Schrift und Bild in Bewegung

herausgegeben von
Bernd Scheffer und Oliver Jahraus

Band 16

Bernd Scheffer / Christine Stenzer (Hgg.)

Schriftfilme

Schrift als Bild in Bewegung

AISTHESIS VERLAG
Bielefeld 2009

Abbildung auf dem Umschlag:
Eduardo Kac, *Havoc*, 30 x 120 cm (triptych), digital holopoem, 1992.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2009
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-749-7
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Bernd Scheffer
„typ*E*motion": Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung — 7

I. Schriftfilme: historisch und systematisch

Christine Stenzer
Filmische Schrift. Ein Überblick — 35

Harald Pulch
Der Schrifteinsatz im expressionistischen Werbefilm *Film* — 73

Florian Krautkrämer
SchriftBild und Kalligramm: Schriftfilme der 60er und 70er Jahre 99

Kris Krois
Wissen in Bewegung: Der *Docu Clip* — 119

II. Schriftfilme: Theorie-Rahmen

Mario Grizelj
Dissidente Medialität, oder die gespenstische Form des frühen Films 141

Stephan Packard
Eine Ästhetik der Überforderung.
Imaginäre Lesbarkeit und Opazität in Schriftfilmen — 167

Rolf Sachsse
Von lesbaren Städten und einstürzenden Buchstaben.
Zwei Phänomene und ihr möglicher Zusammenhang — 183

III. Schriftfilme: Künstler, Projekte, Ausblick

Klaus Peter Dencker
Zur Vorgeschichte der Textfilme und zu den eigenen Textfilmen — 195

Peter Göltenboth
Nur ein paar Worte. Über die Entstehung des Videoclips *Nur ein Wort* der Band „Wir sind Helden" — 209

Peter Friedrich Stephan, Claudius Lazzeroni
Raumstaben – Eine Schrift nach der Schrift. Ein Forschungsprojekt im Wissensdesign — 219

Zu der Autorin und den Autoren — 243

Bernd Scheffer

„typ*E*motion": Schriftfilme.
Schrift als Bild in Bewegung

Der Band „typ*E*motion. Schriftfilme" bietet eine Plattform für Einblicke in kulturelle und mediale Entwicklungen, für Rückblicke, für Gegenwartsdiagnosen und für Ausblicke in die Zukunft (nicht zuletzt in die der interaktiven Medien). *Schriftfilme* verdeutlichen, wie sich eine Kultur, die lange Zeit von einer statischen Schrift dominiert war, nun durch technisch-elektronische Medien zunehmend zu einer offenen, beweglichen Schrift-und-Bild-Kultur verändert.

Schriftfilme nennen wir jene analog oder digital basierten Kurzfilme oder Filmteile aus künstlerischen Arbeiten, aus Spielfilmen, Werbespots, Musikvideos oder aus dem sog. ‚TV Motion Design', in denen bewegte, animierte und grafisch auffällig gestaltete Schrift jeweils die ‚Hauptrolle' spielt.[1]

Es gibt in der nationalen und internationalen Forschung eine Reihe von Arbeiten zur Funktion von Schrift und Bild in anderen Medien (etwa Schneider 1998), zur Funktion von Schrift als „Bewegungsschrift" im Sinne von Notations- und Aufzeichnungssystemen (Arms/Goller/Strätling/Witte 2004), auch zur Rolle der Schrift im Film allgemein (mehrere Arbeiten von Paech seit 1994 oder auch Friedrich/Jung 2002), zur Rolle der Schrift im Experimentalfilm (Scott McDonald 1986/1995, Beauvais/McKane 1988), zur Rolle der Schrift im Filmvorspann (Böhnke/Hüser/Stanitzek 2006), zur Schrift im Film als techn(olog)isch initiierter Ausdrucksform ‚Optischer Poesie' (Dencker 2008 und 2009), speziell zur Rolle der Schrift ‚als ästhetisches und spezifisch filmisches Stilmittel' im Vorspann, Autorenfilm und Experimentalfilm (Krautkrämer 2006 und 2009), zur Vergleichbarkeit von Schrifteinsätzen im frühen Stummfilm, historischen Avantgardefilm und unabhängigen (Experimental-)Film (Testa 2002) oder auch zur ästhetischen Funktion von Zwischentiteln (etwa Scheunemann 1997) sowie zum angewandten Motion Graphic Designs (Curran 2000, Ziegler/Greco/Riggs

1 So weit ich sehe, ist die Bezeichnung ‚Schriftfilme' zum ersten Mal von Marc Adrian programmatisch verwendet worden (nähere Angaben weiter unten). Neben der Bezeichnung ‚Schriftfilme' sind gebräuchlich ‚Textfilme', ‚Types in Motion', ‚Motion Graphic', ‚Graphic Design' o. ä.

2002, Goux/Houff 2003). Gleichwohl ist der vorliegende Band neben Stenzer (2009) eine der ersten Arbeiten, die sich mit *Schriftfilmen* im engeren Sinn befasst.

In unserer Kommunikations- und Medienwelt finden massive Veränderungen im Bereich von Schrift und Bild statt. Durch Film und Fernsehen, vor allem aber durch Computerprogramme, durch Internet, Mobilfunk und elektronische Bücher sind Schrift und Bild unverkennbar in Bewegung geraten, und stärker als je zuvor betreffen diese Veränderungen zentrale Bestandteile unseres eigenen Lebens: Wir sind Zeitzeugen massiver Veränderungen der Medien und Zeichen. Wir beobachten dabei zwar den Abbau der alten Totalität des Buches, aber dennoch keinen „Untergang der Schriftkultur" (Flusser 1987 und 1995), kein „Ende der Gutenberg Galaxis" (Bolz 2008), sondern eher im Gegenteil: eine Wiederkehr der Schrift, einen Aufstieg der Schrift, freilich mit durchaus erheblichen Veränderungen, nicht zuletzt durch die Möglichkeiten der digitalen Animation von Schrift in *Schriftfilmen*. Solche Veränderungen haben „[...] Auswirkungen auf die Selbstbilder der Menschen und ihre Vorstellungen darüber, was Wirklichkeit ist und welche Elemente derselben von Bedeutung sind" (Giesecke 1991: 22).

Die schon seit Gutenberg beweglichen Lettern haben das Papier nicht mehr nur als einziges Trägermedium, sondern die Lettern sind jetzt gewissermaßen weiter gewandert zu den ‚Screens' (von der Filmleinwand bis zum TV- oder Computerbildschirm). Dabei haben sich völlig neue Spielräume eröffnet, die in den Kulturen des Buchdrucks kaum zu erahnen waren. Insbesondere das Internet erweist sich mittlerweile als gigantisches Medium bildhafter Schrift und beschrifteter Bilder. *Schriftfilme* können diese veränderte Situation so gut veranschaulichen wie kaum ein anderes Mediengenre. Die zahlreichen faszinierenden Beispiele an *Schriftfilmen* zeigen exemplarisch, dass die „Lesbarkeit der Welt" weniger denn je Sprache, Schrift und Literatur allein betrifft, vielmehr erweitern sich durch die neuen, von vornherein multimodalen und multimedialen Mittel die Möglichkeit der „Lesbarkeit von Welt" selbst grundlegend.[2] Weniger denn je vollzieht sich dieser Weltbezug als ein reglementiertes Nach-Buchstabieren, vielmehr geht es jetzt um komplexe, alle Sinne betreffende Zeichenprozesse in allen Lebensbereichen.

2 Schon Hans Blumenberg ist in seinem berühmten Buch *Die Lesbarkeit der Welt* (1979) nicht nur an der offenkundigen Lesbarkeit von Texten interessiert, sondern vorzugsweise an der Lesbarkeit all dessen, was gerade nicht Text im engeren Sinne ist.

Schrift und Bild sind in vielen Bereichen verwechselbar, sogar ununterscheidbar geworden, sie haben gewissermaßen die historisch vorgesehenen Plätze getauscht (das kann die Bildende Kunst mittlerweile ebenso veranschaulichen wie die Werbung oder wie das schrift-orientierte Musikvideo).

Der Band „Schriftfilme" soll zeigen bzw. weiter unterstreichen, dass unsere Welt nach wie vor beschriftet ist, dass wir, selbst in *Bewegung*, dabei ständig auf Schrift in *Bewegung* treffen: Straßenschilder, Verkehrsschilder, Anzeigetafeln, Laufschriften etc. In den Geschäftsstraßen und Vergnügungsvierteln der Städte gibt es eigentlich keine andere Fassadenarchitektur mehr als die von *Schrift als Bild in Bewegung*. Was also das Projekt „typEmotion. Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung" derzeit bedeutsam machen kann, ist die aktuelle Demonstration dessen, dass bei jeder Wahrnehmung mehrere verschiedene Zeichensysteme zusammenspielen. Hartnäckige Vorurteile, die eine strikte Schrift-Bild-Polarisierung behaupten, lassen sich nunmehr korrigieren. Kulturkonservative Befürchtungen vor einem Untergang der ‚guten' Schrift und einer ungehinderten Ausbreitung der ‚schlimmen' Bilder sind genauso unberechtigt wie andererseits die eilfertigen Verheißungen, die alles feiern, nur weil es möglicherweise neu ist.

Besonders im Rahmen der aktuellen Medien- und Computerkunst haben sich in den letzten Jahren einzigartige *Schriftfilme* entwickelt. Sie widerlegen alle pessimistischen Annahmen, die einen Verfall oder zumindest eine Marginalisierung der Schrift befürchten, vielmehr verleiten sie eher zu einer Schrift-Euphorie: ‚Es fängt jetzt erst überhaupt richtig an!' Erst jetzt können viele der Erwartungen, die schon immer mit Schrift verbunden waren, eingelöst werden.

