmal<br />
96         <input type="radio" name="fr6_3c" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_3c"
           ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Zweimal<br />

```

```

97 <input type="radio" name="fr6_3c" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_3c"
    ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Dreimal<br />
98 <input type="radio" name="fr6_3c" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_3c"
    ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Mehr als dreimal<br />
99 <input type="radio" name="fr6_3c" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_3c"
    ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
100 <span class="fett">Wo beziehungsweise wie haben Sie den Film erstmals
    gesehen?</span>
101 <?php
102     if ((empty($_POST["fr6_3d"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (
        empty($_POST["fr6_3d_off"]))) {
103         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
104     }
105     if (($_POST["fr6_3d"] == "5") && (trim($_POST["fr6_3d_off"])=="")) {
106         echo "<div class='warnung'>Sie haben <i>Sonstiges</i> ausgew&auml;
            hlt, aber das entsprechende Textfeld nicht ausgef&uuml;llt.</div
            >";
107     }
108     if (($_POST["fr6_3d"] != "5") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (trim(
        $_POST["fr6_3d_off"])!="")) {
109         echo "<div class='warnung'>Bitte kontrollieren Sie Ihre Auswahl! Es
            befindet sich Text im Feld der Antwortm&ouml;glichkeit <i>
            Sonstiges</i>, aber Sie haben diese Antwortm&ouml;glichkeit
            nicht ausgew&auml;hlt.</div>";
110     }
111     ?>
112 <br />
113 <input type="radio" name="fr6_3d" value="1" <?php if ($_SESSION["fr6_3d"
    ]=="1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Kino<br />
114 <input type="radio" name="fr6_3d" value="2" <?php if ($_SESSION["fr6_3d"
    ]=="2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Fernsehen<br />
115 <input type="radio" name="fr6_3d" value="3" <?php if ($_SESSION["fr6_3d"
    ]=="3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Auf DVD<br />
116 <input type="radio" name="fr6_3d" value="4" <?php if ($_SESSION["fr6_3d"
    ]=="4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Im Internet<br />
117 <input type="radio" name="fr6_3d" value="5" <?php if ($_SESSION["fr6_3d"
    ]=="5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Sonstiges:&nbsp;  <input
    class="text" name="fr6_3d_off" type="text" size="70" maxlength="300"
    <?php if (!empty($_SESSION["fr6_3d_off"])){echo 'value="'.
    htmlentities(trim($_SESSION["fr6_3d_off"]), ENT_QUOTES, 'UTF-8')} . '";
    ;} ?> /><br />
118 <input type="radio" name="fr6_3d" value="6" <?php if ($_SESSION["fr6_3d"
    ]=="6"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
119 <span class="fett">Warum ist Ihnen der Vorspann besonders aufgefallen?</
    span>
120 <?php
121     if ((trim($_POST["fr6_3e"])=="") && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")) {
122         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
123     }
124     ?>
125 <br />
126 <textarea class="textarea" name="fr6_3e" cols="70" rows="10"><?php if (
    isset($_SESSION["fr6_3e"])){echo htmlentities($_SESSION["fr6_3e"],
    ENT_QUOTES, 'UTF-8');} ?></textarea><br /><br />
127 </div>
128 <div class="buttons">
129     <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
        Weiter" />
130 </div>
131 </form>
132 <?php
133     if ((empty($_SESSION["fr6_1"])) && (empty($_SESSION["fr6_2"]))) {

```

```

134     echo "<form action='6_vorspanne.php' method='post'>";
135 }
136 elseif ((!empty($_SESSION["fr6_1"])) && (empty($_SESSION["fr6_2"]))) {
137     echo "<form action='6_1_vorspann1.php' method='post'>";
138 }
139 elseif (!empty($_SESSION["fr6_2"])) {
140     echo "<form action='6_2_vorspann2.php' method='post'>";
141 }
142 ?>
143     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value=
144         "Zur&uuml;ck" />
145 </form>
146 </div>
147 <div class="footer">
148     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
149         href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
150 </div>
</body>
</html>

```

7_so_z_dem.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     if (($SESSION['index'] <> "1") || ($SESSION['frage1'] <> "1") || ($SESSION['frage2'] <> "1") || ($SESSION['frage3'] <> "1") || ($SESSION['frage4'] <> "1") || ($SESSION['frage5'] <> "1") || ($SESSION['frage6'] <> "1") || ($SESSION['frage6_1'] <> "1") || ($SESSION['frage6_2'] <> "1") || ($SESSION['frage6_3'] <> "1")){
6         header("Location: index.php");
7         exit;
8     }
9     if (isset($_POST["fr7a"])) {
10        $_SESSION['fr7a'] = trim($_POST["fr7a"]);
11    }
12    if (isset($_POST["fr7b"])) {
13        $_SESSION['fr7b'] = trim($_POST["fr7b"]);
14    }
15    if (isset($_POST["fr7c"])) {
16        $_SESSION['fr7c'] = trim($_POST["fr7c"]);
17    }
18    if (empty($_POST["fr7b"]) || empty($_POST["fr7c"])){}
19    elseif (!empty($_POST["fr7a"]) && !is_numeric($_POST["fr7a"])){}
20    else{
21        $_SESSION['frage7'] = "1";
22        header("Location: 8_abschluss.php");
23        exit;
24    }
25    echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
26 ?>
27
28 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
29 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
30 <head>
31     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
32     <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</title>
33     <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
34 </head>
35 <body id="dritteFrage">
36     <div id="fragencontainer">
37         <div id="kopf">
38             Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
39         </div>
40         <div class="rechts">
41             <div class="fortschrittsbalken">
42                 <div class="fortschritt" style="width:90px">
43                     </div>
44                 </div>
45                 <div class="prozentzahl">
46                     90%
47                 </div>
48             </div>
49             <br />
50             <form action="" method="post" accept-charset="utf-8">
51                 <div id="frage">
52                     Zum Schluss einige Angaben zu Ihrer Person:
53                 </div>
54                 <div class="antworten">
```

```

55 <?php
56     if ((!empty($_POST["fr7a"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter") && (!
57         is_numeric($_POST["fr7a"]))) {
58         echo "<div class='warnung'>Bitte geben Sie Ihr Alter als Zahl an.</
59         div>";
60     }
61     ?>
62     <span class="fett">Alter:</span> <input class="alter" name="fr7a" type="
63     text" size="3" maxlength="3" <?php if (isset($_SESSION["fr7a"])) {
64     echo 'value="'. htmlentities(trim($_SESSION["fr7a"]), ENT_QUOTES, 'UTF
65     -8') . '"; } ?> /> &nbsp; Jahre<br />
66     <br />
67     <span class="fett">Geschlecht:</span>
68     <?php
69     if ((empty($_POST["fr7b"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")) {
70         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
71     }
72     ?>
73     <br />
74     <input type="radio" name="fr7b" value="1" <?php if ($_SESSION["fr7b"]=="
75     1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> M&auml;nlich<br />
76     <input type="radio" name="fr7b" value="2" <?php if ($_SESSION["fr7b"]=="
77     2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Weiblich<br />
78     <input type="radio" name="fr7b" value="3" <?php if ($_SESSION["fr7b"]=="
79     3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br /><br />
80     <span class="fett">H&ouml;chster Bildungsabschluss:</span>
81     <?php
82     if ((empty($_POST["fr7c"])) && ($_POST["Weiter"]=="Weiter")) {
83         echo "<div class='warnung'>Bitte beantworten Sie die Frage.</div>";
84     }
85     ?>
86     <br />
87     <input type="radio" name="fr7c" value="1" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
88     1"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Kein Schulabschluss<br />
89     <input type="radio" name="fr7c" value="2" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
90     2"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Volks-/Hauptschulabschluss<br /
91     >
92     <input type="radio" name="fr7c" value="3" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
93     3"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Realschul- oder gleichwertiger
94     Abschluss<br />
95     <input type="radio" name="fr7c" value="4" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
96     4"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Fachhochschul-/Hochschulreife<
97     br />
98     <input type="radio" name="fr7c" value="5" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
99     5"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Bachelor (FH)<br />
100    <input type="radio" name="fr7c" value="6" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
101    6"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Bachelor (Uni)<br />
102    <input type="radio" name="fr7c" value="7" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
103    7"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Master (FH)<br />
104    <input type="radio" name="fr7c" value="8" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
105    8"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Master (Uni)<br />
106    <input type="radio" name="fr7c" value="9" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
107    9"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Diplom<br />
108    <input type="radio" name="fr7c" value="10" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
109    10"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Magister<br />
110    <input type="radio" name="fr7c" value="11" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
111    11"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Staatsexamen<br />
112    <input type="radio" name="fr7c" value="12" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
113    12"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Promotion<br />
114    <input type="radio" name="fr7c" value="13" <?php if ($_SESSION["fr7c"]=="
115    13"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Habilitation<br />

```

```

92     <input type="radio" name="fr7c" value="14" <?php if ($_SESSION["fr7c"]==
          "14"){echo 'checked="checked"';} ?> /> Keine Antwort<br />
93     </div>
94     <div class="buttons">
95         <input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter" value="
          Weiter" />
96     </div>
97 </form>
98 <?php
99     if (!empty($_SESSION["fr6_3"])){
100         echo "<form action='6_3_vorspann3.php' method='post'>";
101     }
102     elseif (!empty($_SESSION["fr6_2"])){
103         echo "<form action='6_2_vorspann2.php' method='post'>";
104     }
105     else {
106         echo "<form action='6_1_vorspann1.php' method='post'>";
107     }
108     ?>
109     <input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck" value="
          Zur&uuml;ck" />
110 </form>
111 </div>
112 <div class="footer">
113     <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
          href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
114 </div>
115 </body>
116 </html>

```

8_abschluss.php

```
1 <?php
2 ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3 session_start();
4 header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5 if (($_SESSION['index'] <> "1") || ($_SESSION['frage1'] <> "1") || ($_SESSION['frage2'] <> "1") || ($_SESSION['frage3'] <> "1") || ($_SESSION['frage4'] <> "1") || ($_SESSION['frage5'] <> "1") || ($_SESSION['frage6'] <> "1") || ($_SESSION['frage6_1'] <> "1") || ($_SESSION['frage6_2'] <> "1") || ($_SESSION['frage6_3'] <> "1") || ($_SESSION['frage7'] <> "1")){
6 header("Location: index.php");
7 exit;
8 }
9 if (isset($_POST["fr8"])) {
10 $_SESSION['fr8'] = trim($_POST["fr8"]);
11 }
12 if ($_POST['Weiter'] == 'Senden'){
13 $DBhost = "localhost";
14 $DBuser = "BENUTZERNAME";
15 $DBpass = "PASSWORT";
16 $DBName = "DATENBANK-NAME";
17 $table = "antworten";
18 $db = mysql_connect($DBhost,$DBuser,$DBpass) or die("Unable to connect to database");
19 mysql_set_charset('utf8',$db);
20 @mysql_select_db("$DBName") or die("Unable to select database $DBName");
21 if(is_array($_SESSION)) {
22 foreach($_SESSION as $key => $value) {
23 if(is_string($_SESSION[$key]))
24 $_SESSION[$key] = mysql_real_escape_string($_SESSION[$key]);
25 }
26 }
27 $unixtime = time();
28 $sqlquery = "INSERT INTO $table (unix_time,fr1,fr2,fr3,fr3_off,fr4,fr5a,fr5b,fr5c,fr6_1,fr6_1a,fr6_1b,fr6_1c,fr6_1d,fr6_1d_off,fr6_1e,fr6_2,fr6_2a,fr6_2b,fr6_2c,fr6_2d,fr6_2d_off,fr6_2e,fr6_3,fr6_3a,fr6_3b,fr6_3c,fr6_3d,fr6_3d_off,fr6_3e,fr7a,fr7b,fr7c,fr8) VALUES ('$unixtime', '{$_SESSION["fr1"]}', '{$_SESSION["fr2"]}', '{$_SESSION["fr3"]}', '{$_SESSION["fr3_off"]}', '{$_SESSION["fr4"]}', '{$_SESSION["fr5a"]}', '{$_SESSION["fr5b"]}', '{$_SESSION["fr5c"]}', '{$_SESSION["fr6_1"]}', '{$_SESSION["fr6_1a"]}', '{$_SESSION["fr6_1b"]}', '{$_SESSION["fr6_1c"]}', '{$_SESSION["fr6_1d"]}', '{$_SESSION["fr6_1d_off"]}', '{$_SESSION["fr6_1e"]}', '{$_SESSION["fr6_2"]}', '{$_SESSION["fr6_2a"]}', '{$_SESSION["fr6_2b"]}', '{$_SESSION["fr6_2c"]}', '{$_SESSION["fr6_2d"]}', '{$_SESSION["fr6_2d_off"]}', '{$_SESSION["fr6_2e"]}', '{$_SESSION["fr6_3"]}', '{$_SESSION["fr6_3a"]}', '{$_SESSION["fr6_3b"]}', '{$_SESSION["fr6_3c"]}', '{$_SESSION["fr6_3d"]}', '{$_SESSION["fr6_3d_off"]}', '{$_SESSION["fr6_3e"]}', '{$_SESSION["fr7a"]}', '{$_SESSION["fr7b"]}', '{$_SESSION["fr7c"]}', '{$_SESSION["fr8"]}')';
29 $results = mysql_query($sqlquery);
30 mysql_close();
31 session_unset();
32 session_destroy();
33 }
34 echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
35 ?>
36
37 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
38 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
39 <head>
40 <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
```



```

41 <title>Fragebogenerhebung - Bekannte Filmvorspanne - www.filmvorspanne.de</
    title>
42 <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
43 </head>
44 <body id="sechsteFrage">
45 <div id="fragencontainer">
46 <div id="kopf">
47 Fragebogenerhebung - "Bekannte Filmvorspanne"
48 </div>
49 <div class="rechts">
50 <div class="fortschrittsbalken">
51 <div class="fortschritt" style="width:100px">
52 </div>
53 </div>
54 <div class="prozentzahl">
55 100%
56 </div>
57 </div>
58 <br />
59 <?php
60 if ($_POST['Weiter'] != 'Senden'){
61 echo '<form action="" method="post" accept-charset="utf-8">';
62 echo '<div id="frage">Wenn Sie Anmerkungen und/oder Fragen zu der
    Untersuchung haben, k&ouml;nnen Sie diese hier vor dem Absenden des
    Fragebogens vermerken:</div>';
63 echo '<div class="antworten">';
64 echo '<textarea class="textarea" name="fr8" cols="70" rows="10">'; if (!
    empty($_SESSION["fr8"])){echo htmlentities(trim($_SESSION["fr8"]),
    ENT_QUOTES,"UTF-8");} echo '</textarea><br /><br />';
65 echo '</div>';
66 echo '<div class="buttons">';
67 echo '<input class="buttonWeiter button" type="submit" name="Weiter"
    value="Senden" />';
68 echo '</div>';
69 echo '</form>';
70 echo '<form action="7_soz_dem.php" method="post">';
71 echo '<input class="buttonZurück button" type="submit" name="Zur&uuml;ck"
    value="Zur&uuml;ck" />';
72 echo '</form>';
73 }
74 else{
75 echo '<div id="frage">Vielen Dank f&uuml;r Ihre Teilnahme an dieser
    Umfrage!</div>';
76 echo '<div class="antworten">';
77 echo 'Ihre Angaben wurden erfolgreich gespeichert.';
78 echo '<div id="buttonStart"><a href="index.php">Zur&uuml;ck zur
    Startseite</a></div>';
79 echo '</div>';
80 }
81 ?>
82 </div>
83 <div class="footer">
84 <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
    href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a>
85 </div>
86 </body>
87 </html>

```

impressum.php

```
1 <?php
2     ini_set('session.use_trans_sid', 1);
3     session_start();
4     header('content-type: text/html; charset=utf-8');
5     echo '<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>';
6 ?>
7
8 <!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.
9     org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
10 <html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" xml:lang="de" lang="de">
11 <head>
12     <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8" />
13     <title>Impressum und Datenschutzerkl&auml;rung - www.filmvorspanne.de</title>
14     <link href="layout.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
15 </head>
16 <body id="startseite">
17     <div id="container">
18         <h2>Impressum</h2>
19         <p><span class="fett">Angaben gem&auml; &szlig; § 5 TMG:</span></p>
20         <p>Elena Berz<br />
21         Rolandstra&szlig;e 20<br />
22         33615 Bielefeld<br />
23         <br />
24         Kontakt:<br />
25         Telefon: +49 (0) 521 329 5916<br />
26         E-Mail: elena.berz@uni-bielefeld.de</p>
27         <br />
28         <h2><a name="datenschutz">Datenschutzerkl&auml;rung</a></h2>
29         <p>Mittels der Umfrage auf diesen Seiten erhebe ich Daten, die ich f&uuml;r
30         meine Masterarbeit an der Universit&auml;t Bielefeld wissenschaftlich
31         auswerte und die mir als Grundlage f&uuml;r weitere empirische
32         Arbeitsschritte dienen.</p>
33         <p>Der Schutz Ihrer pers&ouml;nlichen Daten wird von mir sehr ernst genommen
34         . Ich halte mich an die Regeln der Datenschutzgesetze. Die nachfolgende
35         Erkl&auml;rung gibt Ihnen einen &Uuml;berblick dar&uuml;ber, welche Art
36         von Daten zu welchem Zweck erhoben werden und in welchem Umfang diese
37         Daten Dritten zug&auml;nglich gemacht werden.</p>
38         <p><span class="fett">Datenverarbeitung auf www.filmvorspanne.de</span></p>
39         <p>Ich erfasse und speichere alle Informationen, die Sie auf diesen Seiten
40         eingeben oder mir in sonstiger Weise &uuml;bermitteln. Diese Angaben
41         geschehen freiwillig, die Verwendung von Pseudonymen etc. ist m&ouml;g-
42         lich.</p>
43         <p>Neben den von Ihnen &uuml;bermittelten Antworten wird der Zeitpunkt des
44         Abschickens des Fragebogens gespeichert. Davon abgesehen werden keine
45         Daten automatisch erhoben und gespeichert.</p>
46         <p>Vor der Auswertung der Daten werden diese, sofern n&ouml;tig, nochmals
47         manuell anonymisiert. Danach sind die Daten f&uuml;r mich keiner
48         bestimmten Person zuzuordnen.</p>
49         <p>Eine Zusammenf&uuml;hrung dieser Daten mit anderen Datenquellen wird
50         nicht vorgenommen. Sofern die Daten f&uuml;r meine Masterarbeit, ihre &
51         Uuml;berpr&uuml;fung und Bewertung nicht von Belang sind, werden sie zum
52         n&auml;chstm&ouml;glichen Zeitpunkt gel&ouml;scht.</p>
53         <p>Im Rahmen der &Uuml;berpr&uuml;fung und Bewertung meiner Masterarbeit
54         erhalten gegebenenfalls die Gutachter meiner Arbeit Zugang zu den
55         anonymisierten Daten.</p>
56         <p><span class="fett">Cookies</span></p>
57         <p>Zum Zweck der tempor&auml;ren Speicherung Ihrer Antworten und um die
58         Durchf&uuml;hrbarkeit der Umfrage zu gew&auml;hrleisten wird ein
59         Sessioncookie auf Ihrem Computer gespeichert. Cookies sind kleine
60         Textdateien, die auf Ihrem Rechner abgelegt werden und die Ihr Browser
```

```
speichert. Dieser Cookie wird nach Beendigung der Umfrage geloescht
und enthaelt keine persoenlichen Daten von Ihnen. Er richtet auf
Ihrem Rechner keinen Schaden an und enthaelt keine Viren.</p>
38 </div>
39 <div class="footer">
40 <a target="_blank" href="impressum.php">Impressum</a> | <a target="_blank"
41 href="impressum.php#datenschutz">Datenschutzerklaerung</a>
42 </div>
43 </body>
</html>
```

