

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 347

Artikel: Wenn die Schrift zum Haupdarsteller wird : im Schriftgebrauch zeigen sich die Eigenschaften des Films
Autor: Scheffer, Bernd
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863532>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

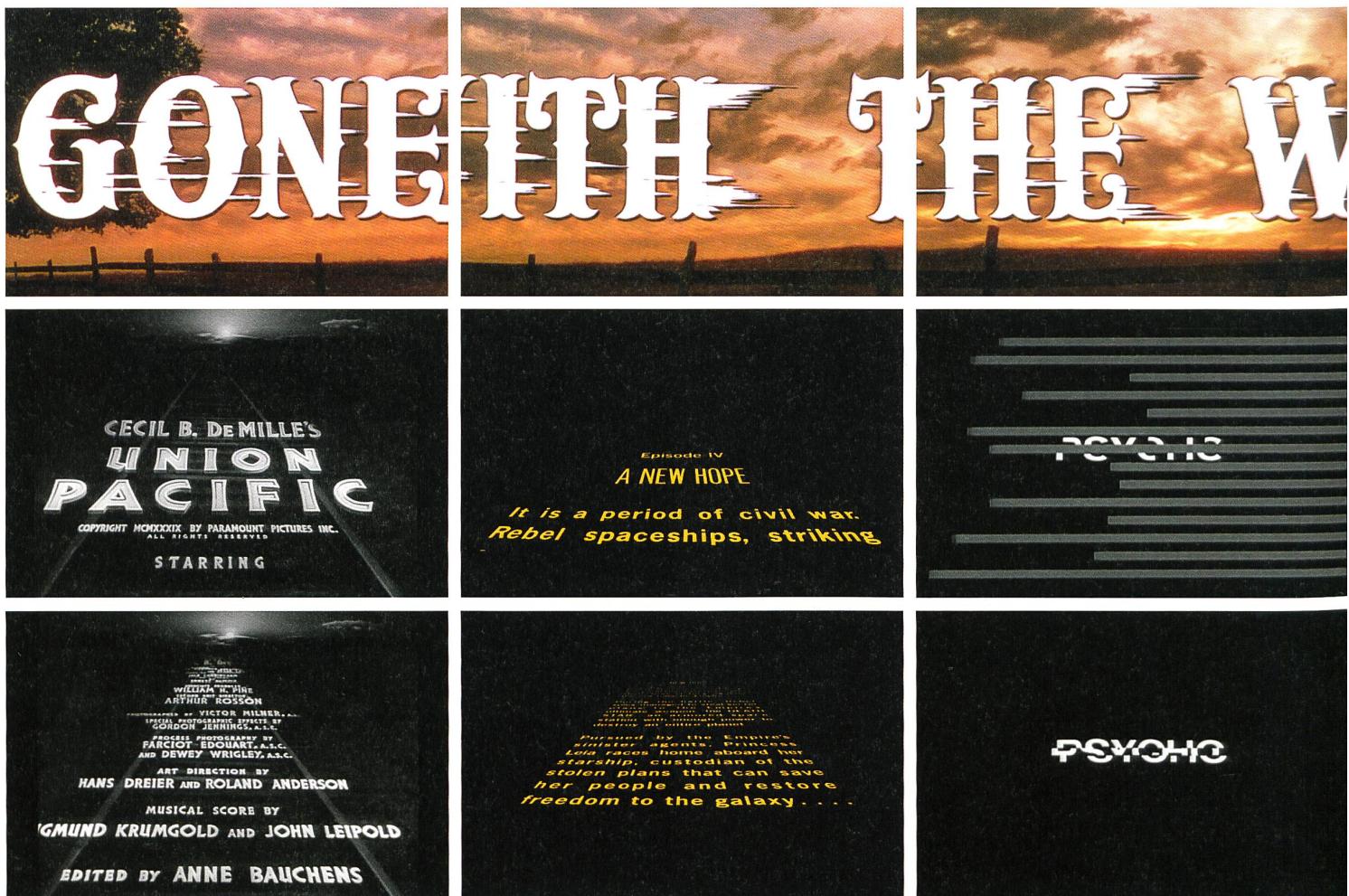
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Wenn die Schrift im Film zum Hauptdarsteller wird