Schriftfilme stammen aus fünf Bereichen:

1. Künstlerische Filme, die ausschließlich oder überwiegend Schriftzeichen in ungewöhnliche Bewegungen versetzen. Aus der langen Reihe von Beispielen wären etwa zu nennen Arbeiten von Marc Adrian, Philippe Bootz, Stan Brakhage, Marcel Duchamp, Isidore Isou, Maurice Lemaître, Len Lye, Man Ray, Diter Rot, Gerhard Rühm, Paul Sharits, Jeffrey Shaw und sehr viele andere, vor allem auch jüngere Künstlerinnen und Künstler.[3]

3 Zu nennen sind unter dieser Rubrik „Schriftfilme von Künstlerinnen und Künstlern" auch noch die bemerkenswerten Schriftanimationen der sog. „Demo-

2. Sequenzen aus dem Vorspann bzw. Abspann von Filmen, sofern es sich dabei um ungewöhnliche, herausragende Darbietungen bewegter Schrift handelt (wie z. B. im Vorspann zu *Matrix Reloaded oder Revolutions* oder zu *Se7en*).[4] Zu nennen sind hier auch Zwischentitel bzw. sog. ‚Inserts', sofern sie durch eine aufwendige Gestaltung herausragen (wie z. B. die frühen animierten Zwischentitel, die sog. *jumble announcements*, in Edwin S. Porters Stummfilm-Komödien (USA, 1905) oder Zwischentitel, in denen Schrift wie das gesprochene Wort inszeniert wird; z. B. als Visualisierung eines telefonischen Dialogs in Porters *College Chums* (USA, 1907) und Adolf Gärtners *Des Pfarrers Töchterlein* (D, 1913). Bekanntestes Beispiel aus der Frühzeit des Kinos ist freilich *Das Cabinet des Dr. Caligari*[5], in dem Schrift an einer markanten Stelle der Narration als Film-Bild, geradezu als „Aggressor" innerhalb der filmischen Diegese auftritt.[6]

Szene", in denen Computerfreaks bis heute versuchen, auf den ersten allgemein verbreiteten Rechnern wie „Amiga" und „Commodore" die Mittel der Schriftgestaltung und Schriftbewegung auszuschöpfen. Eine besondere Sparte der künstlerischen *Schriftfilme* bilden sodann jene Arbeiten aus dem Bereich der so genannten „Digitalen Poesie", aus dem Bereich der ‚Hypertexte', die neben dem literarischen Experiment vorzugsweise mit der visuellen, äußeren Form der Schriftzeichen experimentieren (wie zum Beispiel Eduardo Kac, der im Rahmen seiner „Holopoetry" durch „fluid signs" ephemere Formen zwischen Schrift und Bild erschaffen möchte, um den Betrachter nicht zuletzt für die optischen Eigenschaften von Schrift zu sensibilisieren; z. B. in *OCO*; 1985/90). In den meisten Beispielen der sog. „Digitalen Poesie" spielen allerdings die Erwartungen, die wir hinsichtlich der Gestaltung von Schrift und hinsichtlich der Rolle von Bewegung an *Schriftfilme* stellen, keine zentrale Rolle. Meist geht es eher um die Möglichkeiten von ‚Hypertexten', um deren Offenheit, deren Umgestaltung, um das interaktive Fortschreiben, seltener geht es darum, die einzelnen Buchstaben ästhetisch zu verformen und sie mit Animationsprogrammen in Bewegung zu versetzen.

4 *The Matrix Reloaded* (Regie und Drehbuch: Andy und Larry Wachowski, USA, 2003), *Se7en* (Regie: David Fincher, USA, 1995. Vorspann-Design: Kyle Cooper).

5 Regie: Robert Wiene. Deutschland 1920; Aufführung in New York 1921 (vgl. Kracauer 1979).

6 „Die Sequenz, in der Dr. Caligari von den Rufen ‚Caligari... Du musst Caligari werden', die als dynamische Schriftinserts an wechselnden Stellen eingeblendet sind, richtiggehend materialiter bedrängt wird, weist in ihrem experimentellen

3. Werbespots, deren vorrangiges Gestaltungsmittel die Animation von Schrift ist (wie zum Beispiel bestimmte Werbespots für „BMW", „Ericsson", „Gauloises", „Marlboro", „Microsoft")
4. Musikvideos, deren Hauptattraktion in der Präsentation animierter Schrift liegt (wie zum Beispiel die Musiksequenz zu Bob Dylans *Subterranean Homesick Blues*, die Videos zu Alex Gopher *The Child*, zu *Prince Alphabet Street* oder *Sign o' the Times*, um nur einige wenige Beispiele aus der Anfangsphase der schrift-orientierten Musikvideos zu nennen.[7] Inzwischen ist die Zahl solcher Videos unübersehbar geworden; täglich kommen neue hinzu.[8]
5. ‚TV Motion Design', betreffend jene auffälligen Schriftanimationen und Vertonungen, die den Auftakt zu regelmäßig wiederkehrenden Fernsehsendungen bilden, etwa zur Kultursendung *Metropolis* auf „ARTE".

Die Kurzformel „typEmotion"

Die Kurzformel „typ*E*motion"[9] bezeichnet zwei zentrale Tendenzen von Schriftfilmen: Zum einen erzielen Schriftfilme als „types in motion" verschiedene *Bewegungen*, die die festgefügten Lettern handgeschriebener oder gedruckter Texte nicht erreichen konnten – angefangen bei den medialen, kulturellen und historischen *Bewegungen* und Veränderungen, die Schrift-

Charakter weit über ihre Zeit hinaus." (Schwartz 1994, 92) – Zu nennen wären viele weitere Beispiele aus der Stummfilmzeit, so etwa der Film *Der müde Tod* (1925) von Fritz Lang, der je nach Handlungsort orientalisch oder chinesisch anmutende Zwischentitel einsetzt.

7 Das großartige Musikvideo zu Alex Gophers *The Child* haben Hervé de Crécy, Ludovic Houplain und Antoine Bardou-Jacquet 1999 hergestellt.

8 Viele der schrift-orientierten Musikvideos können ohne großen Aufwand auf „YouTube" angesehen werden.

9 „typ*E*motion" bzw. das damit verbundene Wortspiel („in motion" bzw. „emotion") wird auch andernorts verwendet; „Typemotion" (www.typemotion.de) ist ein „privates, nicht kommerzielles Projekt", das Heike Käser „als ergänzenden Service zu (ihren) Unterrichts- bzw. Lehrveranstaltungen am RRBK, dem Richard-Riemerschmid-Berufskolleg in Köln, und der Bergischen Universität Wuppertal" eingerichtet hat. Im renommierten Typographie-Verlag „Hermann Schmidt" in Mainz erschien 1999 ein Band von Jeff Bellantoni und Matt Woolman mit dem Titel *Type in Motion*: Innovative digitale Gestaltung.

filme repräsentieren, bis hin zu jenen *Bewegungen*, die in den gestalterischen Darbietungen, aber gerade auch in der physiologischen und psychologischen Verarbeitung von Schrift und Bild liegen.[10] Zum anderen soll „types Emotion" darauf hinweisen, dass beim Ansehen dieser Schriftfilme, dieser Bewegungen nun deutlich auch *emotionale* Möglichkeiten des Schreibens und Lesens ins Spiel kommen, und zwar vor allem durch Farbe, Dreidimensionalität, Beschleunigungen und vor allem durch Klang – also durch Möglichkeiten, die in den herkömmlichen Darbietungen von ‚kalten' Schriftzeichen kaum zu finden waren. Lesen ist hier kein reglementiertes, ‚linientreues' Nachbuchstabieren mehr[11], sondern eine lockere, leichte, um nicht zu sagen: ‚coole' Rekonstruktion und Dekonstruktion der vielfältigen Bilder und Schriften, die uns allseits umgeben. „Das digitale Bild ist entkörperlicht und entmaterialisiert, wie die digitale Techno-Zeit nicht mehr an den Raum und dessen Bewegung gebunden ist: Wellenform statt Baustein. In einem Medium, das Raum durch Zeit darstellt und Zeit durch einen binären digitalen Code, herrscht die Beschleunigung der Befreiung, im Gegensatz zum photographischen Arrest (der Bilder), der wie der Aufprall eines Autos an einen Baum wirkt. Fotografie und Malerei arretieren, Video und digitale Kunst akzellieren." (Weibel 1987: 120)

Die hauptsächlich an Sprache gebundene „Ordnung der Dinge" (Foucault) gerät in produktive Un-Ordnung. Nicht nur auf den Screens der Leinwände und Bildschirme tanzen und fliegen die Buchstaben, sondern auch auf Kleidungsstücken, vorzugsweise auf T-Shirts. Fast alle Schriftfilme sind emotional eng mit Musik verknüpft; nicht selten tanzen die Buchstaben passend zur Musik. Fast alle Schriftfilme sind auch akustisch gestaltet: Schriftdarbietungen sind also nicht nur visuell erweitert und in Bewegung gebracht

10 „Schrift ist im radikalen Sinne Bewegung, Fortbewegung, anfangs- und endloses Bahnen, Verschieben, Gleiten, Fließen, aber auch Springen. Was das Rad für den Güterverkehr, ist sie als Medium für den geistigen Verkehr. Sie ist gleichsam immer unterwegs [...]." (Wetzel 1991: 36). Und für den einzelnen Buchstaben gilt: „Man unterziehe sich einmal dieser (durchaus gewinnbringenden) Mühe, die Form eines Buchstabens mehrmals (oder immer wieder) mit den Augen abzutasten, an ihr entlangzugleiten, die Kurven und Schwellungen aufzunehmen, ihre Annäherungen und Drehungen, ihre sicheren Endpunkte zu erleben, von ihnen zurückzugleiten: zum Anfang – zum Ende – zum Anfang – zum Ende." (Weidemann 1997: 55).