layout.css

```
1  html{
2    padding: 0;
3    margin: 0;
4  }
5
6  body{
7    background-color: #EFEFEF;
8    font-family: Arial, Helvetica, sans-serif;
9    line-height: 1.3em;
10   color: #1A1A1A;
11 }
12
13 p{
14   margin-bottom: 10px;
15 }
16
17 h1{
18   text-align: center;
19   font-size: 105%;
20   margin-bottom: 40px;
21 }
22
23 h2{
24   text-align: left;
25   font-size: 105%;
26   margin-bottom: 20px;
27 }
28
29 #briefkopf{
30   text-align: right;
31   margin-bottom: 40px;
32   font-size: 90%;
33 }
34
35 #kopf{
36   color: #007556;
37   font-size: 80%;
38   float:right;
39   margin-top:5px;
40   clear:both;
41 }
42
43 .rechts{
44   float:right;
45   clear:both;
46 }
47
48 .fortschrittsbalken{
49   border:1px solid #007556;
50   color: #007556;
51   background-color:white;
52   width:100px;
53   height:12px;
54   padding:1px;
55   margin: 5px 0px 0px 0px;
56 }
57
58 .fortschritt{
59   background-color: #007556;
60   height:12px;
```

```

61 }
62
63 .prozentzahl{
64     margin-left: 110px;
65     margin-top: -17px;
66     font-size: 80%;
67     color: #007556;
68 }
69
70 #container{
71     font-size: 95%;
72     border: 1px solid #007556;
73     width: 700px;
74     margin: 20px auto 5px auto;
75     padding: 10px 20px;
76     text-align: justify;
77     background-color: white;
78 }
79
80 #fragencontainer{
81     font-size: 90%;
82     border: 1px solid #007556;
83     width: 700px;
84     margin: 100px auto 5px auto;
85     padding: 10px 20px;
86     text-align: justify;
87     background-color: white;
88 }
89
90 #frage{
91     margin: 75px 0px 20px 0px;
92     font-weight: bold;
93 }
94
95 .antworten{
96     line-height: 1.5em;
97 }
98
99 #buttonStart{
100     margin: 30px auto;
101     border: 1px solid #007556;
102     width: 340px;
103     padding: 1px 3px;
104     border: 1px solid #007556;
105     background-color: #EFEFEF;
106     text-align: center;
107     font-weight: bold;
108 }
109
110 .buttons{
111     margin-top: 30px;
112 }
113
114 .buttonWeiter{
115     position: relative;
116     float: right;
117     border: 1px solid #007556;
118     width: 60px; padding: 1px 3px;
119     background-color: #EFEFEF;
120     text-align: center;
121     font-weight: bold;
122     font-size: 90%; }

```

```

123
124 .buttonZurück{
125     width: 60px;
126     padding: 1px 3px;
127     border: 1px solid #007556;
128     background-color: #EFEFEF;
129     text-align: center;
130     font-weight: bold;
131     font-size: 90%;
132 }
133
134 input{
135     margin:5px 0 5px 0;
136 }
137
138 .text{
139     border: 1px solid black;
140     margin:5px 0 5px 0;
141     width: 420px;
142 }
143
144 .textarea{
145     border: 1px solid black;
146     margin:5px 0 5px 0;
147     width: 500px;
148 }
149
150 .alter{
151     border: 1px solid black;
152     margin:5px 0 5px 0;
153     width: 40px;
154 }
155
156 .buttons a:link, a:visited, a, .buttonWeiter a:link, a:visited, a, .buttonZurück
157     a:link, a:visited, a{
158     text-decoration: none;
159     outline: none;
160     color: black;
161 }
162
163 .warnung{
164     color: red;
165     font-weight: normal;
166     float: right;
167     position: relative;
168 }
169
170 .fett{
171     font-weight:bold;
172 }
173
174 td.skala{
175     width: 80px;
176     text-align: center;
177     font-size:80%;
178     line-height:1;
179 }
180
181 .einzug{
182     border-left:2px dotted #007556;
183     padding:0 0 0 1em;

```

```
184
185 .signatur{
186   padding-top: 0.5em;
187 }
188
189 .footer{
190   text-transform: uppercase;
191   font-size:60%;
192   text-align:right;
193   width: 740px;
194   margin:0px auto 20px auto;
195 }
196
197 .footer a{
198   color: #007556;
199 }
200
201 .textnormal{
202   font-weight: normal;
203 }
```

B. Tabellen

B.1. Auswertung der Online-Befragung: Deskription

B.1.1. Deskriptive Auswertung

Tabelle 3: FR1 – Wie oft gehen Sie pro Jahr durchschnittlich ins Kino?

| Antwort | Häufigkeit Nennungen | |
|-----------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| Gar nicht | 3 | 0 |
| 1-4 mal | 29 | 3 |
| 5-8 mal | 28 | 10 |
| 9-12 mal | 9 | 1 |
| Mehr als 12 mal | 19 | 7 |
| Keine Antwort | 0 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 4: FR2 – Wann waren Sie das letzte Mal im Kino?

| Antwort | Häufigkeit Nennungen | |
|------------------------------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| Innerhalb der letzten Woche | 19 | 5 |
| Innerhalb des letzten Monats | 29 | 8 |
| Innerhalb der letzten drei Monate | 20 | 5 |
| Innerhalb der letzten sechs Monate | 6 | 0 |
| Innerhalb des letzten Jahres | 6 | 2 |
| Vor über einem Jahr | 8 | 1 |
| Keine Antwort | 0 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 5: FR3 – Zuhause schauen Sie Filme vorwiegend...

| Antwort | Häufigkeit Nennungen | |
|--------------------------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| im Fernsehen | 34 | 7 |
| auf DVD | 36 | 10 |
| im Internet | 9 | 3 |
| Sonstiges <i>und zwar...</i> | 8 | 1 |
| <i>...auf Blu-ray Disc</i> | 5 | 1 |
| <i>...auf DVD und im</i> | | |
| <i>Fernsehen</i> | 1 | 0 |
| <i>...im Fernsehen</i> | 1 | 0 |
| <i>(auch zeitversetzt)</i> | 1 | 0 |
| <i>...gleichmäßige Nutzung</i> | 1 | 0 |
| <i>aller genannten Medien</i> | 1 | 0 |
| Keine Antwort | 1 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 6: FR4 – Wieviele Filme schauen Sie durchschnittlich pro Woche zuhause?

| Antwort | Häufigkeit Nennungen | |
|---------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| Gar keinen | 2 | 0 |
| 1-2 | 44 | 11 |
| 3-4 | 28 | 7 |
| 5-6 | 8 | 2 |
| Mehr als 6 | 5 | 1 |
| Keine Antwort | 1 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 7: FR5A – Beim Kinobesuch widmen Sie dem Filmvorspann Ihre volle Aufmerksamkeit.

| Antwort | Häufigkeit Nennungen | |
|---------------------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| trifft voll zu | 41 | 17 |
| trifft eher zu | 31 | 4 |
| trifft eher nicht zu | 15 | 0 |
| trifft überhaupt nicht zu | 1 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 8: FR5B – Beim Kinobesuch hat der Filmvorspann für Sie einen hohen Stellenwert.

| Antwort | Häufigkeit Nennungen | |
|---------------------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| trifft voll zu | 27 | 11 |
| trifft eher zu | 26 | 8 |
| trifft eher nicht zu | 31 | 2 |
| trifft überhaupt nicht zu | 4 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 9: FR5C – Beim Kinobesuch achten Sie stärker auf den Filmvorspann, als wenn Sie einen Film zuhause schauen.

| Antwort | Häufigkeit Nennungen | |
|---------------------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| trifft voll zu | 35 | 8 |
| trifft eher zu | 18 | 4 |
| trifft eher nicht zu | 23 | 7 |
| trifft überhaupt nicht zu | 12 | 2 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 10: FR6A – Wie hat Ihnen der Vorspann gefallen?

| Antwort | Insgesamt | Top Fünf | Häufigkeit Nennungen | | | | | Vertigo |
|---------------|------------|-----------|----------------------|----------|--------------|---------------------|----------|---------|
| | | | Casino Royale | Sieben | Forrest Gump | Catch me if you can | | |
| Sehr gut | 122 | 23 | 6 | 7 | 4 | 3 | 3 | |
| Eher gut | 53 | 2 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | |
| Eher schlecht | 3 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Schlecht | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Keine Antwort | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Gesamt | 180 | 26 | 7 | 7 | 5 | 4 | 3 | |

Tabelle 11: FR6B – Wann haben Sie den Film das letzte Mal gesehen?

| Antwort | Insgesamt | Top Fünf | Häufigkeit Nennungen | | | | | Vertigo |
|-----------------------------|------------|-----------|----------------------|----------|--------------|---------------------|----------|---------|
| | | | Casino Royale | Sieben | Forrest Gump | Catch me if you can | | |
| Im Laufe der letzten Woche | 11 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Im Laufe des letzten Monats | 28 | 2 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | |
| Im Laufe des letzten Jahres | 86 | 13 | 6 | 2 | 3 | 0 | 2 | |
| Vor über einem Jahr | 52 | 11 | 1 | 3 | 2 | 4 | 1 | |
| Keine Antwort | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Gesamt | 180 | 26 | 7 | 7 | 5 | 4 | 3 | |

Tabelle 12: FR6C – Wie oft haben Sie den Film gesehen?

| Antwort | Insgesamt | Top Fünf | Häufigkeit Nennungen | | | | | Vertigo |
|------------------|------------|-----------|----------------------|----------|--------------|---------------------|----------|---------|
| | | | Casino Royale | Sieben | Forrest Gump | Catch me if you can | Vertigo | |
| Einmal | 41 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Zweimal | 41 | 8 | 3 | 0 | 1 | 4 | 0 | |
| Dreimal | 30 | 3 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | |
| Mehr als dreimal | 68 | 13 | 2 | 6 | 3 | 0 | 2 | |
| Keine Antwort | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Gesamt | 180 | 26 | 7 | 7 | 5 | 4 | 3 | |

Tabelle 13: FR6D – Wo beziehungsweise wie haben Sie den Film erstmals gesehen?

| Antwort | Insgesamt | Top Fünf | Häufigkeit Nennungen | | | | | Vertigo |
|---------------------------|------------|-----------|----------------------|----------|--------------|---------------------|----------|---------|
| | | | Casino Royale | Sieben | Forrest Gump | Catch me if you can | Vertigo | |
| Im Kino | 68 | 9 | 4 | 2 | 1 | 2 | 0 | |
| Im Fernsehen | 44 | 7 | 1 | 2 | 3 | 0 | 1 | |
| Auf DVD | 59 | 8 | 2 | 3 | 0 | 1 | 2 | |
| Im Internet | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Sonstiges und zwar... | 6 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | |
| ...auf VHS | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| ...bei einer Kinopremiere | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| ...für Journalisten | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | |
| ...im TV und auf DVD | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| ...im Englischunterricht | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |
| Keine Antwort | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | |
| Gesamt | 180 | 26 | 7 | 7 | 5 | 4 | 3 | |

Tabelle 14: Auswertungen zum Alter der Befragten (FR7A).

| Werte zum Alter der Befragten | Insgesamt | Top Fünf |
|-------------------------------|-----------|----------|
| Arithmetisches Mittel | 33,02 | 30,66 |
| Min | 15 | 23 |
| Max | 65 | 58 |
| Modal | 27 | 27 |
| Median | 28 | 27 |

Tabelle 15: Auswertungen zum Geschlecht der Befragten (FR7B).

| Geschlecht | Häufigkeit Nennungen | |
|---------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| Männlich | 46 | 11 |
| Weiblich | 41 | 10 |
| Keine Antwort | 1 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

Tabelle 16: Auswertungen zum Bildungsabschluss der Befragten (FR7C).

| Höchster Bildungsabschluss | Häufigkeit Nennungen | |
|----------------------------------|----------------------|-----------|
| | Insgesamt | Top Fünf |
| Kein Schulabschluss | 0 | 0 |
| Volks-/Hauptschulabschluss | 2 | 0 |
| Realschul- o. gleichw. Abschluss | 9 | 1 |
| Fachhochschul-/Hochschulreife | 24 | 4 |
| Bachelor (FH) | 5 | 1 |
| Bachelor (Uni) | 25 | 6 |
| Master (FH) | 1 | 0 |
| Master (Uni) | 7 | 3 |
| Diplom | 7 | 3 |
| Magister | 1 | 1 |
| Staatsexamen | 4 | 2 |
| Promotion | 1 | 0 |
| Habilitation | 0 | 0 |
| Keine Antwort | 2 | 0 |
| <i>Gesamt</i> | <i>88</i> | <i>21</i> |

B.1.2. Liste aller genannten Vorspanne

| Filmtitel | Anzahl der Nennungen |
|---|----------------------|
| James Bond (Reihe) | 9 |
| James Bond - Casino Royale | 7 |
| Sieben | 7 |
| Forrest Gump | 5 |
| Catch me if you can | 4 |
| American Beauty | 3 |
| Panic Room | 3 |
| Star Wars | 3 |
| Vertigo | 3 |
| Watchmen | 3 |
| Avatar | 2 |
| Der Herr der Ringe - Die Gefährten | 2 |
| Der Rosarote Panther (Reihe) | 2 |
| Die Abenteuer von Tim & Struppi | 2 |
| Die fabelhafte Welt der Amélie | 2 |
| Ice Age | 2 |
| Indiana Jones | 2 |
| In Time | 2 |
| James Bond - Golden Eye | 2 |
| Juno | 2 |
| Kiss Kiss Bang Bang | 2 |
| Lord of War | 2 |
| Schöne Bescherung | 2 |
| The Dark Knight | 2 |
| Zwei glorreiche Halunken | 2 |
| 13 Semester | 1 |
| 2001 - Odyssee im Weltraum | 1 |
| A Bittersweet Life | 1 |
| Alien | 1 |
| Apocalypse Now | 1 |
| Bad Boy's | 1 |
| Black Swan | 1 |
| Blue Valentine | 1 |
| Bunny and the Bull | 1 |
| Cache (2005) | 1 |
| Charlie and the Chocolate Factory (Tim Burton Remake) | 1 |
| Coraline | 1 |
| Cube | 1 |
| Das Leben des Brian | 1 |
| Das letzte Einhorn | 1 |
| Das weiße Band | 1 |
| Dawn of the Dead (Remake) | 1 |
| Der Gott des Gemetzels | 1 |
| Der König der Löwen | 1 |
| Der Name der Rose | 1 |
| Der weiße Hai | 1 |
| Die purpurnen Flüsse | 1 |
| Die Unbestechlichen | 1 |
| Dinner für Spinner | 1 |

| | |
|--|---|
| Drei Haselnüsse für Aschenbrödel | 1 |
| Drive | 1 |
| Eclipse | 1 |
| Enter the Void | 1 |
| Ey man wo is mein Auto | 1 |
| Fear and Loathing in Las Vegas | 1 |
| Fight Club | 1 |
| Garden State | 1 |
| Ghost in the Shell | 1 |
| Gone with the Wind | 1 |
| Grave of the Fireflies | 1 |
| Große Vögel, kleine Vögel | 1 |
| Hangover 2 | 1 |
| Harry Potter | 1 |
| Heinrich IV. | 1 |
| Hellboy (Teil 1) | 1 |
| Herbstsonate | 1 |
| Herr der Ringe | 1 |
| Hostage | 1 |
| Hulk (2003) | 1 |
| Inception | 1 |
| Indiana Jones - Raiders of the lost ark | 1 |
| Into the Wild | 1 |
| James Bond - In tödlicher Mission | 1 |
| Jenseits von Afrika | 1 |
| Johnny English | 1 |
| Kein Ohr Hasen | 1 |
| Kevin allein zu Hause | 1 |
| Kill Bill - Volume 1 | 1 |
| Lady from the Water | 1 |
| Liebling, ich habe die Kinder geschrumpft | 1 |
| Lippels Traum | 1 |
| Lost Highway | 1 |
| Lucky Number Slevin | 1 |
| Machete | 1 |
| Männerherzen II | 1 |
| Men in Black 1 | 1 |
| Music and Lyrics | 1 |
| Napoleon Dynamite | 1 |
| Nichts zu verzollen | 1 |
| Ocean's Eleven | 1 |
| Oskar und die Frau in Rosa | 1 |
| Otto - Der Liebesfilm | 1 |
| Pi | 1 |
| Psycho | 1 |
| Reservoir Dogs | 1 |
| Schindlers Liste | 1 |
| Scream (1996) | 1 |
| Sherlock Holmes 2 - Spiel im Schatten (2011) | 1 |
| Shrek - Teil 1 | 1 |

| | |
|----------------------------|---|
| Soul Kitchen | 1 |
| Spiderman | 1 |
| Spiel mir das Lied vom Tod | 1 |
| Splice | 1 |
| Star Trek 11 (2009) | 1 |
| Star Wars - Episode 1 | 1 |
| Star Wars - Episode 3 | 1 |
| Star Wars IV / V / VI | 1 |
| Sunset Blvd. | 1 |
| Super | 1 |
| Sweeney Todd | 1 |
| Terminator | 1 |
| Terminator 2 | 1 |
| Thank you for Smoking | 1 |
| The birds | 1 |
| The Fall | 1 |
| The Fountain | 1 |
| The Matrix | 1 |
| The Shining | 1 |
| The Women (1939) | 1 |
| Transformers I | 1 |
| Tree of Life | 1 |
| Twilight | 1 |
| Uhrwerk Orange | 1 |
| Wag the Dog | 1 |
| Waltz with Bashir | 1 |
| Wenn Träume fliegen lernen | 1 |
| Zombieland | 1 |
| Zurück in die Zukunft | 1 |
| <i>Keine Nennung</i> | 9 |

B.2. Auswertung der Online-Befragung: Kategorienbildung

B.2.1. James Bond – Casino Royale

| Vorspannung der Befragten | Antworten der Befragten auf FRGE | Kategorien |
|-----------------------------------|--|--|
| James Bond Casino Royal | War mit den Spielkarten raffiniert gestaltet. | <ul style="list-style-type: none"> • Raffinierte Gestaltung • Spielkarten-Motiv |
| Casino Royal | eher außergewöhnlich | <ul style="list-style-type: none"> • Außergewöhnlich |
| Casino Royale | Völlige Abweichung zur restlichen Filmreihe! | <ul style="list-style-type: none"> • Außergewöhnlich (in Film-Reihe) |
| James Bond - Casino Royale | Musik; der Vorspann selbst scheint bereits eine Geschichte zu erzählen | <ul style="list-style-type: none"> • Musik • Erzählt Geschichte |
| James Bond Casino Royale (2006) | Er war bunt und hatte eine poppige Titelmelodie. Im Prinzip unterscheidet er sich nicht sehr viel von anderen Bondfilmen, jedoch hatte er einen 60er Jahre Charme, vermutlich wegen der Farbauswahl. | <ul style="list-style-type: none"> • Bunt • Poppige Musik • Kaum Unterschied zu anderen Vorspannen der Bond-Reihe • Retro-Charme (60er Jahre) durch Farbgestaltung |
| James Bond – Casino Royale (2006) | Schön gestaltet. Klasse Musikuntermalung. Sehr fesselnd. | <ul style="list-style-type: none"> • Schöne Gestaltung • Gute Musik • Fesselnd |
| Casino Royal | Sehr langatmig. Langweilt ab einem bestimmten Zeitpunkt. | <ul style="list-style-type: none"> • Langatmig, dadurch ab bestimmtem Zeitpunkt langweilig |