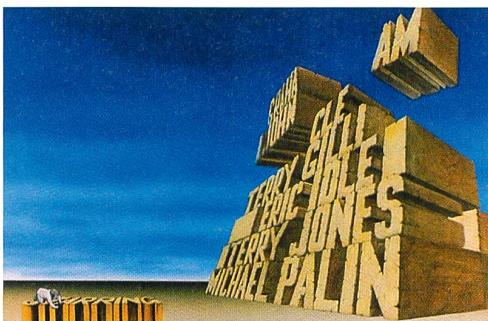
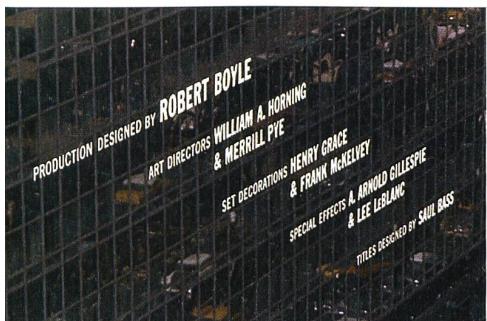
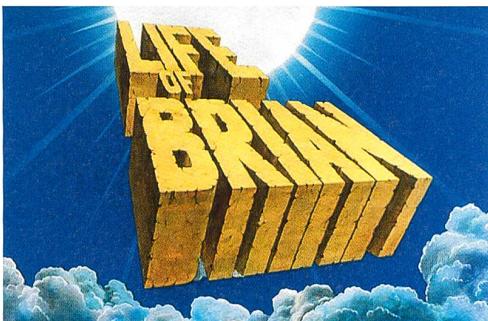
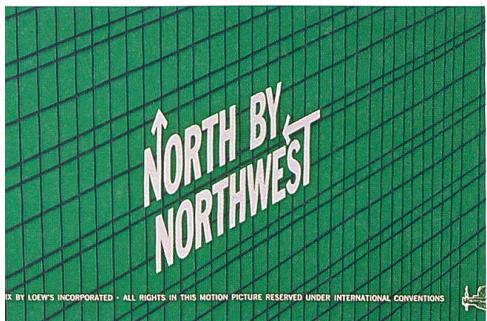
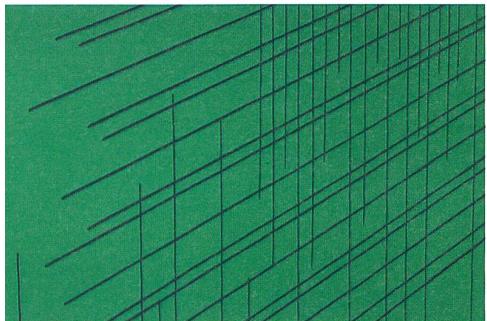
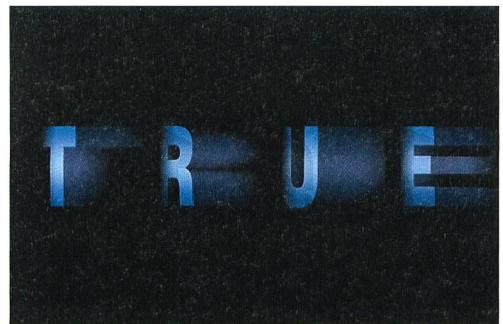
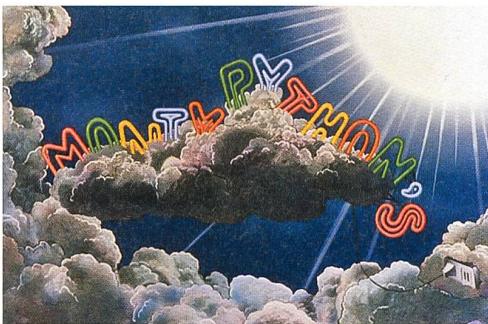
Im Schriftgebrauch zeigen sich die Eigenschaften des Films

von Bernd Scheffer

Die monumentale dreidimensionale Schriftarchitektur von 20th Century Fox beeindruckt in ihrem äussersten Pathos immer wieder von Neuem. Mit Begeisterung erinnern wir uns an den Vorspann vieler Spielfilme, bei denen Schrift eine herausragende Rolle spielt. Der Wind dehnt und verzerrt die Buchstaben von *GONE WITH THE WIND*. Wie über Eisenbahnschienen bewegen sich die Titelsequenzen von *UNION PACIFIC* in eine endlose Weite. Wir erinnern uns an die Arbeiten von Saul Bass zu Alfred Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* oder zu *PSYCHO*, wenn die Buchstaben des Titels bis zur Unlesbarkeit verrückt werden, verrückt spielen. Bizar gestaltete Schlagwörter zum Filminhalt bietet auch Pablo Ferro in der Titelsequenz zu Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE*. In George Lucas' Filmreihe *STAR WARS*, so bemerkt Michael