11 Michel de Certeau spricht von den „militärisch ausgerichteten Oberflächen der Schrift" (1990: 295-298).

worden, sondern sie sind auch in einem ungeahnten Ausmaß hörbar geworden: Registrieren lässt sich auch eine „Wiederkehr der Stimme" (H.-G. Pott 1995), eine Ausweitung der Mündlichkeit von Texten, etwa dann, wenn Schriftfilme begleitend oder kontrastiv zum Bild gesprochen werden. Zu den Schrifteinblendungen wird z. B. kontrastiv gesprochen in den Schriftfilmen von Stan Brakhage *I...dreaming* (USA, 1988), in Gerhard Rühms *kinematografischer text 3* (A, 1955/64; BRD, 1969) oder in Paul Sharits *Word Movie* (USA, 1966). Von O-Ton parallel begleitet werden hingegen die neuerdings im Internet dargebotenen Filmdialoge; statt der originalen Film-Bilder werden hier Schriftanimationen gezeigt, die dem Inhalt der Dialoge entsprechen sollen (vgl. etwa die Animationen zu *Pulp Fiction* oder *Fight Club*; zu sehen ebenfalls auf *YouTube*).

Nicht nur der Blick auf Gegenwart und Zukunft, sondern auch die historiographische Analyse entdeckt jetzt dominant Bilder und Töne, auch sprechende oder zu lesende Körper. Seit längerem gibt es eine auch konzeptionelle Erweiterung der Text- und Leseangebote durch Filme, Fernsehen, Comics, Computer-Grafik oder Video-Clips, die wesentlich mehr Text und mehr Schrift darbieten als ihnen zumeist nachgesagt wird. Ein wie auch immer kultur- und medienwissenschaftlich ausgeweiteter text- und schriftorientierter Blick erfasst die neuen Medienphänomene immer nur gewissermaßen ‚rückfällig' oder bekommt sie gar nicht erst zu Gesicht. Die an Texten gewonnenen Beschreibungs-Möglichkeiten reichen für die Potentiale neuerer und neuester Medien, reichen für *Multimedialität, Intermedialität, Remediation und Hypertext* weniger denn je aus.[12] Es versteht sich eigentlich von selbst, dass die Zeichenwelt weitaus mehr als nur die Sprach- und Schriftzeichen umfasst und dass diese anderen, zusätzlichen Zeichen auch nicht sogleich wieder in Sprach- und Schriftzeichen rück-überführbar sind.[13]

12 Bekanntlich bezeichnen ‚Multimedialität' und ‚Intermedialität' jeweils Aspekte des Zusammenspiels verschiedener Medien. ‚Remediation' betrifft die deutlich erkennbare Darstellung eines Mediums in einem anderen Medium; dann z. B. wenn der Vorgang des Lesens oder Schreibens intensiv in einem Film behandelt wird. ‚Hypertext' (nach Ted Nelson) läßt sich definieren als Form des nichtlinearen, nicht-sequentiellen Schreibens.

13 Es gibt viele Stimmen, die sich hier aufrufen ließen zur Bekräftigung der Überlegungen, dass man den Blick unbedingt über Texte hinaus erweitern muss – nicht nur von den begeisterten Propheten der neuen Medien, nicht nur jüngere Stimmen. Geoffrey Hartman, alles andere als ein Anhänger der neuen Medien, hat bei unserem Kongress „Schrift und Bild in Bewegung" im Jahr 2000 in

In Schriftfilmen wird Schrift bunt, leuchtend und dreidimensional, nicht selten skulptural (wie in Jeffrey Shaws interaktiver Installation *The Legible City*, 1988-91), und obwohl sie nicht unmittelbar mit Händen zu greifen ist, wird Schrift in Schriftfilmen gleichwohl haptisch, taktil vorstellbar.[14]

Zwar haben sich vor allem durch das Internet die Medienprodukte, die Medienangebote im Bereich von Schrift und Bild drastisch verändert – dennoch sind einige physiologische und psychologische Grundrelationen im Zusammenspiel von Schrift und Bild dabei weitgehend unverändert geblieben. Der Zusammenhang zwischen Bildwahrnehmung und Sprachprozessen mag im Einzelfall gering sein, aber wahrnehmungsphysiologisch und wahrnehmungspsychologisch ist dieser Zusammenhang nicht zu stornieren; er besteht fortlaufend. In jeder Bildverarbeitung werden nicht nur visuelle Areale aktiviert, sondern auch sprachliche (und das kann man mittlerweile durch bildgebende Verfahren beweisen).[15]

Die sprachliche und damit potentiell auch die schriftliche Beteiligung an der Bildwahrnehmung ist, wie sich jetzt durch neuere Kognitionsforschungen verstärkt zeigt, außerordentlich bedeutsam: Die jeweilige Beteiligung von Schrift bzw. Bild lässt sich künstlich/künstlerisch verstärken oder abschwächen – genau diese Möglichkeiten spielt die neue Kunst der Schriftfilme durch; auch hierin liefert sie exemplarisches Studienmaterial. Wir kennen zwar die dabei wirksamen Wahrnehmung-Mechanismen noch nicht in allen Einzelheiten, aber unstrittig ist mittlerweile, dass Bildwahrnehmungen nicht ohne gleichzeitig ablaufende Sprach-Prozesse stattfinden können. Es genügt vollauf, sprachliche ‚Speicher' zu aktivieren, um Bilder zu sehen: „Willy Brandt kniet" (am Mahnmal des Warschauer Gettos), „Einsteins Zunge" oder „Marylins weißes Kleid" oder „Mein erster Schultag"

München gesagt: „Wir verwenden Jahre darauf, die Wörter-Sprache zu beherrschen. Aber auch Bilder müssten wir so gut wie die Wörter lesen lernen." (*Süddeutsche Zeitung* 15./16. Juni 2000).

14 „[...] jene Taktilität hat nicht den organischen Sinn des Berührens, sondern bezeichnet bloß das hautnahe Aneinanderstoßen von Augen und Bild, das Ende der ästhetischen Distanz des Blicks", heißt es bei Jean Baudrillard über die Videokultur (zitiert nach Bolz 1990: 96).

15 Auch gegenüber prominenten Schrift-Bild-Polarisierungen, auch gegenüber Gotthold Ephraim Lessings berühmter Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* von 1766 sollte man inzwischen – zumindest in wissenschaftlichen Kontexten – den Mut aufbringen, seine Grundannahmen und vor allem das zähe Fortleben entsprechender Schlussfolgerungen zu kritisieren.

– und diese sich rasch einstellenden Vorstellungsbilder sind erstaunlich ‚fehlerlos' im Vergleich mit den ‚tatsächlichen' Bildern. Wären Bild und Schrift tatsächlich strikt getrennt, dann wären solche schnellen Effekte undenkbar. Wie denn sollen Sprach- und Schriftgedächtnis sogleich Bilder aus einem Bilder-Gedächtnis abrufen, wenn die Tore zwischen beiden Systemen nicht meilenweit offen stehen – abgesehen davon, dass die zuständige Forschung (angefangen etwa bei Paivio und Johnson-Laird) ohnehin nicht von zwei strikt getrennten Systemen ausgeht, sondern eine „doppelte Codierung" von Bildern veranschlagt: eine visuelle Codierung, stets verbunden mit einer sprachlichen. „Erst der wechselseitige Bezug von Texten und Bildern aufeinander in ein und demselben kommunikativen Akt begründet die Leistungsfähigkeit der Sprache als Medium der Vergegenständlichung von Denken. Der wechselseitige Bezug ist als ununterbrochenes Transformieren der Texte in Bilder und der Bilder in Texte zu leisten." (Bazon Brock: „Text-Bild-Beziehungen". Internettext)

Die avantgardistische Filmästhetik der Gegenwart entstammt vorzugsweise den Werbespots und den Musikvideos (mit ihrer zum Teil durchaus prominenten Rolle für die Schrift). Werbung, so zeigt sich beispielsweise immer wieder von Neuem, bebildert nicht nur die Welt, sondern beschriftet sie gerade auch, und wer einmal Werbespots und Musikvideos genauer studiert hat, wird feststellen, dass Schrift, dass Texte dort eine fast unübertreffliche Lebendigkeit haben.

Die Schriftdarbietungen im Internet widerlegen alle Behauptungen, die den Computern unterstellen, sie würden Schrift und Text zum Verschwinden bringen. Das Gegenteil ist der Fall: In den vielen Grafikprogrammen zeigt sich ein Einfallsreichtum, zeigt sich eine außerordentlich theoretische und kreative, von vornherein multimedial ausgerichtete Intelligenz. Bei Schriftfilmen kommt sie deutlich zum Ausdruck. „[...] selbst im Zeitalter der Audiovision bleibt die Gesellschaft auf elektronisch beschleunigte Technologien der Schriftlichkeit angewiesen. Auch das papierlose Büro ist immer noch eine Vision, denn die Einführung der Personalcomputer hat die Menge des Gedruckten aller Art noch einmal immens gesteigert." (Elsner u. a. 1994: 174)

Schriftfilme als Grenzüberschreitungen

Alles, was im breiten und vielfältigen Medienbereich wirklich bedeutsam ist, ereignet sich als Überschreitung herkömmlicher Grenzen. Dies betrifft

anlässlich von Schriftfilmen *erstens* die Überschreitungen, die Verwischungen der herkömmlichen Kunstgattungen (die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gewissermaßen sicher voreinander waren), hin zum ‚Gesamtkunstwerk', hin zur praktizierten ‚wechselseitigen Erhellung der Künste'; es betrifft *zweitens* die Überschreitungen der zum Teil heute noch eng gesetzten Grenzen von hoher Kunst und banaler Alltagswirklichkeit durch die offenkundig zunehmende Ästhetisierung aller Lebensbereiche (vor allem im Zuge von Pop und Werbung); und es betrifft drittens die Überschreitung ehemals deutlicher Diskurs-Grenzen, etwa durch Grenzverwischungen zwischen Kunst und Wissenschaft, etwa dann, wenn Schriftfilme sich gleichermaßen als künstlerische wie wissenschaftliche ‚Lehrveranstaltungen' in Sachen von Schrift, Bild und Ton präsentieren.