B.2.2. Sieben

| Vorspannennung der Befragten | Antworten der Befragten auf FR6E | Kategorien |
|------------------------------|---|---|
| Sieben | Die Machart war zu dem Zeitpunkt sehr aussergewöhnlich. | <ul style="list-style-type: none"> Für die Zeit außergewöhnlich |
| Se7en | X | |
| Se7en | Der Vorspann spielt zum einen mit der Materialität des Films, zum anderen Verhandelt er den inner- bzw. außerdiegetischen Status des Vorspanns, indem er wirkt als wäre er von John Doe selbst gemacht. | <ul style="list-style-type: none"> Spielt mit Materialität des Films Durch Machart (wirkt wie von John Doe selbst gemacht), Verhandlung des diegetischen Status |
| Sieben | Die verwackelten Bilder, die Schnitttechnik- und auch hier wieder die Verbindung mit der Musik. | <ul style="list-style-type: none"> Verwackelte Bilder Schnitt Musik in Verbindung mit anderen Gestaltungsmitteln |
| Sieben | atmosphärisch dichte Darstellung: künstlerisch gelungen | <ul style="list-style-type: none"> Atmosphärisch dicht Künstlerisch gelungen |
| Sieben (1995) | Faszinierend, wie Schrift und Buchstaben da eingesetzt werden. | <ul style="list-style-type: none"> Faszinierende typographische Gestaltung |
| Sieben (1995) | Außergewöhnliches Design von Schrift und Bild und auffällige Musikbegleitung. | <ul style="list-style-type: none"> Außergewöhnliche typographische und bildliche Gestaltung Musik |

B.2.3. Forrest Gump

| Vorspannennung der Befragten | Antworten der Befragten auf FR&E | Kategorien |
|------------------------------|--|--|
| Forrest gump | Musik sowie die fliegende Feder | <ul style="list-style-type: none"> • Musik • Feder |
| Forrest Gump | Der Vorspann ist mir im Gedächtnis geblieben, weil er auf der einen Seite sehr einfach gestaltet ist (vorerst nur eine fliegende Feder im Bild), doch genau diese Einfachheit macht ihn sehr besonders und leitet sehr gut (thematisch) in den Film ein. Dies wird dem Zuschauer am Ende des Films noch deutlicher. Außerdem "interagiert" der Vorspann sogar mit der Hauptfigur, da diese die Feder am Ende des Vorspanns sogar aufhebt, gedankenvoll betrachtet und in seinen Koffer legt. | <ul style="list-style-type: none"> • Einfachheit in der Gestaltung • Feder • Thematische Einleitung in den Film • Bezug zum Ende des Films • Aktive Einbeziehung der Hauptfigur |
| Forrest Gump | Das Intro zeigt eine Feder, die im Wind hin und her geweht wird. Symbolisch für den gesamten Film. Außerdem spielt hier das musikalische Thema in Verbindung mit der Optik eine große Rolle, da die Bewegung der Feder genau auf die Musik abgestimmt wurde. | <ul style="list-style-type: none"> • Feder als Symbol für den Film • Musikalische Gestaltung in Relation zur Bildgestaltung: Federbewegung auf Musik abgestimmt |
| Forest Gump | Interessantes Thema (Feder), welches mittlerweile als Kulturgut zu zählen ist und oft kopiert wird. | <ul style="list-style-type: none"> • Feder, ist mittlerweile Kulturgut und oft kopiert |
| Forrest Gump | die Idee mit der Feder ist so einfach, bleibt aber - wenn man den Vorspann einmal gesehen hat - im Kopf; der Vorspann "verzaubert" ein wenig, so wie (meiner Meinung nach) der ganze Film "verzaubert" ist | <ul style="list-style-type: none"> • Feder • Einfachheit • Vorspann und Film „verzaubern“ |

B.2.4. Catch me if you can





| Vorspannung der Befragten | Antworten der Befragten auf FR6E | Kategorien |
|---------------------------|--|---|
| catch me if you can | besonders, gut animiert, einprägsam | <ul style="list-style-type: none"> • Besonders • Gute Animation • Einprägsam |
| Catch me if you can | ...da der Vorspann an sich eine eigene "geschlossene" Geschichte (die des Films) erzählt. War was neues | <ul style="list-style-type: none"> • Erzählt Geschichte des Films |
| catch me if you can | | <ul style="list-style-type: none"> • Neuartig |
| Catch me if you can | Zeichentrick-Animation die an die 70er Jahre erinnerte, Klasse :) | <ul style="list-style-type: none"> • Animation, die Assoziationen an 70er Jahre weckt • Allgemeine positive Bewertung |


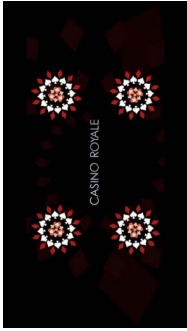
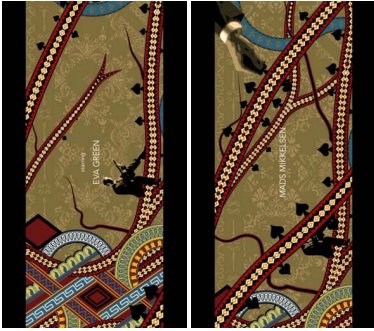
B.2.5. Vertigo

| Vorspannung der Befragten | Antworten der Befragten auf FR6E | Kategorien |
|---------------------------|--|--|
| Vertigo | Besonders das Motiv der sich drehenden Spiralen und die einen regelrechten Taumel erzeugende Musik Bernard Herrmanns. Großartig ist auch, wie die Kamera in Kim Novaks Auge fährt (fast schon fällt), während aus dessen Tiefe der Filmtitel erscheint. Zentrale Themen des Films werden im Vorspann schon angekündigt und verdichtet. | <ul style="list-style-type: none"> • Spiralen (Motiv) • Taumel erzeugende Musik • Großartige Kameraarbeit, als Kamera in Kim Novaks Auge fährt (bzw. fällt), während aus dessen Tiefe der Filmtitel erscheint • Verdichtung und Ankündigung zentraler Filmthemen |
| Vertigo | Vertigo steht hier beispielhaft für das Vorspanndesign von Saul Bass, welches ich einfach einmalig finde. | Selektionskriterium <i>nicht erfüllt</i> |
| Vertigo | Weil er auffällige Signal-Farben mit psychedelischen komplexen geometrischen Formen verbindet. | <ul style="list-style-type: none"> • Verbindung auffälliger Signal-Farben mit psychedelischen komplexen geometrischen Formen |


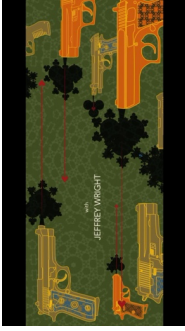


C. Einstellungsprotokolle



C.1. James Bond – Casino Royale


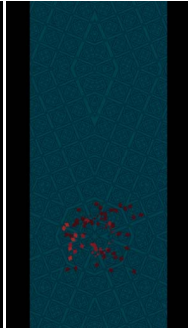

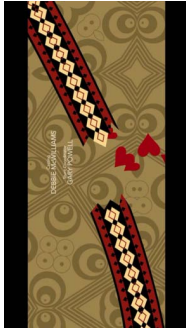
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------------|--|---|---|---|
| 1 | 3 | Halbtotale, Normalansicht | Der Vorspann beginnt nach einer Pre-Title-Sequence in der gezeigt wird, wie James Bond durch zwei Liquidierungen den Status als Doppel-Null-Agent erlangt Pistolenlaufszene, deren anfängliche Handlung noch Teil der Pre-Title-Sequence ist: Bond hebt Waffe auf, die er bei der ersten Liquidierung fallen ließ, dreht dem Opfer den Rücken zu, dieses ist jedoch noch nicht tot und richtet seine Waffe auf Bond, dieser dreht sich blitzschnell um und erschließt den Mann (das Umdrehen und den Schuss sieht man durch den Pistolenlauf) | Im Hintergrund ein langgezogener hoher Ton; Bildtöne: Rauschen von Wasser (Szene spielt in Toilettenraum); metallisches Geräusch, als Bond Waffe vom Boden aufhebt; Ächzen des Opfers; Schuss aus Bonds Waffe | -- |  |
| 2 | 6 | Halbtotale, Normalansicht, Zoom | Innerhalb des Pistolenlaufs wird zurück gezoomt; vom oberen Bildrand fließt Blut herunter; Einblendung des Credits; „Blut“ wird zu monochromer roter Farbfläche; hinter dem Credit fliegen in einer halbkreisförmigen Reihe rote Herzen hervor, daran schließt sich eine Reihe schwarzer Kleeblätter (= Symbol der „Kreuz“-Spielkarten) an; die rote Farbfläche öffnet sich von der Mitte aus karoförmig nach außen, dabei Ausblendung des Credits | Nach Schuss unvermittelt Beginn des Titelsongs von Chris Cornell: „You know my name“ (folgend wird der Liedtext in dieser Spalte kursiv notiert; es wird nicht bei jeder Einstellung extra notiert, dass der Titelsong zu hören ist); Melodie wird von Blechbläsern dominiert | „Albert R. Broccoli's Eon Productions Ltd. Presents“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; ‚presents‘ kleiner als die übrigen Wörter und in Kleinbuchstaben; bei allen Credits in diesem Vorspann handelt es sich um Typogramme (inserts), dies wird folgend nicht mehr extra notiert |   |
| 3 | 4 | | Sich öffnendes Karo gibt Blick auf roten Hintergrund mit Ornamenten frei; Creditenblendung, dahinter „erblühen“ die vier Symbole von Spielkarten (Pik, Herz, Kreuz, Karo); Creditausblendung | Blechbläser weiter dominierend | „Daniel Craig“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------|--|---|--|--|
| 4 | 3 | | Die in der vorigen Einstellung „erblühten“ Spielkartensymbole bewegen sich drehend auf die Kamera zu; zudem geben jeweils vier auseinanderstrebende Piks vier stilisierte weiß-rote Blütenkränze frei, die gedreht und dabei größer werden (währenddessen Credit einblendend); der farbliche Gesamteindruck ist zunehmend von schwarz dominiert; Credit ausblendung | Blechbläser weiter dominierend, unterlegt mit Gitarren | „as Ian Fleming’s James Bond 007“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben, „as“ kleiner als die übrigen Wörter und in Kleinbuchstaben |  |
| 5 | 2 | Ablende | Hintergrund ins Schwarze abgeblendet, darauf spiralförmig rote Karos die sich auf Kamera zubewegen und dann ausgeblendet werden (Titelnenennung) sowie, ein Rechteck bildend, die weiß-roten sich drehenden Blütenkränze | Blechbläser dominierend | „Casino Royale“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben |  |
| 6 | 8 | Totale, Kamerafahrt | Olivfarbener mit Hintergrund mit hellen Ornamenten; Bond (Realfilm), im Smoking, mit Pistole in der Hand, sitzt auf einem animierten Geflecht aus unterschiedlich gemusterten, farbigen Strängen, einige davon wachsen und an ihnen blühen Piks auf; Kamera fährt nach rechts; über Bonds Kopf erste Credit einblendend; wachsender Strang schneidet Credit, dieser wird ausgeblendet; Einblendung des zweiten; Bonds Kopf verschwindet hinter Strang; von recht oben greift eine Hand (& Teil des Unterarms mit Smoking) ins Bild und zieht ein Pik aus Strang, währenddessen Credit ausblendend; Hand wird zurückgezogen | <i>If you take a life, do you know what you'll give?</i> <i>Odds are</i> In den Einstellungen [6] bis [20] wird die Melodie [1] vorrangig von Gitarre und Schlagzeug getragen, an einigen Stellen unterstützt von Bläsern | „starring Eva Green“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben, „starring“ kleiner als der Name und in Kleinbuchstaben „Mads Mikkelsen“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben |  |

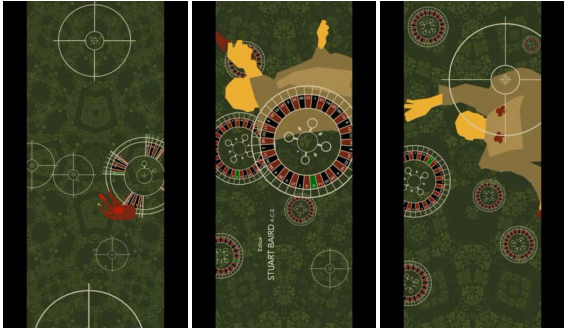

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------|---|--|--|--|
| 7 | 2 | Detail | Hand drückt Pik ins Magazin einer Pistole (?), aus dem bereits ein weiteres Pik halb herausragt; ornamentale olivgrüne Hintergrund und blaufarbige breite geschwungene Linien, darauf olivfarbene Piks | <i>you won't like what it is</i> | „Giancarlo Giannini“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben |  |
| 8 | 5 | Nah, Kamerafahrt | Bond im Profil (Realfilm, aber nachbearbeitet) sitzt und läßt seine Waffe, schaut geradeaus (Creditinblendung), steht auf, sodass nur noch seine Beine und die Waffe zu sehen sind; olivfarbener Hintergrund mit wachsenden Ornamenten; rot-schwarze (mit hellen Karos) und blaue Stränge (mit darauf hinfließenden olivgrünen Piks) | <i>When the storm arrives, would you be seen with me</i> | „Caterina Murino Simon Abkarian Isaac de Bankole“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben |  |
| 9 | 9 | Totale, Kamerafahrt | Bond steht in der rechten Bildhälfte auf einem der Stränge; in der linken Bildhälfte sind Oberkörper und Kopf eines animierten Pik-Königs zu sehen; verschlungene Stränge ranken Kreuz und quer durchs Bild; als Bond seine Waffe hebt, durchläßt und nach rechts zielt, taucht auch hinter dem König eine Hand mit Waffe auf, die in dieselbe Richtung zielt; beide feuern gleichzeitig ein rotes Herz ab, die durch einen roten Strich mit Pistolenlauf verbunden sind; während gesamter Einstellung langsame Kamerafahrt nach rechts vorne | <i>By the merciless eyes of deceit? I've seen</i> | „Jesper Christensen Wana Milicevic“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben |  |

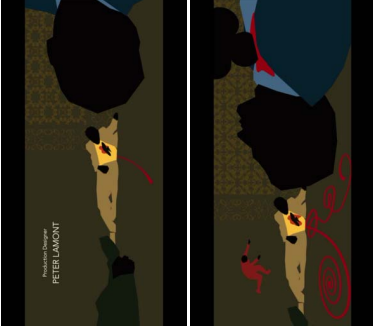

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------|--|---|--|---|
| 10 | 3 | Nah | Grüner, ornamentaler Hintergrund; im Vordergrund, im rechten unteren Bildviertel gelbe Pistole von der Seite; Abzug wird (unsichtbar) gezogen, Waffe wird abgefeuert; statt einer Kugel erscheint erst ein Spielkarten-Kreuz, danach wiederum ein Herz, das links aus dem Bild fliegt; das Kreuz verändert sich in ein Gebilde, das an ein fraktales (selbstähnliches) Muster erinnert | <i>angels fall from blinding</i> | „Tobias Menzies Claudio Santamaria Free running stunts by Sébastien Foucan“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; ‚Free running stunts by‘ kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |  |
| 11 | 5 | Nah | Vorgang wie in Einstellung [10], allerdings werden nun acht (ganz oder teilweise sichtbare) Pistolen abgefeuert, die aufeinander gerichtet sind; die an Fraktale erinnernden Muster färben sich teilweise blau | <i>heights But you yourself are nothing</i> | „with Jeffrey Wright“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; ‚with‘ kleiner als der Name und in Kleinbuchstaben |  |
| 12 | 4 | | Blaugrauer Hintergrund mit ornamentalem Muster, das an Rückseiten von Spielkarten erinnert; aus jeder Ecke fliegt jeweils eins der Kartensymbole in dreifacher Ausführung, sie ziehen schwarze und rote spirale Linien hinter sich her und überkreuzen sich zum einem Karo | <i>so divine</i> | „and Judi Dench as M“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; ‚and‘ und ‚as‘ kleiner als der Name und in Kleinbuchstaben |  |
| 13 | 4 | Nah | Die drei Piks aus der vorigen Einstellung fliegen von rechts ins Bild, eins davon steuert auf eine abstrahierte rote Männergestalt in der linken Bildhälfte zu und trifft ihn in der Brust, dieser zerspringt darauf hin eine Vielzahl von Herzen; grüner Ornamental-Hintergrund | <i>Just next in line</i> | „Associate Producer Andrew Noakes Produktion Executive David Pope“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; ‚Associate Producer‘ und ‚Produktion Executive‘ kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |  |

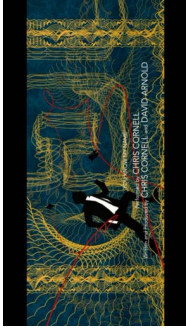
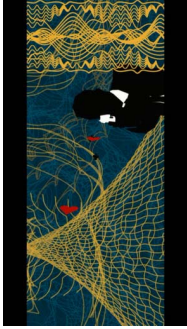