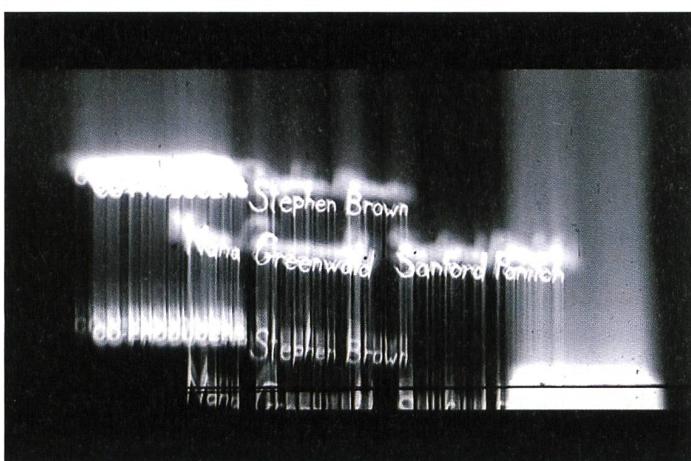
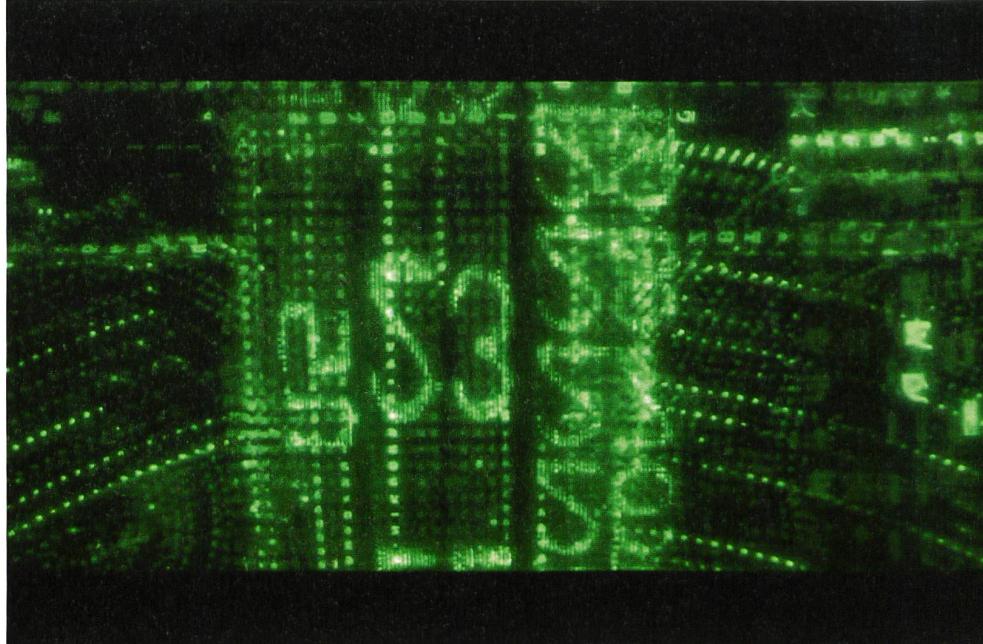
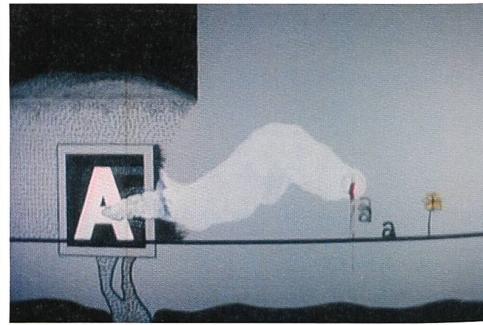
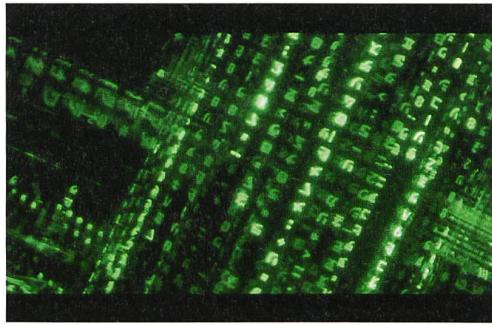
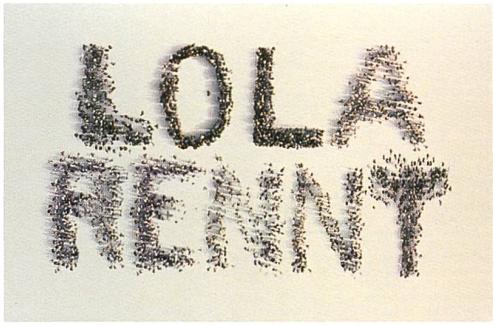
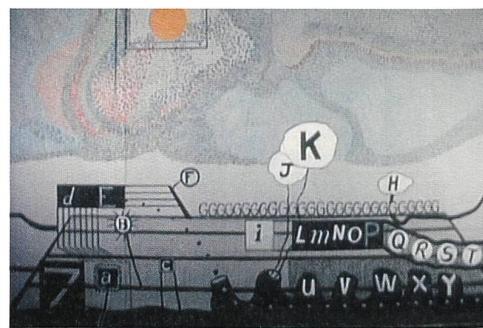