Vorformen von Schriftfilmen

Vorformen von Schriftfilmen betreffen die ganze bekannte Tradition von Schrift und Bild. An keinem ihrer Anfänge war die Schrift vom Bild getrennt: Alle uns bekannten Ursprünge der Schrift zeigen Bild(er)schriften, zeigen also eine zunächst unauflösliche Einheit von Schrift und Bild. „Alle Textformen besitzen, wie die visuelle Poesie seit der Antike demonstriert, immer schon – wenn auch mit unterschiedlicher Deutlichkeit – einen zumindest virtuellen Bildcharakter. Eine Schrift, die der Betrachter nicht zu lesen vermag, an der er keine semantischen Einheiten unterscheidet, wird vor seinem Auge leicht zum Bild; ein Bild, das der Betrachter analysiert und deutet, wird von ihm – Einheit für Einheit – ‚gelesen'." (Schmitz-Emans 1995: 471f.)

Als die Schrift in Mesopotamien und Ägypten erfunden wurde, repräsentierten diese ersten Formen der Schrift keineswegs die gesprochene Sprache, sondern sie verdichteten Bilder (anlässlich derer man mündliche Texte imaginieren oder erinnern konnte, wie bis heute bei den Schriftzeichen Asiens). Erst im Zuge der Vereinfachungen, der Abstraktionen von Bildzeichen entstanden in der griechischen Antike einzelne distinkte, auf die Laute der gesprochenen Sprache bezogene Schriftzeichen, die aber ihren bildlichen Ursprung oft noch erkennen lassen.[16]

16 Übrigens gilt: „Die uns so natürlich scheinende Alphabetschrift ist auf der Welt nur ein einziges Mal erfunden worden; [...]" (Bolz 1992: 1431)

Auch die europäische Trennung von Schrift und Bild durch die Lautzeichen einer Alphabet-Schrift hat niemals die Versuche enden lassen, diesen, inzwischen von deutlichen Bildreferenzen freien Schriftzeichen dann doch wieder eine prominente Bildlichkeit zu verleihen.[17] Auch die späteren, europäischen Tendenzen zu eigenständigen Entwicklungen von Schrift einerseits und Bild andererseits führten nie zu einer absoluten Trennung. Kulturell markant und produktiv sind vielmehr immer die Situationen des Zusammenspiels von Schrift und Bild. „dieses schon an sich visuelle kommunikationssystem sprache unterlag immer dem wechselspiel von bild und text; auch dort, wo es überhaupt nicht um spielarten der visuellen poesie ging: type, satzspiegel, format, papierfarbe, buchgestaltung – all dies sind bei einem ganz normalen buchdruck schon elemente, die über das visuelle aufnahmevermögen unwillkürlich das ‚lesen' eines textes beeinflussen." (Dencker in Gomringer 1996: 149)

Typografie war schon immer mehr als nur eine pure Technik, „[...] sie ist selbst eine Rohstoffquelle oder ein Rohstoff, wie es die Baumwolle, das Holz oder das Radio sind; und wie jeder Rohstoff formt sie nicht nur unsere persönlichen Sinnesverhältnisse, sondern auch die Modelle gemeinschaftlicher Interdependenz" (McLuhan 1968: 223).

An der Bildlichkeit von Schrift war stets mehr von Interesse als nur die reine Form. Schwerlich dürften sich historische Situationen finden lassen, in denen es vorrangig oder gar ausschließlich um die rein funktionale Lesbarkeit von Schrift gegangen ist. Immer ging es auch, so würde man heute sagen, um eine eindrucksvolle ‚Typografie' der Texte.

Im *vorchristlichen Griechenland* finden sich Texte, die ihre einzelnen Buchstaben in Form einer Diskusscheibe oder eines Beils anordnen (vgl. Dencker 1972: 8f.).

Mittelalterliche Handschriften machen besonders mit ihren Initialen die Schrift vom Bild ununterscheidbar. Hier tauschen Schrift und Bild geradezu die angestammten Plätze (vgl. Wenzel 1998). In der Buchmalerei des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wurde nicht nur versucht, Schriftelemente ‚formschön' und einem Bild zum Verwechseln ähnlich darzubieten, sondern es zeigt sich gerade immer wieder auch das Bemühen, Bewegung zu schreiben bzw. zu malen (vgl. Meier und Ruberg 1980).

17 Diesen sehr alten Prozess der forcierten Verbildlichung von abstrakten Schriftzeichen veranschaulichen bis heute die Markenzeichen, die Firmenlogos: Das „VW"-Zeichen z. B. ist gleichermaßen Schrift wie Bild.

Auch wenn die Behauptung, *Multimedialität, Intermedialität, Remediation und Hypertext* habe es immer schon gegeben, wenig Sinn macht (weil sie Entwicklungen und Verstärkungen vernachlässigt), so kann man doch zeigen, dass es seit langem Versuche zu ganzheitlicher Zeichendarbietung gibt.[18] In illustrierten Handschriften wachsen Spruchbänder, um nicht zu sagen Sprechblasen aus den Mündern der Heiligen; das kann man nicht nur als erste Bausteine späterer Comics verstehen, sondern auch als Antizipation der erst später vollends realisierbaren Versuche zur Bewegung und Vertonung von Schrift. Ebenso zeigen mittelalterliche Handschriften erste deutliche Bestrebungen, Buchstaben und Körperformen bis zur Verwechslung miteinander zu verbinden; dies veranschaulicht die lange und beispielreiche Geschichte der Körper-Alphabete und der Architektur-Alphabete – bis hin zu den Musikvideos, die Schrift in vielfältiger Weise auf T-Shirts projizieren (wie z. B. *D.A.N.C.E* und *DVNO* des französischen Electronica-Duos „Justice"), oder bis hin zu den Musikvideos und Schriftfilm-Installation, die sich der gleichsam architektonischen Möglichkeiten der Schrift bedienen (wie z. B. das schon genannte Musikvideo zu Alex Gophers *The Child* oder wie die Installation *The Legible City* von Jeffrey Shaw).

Die illustrierten *Flugblätter der Frühen Neuzeit* (vgl. Harms 2002) veranschaulichen nicht nur die Vorgeschichte einer Bilderzeitung (oder einer ‚Bild-Zeitung'), sondern sie veranschaulichen auch die Vorgeschichte der bewegten Bilder, also die des Films: So kennen wir eine Reihe von Kipp-Bildern, deren visuelle Möglichkeiten sich erst entfalten, wenn man das Blatt, dass sie trägt, gerade nicht starr festhält, sondern dreht und wendet.

Zu nennen und zu zeigen wären die vielfältigen Formen des Zusammenspiels von Schrift und Bild in den *Figurengedichten des Barock*: Texte, geformt wie Altäre, Kreuze, Zepter, Eier, Brunnen oder Bären.

Fibeln und Kinderbücher bringen die Schriftzeichen in Bewegung und emotionalisieren sie dabei. So illustriert Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865; dt. *Alice im Wunderland*) die Bewegung eines Mauseschwanzes durch wellenförmige, sich verkleinernde Buchstaben.

Vorformen comic-artiger Schriftbewegungen finden sich in Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* (1847) oder seit 1865 auch in den Arbeiten von Wilhelm Busch.

Nur aus Typografie besteht das Kinderbuch *Die Scheuche*, das Kurt Schwitters, Käte Steinitz und Theo van Doesburg 1925 herausgebracht haben. Kurt Schwitters' berühmtes *i-Gedicht* von 1922 enthält den expliziten Hinweis auf die Bewegung der Schrift: „lies: rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf."

Ein neues Kapitel der *Schrift als Bild in Bewegung* wird aufgeschlagen mit Stephan Mallarmés *Un Coup des Dés* (1897; vgl. auch Maurice Blanchot 1982). Und hier kommt vor allem auch die akustische Dimension, die dann bei Schriftfilmen später eine so große Rolle spielen soll, deutlich zum Vorschein: „Interessant ist, daß dieser Text nicht ausschließlich der visuellen Wahrnehmung, der Lektüre vorbehalten sein sollte, sondern daß Mallarmé ihn ebenso als Partitur für lautes Lesen verstand. Und in der Tat wurde der COUP DE DES in Paris einmal szenisch aufgeführt." (Kriwet 1974: 10)

Ebenfalls programmatische Grenzüberschreitungen zwischen Schrift und Bild zeigen sich vor allem im Werk von Guillaume Apollinaire: *Il pleut* (1914-1916) veranschaulicht das Regnen (bzw. das Regnen von Frauentränen).

Im Bereich der *Bildenden Kunst* könnte man eine Grob-Regel aufmachen: Mindestens ein Drittel der bedeutsamsten Künstlerinnen und Künstler des 20. Jahrhunderts und beginnenden 21. Jahrhunderts produziert Kunst (Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen, Installationen) im Bereich des Zusammenspiels von Schrift und Bild.

Die Plakate der *Wiener Secession* realisieren eine Gestaltung der Schrift an der Grenze der Lesbarkeit (zwar nicht der Form, aber dem Prinzip nach ähnlich wie später in den Arbeiten von David Carson und Neville Brody).

Neue Zeichen, nicht nur jenseits von Texten, sondern auch jenseits von statischen Bildern, suchten *die Futuristen, die Kubisten und Dadaisten*, und erst der Film bot ihnen vollends die Schrift-Bild-Möglichkeiten, die sie sich erhofften. „Sowohl die literarischen Texte als auch das gemalte Bild aber konnten das metropolitane Zeitgefühl der Futuristen – wie es sich in der Wahrnehmung von ‚velocita' und ‚simultaneita' auch programmatisch anzeigte – nur annähernd verbalisieren. Erst dem Film gelingt die adäquate Abbildung von Bewegung und Geschwindigkeit." (Großklaus 1995: 31f.)