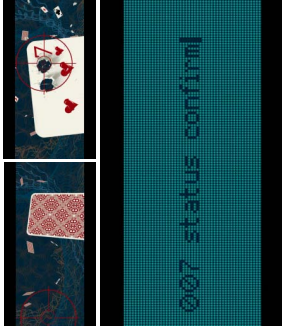
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--|--|---|--|---|
| 14 | 4 | Halbtotale, Aufsicht, Kamerafahrt, Untersicht | Zwei Männer in Silhouetten-Gestalt, der eine aufgrund des abstrahierten Smokings als Bond erkennbar, der andere rotgefärbt, kämpfen auf einer blauen mit Ornamenten versehenen Fläche; die rote Silhouette hat ein Messer, schneidet damit Bonds Bein, Bond entwendet das Messer und ersticht Gegner, der in unzählige, an Spielkarten erinnernde, rote Rechtecke zerfällt; Bond verlässt das Bild | <i>Arm yourself, because no-one else here will save you</i> | „Camera Operator Roger Pearce Second Unit Assistant Director Terry Madden Script Supervisor Jean Bourne Publicity and Marketing Anne Bennet Promotions Keith Snelgrove Assistant Producer David G. Wilson“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |   |
| 15 | 2 | Groß | Blauer, ornamental verzierter Hintergrund; gelber Silhouettenmann steht frontal gegenüber der Kamera, aus dieser Richtung erscheint schwarze Faust und schlägt ihm ins Gesicht, dieses wird kurz in einzelne Karos zerlegt, zerfällt aber nicht | <i>The odds will</i> | - |  |
| 16 | 5 | Amerikanische, Untersicht, Kamerafahrt, Halbtotale, Aufsicht | James Bond (Silhouette) und ein roter abstrahierter Gegner beim Faustkampf auf einer grünen Fläche, die sich als Rückseite einer Spielkarte erweist, an den vier Seiten der Karten befinden sich weitere hoch- bzw. heruntergeklappte Karten, sodass ein räumlicher Eindruck entsteht; die beiden Gegner traktieren sich mit Schläger, letztendlich verpasst Bond seinem Gegner einen Faustschlag, der diesen in unzählige rote Rechtecke (Spielkarten) zerspringen lässt, die zu Boden fallen | <i>betray you</i> <i>And I will replace you</i> | „Sound Recordist Chris Munro Electrical Supervisor Eddie Knight Stills Photographer Jay Maidment Makeup Supervisor Paul Engelen Hairdressing Supervisor Christine Blundell Wardrobe Supervisor Dan Grace“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |   |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------|---|---|---|--|
| 17 | 5 | Groß bis Totale, Aufsicht | Ein roter Silhouettenmann fällt mit dem Gesicht zur Kamera rückwärts in die Tiefe, beim Aufprall auf dem gemusterten blauen „Boden“ zerspringt er in unterschiedlich rotfarbige Karos | <i>You can't deny the prize, it may never fulfill you</i> | „Visual Effects and Miniatur Supervisor Steve Begg Supervising Art Direction Simon Lamont Property Master Ty Teiger Construction Manager Stephen Bohan Post Production Supervisor Michael Solinger“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |   |
| 18 | 7 | Amerikanische, Untersicht | Silhouetten-Bond im Faustkampf mit zwei roten Silhouetten-Gegnern auf grün-gelbem ornamentalem Grund; den einen stößt er zu Boden, den anderen lässt er mit einem Faustschlag in rote Rechtecke (Spielkarten) zerspringen | <i>It longs to kill you Are you willing to die?</i> | „Unit Production Manager Jeremy Johns Second Unit Production Manager Terry Bamber First Assistant Director Bruce Moriarty“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |  |
| 19 | 3 | | Einer der rot-schwarzen Stränge mit den hellen Karos aus den Einteilungen [6] und [8] im Vordergrund quer durchs Bild, im Hintergrund olivgrünes Muster; Strang teilt sich und es fallen Herzen heraus; erinnert an Ader, aus der Blut fließt | <i>The coldest blood runs through my veins</i> | „Casting Debbie McWilliams Stunt Coordinator Gary Powell“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------|--|--|---|-------------|
| 20 | 4 | | Motiv der Einstellung [19], allerdings in einem weiteren Ausschnitt, sodass mehrere Stränge/(Adern) sichtbar sind, aus denen Herzen/Kreuze/(Blut) fallen | <p><i>You know my name</i></p> <p>Zum Ende der Einstellung klingt die Melodie [1] aus und geht kurzzeitig in eine von Blechbläsern gespielte Tonfolge [2] über</p> | <p>„Special Effects and Miniature Effects Supervisor Chris Corbould</p> <p>Main Title Designed by Daniel Kleinmann; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben</p> | |
| 21 | 10 | Kamerafahrt, Totale | Ähnliches Bild wie in Einstellung [9]: olivgrüner ornamentaler Hintergrund, unterschiedliche sich windende farbige Stränge; in der rechten Bildhälfte eine Herzdame; von links nähert sich dem Gesicht der Dame ein rotes Fadenkreuz; langsame Kamerafahrt nach unten, dabei kommt Bonds Kopf ins Bild (erste Crediteinblendung); das Fadenkreuz gleitet über das Gesicht der Dame, das sich für diese Zeit in ein reales Bild von Eva Green alias Vesper Lynd aus dem Film wandelt (Creditausblendung); bei der vertikalen Kamerafahrt wird nun sichtbar, dass es sich bei der unteren Hälfte der Dame um die Pikkdame handelt (zweite Crediteinblendung); James Bond stehend, wendet sich um und zielt mit Pistole in linke obere Bildecke (Creditausblendung), drückt ab, ein Pik fliegt aus der Pistole mit dieser durch eine rote Linie verbunden | <p><i>If you come inside, things will not be the same</i></p> <p><i>When you return to the night</i></p> <p>Tonfolge [2] geht wieder die von Gitarren dominierte Melodie des Titelsongs über</p> | <p>„Second Unit Director Alexander Witt“</p> <p>„Costume Designer Lindy Hemming“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben</p> | |


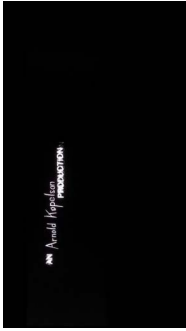

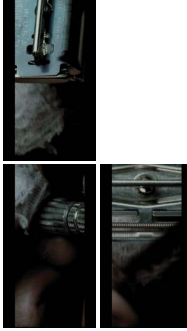
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---|--|---|---|--|
| 22 | 12 | Halbtotale, Aufsicht, Amerikanische, Untersicht | <p>Grüner Hintergrund mit Ornamenten, die langsam Form verändern; mehrere weiße Fadenkreuze; eine rote Silhouetten-Gestalt fällt durchs Bild auf eins der Fadenkreuze, das sich zu drehen beginnt und in eine Roulette-Scheibe wandelt, die Gestalt fällt aus dem Bild; kurz darauf erscheint aus dem linken Bildrand eine weitere in hellbraun/ Sandfarben Gestalt, die rückwärtsgeht, in der rechten erhobenen Hand eine Pistole, dreht sich im Halbkreis (Crediteinblendung); weitere Fadenkreuze werden zu Roulette-Scheiben; Gestalt dreht sich noch ein Viertel weiter, strauchelt rückwärts/rudert mit den Armen (Bewegung wird eingefroren), auf der Brust zwei rote Kreuz-Spielkarten-Symbole; die Roulette-Scheibe, die sich vor dem Opfer dreht, wird wieder zum Fadenkreuz</p> | <p><i>And if you think you've won, you never saw me change The game that we have been playing</i></p> | <p>„Editor Stuart Baird A.C.E.“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als der Name und in Kleinbuchstaben</p> |  |
| 23 | 15 | Normalsicht, Kamerafahrt | <p>Olivgrüner Hintergrund, teilweise mit fliesenartigem Muster; grüner Silhouetten-Mann fällt zu Boden, in seiner Brust steckt ein rotes Rechteck, nach dem Aufschlag breitet sich eine rote Lache unter seinem Kopf aus; Kamerafahrt nach rechts (erste Crediteinblendung), gelbliche Silhouette stürzt mit Pik/Blutfleck in/auf der Brust zu Boden (Creditausblendung), Blut breitet sich in Schnörkeln/Spiralen aus (zweite Crediteinblendung),</p> | <p><i>I've seen diamonds cut through harder men Than you yourself But if you must pretend You</i></p> | <p>„Director of Photography Phil Méheux B.S.C.“ “Production Designer Peter Lamont“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben</p> |  |


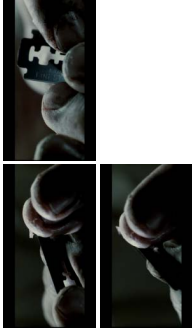
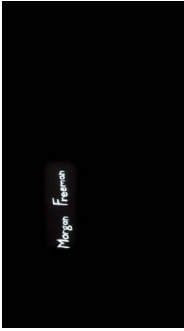

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------|---|---|---|--|
| 24 | 8 | | <p>durch Kamerafahrt kommt dritter Silhouetten-Mann ins Bild, der auf dem Boden liegend mit einem Kreuz in der Brust zusammensackt (Creditsausblendung), von der Wunde breitet sich Blutfleck auf Hemd aus; im Hintergrund fällt eine rote Gestalt durchs Bild</p> <p>Roter Silhouetten-Mann, der in der vorigen Einstellung herunterfiel, fällt in dieser (näheren) Einstellung weiter, prallt auf den Boden auf und zerspringt in hunderte rote und schwarze Herzen; am linken Bildschirmrand hebt sich eine Hand, die eine Pistole hebt; sie feuert ab (Creditsausblendung), es bricht ein gelbes Karo hervor, das sich wiederum in mehrere Karos teilt und schließlich in wellenartigen Linien über die Bildfläche verteilt; grüner Hintergrund mit Muster im oberen linken Bildviertel</p> | <p><i>may meet your end Arm yourself, because no-one else here will save</i></p> <p>Das Abfeuern der Waffe wird mit Hilfe eines instrumentalen Schlags bei ansonsten zurückgenommener Musik unterstrichen</p> | <p>„Music by David Arnold“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; „Music by“ kleiner als der Name und in Kleinbuchstaben</p> |   |



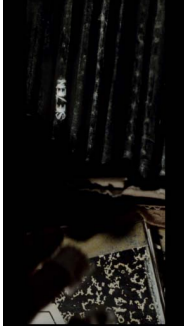


| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------------------------|---|---|---|---|
| 25 | 6 | Halbtotale, Normalisicht | Blauer Hintergrund mit vielen gelben Linien/Schnörkeln/Wellen und zwei gelben „Säulen“, hinter einer ist Bond in Deckung gegangen, es fliegen Piks durch die Luft, die rote Linien hinter sich herziehen; Bond rennt von der Säule auf der linken Seite hinter jene auf der rechten | <i>you The odds will betray you And I will replace</i> | „You know my name“ Performed by Chris Cornell Written and Produced by Chris Cornell and David Arnold“; Weiße serifenlose Schrift; Liedtitel und Namen in Großbuchstaben, Übriges kleiner und in Kleinbuchstaben |  |
| 26 | 3 | Nah | Bild aus Einstellung [25], allerdings in einem engeren Ausschnitt; Bond dreht sich hinter der Säule hervor, zielt mit Pistole schräg an der Kamera vorbei und feuert Herzen und Kreuze ab | <i>you</i> | --- |  |
| 27 | 3 | Amerikanische | Grüner Hintergrund mit hellblauem Geflecht und gelber Spirale; Bond springt vor vorbeifliegenden Spielkarten zurück, trotzdem fügen sie seiner Silhouette drei Schritte zu, die jedoch unvermittelt wieder verschwinden; er nimmt Angriffshaltung ein | <i>You can't deny the prize, it may never</i> | „Executive Producers Anthony Wayne Callum McDougall“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben |  |
| 28 | 10 | Detail, Überblendung | Blauer Hintergrund mit hellblauen und ockergelben Schnörkeln, es fliegen Spielkarten durchs Bild, ein rotes Fadenkreuz nimmt die „Herz 7“ aufs Korn und schießt vor die 7 zwei Löcher; Pixel eines Computerbildschirms werden zunehmend über die Karte geblendet, dann ist zu lesen „s Bond – 007“ (das 007 auf dem Bildschirm befinden sich direkt über den Löchern/der 7 der Karte), es wird weiter geschrieben: „status confirmed“ | <i>Fulfill you It longs to kill you Are you willing to die? The coldest</i> | |  |


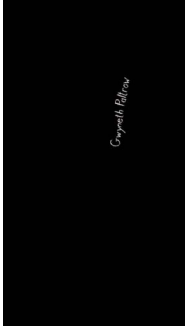
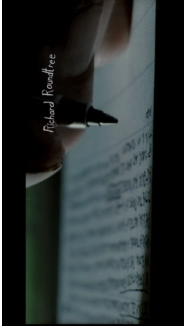

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------|--|--|--|-------------|
| 29 | 26 | Halbtotale bis Groß, Zoom | <p>Blaue und gelbe Linien bilden vor blauem Hintergrund eine Ebene auf der Bond der Kamera entgegengeht; es fliegen Spielkarten und Karos durch die Luft; Bond steckt Magazin in Pistole, geht weiter auf Kamera zu; bei der ersten, zweiten und vierten Wiederholung der Liedzeile <i>You know my name</i>, „explodieren“ bei dem Wort <i>name</i> Karten beziehungsweise im letzten Fall englische Pfundnoten vor Bond und wirbeln durch die Luft; während der Einstellung ist Bond erst als Silhouetten-Gestalt zu sehen, dann kurz real gefilmt, nochmals als Silhouette und schließlich, als er bis in Großaufnahme an Kamera herangekommen ist er wieder in Realfilm zu sehen; er schaut direkt in die Kamera, dann wird sein Gesicht in drei schnellen Schritten komplett geschwärzt; Zoom auf das Schwarz des Gesichts</p> | <p><i>blood runs through my veins</i> <i>You know my name</i> (7x wiederholt)</p> | <p>„Based on the novel by Ian Fleming“ „Screenplay by Neal Purvis & Robert Wade and Paul Haggis“ „Produced by Michael G. Wilson and Barbara Broccoli“ „Directed by Martin Campbell“; Weiße serifenlose Schrift in Großbuchstaben; Berufsbezeichnungen kleiner als die Namen und in Kleinbuchstaben</p> | |





C.2. Sieben


| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|---|---------------|-----------------------------|--|--|--|---|
| <p>Da die Schnittfrequenz des Vorspanns sehr hoch ist, sind manche Zwischeneinblendungen so kurz, dass sie zwar wahrnehmbar, aber bei der normalen Betrachtung vermutlich schwer les- beziehungsweise erkennbar sind. Derartige Vorkommnisse sind in der Spalte „Bild“ kursiv gedruckt.</p> | | | | | | |
| 1 | 4 | Detail, Normalansicht | Der Vorspann beginnt nach einer Pre-Title-Sequence in der die beiden Protagonisten Detective Somerset (der in Ruhestand gehen will) und Detective Mills (der dessen Stelle übernehmen will) eingeführt werden | Bei der im Vorspann zu hörenden Musik handelt es sich um einen Remix (Closer: Precursor) der Single Closer to god von Nine Inch Nails | „New Line Cinema Presents“; Weiße serifenlose Schrift, die flimmert und flirrt und doppelbelichtet erscheint; Typokinotogramm (wie bei allen folgenden Credits auch, wird hiernach nicht mehr extra notiert) |  |
| 2 | 2 | | Ein aufgeschlagenes abgenutztes Buch, im Hintergrund sieht man eine verschwommene Hand, die eine Seite ergreift und umblättert | Mit dem ersten Bild ertönt ein dumpfer, nachhallender Schlag [1]; im Hintergrund ist ein regelmäßiger, einfacher, aber treibender Rhythmus zu hören [2], der von weiteren Schlägen unterbrochen wird | „An Arnold Kopelson Production“; Weiße Schrift (Handschrift und serifenlose Schrift); zuerst ist der Credit spiegelverkehrt, dreht sich dann aber; flimmert leicht, doppelbelichtet |  |
| 3 | 3 | Wischblende, Groß, Aufsicht | Eine Art Wischblende vertreibt die Schwärze der vorigen Einstellung von links oben nach rechts unten; Ausblendung des vorherigen Credits; kariertes Papier, auf dem Foto von deformierten Händen geklebt ist, zwischen den Händen ist ein breiter roter Strich gezogen | Erneut Schlag [1] und Rhythmus [2] | „A Film by David Fincher“; Weiße serifenlose Schrift, die immer heller wird (doppelbelichtet) sowie weiße Handschrift |  |
| 4 | 2 | Detail | Drei kurze Einstellungen (< 1 s): [1] Bandagierte Finger drehen an Feststellschraube eines Rasierers; [2] Teil einer Rasierklinge auf Halterung des Rasierkopfes; [3] Finger entfernen die Rasierklinge aus der Rasierer | Schlag [1], Rhythmus [2] sowie knarzendes Geräusch, das Bewegung im dritten Bild unterstreicht | -- |  |




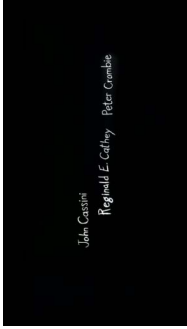
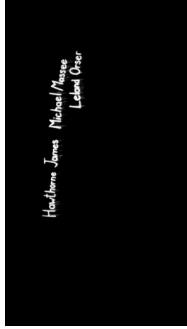
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------|--|---|--|---|
| 5 | 3 | | Schwarzer Hintergrund mit weißem Credit; <i>wird für den Bruchteil einer Sekunde von einer olivgrünen Farbfläche unterbrochen, auf der buchstabenähnliche Formen sind, lesbar ist nur „D-35“</i> | Rhythmus [2] von Schlägen [1] akzentuiert | „Brad Pitt“; Weiße Handschrift, die immer heller wird, teilweise sehr stark überbelichtet; flimmert und bewegt sich |  |
| 6 | 2 | Detail | Drei kurze Einstellungen (< 1 s): [1] Eine Hand hält Rasierklinge, mit dieser wird an der Unterseite der Fingerkuppe der anderen Hand Haut abgeschnitten; [2] Finger drehen Rasierklinge hin- und her; [3] Wiederholung des Vorgangs aus [1] | Rhythmus [2], Schlag [1], Geräusch | -- |  |
| 7 | 2 | | Schwarzer Hintergrund mit weißem Credit | Rhythmus [2], Schlag [1] und kratzendes Geräusch, das an das Scratchen von Schallplatten erinnert [4] | „Morgen Freeman“; Weiße Handschrift, wischendurch kurz spiegelverkehrt; leuchtet und flimmert, von Leuchtrechteck umgeben; in Bewegung |  |
| 8 | 3 | | Vier (sehr) kurze Einstellungen: [1] Hand taucht Teebeutel in Wasser; [2] schwarzer Hintergrund, weiße Handschrift: D35; [3] Foto eines offensichtlich toten Mannes mit entstelltem Gesicht; [4] links im Bild der Teebeutel, in Wasser breitet sich Tee wolkig aus | Rhythmus [2] mit Schlägen [1] | -- |  |




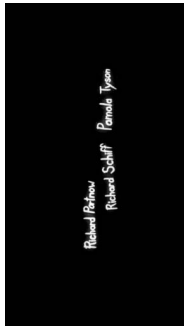
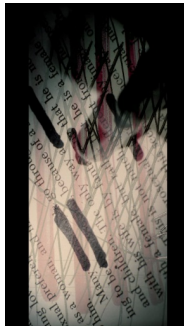
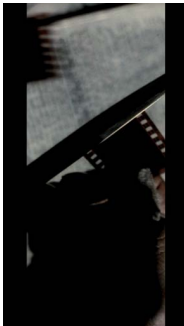
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-----------------------------|--|--|--|--|
| 9 | 5 | Aufblende, Detail, Aufsicht | Schwarzer Hintergrund, in Weiß die Titelnennung; diese befindet sich zuerst relativ klein und durch die Mehrfachbelichtung verschwommen, im rechten oberen Viertel des Bildes; weiße Kratzer zerschneiden Bild; Titel erscheint leinwandfüllend in der Mitte des Bildes (doppelbelichtet); <i>in einigen folgenden Zwischenschnitten ist der Titel kaum noch lesbar, außerdem befinden sich im Bild andere Buchstaben/Zahlen, u.a. erneut „D-35“</i> ; Titelnennung wird dunkler, Bild wird aufgeblendet, im Hintergrund liegen zwei Notizbücher; Hand mit bandagierten Fingerkuppen greift ins Bild und hebt das eine Buch hoch | Rhythmus [2] mit Schlägen [1] sowie schepperndes/blechernes Geräusch | „Se7en“; Weiße serifenlose Schrift; das ‚V‘ des Titels ist als ‚7‘ dargestellt; mehrfachbelichtet; flimmert; „tanzt“; verändert Größe und Position |     |
| 10 | 1 | Detail, Aufsicht | Deckel eines Notizbuches, wird geöffnet | Rhythmus [2]; hallender abfallender Ton | - |  |