Schaudig, «(...) verlieren sich der Filmtitel und expositorische Informationen der jeweiligen Backstory als Rolltitel in den Tiefen des Universums beziehungswise des Schwarzfilms». Wir erinnern uns auch an Terry Gilliams Titeldesign zu *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN*, wo die schräge, absurd durcheinandergewürfelte Architektur der Schrift auf die parodistischen, satirischen Ziele des Films verweist. Man denke an Kyle Coopers berühmte Titelsequenzen zu James Camerons *TRUE LIES* und zu David Finchers *SE7EN* mit den aggressiven handschriftlichen Einritzungen in die Schichten des Films. Und in der Titelsequenz zu *LOLA RENNT* ordnet sich in verblüffender Weise eine amorphe Menschenmasse schliesslich zum Titel des Films. Mit eindrucks-vollen Schrift“störungen”, mit Seitenverkehrungen beginnt Gaspar Noés *IRRÉVERSIBLE*. Unvergesslich ist auch das Titeldesign der rasch strömenden und sich dabei rapide verändernden grünen Zahlen- und Buchstabenfolgen von *THE MATRIX RELOADED*.



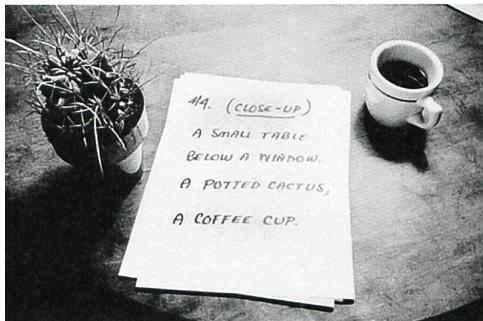
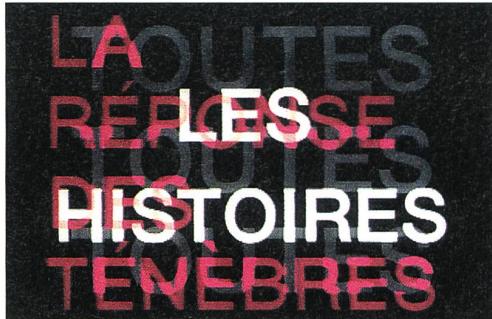
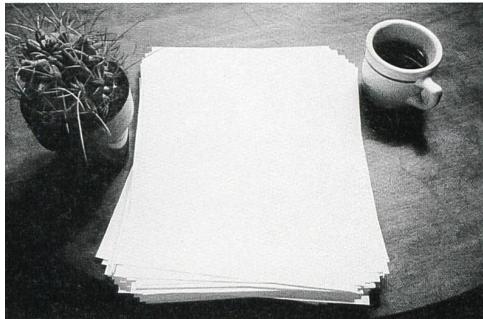
Weil Schrift herkömmlicherweise ein eher starres, autoritäres Medium ist, macht es Spass, Schrift völlig befreit zu sehen, sich etwa vorzustellen, wie in einem Film das Wort Hund anfängt zu bellen, wie das Wort Kuss selbst zum Kuss wird oder wie die Buchstaben im wörtlichsten Sinne aus einem Leib geboren werden – wie zum Beispiel in David Lynchs Debütkurzfilm THE ALPHABET: Ein grosses A gebiert unter entsprechenden Geräuschen mehrmals ein kleines a.