In der *Visuellen und Konkreten Poesie* (Weiss 1984, Adler und Ernst 1987, Gomringer 1991 und 1996, Döhl 1992) wurden diese Möglichkeiten des

18 So verweist der Mediävist Horst Wenzel darauf, dass gerade auch die neuen Medien verbessert die Eigenschaften der älteren Medien erklären können: „Die Auseinandersetzung mit den neuen Medien und der ‚neuen Visualität' könnte uns dazu verhelfen, die Repräsentation der audiovisuellen Wahrnehmung im Mittelalter und der frühen Neuzeit als einen Zusammenhang des bildhaften Erzählens und der erzählenden Bilder zu verstehen und die systematische Abgrenzung von Kunst- und Literaturgeschichte als historisches Zwischenspiel, das von den neuen Medien neu relativiert wird." (1998: 130)

Films in Schriftfilmen dann tatsächlich des öfteren realisiert (z.B. bei Klaus Peter Dencker, Ferdinand Kriwet, Diter Rot oder Gerhard Rühm; vgl. Stenzer 2009).

Die Zahl der international renommierten Künstlerinnen und Künstler, die auf die eine oder andere Art und Weise Schrift in Bewegung gebracht haben, ist sehr groß und die Größe der Zahl kann vielleicht durch ein Spiel mit dem Alphabet und den darin ziemlich beliebig und alles andere als vollständig nennbaren Namen veranschaulicht werden.

A: Marc Adrian, Art&Language
B: John Baldessari, Antoine Bardou-Jacquet, Bill Bell, Heiner Blum, Philippe Bootz, Georges Braque, Stan Brakhage
C: Sophie Calle, David Carson, Gugliemo Achille Cavellini, Chris Cunnigham
D: Stan Denniston, Klaus Peter Dencker, Marcel Duchamp, François Dufrene
E: Viking Eggeling, Heinz Emigholz, Valie Export
F: Ian Hamilton Finlay, Oskar Fischinger
G: Heinz Gappmayr, Jochen Gerz, Peter Greenaway, Juan Gris
H: Raimond Hains, Raoul Hausmann, Bodo Hell, Renate Heyne, Gary Hill, Jenny Holzer
I: Robert Indiana, Isidore Isou
J: Magdalena Jetelova, Jasper Johns
K: Eduardo Kac, On Kawara, Paul Klee, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Janis Kounellis
L: George Legrady, Maurice Lemaître, Roy Lichtenstein, Thomas Locher, Baz Luhrmann, Len Lye, David Lynch
M: Hansjörg Mayer, DuaneMichals
N: Maurizio Nannucci, Bruce Nauman
O: Claes Oldenburg, Yoko Ono, Anna Oppermann
P: Pablo Picasso
R: Man Ray, Hans Richter, Diter Rot, Gerhard Rühm, Ed Rusha, Eino Ruutsalo
S: Konrad Balder Schäuffelen, Herbert Schuldt, Kurt Schwitters, Paul Sharits, Jeffrey Shaw, David Small, Michel Snow
T: Karel Trinkewitz, Cy Twombly
U: Timm Ulrichs
V: Stan Vanderbeek, Ben Vautier, Slavko Vorkapich

W: Peter Weibel, Gil J. Wolman
X: Iannis Xenakis

Graffiti lehrt auf spezifische Weise den Blick für die labilen Grenzen, teilweise sogar völlig planierten Grenzen von Schrift und Bild. Graffiti lehrt die Gleichzeitigkeit von strengen Regeln und gänzlicher Regellosigkeit, ja Gesetzlosigkeit im wörtlichsten Sinne. Bereits im zweidimensionalen, an einem bestimmten Ort präsenten ‚starren' Graffiti-Bild ist Schrift in mehrfacher Hinsicht in Bewegung gebracht: durch die Ordnung bzw. planmäßige Unordnung der Schriftzeichen, durch die gewissermaßen interne Bewegung zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit oder auch durch das regelmäßige Uberschreiben des einen Graffiti durch ein neues. Der Writer zerlegt die Buchstaben in viele verschiedene Formen und Linien, die vom üblichen Bezugsschema deutlich abweichen, und je größer die Abweichung, desto stärker der Eindruck von Bewegung. Buchstaben-Linien, die sonst dem vertikalen und horizontalen Koordinatensystem des rechteckigen Satzspiegels folgen, erfahren eine ungeheure Dynamisierung etwa durch Schrägstellung, Dehnung oder Verzerrung bis zur Unkenntlichkeit des ursprünglichen Zeichens. Und wenn man sich zusätzlich vor Augen führt, dass jedenfalls in der Anfangszeit der Graffitis die besprayten Züge von S-Bahnen und U-Bahnen der bevorzugte Schauplatz der Sprayer waren, dann macht das außerordentliche Bewegungsmoment dieser Schriftbilder, die über Schienen durch die Stadt fuhren und überall deutlich (störend) zu sehen waren, aus dem Graffiti eine Art von alltäglich gegenwärtigem Schriftfilm (ohne dass es eines dunklen Kinoraums bedarf).[19]

Comics, Cartoons, Graphic Novels funktionieren weder über pures Lesen, noch über pures Ansehen der Bilder. Obwohl Comics vordergründig einen Stillstand der Bilder und der Schrift zeigen, bieten sie dennoch Bewegung; obwohl sie stumm sind, bieten sie dennoch Geräusche; obwohl sie statisch sind, sind sie dennoch film-ähnlich. Die Handlungen werden zusätzlich illustriert durch „Speedlines" mit dazugehörigen Geräuschen wie „quietsch, zisch, whromm, whrusch" usw. [20]

19 Als Schriftfilme lassen sich selbstverständlich auch die Kult-Filme der Graffiti-Szene verstehen: *Wilde Style* (Rg, Charlie Ahern, USA, 1983) oder *Style Wars* (Rg. Henry Chalfant, Tony Silver, USA, 1983).

20 „Ein normales Gespräch wird in Sprechblasen geführt [...] Eine durchbrochene Umrandung weist auf Flüsterton hin [...] Ein Schrei lässt sich schon an der

Schriftfilme und die Stadt

In der höchst eindrucksvollen Comic-Adaption von Paul Austers *Stadt aus Glas* durch David Mazzucchelli kommt der Form und der Bewegung von Schrift eine Hauptrolle zu: Der Protagonist Quinn meint, in den New Yorker Wegen, die der von ihm beschattete Stillman geht, Buchstaben zu erkennen, möglicherweise mit der Botschaft „Tower of Babel". „Zwar hatte Stillman die Buchstaben durch die Bewegung seiner Schritte geformt, aber sie waren nicht niedergeschrieben worden. Es war so, als zeichnete man mit dem Finger ein Bild in die Luft. Das Bild vergeht, während man es schafft." (Auster 1989: 89f.).[21]

Schriftfilme sind keine ‚Heimatfilme', die an eine bestimmte Region gebunden sind; wenn Schriftfilme überhaupt einen realen Ort haben, dann ist dieser Ort die Stadt (im weitesten Sinne). In der Stadt ist Schrift ohnehin in permanenter Bewegung, und die ‚Lesbarkeit der Stadt' bezieht sich dabei ja nicht allein auf die Flut an Schrift auf Schildern, Verkehrszeichen, Inschriften und Werbeofferten, sondern umfasst alle Arten von Zeichen, die beim Gehen, beim Flanieren oder beim realen bzw. virtuellen Surfen durch eine Stadt wahrnehmbar werden (Barthes 1988, Blumenberg 1979, Stierle 1998).

stacheligen Umrandung erkennen, die berühmte ‚Stimme am Telefon' durch eine Zickzackumrandung, die über einen Zickzackpfeil im Telefon verschwindet. Frostig hochnäsige Sprechweise lässt am unteren Rand der Ballons Eiszapfen wachsen, wer denkt, hat eine Sprechblase durch eine Reihe von Kreisen zugeordnet. Weist der Pfeil eines Ballons aus dem Bild, ist der Sprecher im Off. In diesen Textfeldern beginnt eine weitere Gruppe von lesbaren Hinweisen, die ‚Bildsprache'. Flüche werden durch Sterne, Rufezeichen und diverse andere Zeichen umschrieben, wem ein Licht aufgeht, dem erscheint in Gedanken von der Kerze über die Glühbirne bis zum Kronleuchter alles, was in Redewendungen lange umschrieben werden muss. Niedergeschlagenheit äußert sich in schwarzen Wolken [...] Neben dem sprichwörtlichen Sägebock stehen ZZZZ und CHRRR für das Geräusch des Schnarchens [...] Speed Lines (auch Action Lines genannt) zeigen die Bewegungsrichtungen an [...] Speed Lines folgen der Richtung, die ein Gegenstand und eine Person nimmt, um deren Bewegung anzudeuten." (Fuchs/Reitberger 1971: 25f.)

21 Auch bei Schriftfilmen ergibt sich die Frage, wer eigentlich der Urheber, der Autor dieser flüchtigen Texte ist – der Künstler, der sie vorgibt oder der Rezipient, der sie für einen Moment realisiert – oder beide in doppelter Urheberschaft.

Dieser Prozess der Stadtwahrnehmung ist – ähnlich wie bei der Wahrnehmung der Schriftfilme – wenig linear, kaum chronologisch (wie im Fall einer strikten Lektüre), sondern vielfältig, alle Sinne betreffend, simultan, beschleunigt, fragmentarisch, schwerlich auf den Punkt zu bringen, kaum fassbar, stets flüchtig, meist zufällig, jedenfalls ohne autoritäre oder privilegierte Vorab-Bestimmung des Vorankommens, daher neben aller Lesbarkeit gerade auch ‚unlesbar'. „Architektur und Zeichenwelt durchdringen sich. Und genau das nennen wir Urbanität. Wir leben zwischen Zeichen, und Umwelten sind lesbar wie Texte. Die Wortewerdung der Ware vollzieht sich in der Reklame. [...] An Märkten und Einkaufsstraßen, Ausstellungen und Passagen wird jedem sofort klar, daß die Ware eine architektonische Funktion hat. Und dort wuchert auch die Plakatwelt: Reklame wird zu Stein, die Häuserfassade wird heute zum Bildschirm. Am Ende steht die Stadt aus Zeichen." (Bolz: „Tele! Polis!" Internetartikel)

Schriftfilm-charakteristische Mediennutzungsformen wie ‚Textsurfen' mit Merkmalen wie ‚Flüchtigkeit', ‚Flächigkeit', ‚Beschleunigung', ‚Bewegung' sind nicht neu. Franz Hessel versteht das Flanieren in Städten als [...] eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Schaufenster, Cafe-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben (1929: 145).