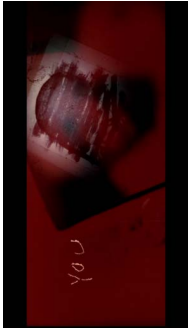
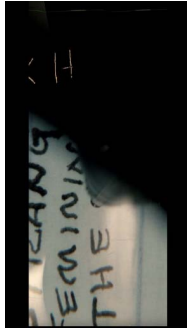
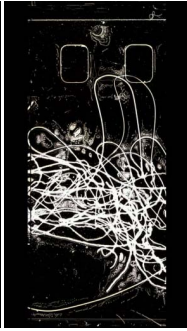

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|------------------|--|--|--|---|
| 11 | 2 | Detail | <p>Im Hintergrund ein aufgeschlagenes Buch und eine handierende Hand; vorne auf dem unterbelichteten schwarzen Teil des Bildes der Credit: nach Bewegung des komplett schwarzen Hintergrund; es sieht aus, als wären in den Filmstreifen Buchstaben/Wörter gekratzt worden die das Bild überlagern, u.a. ist „Time“ und „No“ zu lesen; rote Wischspuren</p> | Rhythmus [2] sowie ein dumpfes Rumoren [3] | „Gwyneth Paltrow“; Weiße Handschrift; wird in weißen Streifen durchs Bild gezogen; leuchtet auf; bewegt sich |   |
| 12 | 4 | Detail | <p>Ein Blatt Papier, halb beschrieben mit schwarzen Buchstaben; eine Hand, die einen Stift hält, beschreibt das Blatt; <i>Zwischenschnitt zu monochromer Farbfläche mit Buchstaben und Zahlen, zentral: „C 24“</i></p> | Rhythmus [2] und Schlag [1], der in Rumoren [3] übergeht | „Richard Roundtree“; Weiße Handschrift; leicht vibrierend; kurz aufleuchtend |  |
| 13 | 2 | Detail, Aufsicht | <p>Drei kurze Einstellungen (< 1 s): [1] Ein beschriebenes Blatt auf dem Kopf, überblendet auf Einstellung [1,2], Wörter auf <i>Filmmaterial gekratzt</i>; [2]; weitere eng beschriebene Blätter, Hand, gefaltetes Papier, Zeitungsausschnitte, leichte Rotfärbung des Bildes; [3] Rotfärbung des Bildes (erinnert an das Licht in einer Dunkelkammer), schemenhaftes Foto eines Gesichts, das in Flüssigkeit liegt, Kratzer</p> | Rhythmus [2], Schläge [1], kreischendes Geräusch | -- |  |

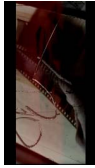


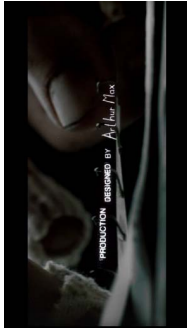
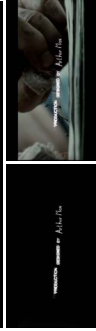
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------|--|--|--|--|
| 14 | 1 | | Schwarzer Hintergrund mit weißem Credit; weiße Kratzer | Rhythmus [2], Schläge [1], Scratch-Geräusche [4] | „R. Lee Ermev“; sich hin- und her bewegend; heller werdend |  |
| 15 | 2 | Detail | Zwei kurze Einstellungen: [1] Hände halten Schere und Filmstreifen, ein Bild wird abgeschnitten und fällt herunter, im Hintergrund die handbeschriebenen Blätter; [2] Hände halten Schere und Foto, das beschnitten wird, darunter liegt ein aufgeschlagenes Buch, in dem es um Transsexualität geht | Scratch-Geräusche [4], Rhythmus [2], Schläge [1] | - |   |
| 16 | 1 | | Schwarzer Hintergrund mit weißem Credit | Rhythmus [2], Schläge [1] | „John C. McGinley“; Weiße Handschrift; leuchtet hell auf; wird in Streifen nach oben und unten gezogen; flimmert |  |



| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------------------------------------|--|--|--|---|
| 17 | 3 | Detail, Groß, Aufsicht; Überblendung | Fünf (sehr) kurze Einstellungen: [1] Bandagierte Finger reißen ein Stück Tesafilm ab; [2] Hand hält einen Fotostreifen mit Fotos von einem Kind, darunter liegen beschriebene Blätter; Überblendung zu [3] Hand schiebt ein kleines Foto auf einem Stück Papier zurecht, darunter/daneben liegen Seiten der handbeschriebenen Papiere und weitere Fotos; [4] schwarzer Hintergrund, Einblendung des Titels; [5] Detailaufnahme eines Geldscheins und eines Ausschnitts des Aufdrucks: „In God W...“ | Scratch-Geräusche [4], Schläge [1], Rhythmus [2] | -- |    |
| 18 | 2 | | Schwarzer Hintergrund mit weißem Credit | Scratch-Geräusche [4], Schläge [1], Rhythmus [2] | „Julie Araskog Mark Boone Junior“; Weiße Handschrift, die aufleuchtet, Streifen zieht, flimmert |  |


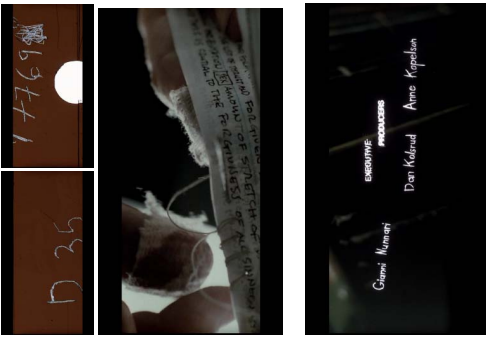
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|----------------------------------|--|---|---|---|
| 19 | 4 | Aufblende Detail, Aufsicht | Fünf (sehr) kurze Einstellungen: Aufblende [1] Finger streicht über Tesafilm, mit dem ein Foto von einem offensichtlich toten Mann auf Papier geklebt wird; [2] Zeitungsausschnitte, handbeschriebene Blätter, worauf Blut tropft; [3] Wiederholung von [1], allerdings erscheint der Tesafilmstreifen nun leicht rötlich; [4] Unbestimmbare grünliche Bilder, die an Röntgenbilder erinnern; [5] Eng handbeschriebene Seite eines Notizbuches wird langsam umgeblättert | Rhythmus [2], Schläge [1], leicht quietschendes Geräusch [5] | -- |    |
| 20 | 3 | | Schwarzer Hintergrund mit weißen Credits; unterbrochen von Zwischenschnitten zu sehr kurz einblendeten Bildern, auf denen „D 36“, „No Key“ sowie bereits die Credits der nächsten Titeltafel erscheinen(überschrieben mit „C 24“) | Rhythmus [2], Schläge [1], Quietschen [5] | „John Cassini Reginald E. Cathey Peter Crombie“; Weiße Handschrift, die sich bewegt, leicht nach vorne wegkippt |  |
| 21 | 3 | | Schwarzer Hintergrund mit weißen Credits; die einmal sehr kurz teilweise von einem „K 98“ überschrieben sind | Rhythmus [2], Schläge [1], drehendes Quietschen | „Hawthorne James Michael Massee Leland Orser“; Weiße Handschrift, die durchs Bild gezogen wird und weiße Spuren hinterlässt; flimmern |  |



| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------------------------------|--|---|--|---|
| 22 | 4 | Detail, Überblendung | Vier (sehr) kurze Einstellungen: [1] Finger wischt über geschriebene Zeilen, verwischt dabei die Tinte; Überblendung zu [2] in einem Buch werden in einem Kapitel mit der Überschrift „When you're pregnant“ Wörter geschwärzt; Überblendung zu [3] aufgeklapptes Buch aus Einstellung (1), Seiten werden umgeblättert, auf das <i>Filmmaterial sind Wörter gekratzt</i> , u.a. „ <i>One can fathom</i> “; [5] <i>rostrrote Farbfläche mit „D 35“</i> | Rhythmus [2], Schläge [1], drehendes Quietschen | -- |    |
| 23 | 3 | | Schwarzer Hintergrund mit weißen Credits; <i>kurze graue Zwischenbilder mit „C24“</i> | Rhythmus [2], Schläge [1], drehendes Quietschen | „Richard Partnow Richard Schiff Pamala Tyson“; Weiße Handschrift; springt hin- und her; wird heller und fetter |  |
| 24 | 3 | Detail, Aufsicht, Überblendung | Zwei wechselnde Einstellungen: [1] in einem Text über Transsexualität werden Wörter geschwärzt, durch eine Überblendung sieht es so aus, als würde der Text mit rotem und schwarzem Stift durchgestrichen; Überblendung zu [2] ein Stück von einem Filmstreifen wird abgeschnitten und fällt hinunter; Wiederholung [1] (aber ohne die Überstreichungen), Überblendung zur nächsten Einstellung | Rhythmus [2], Schläge [1] sowie ein langgezogener hoher Ton | -- |   |


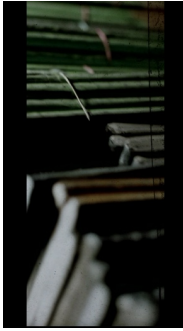

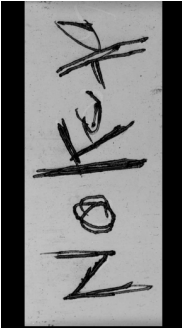

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|------------------------------|---|--|--|---|
| 25 | 4 | Überblendung, Groß, Aufsicht | Ein Lichtkegel erhellt das ansonsten schwarze Bild; im Licht liegt das Foto eines Jungen, bei dem die Augen geschwärzt werden; Credits ziehen sich sowohl über Schwarze als auch teilweise über das Foto; <i>auf dem Filmmaterial sind Wörter gekratzt, u.a. „Wrong“</i> ; nach einem Schnitt ist fast das gesamte Gesicht geschwärzt, das Bild färbt sich rot und es sind wiederum Wörter eingekratzt: <i>„This will be you“</i> | Quietschen [5]; zum Ende der Einstellung nimmt die Instrumentierung der Musik zu; im Hintergrund ist weiter Rhythmus [2] zu hören, die Musik [6] ist nun aber umfangreicher und vorwärtstreibend | „Casting By Billy Hopkins Suzanne Smith Kerry Borden“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; bewegen sich, leuchten auf; |  |
| 26 | 4 | Detail | Drei kurze Einstellungen: [1] Bild ist zweigeteilt, in der linken Hälfte schreibender Stift, rechte Hälfte ist schwarz mit Einkratzungen oder zeigt Buchseiten aus Einstellung (1); [2] Schwarzer Hintergrund mit Schmörkeln/abstrakten Zeichnungen/abgerundeten Rechtecken; [3] Bild ist zweigeteilt, oben rotgefärbtes Bild: eine Hand zieht ein Foto durch eine Flüssigkeit; unten wiederum unterstreicht die Hand mit dem Stift etwas auf den handgeschriebenen Blättern; sehr kurz erscheint das „Music“ der Credits leinwandfüllend, flackernd im Vordergrund | Musik [6], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Music by Howard Shore“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; bewegen sich, leuchten auf |     |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|------------------|--|--|--|---|
| 27 | 4 | Detail, Aufsicht | Notizbuch mit eingeklebtem Zeitungsausschnitt; Hand hält Filmstreifen, legt diesen in das Buch, schlägt Seite darüber; <i>Wörter auf Filmmaterial gekratzt, u.a. „Cut“</i> ; Credits auch kurz auf rein schwarzem Hintergrund | Musik [6], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Costumes Designed by Michael Kaplan; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; „spring“ in Richtung Kamera |   |
| 28 | 2 | | <i>Zwischen der vorigen und dieser Einstellung erneut „Röntgenbild“</i> ; schwarzer Hintergrund mit weißem Credit, sehr kurz auch hell leuchtender Credit auf grauem Hintergrund | Musik [6], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Edited by Richard Francis-Bruce“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; mehrfach belichtet; aufleuchtend; weiße Flecken |  |
| 29 | 3 | Detail | Bandagierte, dreckige Finger hantieren mit einem Klebestreifen auf dem, ähnlich einer Spiralbindung, Angelhaken befestigt sind; dies sieht man aus zwei unterschiedlichen Perspektiven, unterbrochen von einer Schwarztafel; die gesamte Zeit über ist der Credit zu lesen | Musik [6], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Production Designed by Arthur Max“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; wird leicht kleiner und größer (als würde gezoomt werden); mehrfach belichtet |   |





| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|----------------------------|--|--|--|---|
| 30 | 7 | Groß, Detail, Überblendung | Acht (sehr) kurze Einstellungen: [1] Seite in handbeschriebenen Notizbuch wird umgeblättert; [2] mehrere überblendete Bilder: Notizbuch, Foto, Kratzer, partielle Rotfärbung; [3] Rotes Licht einer Dunkelkammer, Filmstreifen in Hand; [4] in einem Notizbuch wird Seite umgeschlagen, darunter eingeklebt ist Foto eines Kopfes im Profil (Gesicht verdeckt), der Hinterkopf ist rasiert, in ihm steckt ein Metallstab o.ä.; [5] aufgeschlagenes Buch aus Einstellung [1]; [6] Notizbuch/Foto aus Einstellung [4], diesmal ist das Filmmaterial aber verschmutzt/verkratzt, u.a. ist „Go to hell“ zu lesen, durch die Mitte des Bildes/Fotos geht ein Riss; [7] Schwarzer Hintergrund mit weißem Credit; [8] Credit vor aufgeschlagenem Buch aus Einstellung [1], danach Credit nochmal kurz auf Schwarz. | Musik [6], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Director of Photography Darius Khondji“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; mehrfach belichtet, bewegt sich über das Bild, zieht weiße Spuren mit sich; flackert |  |
| 31 | 5 | Detail, Groß | Vier kurze Einstellungen: [1] Die eine Hand zieht zwischen Daumen und Zeigefinger der anderen Hand eine Nadel heraus; [2] Hand klappt über eine mit Fotos beklebte Seite im Notizbuch ein handbeschriebenes Blatt; [3] Weiterführung der Einstellung [1]; [4] weiße Credits auf grauem, dann auf schwarzem Hintergrund | Melodie ändert sich [7], jedoch weiterhin Rhythmus [2] und Schläge [1] | „Co-Producers Stephen Brown Nana Greenwald Sanford Panitch“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; bewegt sich hoch und runter über die gesamte Bildfläche; zieht weiße und schwarze Schlieren hinter sich her; aufleuchtend |  |





| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------------|---|--|--|--|
| 32 | 8 | Detail, Groß, Ab- und Aufblende | Zwölf (sehr) kurze Einstellungen: [1] Aufgeschlagenes Buch aus Einstellung [1]; [2] Hand, die engbeschriebene Seiten umschlägt; [3] unlesbare große weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund (eventuell „Se7en“); [4] Bandagierte Finger fäden Bindfaden in Nadel ein; [5] Wiederholung von [3]; [6] Bild aus [4], Faden wird durch Öse geschoben; [7] Foto aus Einstellung [29]_ [4], allerdings ist diesmal das Gesicht des jungen Mannes zu sehen, Einblendung der Credits, Abblende; [8] weiße Credits auf schwarzem Hintergrund, Aufblende; [9] Hände binden die engbeschriebenen Seiten mit von Nadeln und Faden; [10] rostrote Farbfläche, <i>darauf ist u.a. „D 35“ zu lesen</i> ; [11] Fortführung des Vorgangs aus Einstellung [9]; [12] Wiederholung von [3] | Musik [7], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Co-Executive Lynn Harris Richard Saperstein“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; doppelbelichtet; bewegt sich leicht |  |
| 33 | 3 | | Schwarzer Hintergrund mit weißem Credit; Hintergrund verändert sich im Laufe der Einstellung; sehr kurze Einblendung eines rotgefärbten Fotos eines Gesichts | Musik [7], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Executive Producers Gianni Nunnari Dan Kolsrud Anne Kopelsan“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; bewegt sich; teilweise total überbelichtet |  |





| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------|--|--|--|--|
| 34 | 2 | Detail, Kamerafahrt | Im Hintergrund einer Reihe von Buchrücken (Notizbücher), die Kamera fährt daran entlang, währenddessen Creditblendung; auf die Bilder sind Wörter und Zeichen gekratzt, u.a. „Repent“ | Musik [7], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Written by Andrew Kevin Walker“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; bewegt sich leicht; leuchtet kurz auf |  |
| 35 | 6 | Groß, Detail | Acht (sehr) kurze Einstellungen: [1] mit Pinzette werden Haare in transparenten Briefumschlag geschoben, darunter liegen Papiere auf zwei Fotos mit Menschen, die die Hände heben, die Augen sind geschwärzt; [2] Schere, Hand, beschriebenes Papier; [3] in Notizbücher eingeklebte Fotos; [4] mehrere Bilder überblendet: Seite mit Fotos, die umgeblättert wird, eng beschriebene Seiten, Hand die Briefumschlag mit Filmstreifen hält (?); [5] weiße Schrift „Se7en“, im Hintergrund die bandagierten Fingerkuppen; [6] Finger zupfen an Material der Bandage; [7] nochmal Bild [1], Haare sind jetzt nahezu im Briefumschlag verschwunden; [8] schwarzer Hintergrund mit weißen Credits | Musik [7], unterlegt mit Rhythmus [2] und Schlägen [1] | „Produced by Arnold Kopelson Phyllis Carlyle“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; bewegt sich; verändert die Größe; ist teilweise überblendet |  |


| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------------------------|--|--|--|--|
| 36 | 6 | Detail, Aufsicht, Kamerafahrt | Vier kurze Einstellungen: [1] Aus einem Dollarschein wird das Wort „God“ mit einer Pinzette herausgelöst; [2] Kamerafahrt an den aufgestellten Büchern der Einstellung (33) entlang; [3] schwarzer Hintergrund mit weißem Credit; [4] das Ende des Vorspanns wird von Schrifttafeln eingenommen auf denen u.a. „No Key“ und „Picture Title End of Reel“ steht | Musik [7] klingt aus, dabei Text: „You get me closer to god“; endet mit einem dumpfen nachhallenden Schlag [1] | „Directed by David Fincher“; Weiße serifenlose Schrift für Bezeichnung, Handschrift für Namen; bewegt sich; Credit wird überbelichtet in breiten weißen Streifen über Bild gezogen; leuchtet auf |      |