Eines der eindrucksvollsten Kinoerlebnisse in den fünfziger Jahren war es, zu sehen, wie zu Anfang eines Films sich die Schrift selbst schreibt, Buchstabe für Buchstabe auf schwarzem Untergrund. Solche Mittel sind oft angewendet und natürlich längst überboten worden. Ein frühes Beispiel ist der Beginn von Hans H. Zerletts *ES LEUCHTEN DIE STERNE* von 1938, wo ein Stern mit seiner Leuchtkraft den Filmtitel schreibt.



Schrift als das alleinige filmische Gestaltungsmittel. In der Schweiz sind vor allem die Schriftfilme von Silvie und Chérif Defraoui zu nennen, wie etwa **HOMME**, **FEMME**, **SERPENT**. Dabei geht es um die alttestamentliche Vertreibung aus dem Paradies, dargestellt in Zeichensprache und durch die Projektion deutscher und französischer Wörter auf die gestikulierenden Hände. In **EXPOSITION / SUREXPOSITION** öffnen oder verstellen Buchstaben wie Fenster oder Vorhänge den Blick auf die Filmbilder. Die herausragende Rolle filmischer Schrift kann man studieren in Jean-Luc Godards **LE GAI SAVOIR**: Fortlaufend werden die verschiedensten Texte eingeblendet, und es werden einzelne Bilder handschriftlich kommentiert, beispielsweise verweist «Freud» auf den Kopf einer nackten Frau und «Marx» auf ihren Schambereich. In Godards **SIX FOIS DEUX / SUR ET SOUS LA COMMUNICATION** wird ein über sehr lange Zeit als Standbild zu sehendes Foto, das eine brutale Hinrichtung durch ein Bajonett zeigt, mit kurzen Einblendungen auch schriftlich kommentiert. In Godards **HISTOIRE(S) DU CINÉMA** legen sich über den suggestiven Strom der zitierten Filmbilder fortlaufend Schrifteinblendungen wie eine Gegenrede. Der Künstler Hollis Frampton hat 1972 mit **POETIC JUSTICE** tatsächlich ein Drehbuch verfilmt: Der dreissigminü-

Neben den Titelsequenzen von Spielfilmen gibt es mehrere Bereiche, in denen Schrift im Film gewissermassen die Hauptrolle spielt: Viele Hunderte von bedeutsamen künstlerischen Arbeiten aus der ganzen Welt, auch aus dem arabischen und asiatischen Raum, nutzen



tige Film zeigt in einer Art von Stillleben nichts anderes als die Abfolge von 240 Textseiten eines Drehbuchs; es gibt keinerlei übliche Filmbilder in diesem wunderbaren Film.

Neben den Arbeiten aus dem Bereich der bildenden Kunst und der Videokunst sind vor allem die zahlreichen Werbespots als «Schriftfilme» hervorzuheben. Imponierende Werbefilme aus den zwanziger und dreissiger Jahren spielen mit bewegten Buchstaben und Worten, so etwa FILM/KIPHO von Julius Pinschewer und Guido Seeber, eine Werbung für die Berliner Kino- und Photoausstellung von 1925. Oder Oskar Fischinger in KREISE: «Fischinger blendet neben animierten farbigen Kreisen den Werbeslogan „Alle Kreise erfasst ToLiRAG Berlin“ über die zweite Hälfte seines knapp zweiminütigen Reklamefilms ein. Zur Musik von Richard Wagner und Edvard Grieg lässt Fischinger in diesem ersten europäischen Vollspektrum-Farbfilm die schriftlichen Einblendungen in Schriftgrad, -art und -farbe variieren und sich zu den Kreisen vervielfachen», schreibt Christine Stenzer.

Besonders im Rahmen der aktuellen Film-, Video- und Computerkunst haben sich in den letzten Jahrzehnten einzigartige Perspektiven für die Schrift im Film entwickelt. Insbesondere das Internet erweist sich mittlerweile als Ozean bildhafter, filmischer Schrift. Bewegte Bilder und Schrift sind kaum noch getrennte Medien, sie sind längst ununterscheidbar geworden. Anders und pointiert gesagt: Alles, was im Film (und in anderen Künsten) wirklich bedeutsam ist, ereignet sich als Grenzverwischung, als Grenzüberschreitung.