Siegfried Kracauer sieht aus dem Fenster und formuliert ähnlich: „Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten Bilder geknüpft." (1927 bzw. 1990) – Bei Schuldt lesen wir: „Diese Sprache wohnt in unserem Kleiderschrank, in Garderobe und Schuhwichse, in den Spiegelschränkchen der Badezimmer, als gehauchtes Gedicht weht sie uns vom Kosmetikpapier an, schimmert an der Seite des Bauchs des Busses, steht stattlich auf der gewaltigen Reklametafel oben auf einem Gebäude, sieht unwiderstehlich scheinbar im Fernsehen und umwerfend echt im Internet aus. Überall haben die Wendungen und Markenzeichen, die uns Produkte zuschmeicheln, ihre Buchstaben der Stadtlandschaft aufgedrückt, den Zeitungen, den Schaufenstern, dem Zuhause und dem Arbeitsplatz, der U-Bahn und der Autobahn, bis schließlich diese in uns hinein wuchernde Landschaft zum inneren Mobiliar unserer Stimmungen geworden ist, zur Gussform unseres Strebens, zum Zahlungsmittel des Erinnerns." (2000)

„Wir wollen nicht mehr nur nüchterne Buchstaben zu Worten zusammensetzen, die beim Buchstabieren und Sinn-Erfassen den Geist anstrengen, sondern leicht und flüchtig die bildliche Lektüre genießen." (aus einem anonym erschienenen Text aus der Zeitschrift die *Lichtbild-Bühne* 1910)

Schriftfilme und die Filmtradition

Eine Traditionslinie der Schriftfilme ist die Filmtradition selbst. Schriftfilme gibt es seit der Erfindung des Films: Aus dem Jahr 1896 stammt ein Werbefilm für „Admiral Cigarettes", in dem die Parole „We all smoke Admiral Cigarettes!" in großen Lettern auf einem großen Spruchband, das während der kurzen Szene erst aufgerollt wird, zu sehen ist (vgl. Stenzer 2009).

In den Folgejahren sind es Künstler, vor allem der französischen Avantgarde, die Schrift in ihre nicht-narrativen (Kurz-) Filme als eines von mehreren gleichberechtigten Darstellungs- oder wohl eher: Stilelementen integrieren; wie z.B. Fernand Légers *Ballet Mécanique* (F, 1924), Charles Dekeukeleires *Histoire de Détective* (B, 1928/29). Frühestens mit den lettristischen Filmen, *Traité de bave et d'éternité* (F, 1951) von Isidore Isou oder *Le Film est déjà commencé?* (F, 1951) von Maurice Lemaître, und spätestens mit Filmen von Künstlern aus dem Umkreis der Konkreten Poesie, den *kinematografischen texten* (A, 1955/64; BRD, 1969) von Gerhard Rühm oder den *Schriftfilmen* (A/BRD, 1958-68) von Marc Adrian ist eine filmgeschichtlich markante Wende zu verzeichnen: Die Künstler arbeiten fortan im Medium Film nicht mehr nur mit Schrift als Träger von Information, sondern vor allem auch mit der Schrift als Material für weitere visuelle Gestaltungen.

Die Gestaltungsmöglichkeiten, die ab Mitte der 1960er Jahre durch Videotechnik und v.a. Computeranimation eröffnet wurden, loteten einige Künstler sogleich aus und produzieren Schriftfilme, in denen Schrift völlig ungeahnte Bewegungen und Erscheinungsformen erhält; zu nennen sind z.B. Peter Rose *Secondary Currents* (USA, 1982) oder die Videoarbeiten von Gary Hill und Stephen Partridge; aus jüngster Zeit sind hier vor allem die digitalen Schriftanimationen von jüngeren Künstlern erwähnenswert wie z.B. Clemens Koglers „Poetry-Clip" *Panther* (A, 2005).

Schriftfilme und Körperbewegung

Momente einer charakteristischen Körperbewegung und Emotionalität hebt seit jeher (und immer wieder von Neuem) die Handschrift hervor. Und die Stenographie, die Kurzschrift realisiert eine Beschleunigung der Schrift synchron zur Sprechgeschwindigkeit. Und auch die seit Jahrzehnten beobachtbare Beschriftung von Kleidern (vor allem von T-Shirts) kann als wichtiger und stark verbreiteter Beitrag zum Thema „Schrift als Bild in Bewegung" gewertet werden. „Schrift erscheint als Garant einer Aura, die das Körperschema des Menschen bewahrt. Diese Bindung an das Körperschema hat sich in den toten Metaphern des Buchwesens bis heute erhalten. Ein Buch ist ein Korpus mit Kopfzeile und Fußnoten, das uns den breiten oder schmalen Rücken zukehrt, wenn wir es beiseite stellen. Diese Metaphorik weist darauf zurück, dass die Schrift als Repräsentation der Rede lange nicht abstrakt gedacht wurde." (Wenzel 1998: 112)

Peter Greenaways Filme *Prospero's Books* (F u.a., 1991) und *The Pillow Book* (F u.a., 1996; dt. *Die Bettlektüre*) wären hier eingehender vorzustellen. *The Pillow Book* nach Sei Shonagons *Kopfkissenbuch der Hofdame* – befasst sich mit der Beschriftung des Körpers. Auch hier könnte man davon sprechen, dass Schrift in diesem Film die Hauptrolle spielt. Erzählt wird die Geschichte der Japanerin Nagiko, die als Kind von ihrem Vater, einem Kalligraphen, die Geburtstagsglückwünsche jeweils auf ihre Haut gezeichnet bekommt. Als Frau kann sie nur sexuelle Lust empfinden, wenn ihr Körper von ihren Liebhabern mit Texten versehen wird, bis dann Nagiko selbst zur Schreibenden wird: Sie schreibt ihr Körperbuch auf die Haut ihrer Männer. Nach dem Tod eines Liebhabers wird dessen Haut zu einem Buch verarbeitet. Die erotische Lust wird hier allerdings nicht nur mit der Lust an Schrift assoziiert, denn aus den erotischen Schreibstunden wird in diesem Film auch eine Spirale aus Gewalt und Rache. Deutlich wird jedenfalls, dass Schrift immer auch Zeichen der Machtausübung und Unterdrückung liefern kann. (Zu den Arbeiten Greenaways vgl. Spielmann 1994, Kremer 1995)

Multimedialität, Intermedialität, Remediation, Hypertextualität

Besonders Schriftfilme können es veranschaulichen: Es gibt längst nicht mehr nur das eine zu untersuchende Medium, sondern eine Vielzahl von verschachtelten Medien. Es ist zunehmend problematisch geworden, um-

fassendere Überlegungen zur kulturellen und gesellschaftlichen Situation der Gegenwart monomedial auf Schrift bzw. Bild verengen zu wollen. Stattdessen gilt es zu achten auf Netzwerk, Verflechtung, Verknüpfung, Mehrfachkodierung, Integration, Pluralität, Simultaneität, Multimedialität, Intermedialität, Remediation, Hypertext etc. Zweifellos gibt es Formen der Medienkonkurrenz, besonders in den Entstehungsphasen neuer Medien, aber die Anschlussmöglichkeiten, die Koexistenzen und die Vernetzungen, die geradezu unauflösbaren Verbindungen von Schrift und Bild sind vorherrschend.

‚Multimedialität', ‚Intermedialität', ‚Remediation' und ‚Hypertextualität' sind im übrigen entscheidende Stichworte einer wie eng bzw. wie weit gefaßten Digitalen Poesie. Es entstehen „[...] Hybrid-Texte zwischen Schrift, Bild und Klang, die ausschließlich elektronisch produziert, gespeichert, verbreitet und rezipiert werden." (Block 2000: 29; wie z. B. v. a. in der Digitalen Poesie von Eduardo Kac; in *Accident* (1994), *Reversed Mirror* (1997)

Lesbarkeit und Unlesbarkeit: Schriftfilme als „Formkatastrophen"

In Schriftfilmen geht die gestalterische Hervorhebung des Bildcharakters der Schrift regelmäßig und planmäßig auf Kosten ihrer einfachen Lesbarkeit. Nicht selten wird die Unlesbarkeit, wird die grafische Verrätselung der Schrift geradezu angestrebt, um dabei die Bildlichkeit von Schrift, um dabei ihren Material- und Spielcharakter zum Vorschein zu bringen.[22] „Das damals neu auf den Markt gebrachte Macintosh Programm Adobe Photoshop ermöglichte es den Designern, Bild und Schrift in gleicher Weise zu bearbeiten, einzelne Buchstaben zu behandeln, als seien sie Fotografien, genauer gesagt: Punkte eines digitalen Bildes. [...] Design für den Bildschirm kennt andere Gesetze als das Design für den Druck. Klarheit und Lesbarkeit sind für die Druckseite, was Zusammenprall und Wandel für den Bildschirm sind." (Wozencroft 1994: 12)

Es ist ein ganz zentrales Qualitätsmerkmal der avancierten Kunst im 20. Jahrhundert, dass sie Inhalte und Botschaften drastisch reduziert, minimalisiert, also die übliche Verstehbarkeit, die übliche Lesbarkeit absichtsvoll erschwert oder weitgehend verhindert. Erst damit kann die grafische Seite von Schrift und Bild, kann die Materialität der Zeichen zum Vorschein kommen, erst im gestörten Gebrauch, erst dann, wenn die Formen im reibungslosen Gebrauch der Inhalte nicht mehr übersehen werden. Erst in der direkten Konfrontation von Bild und Schrift sind beide in der Lage, das jeweils mit ihnen präsentierte zu Gunsten der Form zurücktreten zu lassen.