C.3. Forrest Gump

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------------------------|--|--|--|---|
| 1 | 6 | Aufblende, Kameraschwenk | Bewölklter, graublauer Himmel; eine weiße Feder wird vom Wind von rechts oben durch das Bild geweht, sie dreht sich um ihre eigene Achse; Einblendung des Credits; die Feder „tanzt“ weiter durch das Bild, verschwindet dabei auch kurz halb von der Bildfläche; kurz vor Ausblendung des Credits schwenkt die Kamera leicht nach unten, um der Feder zu folgen | Geräusch von Wind (da die Feder vom Wind getragen zu werden scheint, kann dieses Geräusch als Bildton angenommen werden); setzt eine zurückgenommene Klaviermusik ein [1]; die auf dem Klavier gespielte Titelmusik, ist den gesamten Vorspann über zu hören; leise im Hintergrund ist ein langer Geigenton hörbar | „Paramount Pictures Presents“; Weiße Serifenschrift, der Name der Produktionsfirma ist größer als die bezeichnenden Begriffe; bei allen Credits in diesem Vorspann handelt es sich um Typogramme (inserts), dies wird folgend nicht mehr extra notiert |  |
| 2 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Aufsicht | Durch den Kameraschwenk nach links unten erscheint zuerst eine Kirchturmspitze im Bild (Crediteinblendung), danach weitere Gebäude einer Stadt sowie Bäume; die Feder wird weiter nach unten geweht; Ausblendung Credits | Die Klaviermusik [1] setzt sich fort, im Hintergrund der Geigenton | „A Steve Tisch/Wendy Finerman Production“; Weiße Serifenschrift, die Namen sind größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 3 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Aufsicht | Die Kamera schwenkt noch etwas nach links unten (Crediteinblendung), dann nach unten (gegen Ende Crediteinblendung), um dem Flug der Feder zu folgen, die schwebend und sich drehend weiter Richtung Boden sinkt; im Hintergrund Häuser einer Stadt | Kurz vor Einblendung des Credits wird eine neue, recht einfache Melodie [2] auf dem Klavier eingeleitet, die in den folgenden Einstellungen weitergeführt wird; hintergründig Geigenton | „A Robert Zemeckis Film“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 4 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Aufsicht | Die Feder schwebt weiter nach unten, wird dann durch den Wind wieder etwas in die Höhe getragen, die Kamera folgt dieser Bewegung mit einem Schwenk nach unten, dann leicht nach rechts unten (Crediteinblendung) und anschließend leicht nach rechts oben (Creditausblendung). Im Hintergrund Bäume | Weiterführung der Melodie [2]; hintergründig Geigenton | „Tom Hanks in“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------------------------|--|--|--|---|
| 5 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Aufsicht | Die Feder bewegt sich in Drehungen wieder aufwärts (Titelblende) und dann nach links (Titelausblendung), die Kamera folgt ihr mit einem dementsprechenden Schwenk; im Hintergrund die Häuser der Stadt | In dieser und der folgenden Einstellung wiederholt sich die Melodie der Einstellungen 3 und 4, jedoch in einer höheren Tonlage; im Hintergrund der Geigenton | „Forrest Gump“; Weiße Serifenschrift, die Titelnennung ist etwas größer als die bisherigen Namensnennungen |  |
| 6 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Aufsicht | Feder fliegt horizontal mit Drehungen und leichtem Auf und ab (in der Mitte für drei Sekunden Creditblende); die Kamera schwenkt dabei nach links, um der Feder zu folgen | Weiterführung der Melodie [2]; diese entfaltet sich im Laufe der Creditblende weiter; die Streichmusik im Hintergrund gewinnt an Umfang | „Robin Wright“; Weiße Serifenschrift |  |
| 7 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Aufsicht | Die Feder fliegt erst leicht in die Höhe (Creditblende), dann schwebt sie wieder ein Stück hinab und dreht sich mit einer leichten Abwärtstendenz nahezu horizontal weiter (währenddessen Creditausblendung); Kamera schwenkt demzufolge erst nach leicht nach links oben, dann in einer runden Bewegung nach rechts unten | Weiterführung der Melodie [2]; ebenso der Streicher | „Gary Sinise“; Weiße Serifenschrift; |  |
| 8 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Aufsicht | Die Feder fliegt mit einem leichten Aufschwung nach rechts weiter (in der Mitte für drei Sekunden Creditblende); im Hintergrund die Bäume | Zunächst Weiterführung der Melodie [2], zum Ende der Einstellungen klingt diese etwas ab, auch die Geigen werden etwas leiser | „Mykelti Williamson“; Weiße Serifenschrift |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------------------------------|---|---|--|---|
| 9 | 5 | Weit, Kameraschwenk, Normalisicht | Feder schwebt in Drehungen weiter nach oben, mit einer Tendenz nach links; im Hintergrund zuerst die Bäume und Häuser (Credit-einblendung), dann wieder der Himmel (Creditausblendung; Kamera schwenkt gemäß der Bewegung der Feder nach oben, dabei leicht nach links | Melodie [2] klingt aus, dann einige Zwischentöne und nahtlose Überleitung zu Wiederholung der Melodie [2], in tieferer Tonlage, die Melodie klingt „voller“; im Hintergrund die langen Töne der Geige | „and Sally Field“; Weiße Serifenschrift |  |
| 10 | 5 | Kameraschwenk | Kamera schwenkt in einem nach unten geöffneten Bogen der Feder nach, die nach links fliegt (in der Mitte für drei Sekunden Crediteinblendung); im Hintergrund der grau-blau verhangene Himmel | Fortführung der Melodie [2] aus Einstellung 9; hintergründig die Geigentöne | „Casting by Ellen Lewis“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 11 | 5 | Totale, Kameraschwenk/fahrt | Die Kamera folgt dem Flug der Feder, die nach unten links schwebt vor dem Himmel (Einblendung Credit), dann erscheint im Hintergrund ein Turm (Ausblendung Credit) sowie ein weiteres Gebäude; Kamera wird geschwenkt und dabei in der Vertikalen Richtung Boden bewegt | Melodie [2]; im Hintergrund die langen Töne der Geige | „Co-Producer Charles Newirth“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 12 | 5 | Totale, Kameraschwenk, Normalisicht | Die Feder sinkt weiter Richtung Boden, beschreibt in der Luft einen Kreis nach oben, wird immer wieder Richtung Himmel getragen (in der Mitte für drei Sekunden Crediteinblendung); Kamera schwenkt nach links, der Feder folgend; im Hintergrund Hausdach | Melodie [2]; im Hintergrund die langen Töne der Geige | „Executive Music Producer Joel Sill“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |

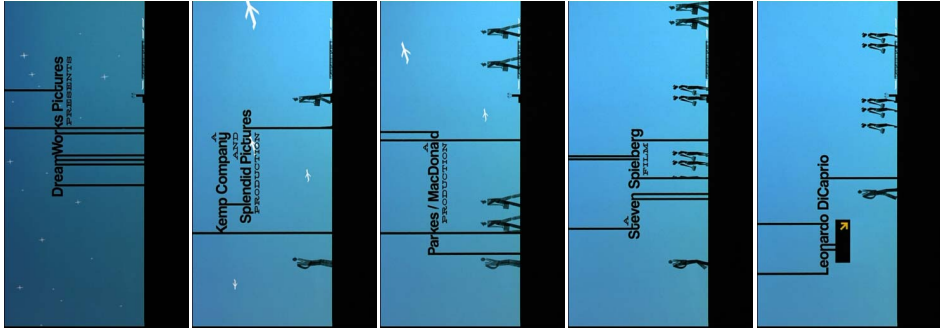
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------------------|---|---|---|--|
| 13 | 5 | Totale, Kammerschwenk/fahrt, Aufsicht | Die Feder dreht sich hin- und her, sinkt dabei weiter Richtung Boden in linker Richtung; Kamera folgt der Bewegung mit einem Schwenk nach links unten bei gleichzeitiger leichter Fahrt nach unten; im Hintergrund sind stattliche Bauten mit Säulen (Crediteinblendung), eine Straße, dann ein Park (Creditausblendung) zu sehen | Melodie [2]; im Hintergrund die langen Töne der Geige | „Visual Effects Supervisor Ken Ralston“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 14 | 5 | Totale, Kammerschwenk, Aufsicht | Feder schwebt auf der Stelle etwas auf und ab, dreht sich dabei um sich selbst (in der Mitte für drei Sekunden Crediteinblendung); Kamera schwenkt ungefähr 45° nach links | Melodie [2]; im Hintergrund die langen Töne der Geige | „Costumes Designed by Joanna Johnston“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 15 | 5 | Totale, Kammerschwenk/fahrt, Aufsicht | Feder fliegt noch etwas nach links (Crediteinblendung), dreht sich mehrmals um sich selbst, kommt näher an die Kamera heran (Creditausblendung) und schwebt sich hin- und her drehend weiter Richtung Boden; Kamera schwenkt erst nach links und bewegt sich dann in der Vertikalen nach unten; im Hintergrund Park, dann Forrest Gump auf der Bank, Straße mit Autos und Passantin | Melodie [2]; im Hintergrund die langen Töne der Geige | „Music by Alan Silvestri“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |

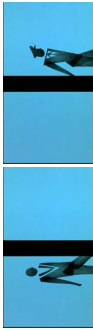

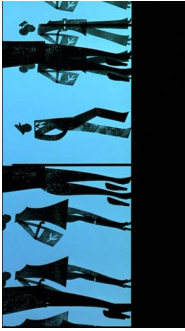

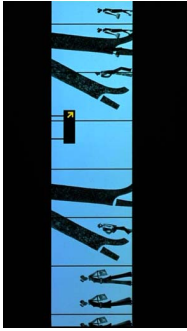
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--|--|---|---|--|
| 16 | 5 | (Halb-)totale, Kameraschwenk, Aufsicht | Ein vertikaler Kameraschwenk verfolgt den Flug der Feder Richtung Straße, als Hintergrund zunächst noch etwas vom Park und Bank mit Forrest Gump (Crediteinblendung), dann Schwenk auf die Straße mit zwei Autos, einer Passantin und zwei Wartenden (Creditausblendung) | Anfangs Fortführung Melodie [2], dann spielt Flöte einige Zwischentöne, im Hintergrund weiterhin Klaviermelodie; Musik wird langsamer | „Edited by Arthur Schmidt“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 17 | 5 | Nah, Groß, Kamerafahrt, Aufsicht | Die Feder dreht sich auf der Stelle im Kreis; von unten tritt ein Manns ins Bild, der an der Bordsteinkante stehen bleibt man sieht seinen Rücken und Hinterkopf (Crediteinblendung); die Kamera fährt an ihn heran, bis man nur noch Schultern und Kopf sieht; die Feder schwebt währenddessen auf seine linke Schulter (Creditausblendung) | Weiterführung der Flötenmelodie aus Einstellung 16, allerdings auf dem Klavier, unterteilt von Flöten-/Klarinetten(?)-Klängen, abklingend | „Production Designer Rick Carter“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 18 | 5 | Groß, Kamerafahrt/schwenk, Aufsicht | Mann setzt sich in Bewegung und überquert die Straße, Feder wird von seiner Schulter gewirbelt und fliegt nach links (Crediteinblendung) über das stehende Auto, Auto fährt los (Creditausblendung), Feder schwebt mit geringem Abstand über der Straße; Kamera folgt diesem Vorgang mit einem Schwenk nach links und einer Fahrt über die Straße. | Musik schwillt wieder an, als Mann losgeht und Feder davongewirbelt wird, Melodie [2] ist nun deutlich lauter als zuvor und wird von mehreren Geigen getragen, Klavier im Hintergrund | „Director of Photography Don Burgess“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |


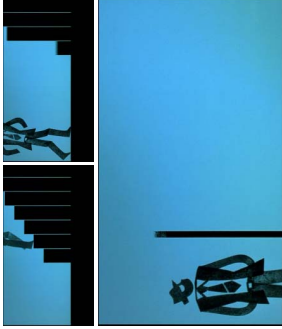


| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------------|--|---|--|--|
| 19 | 4 | Groß, Kamerafahrt | Die Feder schwebt dicht über der Straße (Crediteinblendung), wird von einem vorbeikommenden Auto in die Luft gewirbelt (Creditausblendung), im Hintergrund sitzt Forrest Gump auf der Bank | Melodie [2] mit Geigen und Klavier | „Based on the Novel by Winston Groom“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 20 | 4 | Kamerafahrt | Kamera fährt der umherwirbelnden und schließlich Richtung Erde schwebenden Feder nach, dabei nähert sie sich der Bank an, auf der Forrest Gump sitzt | Melodie [2], dominante Geigen, untermalt von Klavier | „Screenplay by Eric Roth“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |  |
| 21 | 7 | Groß, Kamerafahrt, Normalisicht | Die Feder fliegt zwischen die Füße von Forrest Gump und bleibt an seinem rechten Schuh liegen; die Kamera fährt/dreht sich derart, dass sie letztendlich frontal gegenüber der (dreckigen) Schuhe positioniert ist | Melodie [2], dominante Geigen, untermalt von Klavier, zwischendrin eine hervorsteckende Tonfolge auf dem Klavier, dann erklingt wieder Melodie [2] auf den Geigen | „Produced by Wendy Finerman Steve Tisch“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |    |

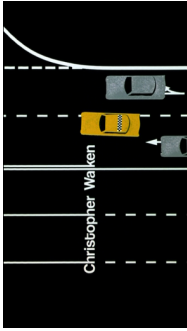
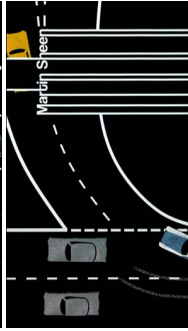
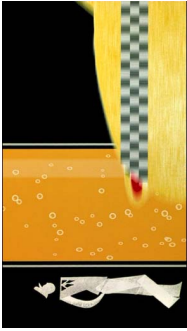

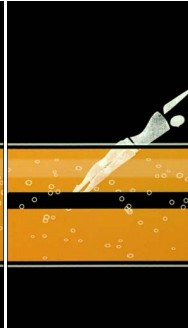
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---|--|--|---|--|
| 22 | 38 | Groß, Kamerafahrt/schwenk, Nah Normalsicht/leichte Aufsicht | Die linke Hand von Forrest Gump greift von oben ins Bild hinein und hebt die Feder auf, dabei fährt die Kamera vertikal nach oben (Creditblende), bis Forrest Gump in Großaufnahme zu sehen ist, wie er mit in Falten gelegter Stirn auf die Feder in seiner Hand schaut (Creditblende); er dreht die Feder etwas in der Hand, betrachtet sie von der anderen Seite, dreht Kopf und Oberkörper dabei leicht nach links; die Kamera schwenkt nach links unten, auf den Koffer, der neben Forrest Gump auf der Bank liegt. Man sieht nun nur noch den Koffer, Gumps linkes Bein und die linke Hälfte seines Oberkörpers; er nimmt die Pralinschachtel vom Koffer, öffnet diesen und greift nach einem gelben Buch, das sich im Deckel des Koffers befindet; er öffnet das Buch, legt die Feder nach einem kurzen Zögern hinein, fasst sie noch einmal kurz an und schließt dann das Buch sowie folgend den Koffer; die Kamera schwenkt zurück auf Gumps Gesicht/Schultern; die eigentliche Handlung des Films beginnt nahtlos von diesem Moment an | Melodie [2] dominiert von Geigen, unterbrochen von einer kurzen absteigenden Tonfolge auf dem Klavier; kurz nach dem Ausblenden des Credits klingen die Geigen aus; eine einfache „klimpernde“ Tonfolge bestehend aus sieben Tönen auf dem Klavier schließt sich an, die sich dreimal wiederholt, gefolgt von drei absteigenden Tönen, die sich ebenfalls dreimal wiederholen (während Forrest Gump Buch und Koffer schließt), die Musik wird zunehmend leiser, bis sie zum Ende der Einstellung kaum noch hörbar ist und schließlich von Bildton der beginnenden Handlung „abgelöst“ wird | „Directed by Robert Zemeckis“; Weiße Serifenschrift, der Name ist größer als die bezeichnenden Wörter |      |

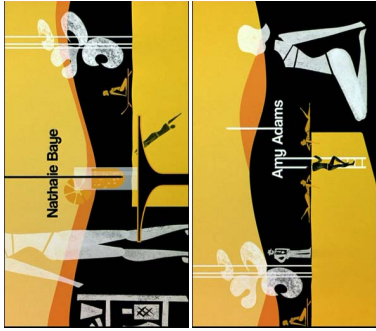

C.4. Catch me if you can


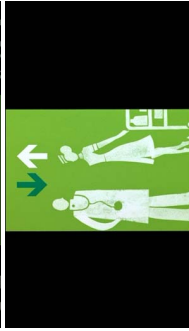
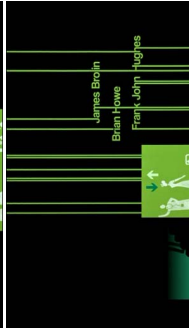
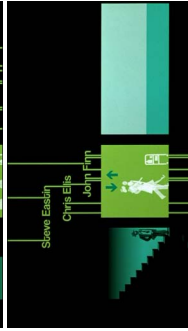
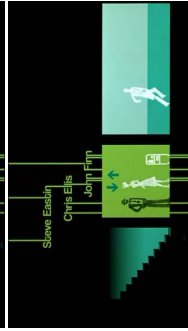
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------------------------------|---|--|---|--|
| 1 | 25 | Aufblende, Totale, Normalsicht | <p>Mit Aufblende erste Creditinblendung, morgenblauer Himmel mit einigen Sternen, unteres Viertel des Bildes ist eine schwarze Fläche, am rechten Bildrand ist auf der Fläche ein Flughafengelände erkennbar; von einigen Buchstaben der Credits gehen nach oben und/oder unten vertikale schwarze Linien ab, welche die Bildfläche unterteilen; es wird heller, die Sterne verschwinden; aus dem linken Bildrand tritt eine Figur, Hände in den Taschen (folgend Frank genannt), Creditausblendung; Frank geht zögern noch etwas weiter; eine neue vertikale schwarze Linie wächst aus dem Boden, daraus erwachsen die zweiten Credits, zudem fliegen aus den schwarzen Linien weiße Flugzeuge los, Frank schaut gen Himmel; aus einer der Linien tritt zudem eine Person, die aufgrund der Kleidung als Pilot identifiziert werden kann (kurz darauf Umformung der Creditlinien: dritte Titelnennung), dem ersten folgen weitere Piloten, Frank schaut ihnen nach; Umformung der Creditlinien: vierter Credit; nun erscheinen Stewardessen aus einer der Linie, Franks Körperhaltung ändert sich, er geht ihnen nach (währenddessen Umformung des vierten Credits in den fünften), wird jedoch durch die vertikale Linie am Weitergehen behindert</p> | <p>Das Titelthema des Vorspann wurde von John Williams komponiert; Als das Bild noch schwarz ist bereits erste Töne auf einem Vibraphon, mit Aufblende Weiterentwicklung des Rhythmus [1] und zusätzliche Instrumentierung: schnell auf und abklingend, von einer Rassel akzentuiert; Holzblasinstrumente, dann ein Saxophon unterlegt mit Tönen des Vibraphons führen Rhythmus [1] weiter</p> | <p>„DreamWorks Pictures Presents“ „A Kemp Company And Splendid Pictures Production“ “A Parks / McDonald Production” “A Steven Spielberg Film” “Leonardo DiCaprio”; Schwarze Schrift; Typokinetogramm; (Eigen-)Namen serifenlos; Schrift ist in Bild integriert / mit Bild verbunden / Gestaltungselement; Schrift der übrigen Begriffe erinnert an Schreibmaschinenschrift</p> |  |