Die Steigerungsmöglichkeiten, wie sie die Kunst im 20. Jahrhundert erzielte, beruhen ja hauptsächlich auf einer sich praktisch vollziehenden Formreflexion, beruhen auf ‚Strukturmitteilungen' und entsprechend weniger auf Versuchen, unmittelbar das herkömmliche Themenrepertoire inhaltlich zu erweitern. Wer beschwert sich denn noch über die de-desemantisierten Texte bei Kafka, Joyce oder Beckett? Wer fragt noch, was Mark Rothkos blau oder rot ‚rauschende' Bilder bedeuten? Wer empfindet die *Empty Words*, die stille Musik von John Cage noch als Mangel im Ausdruck? Bei Henri Michaux und Carlfriedrich Claus geht es in äußerst eindrucksvollen Anstrengungen um eine „Schrift von keinerlei Sprache – ohne Zugehörigkeit ohne Verkettung – Linien nichts als Linien" (Michaux 1984). Wenn also Schriftfilme durch die rapide Beschleunigung und die sekundenschnellen Schnitte der Bilder, der Schriften und der Töne alles fast nur noch ‚rauschen' lassen, liegen sie damit eher im Programm einer anspruchsvollen, experimentellen Kunst und entsprechend weniger im Verdacht von Belanglosigkeiten.

Diese produktiven „Formkatastrophen"[23] sind zwar der Tendenz nach oft a-semantisch, aber keineswegs bedeutungslos, keineswegs sinnlos; es werden nur andere Sinn-Seiten der Schrift als die üblichen hervorgehoben: Formgebung, Farbgebung Dreidimensionalität, also insgesamt Bildlichkeit (wenn man von der akustischen Dimension der allermeisten Schriftfilme einmal absieht). Schrift nähert sich hier dem Ornament, der Arabeske, und auch dabei lässt sich wieder das Prinzip der Bewegung hervorheben: „Wesentlich für die Schönheit der arabesken Darstellung ist somit das Prinzip der Bewegung. Form als Komposition ist die sukzessive, kontinuierliche (künstlerische) Bewegung im Raum (Tanz) – wobei die bewegte Gestalt im Raum

22 In den textbildlichen Arbeiten von Henri Michaux (1965) und Carlfriedrich Claus (1987) zeigen sich ähnliche Bestrebungen wie in vielen Schriftfilmen, nämlich Schrift und Bild tatsächlich völlig un-unterscheidbar werden zu lassen (auf Kosten einer üblichen Lesbarkeit von Schrift).

23 Vgl. Peter Fuchs. *Der Sinn der Beobachtung.* Begriffliche Untersuchungen. Weilerswist 2004: 26: „Das Medium wird errechenbar an Verwendungskatastrophen von Formen" bzw. den Vortrag „Die Form des Mediums. Zur Beobachtung von Formkatastrophen". Vortrag an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 13.11.2003.

die Illusion einer weiteren, vierten Dimension schafft – oder in der Zeit (Musik), die jeweils das freie Spiel der Erkenntnisvermögen anregt, ohne auf gegenständliches Begreifen abzuzielen. In der Zeichnung konstituiert sich Form als fortlaufendes Band oder als Gestalt ebenfalls durch Bewegung, in immer neuen Kombinationen [...], die sequenziell erfahren werden: die Aufmerksamkeit oszilliert; Bewegung erscheint als Wechsel der Wahrnehmung zwischen einzelnen Elementen." (Menke 1994: 230)

Schriftfilme anti-autoritär

Bilder werden im abendländischen Kulturkreis nach wie vor und selbstverständlich nicht völlig grundlos mit unterschiedlichen Begriffen assoziiert: Schrift gilt als bewusst, linear, logisch, rational, sequentiell, historisch. Dagegen gilt das Bild als eher unbewusst, nicht-linear, simultan, emotional, mythisch, ganzheitlich, amorph, prä- oder posthistorisch. Diese unterschiedlichen Tendenzen schwächen sich freilich in dem Maße ab, indem man sich den möglichen Gegentrends öffnet.

Die explizite Kritik der Schriftfilme an der nach wie vor deutlichen Macht der Schrift ist zwar gering, denn im Wesentlichen geht es ja um immer neue ‚Hochzeiten der Schrift', aber die implizite Kritik der Schriftfilme richtet sich dann doch deutlich gegen die herkömmlichen schweren Trägermedien der Schrift, insbesondere gegen die Buchform. „Als die Barone die Bleibuchstaben kontrollieren konnten, war es für den Einzelnen sehr schwierig, etwas Persönliches zu entwickeln, da der Produktionsprozess zu kompliziert und teuer war. Heute kann jeder selbst Buchstaben für seinen eigenen Bedarf zeichnen. Und wenn sie nicht mehr wunderschön werden, ist das auch kein Problem: wenn man schönere Buchstaben sieht, die jemand anders entworfen hat, kann man sie kaufen." (Leonardi 1999: 45)

Nicht zuletzt aus ihrem Zusammenhang mit Werbung und Musikvideos, mit ihrer kommerziellen Funktion also ergibt sich der nach wie vor rebellische Charakter vieler Schriftfilme: „Die Reklame fordert ästhetisch Avantgardistisches heraus, tut dies aus ihrem Zwang zur Übertreibung heraus. [...] Überproduktion von Bewegung, Geschwindigkeit, Überschuss an ästhetischen Werten und an kommunikativer Kompetenz. Es ist wild, es ist zahm, es ist jedenfalls lose, das Bündnis von ästhetischer Innovation und kommerzieller Aggressivität; es ist unberechenbar – bei aller Kalkulation." (Reiss 1992: 331) Und bei Norbert Bolz liest man: „Am Ende der Gutenberg-Galaxis steht also

nicht die Unfähigkeit zu lesen. Aber der Status der Texte ändert sich. Sie verlieren ihre ‚Heiligkeit', die sie vom Buch der Bücher geerbt haben. Die neuen Texte befreien sich vom Korsett der Buchform und der Autorität des Autors; sie verzweigen und vernetzen sich unbegrenzt, um endlich zu werden, was das lateinische Wort ‚textum' meint: ein Gewebe. Diese sogenannten Hypertexte brauchen keinen Autor, sondern einen Software-Designer. Und im Fluss der Daten wird das Genie überflüssig." (1994: 238f.)

Spätestens seit den Zeiten des Internet lassen sich Herstellung und Materialwert der neuen Kunst der Schriftfilme fairerweise nicht mehr messen an Farbe und Pinsel, nicht an Leinwand, Holz oder Gips, geschweige denn an der aufwändigen Technik millionenschwerer Filmproduktionen. Und daher kommen die Künstler, Frauen wie Männer, auch nicht unbedingt aus den ehrwürdigen Akademien und Kaderschmieden, sondern gerade auch aus den Agenturen und Laboratorien von Wirtschaft und Industrie. Vor Jahren war die Selbststilisierung der Werbebranche, die ihr eigenes Personal mit dem Titel ‚Creative' adeln wollte, meist peinlich. Mittlerweile müssen wir uns eingestehen, dass nicht wenige ‚Macher' das Kreativitätsversprechen der Branche tatsächlich halten.

Schriftfilme digital, virtuell

Bei Schriftfilmen handelt es sich immer schon um *‚Schriftphantasien'*. Schriftfilme sind so gesehen immer schon ‚virtuell', sofern sie keine Beispiele für Abbildungen, für Dokumentationen, für Repräsentationen liefern. Sie repräsentieren keine Schriftmöglichkeiten ‚da draußen' in der realen Welt. Andererseits aber sind Schriftfilme nicht rein abstrakt, sie sind nicht zu sehen auf der Ebene ihrer digitalen Materialität zwischen 0 und 1, sie sind mittlerweile auch nicht mehr zu sehen als reiner ASCII Code, sondern sie bleiben in den meisten Fällen sehr anschaulich, sehr konkret. Bei aller Virtualität sind Schriftfilme überall real(isiert).

Schriftfilme verlassen die angestammte Situation der Kino- und Fernsehvorführung. Sie verbreiten sich in nahezu allen Lebensbereichen: in allen unseren Kommunikationsformen sind sie präsent, in den Landschaften unserer Städte, in den Schaufenstern und an den Fassaden, in den tatsächlichen oder imaginären Passagen, die wir tagtäglich durchwandern, auch in den Arbeitsräumen sind sie zu sehen und zu hören – die oft genug kunstvollen Spots und Clips der Schriftfilme.

Medien sind entwicklungsoffen: Es kann zu Verstärkungen und zu Abschwächungen des Zusammenspiels der Medien kommen, aber es gibt keinen Anfang und kein Ende der Medienverknüpfung. Es gibt kein außer-mediales Bewusstsein. Noch fehlt ein umfassendes, holistisches, also gleichsam ganzheitliches Konzept der neuen Seh-, Sprech-, Schreib, Hör- und Denkweisen. Und diese neuen Medienentwicklungen werden sich dabei nur dann verstehen lassen, wenn wir uns auch das Unvorstellbare erarbeiten, wenn wir herkömmliche, harte Kategorien und Polarisierung auflösen und den Blick öffnen für jene Veränderungen, die im Genre der Schriftfilme exemplarisch werden, zwischen ‚Augenschein' und ‚Wortlaut' einander zum Verwechseln ähnlich.

Literaturverzeichnis

Jeremy Adler/Ulrich Ernst (Hg.). *Text als Figur.* Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim 1987.

Inke Arms/Mirjam Goller/Susanne Strätling/Georg Witte (Hg.). *Kinetographien.* (Schrift und Bild in Bewegung Bd. 10; Hg. Bernd Scheffer/Oliver Jahraus). Bielefeld 2004.

Paul Auster. *Stadt aus Glas.* In: ders. *New York-Trilogie.* Hamburg 1989, S. 9-160.