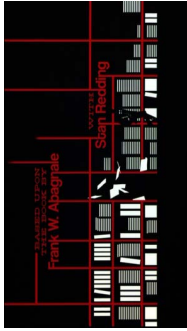
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|------------------------------------|---|--|--|--|
| 2 | 5 | Amerikanische, Zoom, (Halb-)totale | Frank (amerikanischer Einstellung) vor dem schwarzen Balken, geht dahinter entlang und kommt wie ein Pilot angezogen rechts neben dem Balken wieder hinaus; Zoom aus dem Bild: Frank steht in einer stilisierten Flughafenhalle, auf einem Stuhl hinter ihm, sitzt deutlich größer als Frank ein Mann, der Zeitung liest (folgend Carl genannt); Frank geht weiter nach rechts, Carl dreht den Kopf und schaut Frank über die Schulter nach | Saxophon, weitere Blasinstrumente (?) und eine Art Klatschen führen Rhythmus [1] fort | „Tom Hanks“; Schwarze serifenlose Schrift; Name wächst aus geschwungener Linie und setzt sich nach oben vertikal fort: ins Bild integriertes Typokinetoagramm |   |
| 3 | 1 | Halbtotale, leichte Untersicht | Frank mit den Händen in den Taschen sowie einige Stewardessen gehen vor hellblauem Hintergrund nach rechts | Melodie [1], Vibraphon (?) dominierend; das Klatschen betont Schnitt zur nächsten Einstellung | -- |  |
| 4 | 2 | Halbtotale, Normalsicht | Carl steht vor blauem Hintergrund am unteren Ende einer Rolltreppe und schaut Richtung linken Bildrand, Stewardessen kommen und gehen, Carl (der größer ist als die übrigen Figuren) wendet blitzschnell den Kopf und schaut nun in die andere Richtung | Melodie [1], Vibraphon (?) dominierend; das Klatschen unterstreicht Carls Kopfbewegung | -- |  |
| 5 | 2 | Totale | Mehrere Stewardessen laufen durchs Bild sowie im Hintergrund Frank, der weiter nach rechts geht und Carl, der ihm anscheinend nachläuft; der gelbe Pfeil auf der von der Decke hängenden Tafel aufleuchtet als Frank darunter entlang geht | Rhythmus [1], Vibraphon (?) dominierend; das Klatschen ertönt in dem Moment, als der gelbe Pfeil auf der von der Decke hängenden Tafel aufleuchtet | -- |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------------------------------|---|---|---|---|
| 6 | 1 | Amerikanische, Normallicht | Frank bewegt sich weiter nach links, schaut dabei kurz über die Schulter und dann wieder nach vorne, d.h. da er im Profil zu sehen ist, zum rechten Bildrand | Melodie [1] in höherer Tonlage als zuvor; das Klatschen untermal den Moment als Frank den Kopf dreht, um über die Schulter zu schauen | -- |  |
| 7 | 10 | Kamerafahrt, Zoom, Wischblende | Füße/Beine (von Frank), die Treppenstufen hinauflaufen; Carl erreicht mit einem Sprung die Treppe, die Stufen „fahren“ jedoch in den Boden; Carl steht im linken Bildviertel, rechts neben ihm aus dem Boden wächst eine schwarze vertikale Linie in den Himmel (Kamerafahrt), Carl schaut nach oben hinter dieser her, die Linie ist Ausgangspunkt für die Bildung des Filmtitels (Kamerafahrt geht in Zoom über); Zwischen den Zeilen fliegt ein Flugzeug entlang, das me des Titels formiert sich erst, als Flugzeug darunter fliegt und wird dann unvermittelt zu einem wolkgigen Gebilde, das dem aus dem rechten Bildrand fliegenden Flugzeug hinterher gleitet; das Bild wird durch eine besondere Form der Wischblende von der nächsten Einstellung abgelöst: vom unteren Bildrand fliegt ein weißes Flugzeug (das man in Aufsicht sieht) nach oben, „hinter“ ihm erscheint das Bild der nächsten Einstellung | Fortsetzung des Rhythmus' aus Einstellung (6), jedoch ohne das Klatschen, stattdessen mit einigen akzentuierenden tieferen Tönen; als die vertikale Linie in die Luft steigt, klettert auch die Melodie die Töneleiter hinauf | „Catch me if you can“; Schwarze serifenlose Schrift; nur das ‚me‘ ist in weiß geschrieben, bewegt sich; Typokinetogramm; Schrift als ins Bild integriertes, gestaltendes Element |    |

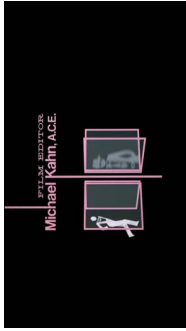
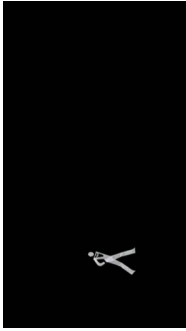
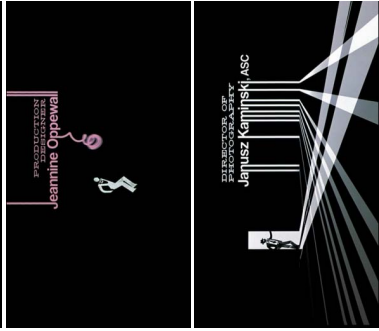
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|----------------------------------|---|---|---|--|
| 8 | 7 | Aufsicht, Kamerafahrt/schwenk | Schwarze Straße mit weißen Markierungen von oben, mehrere Autos fahren darauf, u.a. ein gelbes Taxi; dieses fährt bei einer Ausfahrt plötzlich scharf nach rechts und schneidet eins der anderen Autos; etwas dahinter kommt ein Polizeiauto ins Bild, das Taxi auf Ausfahrt verfolgt, beide fahren rechts aus dem Bild | Melodie ändert sich zu Beginn der Einstellung, Saxophon klingt zunächst abwartend, dann wieder gehetzter mit einer schnellen Tonfolge | „Christopher Walken“ „Martin Sheen“ Weiße serifenlose Schrift; Typogramm: Manche Linien der Buchstaben werden verlängert als Bildegestaltung eingesetzt, jene des ersten Credits bilden Straßenmarkierung, die zweite Namensnennung eine Art Brücke |   |
| 9 | 3 | Halbtotale, Normalsicht | Taxi fährt im Vordergrund einmal von links nach rechts durch Bild; im Hintergrund steht Frank in weißer Pilotenuniform vor einem überdimensionierten, schmalen, hohen Glas mit orangefarbener, sprudelnder Flüssigkeit, das oben und unten vom Bildrand angeschnitten ist; von oben wird ein schwarzer Strohhalm ins Glas gesteckt; Frank macht einen Kopfsprung „ins Glas“ hinter den Strohhalm, kommt auf der anderen Seite des Halms in anderer Kleidung wieder hervor und verschwindet in Kopfsprunghaltung im unteren Bildrand | Melodie ändert sich, wird „jazziger“; Saxophon bestimmendes Instrument | -- |    |


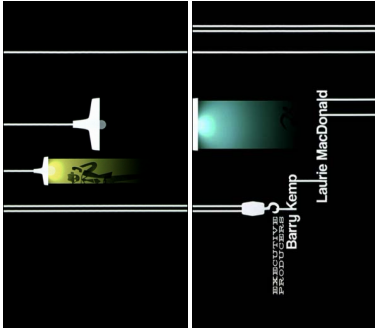
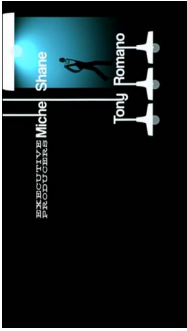

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------------------|---|--|--|--|
| 10 | 9 | Kameraschwenk/fahrt | <p>Gelbe/orange Farbgebung, verbunden mit schwarzen und weißen Elementen; Frank landet im Zuge seines Kopfsprungs in einem Swimmingpool, durch den er nach rechts hindurch schwimmt; am Rand des Pool sitzen/liegen Mädchen, zwei schwimmen im Pool; als Frank das rechte Ende des Pools erreicht, erscheint dort eine Leiter und er steigt aus dem Pool; hinter einem Bildelement (stilisierte Pflanze o.ä.) tritt Carl (als weiße Figur) hervor, bleibt abwartend stehen und beobachtet, wie Frank aus dem Pool steigt</p> | Saxophon spielt weiter die Jazzmelodie | <p>„Nathalie Baye“; schwarze serifenlose Schrift; Typogramm: ist in Bild integriert; das ‚l‘ aus Nathalie ist Teil des Strohhalms; „Amy Adams“; weiße serifenloseschrift; Typokinetogramm und bildgestaltendes Element: aus den Linien, die aus einem ‚m‘ wachsen bildet sich Leiter des Swimmingpools</p> |  |
| 11 | 4 | Halbtotale Zoom, Totale | <p>Gelb/orange/schwarze Farben; Frank (in schwarz) steigt aus dem Pool, richtet sich auf (Halbtotale); Zoom aus dem Bild in eine halbtotale Einstellung, dabei wird sichtbar, dass Frank unter einem überdimensionierten, hochhackigen Frauenschuh steht; er läuft „hinter“ dem Absatz durch nach rechts und erscheint auf der anderen Seite des Absatzes als „weißer“ Arzt; Hände auf dem Rücken, aufrechter Gang verlässt er das Bild am rechten Rand, währenddessen sieht man Carls – im Vergleich zu Frank überdimensionierte – Beine links ins Bild laufen</p> | Saxophon spielt weiter die Jazzmelodie | – |  |



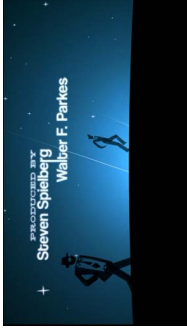


| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------------|--|--|---|--|
| 12 | 14 | Halbtotale, Totale, Normalsicht | Frank (weiß), tritt aus linkem Bildrand, von rechts kommt eine Krankenschwester, die ein Wägelchen hinter sich her zieht; beide steigen in Fahrstuhl (grün); die Türen des Fahrstuhls (schwarze linke und rechte Bildflächen) schließen sich, bis sich nur noch eine vertikale grüne Linie durch das Bild zieht; daneben entstehen weitere Linien, die zum einen den Aufzug bewegen, zum anderen bilden sich dort die ersten drei Credits; der Fahrstuhl, in dem sich Frank und die Krankenschwester anscheinend unterhalten, fährt nach oben, die Credits rechts daneben nach unten aus dem Bild, währenddessen fährt zweiter „Creditblock“, verbunden mit den Seilen über dem Fahrstuhl, ins Bild; im linken Bilddrittel flackert hellblaues Licht auf, man sieht eine Treppe, auf der Carl hoch geht; als Carl auf gleicher Höhe mit dem Fahrstuhl ist, erscheint in der rechten Bildhälfte hellblauer Korridor; während Carl den Fahrstuhl betritt, verlässt Frank diesen und rennt den Korridor entlang; die Krankenschwester schaut ihm zuerst nach und wendet sich dann Carl zu | Zunächst erklingt noch die Jazzmelodie der vorigen Einstellungen; als sich die Fahrstuhltüren schließen Melode [1], tiefer als zuvor; als Frank durch den Korridor läuft ändert sich Melodie [2] abermals, der Einsatz von Streichern unterstreicht lauernde, bedrohliche, etwas gehetzte Atmosphäre des Bildes; | „James Brolin Brian Howe Frank John Hughes“; grüne serifenlose Schrift; Typokinetogramm; Linien einzelner Buchstaben sind Teil der Bildgestaltung „Steve Eastin Chris Ellis John Finn“; grüne serifenlose Schrift; Typokinetogramm; Credits sind in das Bild integriert, aus den Buchstaben kommen die Fahrstuhlseile, die diesen halten |      |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------------------|---|-----------------------------------|---|---|
| 13 | 4 | Halbtotale, Normalischt | Linke Bildhälfte: Frank (weiß) in hellblauem Korridor; rechte Bildhälfte: schwarze Fläche; Frank schaut sich um, läuft hinter die Fläche, diese schiebt sich in die linke Bildhälfte und in der rechten tritt Frank (schwarz) im Anzug heraus mit einem Buch o. ä. unter dem Arm, er schaut sich nochmals kurz um und geht mit den Händen in den Taschen Richtung rechten Bildrand; der Hintergrund ist nur rot/orange, zudem ist eine Frau mit einem Postwägelchen und eine mit einer Aktentasche zu sehen | Fortführung Melodie [2] | -- |  |
| 14 | 7 | Totale | Schwarzer Raum mit drei rot/gelb erleuchteten Türrahmen, dazwischen sitzen zwei rote Typistinnen und produzieren die Credits auf ihren Schreibmaschinen; im mittleren Türrahmen erscheint Frank, der erschreckt über die Schulter schaut und dann nach rechts los läuft; Carl rennt durch die linke Tür, Frank kurz darauf durch die rechte und aus dem Bild, Carl läuft ihm durch die mittlere und rechte Tür hinterher | Melodie [2] schwillt zunehmend an | „Casting By Debra Zane, CSA Casting Associate Terri Taylor“; „Co Producer Devorah Moss-Hankin“ Namen in roter serifenloser Schrift; beschreibende Wörter in einer Art Schreibmaschinenschrift; Typokinetogramm; Schrift ist Bildelement |  |
| 15 | 3 | Totale, Normalischt | Ein schwarzer Raum mit roten Linien, die Regale bilden auf denen Ordner/Bücher stehen und stapelweise Papiere liegen; Frank kommt aus Tür gerannt und läuft nach rechts aus dem Bild, die Papiere in den Regalen an denen er vorbei läuft werden durch die Luft gewirbelt und fliegen aus der Tür | siehe Einstellung [14] | „Based Upon The Book By Frank W. Abagnale With Stan Redding“ Namen in roter serifenloser Schrift; beschreibende Wörter in einer Art Schreibmaschinenschrift; Typokinetogramm; Schrift ist Bildelement |  |






| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---------------------------------------|---|--|---|--|
| 16 | 3 | Nah, Normalischt | Carl steht in der Tür, durch welche die Papiere aus der vorigen Einstellung wirbeln, weshalb er immer wieder teilweise verdeckt wird; zunächst schaut er Richtung Kamera, dann zum rechten Bildrand | Melodie [2], aber langsam leiser werdend | „Titles By Kuntzel Deygas“; Namen in roter serifenloser Schrift; beschreibende Wörter in einer Art Schreibmaschinenschrift; Typogramm; Credits sind ins Bild integriert |  |
| 17 | 8 | Halbtotale, Normalischt, Zoom, Totale | Rosafarbener Hintergrund mit weißen fallenden Punkten (Schnee?), in der Mitte des Bildes vertikaler schwarzer Balken; Frank rennt über die Schulter schauend von links ins Bild, bleibt kurz vor Balken stehen, geht dann hindurch und erscheint auf der anderen Seite im Smoking; er schaut kurz zurück und geht dann in aufrechter Haltung weiter in die rechte Richtung; Zoom aus dem Bild, sodass nun ein Flügel und stehende Männer im Smoking und Frauen im Kleidern (Partygäste) zu sehen sind | Melodie [1] | „Music By John Williams“; Schwarze serifenlose Schrift; „Music by“ erinnert an Schreibmaschinenschrift; Typogramm; Verlängerungen einzelner Buchstaben als Bildgestaltungsselement |  |
| 18 | 3 | Wischblende, leichte Untersicht | Wischblende vor der vorigen Einstellung zu dieser; Rosa Partygäste stehen in einem schwarzen Raum; hinter einer der vertikalen Linien tritt Carl hervor, der stehenbleibt und sich kurz zum linken Bildrand umschaut, während er den Kopf zum rechten Bildrand dreht Wischblende zur nächsten Einstellung | Melodie ändert sich [3], erinnert an gemächliche Dinnermusik | „Costume Designer Mary Zophres“, Rosafarbene serifenlose Schrift für den Namen, die Schrift der Berufsbezeichnung erinnert an Schreibmaschinenschrift; Typokinotogramm |  |


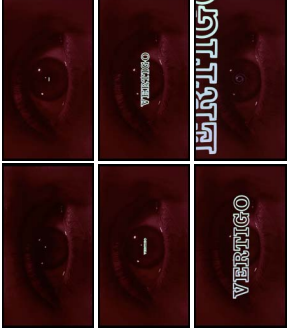
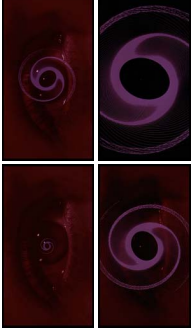
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--|--|-------------|---|---|
| 19 | 4 | Totale, Wischblende | Schwarzer Hintergrund; Frank (weiß) tritt aus linkem Bildrand und geht durch eine Drehtür in der Mitte des Bildes; auf dem Glas der Tür spiegelt sich zweimal die Gestalt von Carl; Frank läuft in Richtung des linken Bildrandes; Wischblende zur nächsten Einstellung | Melodie [3] | „Film Editor Michael Kahn, A.C.E.“; Rosafarbene serifenlose Schrift für den Namen; Schreibmaschinenschrift für die Berufsbezeichnung; Typokinetogramm; Schrift als Teil des Bildes |  |
| 20 | 9 | Totale, Kamerafahrt, Wischblende | Durch die Wischblende läuft Frank von der vorigen Einstellung nahtlos in diese über; vom oberen Bildrand klappen die Credits, die an eine Anzeigetafel erinnern, herunter; aus einem der Buchstaben entrollt sich ein Seil, an dem Frank sich herunterlässt; Kamerafahrt nach unten am Seil entlang, das sich weiß färbt; am Ende des Seils entsteht Credit, von dem vertikale Linien ausgehen, die das Bild unterteilen; man sieht Franks Schatten, wie er über den Boden gleitet, während Frank im Hintergrund nach rechts läuft; in der linken Bildhälfte öffnet sich eine Tür, durch die Carl tritt, die Tür schließt sich hinter ihm; Wischblende von unten nach oben | Melodie [3] | „Production Designer Jeannine Oppewall“; Rosafarbene serifenlose Schrift für den Namen; Schreibmaschinenschrift für die Berufsbezeichnung; Typokinetogramm; Schrift als bildgestaltendes Mittel „Director Of Photography Janusz Kaminski, A.S.C.“; Weiße serifenlose Schrift für den Namen; Schreibmaschinenschrift für die Berufsbezeichnung; Typokinetogramm; Schriftlinien teilen Bild in Licht und Schatten |   |

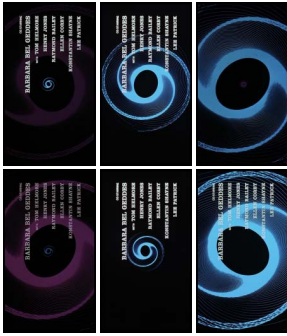
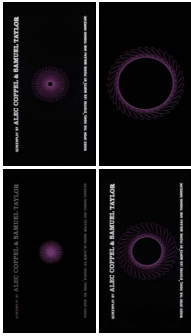
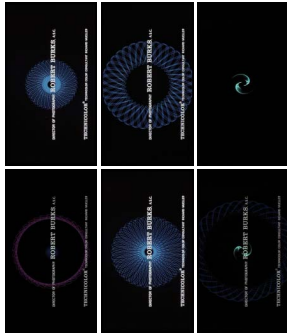
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------|--|---|---|--|
| 21 | 3 | Wischblende | Vier Lampen hängen ins Bild, die Glühbirnen leuchten nacheinander auf spenden blaues Licht; beim Aufleuchten der vierten Lampe tritt kurz Frank in den Lichtkegel, zieht sich aber sofort wieder in die umgebende Dunkelheit zurück | Melodie [3] | „Co-Executive Producer Daniel Lupi“; Weiße serifenlose Schrift für den Namen; Schwarze Schreibmaschinenschrift für die Berufsbezeichnung; Typokinetoagramm |  |
| 22 | 9 | | Es ziehen sich weiße vertikale Linien durchs Bild an denen Lampen oder Haken hängen, eine Lampe flammt grün auf, in ihrem Schein steht Carl und hält einen Telefonhörer in der Hand; an einem Haken werden die ersten Credits von unten nach oben ins Bild gezogen; eine bläuliche Lampe leuchtet auf, man sieht Frank wie er in den Lichtkegel springt, sich aufrichtet und weitergeht, die Lampe erlischt wieder; es werden weitere Lampen, durch die Linien verbunden mit den zweiten Creditnennungen, ins Bild gezogen; wiederum leuchtet ein blaues Licht auf, Frank geht unter der Lampe und muss sich wegen der bewegenden Credits wegducken, die Lampe erlischt wieder; die Credits/Lampen werden weiter nach oben gezogen, drei nebeneinander hängende Lampen leuchten nacheinander grün auf, Carl läuft von links nach rechts durch die Lichtkegel; die Lampen gehen wieder aus und Lampen/Haken werden nach oben aus dem Bild gezogen | Rhythmus [1]; das Aufleuchten beziehungsweise Ausschalten der Lampen wird durch ein Klatschen unterstrichen | „Executive Producers Barry Kemp Laurie MacDonald“ „Executive Producers Michel Shane Tony Romano“; Weiße serifenlose Schrift für die Namen; Schreibmaschinenschrift für die bezeichnenden Begriffe; Typokinetoagramm |    |