Roland Barthes. *Das Reich der Zeichen.* Frankfurt/M. 1970.

–. „Semiologie und Stadtplanung". In: ders. *Das semiologische Abenteuer.* Frankfurt/M. 1988, S. 199-206.

Yann Beauvais/Miles McKane (Hg.). *mot: dites, image.* Paris 1988.

Kerstin Behnke. „Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel". *Zwischen Klartext und Arabeske.* Hg. Susi Kotzinger/Gabriele Rippl. Amsterdam 1994, S. 230f.

Jeff Bellatoni/Matt Woolman. *TYPE in MOTION.* Innovative digitale Gestaltung. Mainz 1999.

Maurice Blanchot. *Der Gesang der Sirenen.* Essays zur modernen Literatur. Frankfurt/M. u. a. 1982.

Hans Blumenberg. *Die Lesbarkeit der Welt.* 5. Aufl. Frankfurt/M. 2000 (zuerst 1979).

Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.). *Das Buch zum Vorspann*: „The Title is a Shot". Berlin 2006.

Norbert Bolz. *Theorie der neuen Medien.* München 1990.

–. Artikel „Schrift". *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Hg. Joachim Ritter. Darmstadt 1992, S. 1417-1431.

–. *Das kontrollierte Chaos.* Vom Humanismus zur Medienwirklichkeit. Düsseldorf u. a. 1994.

–. *Am Ende der Gutenberg-Galaxis.* Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 2008 (3. Aufl.).

Michel de Certeau. „Die Lektüre: Eine verkannte Tätigkeit". *Aisthesis.* Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hg. Karlheinz Barck u.a. Leipzig 1990, S. 295-298.

Carlfriedrich Claus. *Sprachblätter.* Spenge 1987.

Steve Curran. *Motion Graphics.* Graphic Design for Broadcast and Film. Hamburg 2000.

Klaus Peter Dencker. *Text-Bilder.* Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1972.

–. „TEXT BEWEGT. Kinetische Poesie". *Beobachten mit allen Sinnen.* Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften. Hg. Oliver Jahraus/Marcel Schellong/Simone Hirmer. Frankfurt/M. 2008, S. 89-123 (Festschrift für Bernd Scheffer).

–. *Im Anfang war das Bild.* Optische Poesie – von den frühen Bilderschriften bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. München 2009.

–. „Ein Wort zur Visuellen Poesie". *visuelle poesie.* Hg. Eugen Gomringer. Stuttgart 1996, S. 149.

Reinhard Döhl. „Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?: Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert". *Literatur und bildende Kunst*: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Hg. Ulrich Weisstein. Berlin 1992, S. 158-171.

Monika Elsner/Hans Ulrich Gumbrecht/Thomas Müller/Peter M. Spangenberg. „Zur Kulturgeschichte der Medien". *Die Wirklichkeit der Medien:* Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Hg. Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg. Wiesbaden 1994, S. 163-186.

Ulrich Ernst. *Carmen Figuratum.* Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln u. a. 1991.

Hans-Edwin Friedrich/Uli Jung (Hg.). *Schrift und Bild im Film.* Bielefeld 2002.

Vilém Flusser. *Die Schrift.* Hat Schreiben Zukunft? Göttingen 1987.

–. *Ins Universum der technischen Bilder.* Göttingen 1995.

Wolfgang J. Fuchs/Reinhold C Reitberger. *Comics.* Anatomie eines Massenmediums. München 1971.

Peter Fuchs: *Der Sinn der Beobachtung.* Begriffliche Untersuchungen. Weilerswist 2004.

Michael Giesecke. *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit.* Frankfurt/M. 1991.

Eugen Gomringer (Hg.). *konkrete poesie.* Stuttgart 1991.

– (Hg.). *visuelle poesie.* Stuttgart 1996.

Melanie Goux/James A. Houff (Hg.). *On Screen in Time.* Transitions in Motion Graphic Design for Film, Television and New Media. Mies 2003.
Götz Großklaus. *Medien-Zeit, Medien-Raum.* Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt/M. 1995.
Wolfgang Harms/Alfred Messerli (Hg.). *Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450-1700).* Basel 2002.
Franz Hessel. *Ein Flaneur* (1929). Berlin 1984.
Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hg.). *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske.* Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur". Amsterdam 1994.
Siegfried Kracauer. *Von Caligari zu Hitler.* Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (1947). Hg. Kartsen Witte. Frankfurt/M. 1979.
–. „Aus dem Fenster gesehen". *Schriften.* (Bd. 5.2. Aufsätze 1927 bis 1931). Hg. Inka Mülder-Bach. Frankfurt/M. 1990.
Florian Krautkrämer. „Schrift als Schrift im Film". *Kodikas/Code. Ars Semiotica.* An International Journal of Semiotics. Vol. 29, No. 1/3, Tübingen Jan./Sept. 2006, S. 203-216.
Detlef Kremer. *Peter Greenaways Filme*: Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart 1995.
Ferdinand Kriwet. „Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur". *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie.* Texte und Bibliographie. Hg. Thomas Kopfermann. Tübingen 1974.
Alessio Leonardi. „Buchstaben sind Schauspieler". *Emotional digital.* Porträts internationaler Type-Designer und ihre neuesten Fonts. Hg. A. Branczyk u. a. Mainz 1999, S. 44-73.
Herbert Marshall McLuhan. *Die Gutenberg-Galaxis.* Das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf/Wien 1968.
J. Massin. *Buchstabenbilder und Bildalphabete.* Ravensburg 1970.
Scott McDonald. „Text as Image". *Afterimage.* Vol. 13, No. 8 (March 1986), S. 9-20.
– (Hg.). *Screen Writings.* Scripts and Texts by Independent Filmmakers. Berkley u.a. 1995.
Christel Meier/Uwe Ruberg (Hg.). *Text und Bild.* Aspekte des Zusammenseins zweier Künste im Mittelalter und der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1980.
Bettine Menke. „Ornament, Konstellation, Gestöber". *Zwischen Klartext und Arabeske.* Hg. Susi Kotzinger/Gabriele Rippl. Amsterdam 1994, S. 307-325.
Henri Michaux. *Wind und Staub.* Mit einem Nachwort von Helmut Heißenbüttel. Olten/Freiburg 1965.
–. *Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Zeichnungen, Gedichte, Aphorismen 1942-1984.* Hg. Fred Jahn/Michael Krüger. München 1984.
Joachim Paech. „Der Staat der Schrift auf dem Bild". *Der Entzug der Bilder.* Hg. Michael Wetzel/Herta Wolf. München 1994, 213-133.

Hans-Georg Pott. *Die Wiederkehr der Stimme.* Telekommunikation im Zeitalter der Post-Moderne. Wien 1995.
Erwin Reiss. „Videoclips. Die audiovisuellen Rebellen und der Apparat des Fernsehens". *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur.* Ein internationaler Reader. Hg. Siegfried Zielinski. Frankfurt/M. 1992.
Florian Rötzer. „The Legible City". *Die Sprache der Kunst.* Die Beziehungen von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hg. Eleonora Louis/Toni Stoos. Wien 1993, S. 337-342.
Bernd Scheffer. „Zur neuen Lesbarkeit der Welt". *Lust am Lesen.* Hg. Klaus Maiwald/Peter Rosner. Bielefeld 2001, S. 195-209.
–. Katalog und Nachwort zu „Schrift und Bild in Bewegung". Ausstellungen, Installationen, Performances. München: Gasteig 27. Mai bis 16. Juni 2000 (Eigenverlag).
–. „Zur Intermedialität des Bewusstsein". *Intermedium Literatur.* Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Hg. Roger Lüdeke/Erika Greber. Göttingen 2004, S. 103-122.
Dietrich Scheunemann. „Intolerance – Caligari – Potemkin. Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film". *Text und Ton im Film.* Hg. Paul Goetsch/Dietrich Scheunemann. Tübingen 1997, S. 11-45.
Monika Schmitz-Emans. *Schrift und Abwesenheit.* Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München 1995.
Irmela Schneider. „‚Please Pay Attention Please'. Überlegungen zur Wahrnehmung von Schrift und Bild innerhalb der Medienkunst". *Bildschirmfiktionen.* Hg. Julika Griem. Tübingen 1998, S. 223-244.
Schuldt. „Der Wunsch der Ware, etwas zu sein". *Süddeutsche Zeitung.* Nr. 29 5./6. Februar 2000.
Alexander Schwarz. *Der geschriebene Film.* Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms. München 1994.
Yvonne Spielmann. *Intermedialität: das System Peter Greenaway.* München 1994.
Christine Stenzer. *Hauptdarsteller Schrift.* Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895-2008. Würzburg 2010.
Karlheinz Stierle. *Der Mythos von Paris.* Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München 1998.
Bart Testa. „Screen Words. Early Film and Avant-Garde Film in the House of the Word" (Vortrag im Rahmen des Symposions „Das frühe Kino und die Avantgarde – Early Cinema and the Avant-Garde", Wien 8. – 13.3.2002; Sixpack Film, Filmarchiv Austria, Stadtkino); http://sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_testa.html#1 (5.1.2007).
Peter Weibel. *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie.* Bern 1987.
Kurt Weidemann. *Wo der Buchstabe das Wort führt.* Ansichten über Schrift und Typographie. Ostfildern 1997.

Christina Weiss. *Seh-Texte.* Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreteren und nachkonkreten visuellen Texten. Zirndorf 1984.

Horst Wenzel. „Ohren und Augen – Schrift und Bild. Zur medialen Transformation körperlicher Wahrnehmung im Mittelalter". *Geschichte der Medien.* Hg. Manfred Fassler/Wulf Halbach. München 1998.

Michael Wenzel. *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift.* Von den literarischen zu den technischen Medien. Weinheim 1991.

Jon Wozencroft. *Die Grafik-Sprache des Neville Brody.* München 1994.

Kathleen Ziegler/Nick Greco/Tamye Riggs (Hg.). *Motiongraphics.* Film & TV. New York 2002.