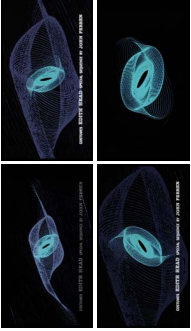
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------|---|--|---|--|
| 23 | 13 | Totale | In der Mitte des schwarzen Bildes öffnet sich ein schmaler schwarzer Streifen; Frank drückt die beiden schwarzen Farbfleichen nach außen hin weg; das Bild öffnet sich: Von links läuft Carl ins Bild, größer als Frank, der sich umdreht und nach links davonläuft; Carl läuft hinter ihm, der Abstand zwischen ihnen wird immer kleiner, auch gleichen sich die Größenverhältnisse der Figuren im Laufe der Einstellung zunehmend an; beider Figuren werden im Laufen insgesamt kleiner auch krümmt sich der Boden leicht, sodass es aussieht als würden sie sich immer weiter entfernen; blauer, im Laufe der Einstellung zunehmend dunkler werdender Himmel mit Sternen und Sternschnuppen; am Ende schwarzer Hintergrund mit weißen Sternen und weißer Schrift | Melodie [1], das Ende der Einstellung markiert ein zweimaliges Klatschen sowie ein einzelner Ton | „Produced by Steven Spielberg Walter F. Parkes“ „Screenplay by Jeff Nathanson“ „Directed by Steven Spielberg“; Weiße serifenlose Schrift für die Namen; Schreibmaschinenschrift für die bezeichnenden Begriffe; Typokinetogramm |      |

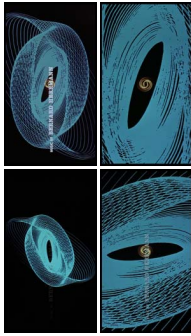

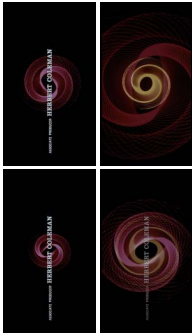

C.5. Vertigo

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--|---|--|---|---|
| 1 | 4 | Aufblende, Detail, Normalsicht | Schwarze Leinwand, nach Aufblende: Unteres, linkes Viertel eines Frauengesichts; Schwarz-Weiß-Bild | Der gesamte Vorspann ist mit Musik von Bernard Herrmann unterlegt (es handelt sich also um Fremdtöne), diese beginnt bereits während des Studio-Logos und setzt sich in den ersten beiden Einstellungen etwas zurückgenommen fort; während der Aufblende erkönt ein Triangelanschlag, dann erklingt eine auf der Harfe (?) gezupfte an- und abschwellende Melodie [1], die sich wiederholt | -- |  |
| 2 | 3 | Detail, Normalsicht, Kameraschwenk mit gleichzeitigem Zoom | Untere Hälfte des Gesichts wird durch Schwenk/Zoom zum bildausfüllenden Element; Mund zentral; Schwarz-Weiß-Bild | | -- |  |
| 3 | 4 | Detail, Normalsicht, Zoom | Mit der „hereinfliegenden“ Einblendung des ersten Credits wird noch etwas stärker auf den Mund gezoomt; dabei leichte Lippenbewegung; Credit zwischen Nase und Mund positioniert; Schwarz-Weiß-Bild | Mit der Einblendung des Credits wird das Harfenmotiv [1] für ungefähr vier Sekunden von einem durchdringenden dissonanten Ton überlagert [2]. Melodie [1] wird währenddessen von Streichern verstärkt | „James Stewart“; Serifen-Schrift mit weißen Konturen, nicht ausgefüllt, Großbuchstaben; Typokinetoagramm |  |
| 4 | 6 | Detail, Normalsicht, Kameraschwenk | Vom Mund ausgehend wird nach oben geschwenkt: über die Nase bis zu den Augen, bis die Augenbrauen, die Augen und der Nasenansatz das Bild ausfüllen; Schwarz-Weiß-Bild | Melodie [1], unterlegt mit sieben Triangelanschläge | -- |  |
| 5 | 6 | Detail, Normalsicht | Augen schauen nach links, Einblendung Credit, Augen schauen nach rechts; Augen schauen direkt in die Kamera, Ausblendung Credit; Schwarz-Weiß-Bild | Mit der Einblendung des Credits erkönt Ton [2], aber etwas tiefer als zuvor. Melodie [1] wird währenddessen von Streichern verstärkt. Hintergründig Triangelanschläge | „Kim Novak“; Serifen-Schrift mit weißen Konturen, nicht ausgefüllt, Großbuchstaben; Typokinetoagramm |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|---|--|---|---|--|
| 6 | 8 | Detail, Normalsicht, Kameraschwenk mit gleichzeitigem Zoom | Zoom/Schwenk auf rechtes Auge bis dieses zentrales Element des Bildes ist; dann Einblendung Credit; Schwarz-Weiß-Bild | Mit der Einblendung des Credits ertönt Ton [2], noch etwas tiefer als zuvor. Melodie [1] wird währenddessen von Streichern verstärkt. Hintergründig Triangelschläge | „In Alfred Hitchcock’s“; Serifen-Schrift mit weißen Konturen, nicht ausgefüllt, Großbuchstaben; Typokinetogramm |  |
| 7 | 11 | Detail, Normalsicht; Zoom | Weiterer Zoom auf das Auge, dabei Rotfärbung des Bildes; Auge bewegt sich; Auge wird aufgerissen; aus der Pupille des Auges erscheint Titelnennung, die größer wird, auf die Kamera zu und dann nach oben aus dem Bild „fliegt“ | Mit der Einblendung des Credits ertönt Ton [2], tiefer und lauter als zuvor. Als Credit ausgeblendet wird, geht Motiv [1] in eine ansteigende Folge schwingender Töne [3] über. Hintergründig Triangelschläge | „Vertigo“; Serifen-Schrift mit weißen Konturen, nicht ausgefüllt, Großbuchstaben; Typokinetogramm |  |
| 8 | 8 | Detail, Normalsicht, Überblendung, Abblende | Aus Pupille des Auges dreht sich eine lilafarbene Spirale heraus, sie wird größer und klarer, während das Bild des Auges langsam abgeblendet wird > nahtloser Übergang vom Auge zur Spirale | Die Tonfolge [3] steigt in zwölf Schritten an. Hintergründig Triangelschläge | -- |  |

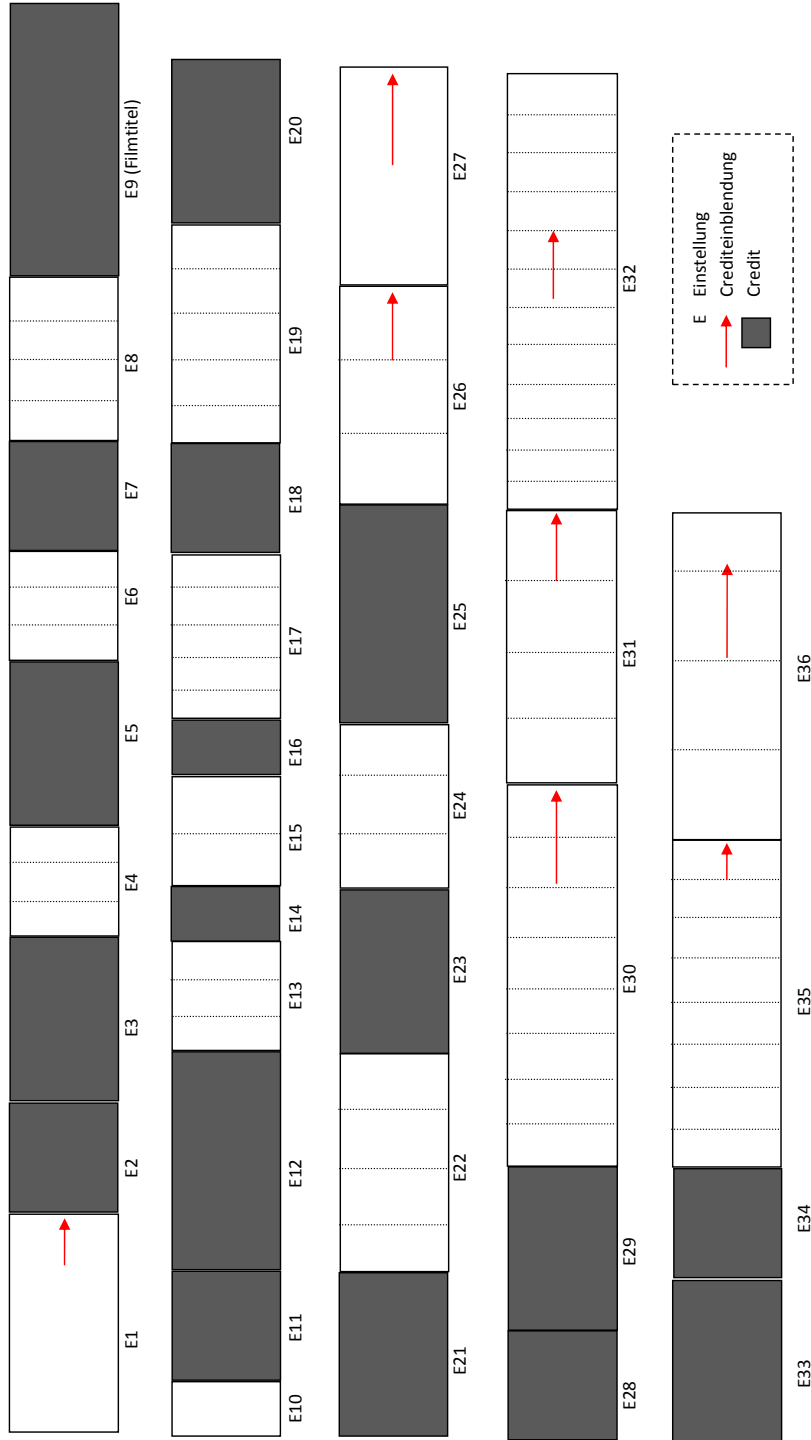
| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------|--|--|---|--|
| 9 | 13 | -- | Schwarzer Hintergrund, auf der die sich drehende lilafarbene Spirale langsam ausgeblendet wird, während in ihrer Mitte in der Tiefe des Bildes eine blaue Spirale sowie in der rechten Hälfte des Bildes die Credits ausgeblendet werden. Die blaue Spirale dreht sich um sich selbst, stetig auf die Kamera zu. Credits werden ausgeblendet. In der Mitte der blauen Spirale erscheint eine lilafarbene runde Form, die sich ebenfalls dreht. Die blaue Spirale wird ausgeblendet | Die Tonfolge [3] geht in eine opulente Melodie [4] über (die Motiv [1] ähnelt), welche von Streichern getragen wird und mit dem Einsatz von Bläsern akzentuiert wird. Gegen Ende der Einstellung werden die Blasinstrumente dominanter | „Co-Starring Barbara Bel Geddes With Tom Helmore Henry Jones Raymond Bailey Ellen Corby Konstantin Shayne Lee Patrick“ Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Namen mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm |  |
| 10 | 11 | -- | Lilafarbene Form dreht sich, wird größer; Einblendung der Credits ober- und unterhalb der runden Form; die Mitte weitet sich langsam (als ob die Blende einer Kamera geöffnet würde); Ausblendung der Credits; Form nun eher ein sich drehender Ring | Melodie [4] wiederholt sich in abgeänderter Form; als sich die Mitte der runden Form weitet, wird dies durch den langgezogenen Einsatz der Blasinstrumente untermalt | „Screenplay by Alec Coppel & Samuel Taylor“ „Based upon the novel 'd'entre les morts' by Pierre Boileau and Thomas Narcejac“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Namen mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm |  |
| 11 | 10 | -- | Einblendung der Credits in der Mitte des Bildes sowie am unteren Rand der lilafarbenen Rings; Ring dreht sich weiter, bis er im Schwarz verschwindet, dessen Mitte neue blaue runde Form hinaus, die sich kreisförmig auszuweiten scheint und deren Struktur dabei durchlässiger zu wird; sie wird gemeinsam mit Credits ausgeblendet, währenddessen bildet sich in der Mitte des Bildes neue hellblaue Form | Die Melodie [4], allerdings in variiert Form, steigt an und gipfelt, während sich die blaue Form kreisförmig ausweitet, abermals im Einsatz der Bläser | „Director of Photography Robert Burks, A.S.C.“ „Technicolor® Technicolor Color Consultant Richard Mueller“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Namen mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|--------|--|---|---|---|
| 12 | 15 | -- | <p>Hellblaue Form besteht aus zwei dreidimensionalen halboffenen Ringe, die ineinander übergehen und deren lose Enden sich im Schwarz des Hintergrunds verlaufen; die Form dreht sich und bewegt sich dabei auf Kamera zu, Einblendung der Credits in der rechten Bildhälfte; nach deren Ausblendung erscheint in der Mitte lilafarbene Form die entfernt an ein Auge erinnert; Ausblendung hellblaue Form</p> | <p>Leichte, tröpfelnde Tonfolge [5] auf Harfe oder Klavier, die nach vier Wiederholungen für circa drei Sekunden von einem dröhnenden Blasinstrument überbart wird, unterlegt von Streichern; dann wieder Melodie [5], die nach vier Wiederholungen erneut von Bläsern überbart wird. Hintergründig Triangelschläge</p> | <p>„Art Direction Hal Pereira & Henry Bumstead Special Photographic Effects John P. Fulton, A.S.C Process Photography Farciot Edouart, A.S.C. & Wallace Kelley, A.S.C. Set Decoration Sam Comer & Frank McKelvy Titles designed by Saul Bass“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Namen mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm</p> |  |
| 13 | 17 | -- | <p>Einblendung der Credits, unterhalb der Form; Lilafarbenes „Auge“ bewegt sich langsam auf Kamera zu, dreht sich aber nicht um sich selbst; Ausblendung der Credits; kurz darauf erscheint in der Mitte des „Auges“ eine hellblaue, sich drehende Form, die ebenfalls an ein Auge erinnert</p> | <p>Tonfolge [5], zweimalig unterbrochen von Blasinstrumenten, die bei ihrem zweiten Einsatz deutlich tiefer klingen. Hintergründig Triangelschläge</p> | <p>„Edited by George Tomasini, A. C.E. Assistant Director Daniel McCauley MakeUp Supervision Wally Westmore, S.M.A. Hair Style Supervision Nellie Manley, C.H.S. Sound Recording by Harold Lewis & Winston Leverett“; darunter Copyrightverweise u.ä.; Weiße Schrift, Großbuchstaben; Typogramm</p> |  |
| 14 | 7 | -- | <p>Lilafarbene Augenform bewegt sich weiter auf Kamera zu, in ihr das sich drehende hellblaue Auge; Einblendung der Credits, unterhalb der Form; langsame Ausblendung der lilafarbenen Form, danach der Credits</p> | <p>Zu Beginn Tonfolge [5], hintergründig Triangelschläge, die dann in Melodie [4] übergeht</p> | <p>„Costumes Edith Head Special Sequence by John Ferrer“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Namen mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm</p> |  |

| Nummer | Dauer in Sek. | Kamera | Bild | Ton | Schrift/Typographie | Screenshots |
|--------|---------------|-------------------------------|--|---|---|---|
| 15 | 6 | -- | <p>Hellblaues „Auge“ dreht sich weiter auf Kamera zu, wird größer; Einblendung Credit, mittig, linksbündig; im schwarzen Inneren des „Auges“ erscheint gelb-rote, sich drehende Spirale</p> | Melodie [4] | <p>„Music by Bernard Herrmann“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Name mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm</p> |  |
| 16 | 6 | -- | <p>Hellblaues „Auge“ dreht sich noch etwas weiter; Einblendung Credit, mittig, rechtsbündig; Ausblendung der hellblauen Form; gelb-rote Spirale dreht sich weiter um sich selbst, wird etwas größer, verfärbt sich stärker ins rötliche</p> | Melodie [4] | <p>„Conducted by Muir Mathieson“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Name mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm</p> |  |
| 17 | 6 | -- | <p>Spirale nimmt vollständige rosa Farbe an; Einblendung Credit, mittig, linksbündig; Spirale bewegt sich drehend auf Kamera zu; aus Kamerrichtung legt sich eine gelbe Spirale über die rote; die rote Spirale geht in die gelbe über, die, sich von der Kamera wegbewegend, kleiner wird</p> | Melodie [4] in leicht abgeänderter Form und mit einem dominanten Bläserinsatz ausklingend | <p>„Associate Producer Herbert Coleman“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Name mit Serifen), Großbuchstaben; Typogramm</p> |  |
| 18 | 14 | Detail, Normalischt; Abblende | <p>Aufblende: das Auge, in das die Spirale anfangs überging erscheint wieder; das Bild ist nach wie vor rot eingefärbt; die gelbe Spirale dreht sich in die Tiefen der Pupille hinein und verschwindet; darin übergehend „fliegt“ aus der Pupille der Credit, bis er mittig die gesamte Bildbreite ausfüllt; Augenbewegungen; Abblende</p> | Melodie [5], diesmal jedoch von Geigen (?) gespielt. Die Einblendung des Credits wird durch zunehmend dominante Blasinstrumente unterstützt, sodass der Ton in der zweiten Hälfte der Einblendung ein tiefes, dumpfes Dröhnen ist | <p>„Directed by Alfred Hitchcock“; Weiße Schrift (Berufsbezeichnung ohne, Name mit Serifen), Schrift des Namens hat weiße Kontur, ist aber nicht ausgefüllt; Großbuchstaben; Typokinnetogramm</p> |  |

D. Einstellungsgrafik

D.1. Sieben



Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst und gelieferte Datensätze, Zeichnungen, Skizzen und graphische Darstellungen selbstständig erstellt habe. Ich habe keine anderen Quellen als die angegebenen benutzt und habe die Stellen der Arbeit, die anderen Werken entnommen sind - einschl. verwendeter Tabellen und Abbildungen - in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Bielefeld, den
Ort, Datum

Elena Berz