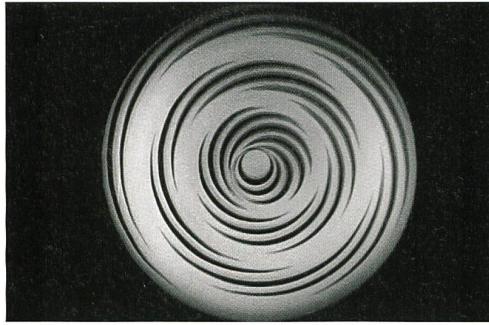
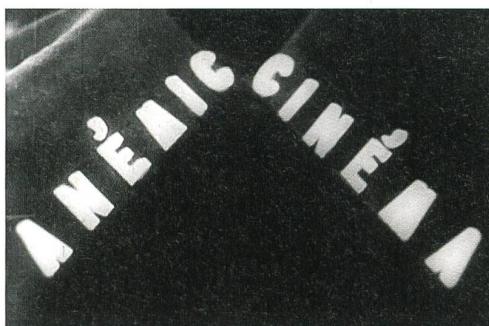
Der Film verändert und erweitert nicht nur die Potenziale der Schrift, vielmehr gilt auch umgekehrt (das zeigen die vielen Beispiele): Durch die immer wieder erneuerte Konzentration auf die Typografie, auf das Schreiben gewinnt auch der Film selbst neue inhaltliche und formale Dimensionen. Trotz aller prominenten und früheren Forderungen nach einer völligen Eigenständigkeit der Filmkunst, nach einer radikalen Verbannung von Sprache und Schrift aus dem Film, hat sich allein der Gegentrend durchgesetzt: Wir sprechen etwa mit Christian Metz von «Sprache des Films» oder mit Alexandre Astruc von der «caméra-stylo», der «Handschrift der Camera». Der Blick auf die Schrift im Film kann lehren, was ein Film ist, wie ein Film funktioniert. Und über das Medium des Films kann man nur etwas lernen, wenn man sich nicht in den Sog einer Story ziehen lässt, wenn man einen Film zumindest gedanklich anhält, wenn man beobachtet, wie der Film mit anderen Medien und mit seiner eigenen Medialität umgeht.

Das Kino im Kopf:

Das Bewusstsein erfindet den Film

Man verstünde zu wenig vom Film, wenn man nur seine mechanische «Technik» verstünde. Das Kino gab es schon lange vor dem Kino, denn seit es menschliches Bewusstsein gibt, gibt es zugleich auch das Kino im Kopf. Die Art und Weise unseres Bewusstseins, unserer Träume, Phantasien, Pläne und Visionen erklärt die Weltherrschaft des Films (und weit weniger seine materielle Technik). Es gab immer schon im Bewusstsein und als Bewusstseinsprozess ein technikfreies «Kino ohne Film»: «Das Kino ist so alt wie der Mensch, der sein vorübereilendes Leben betrachtet, so alt wie unsere Eitelkeit, die vor Schlafengehen bei niedergebrannten Kerzen im Spiegel sich blickt. Ob Mysterienspiel, ägyptische Relieffolge oder chinesisches Makimono, es war Cinema.» (Carl Einstein 1922)

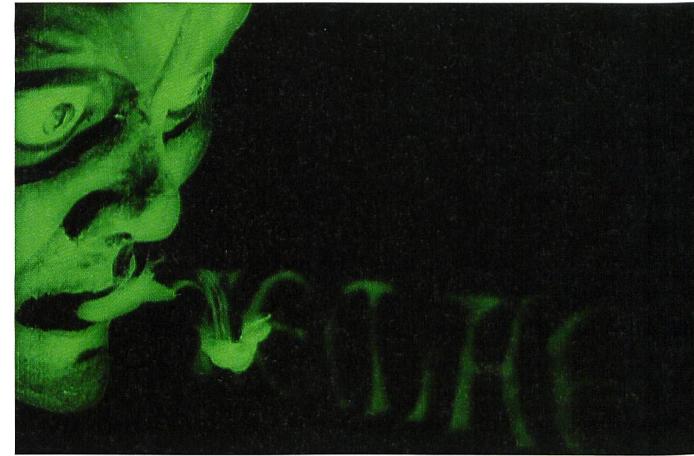
Augen konnten schon immer «weit geschlossen» werden – nicht erst seit Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT. Und wenn man die Augen schliesst, wenn man träumt, kann man gerade auch Schrift in Bewegung versetzen. Schon in mittelalterlichen Handschriften zeigen sich erste Bestrebungen, Buchstaben und Körperperformen miteinander zu verbinden und dabei in Bewegung zu bringen. In illustrierten Handschriften wachsen Spruchbänder, um nicht zu sagen Sprechblasen aus den Mündern der Heiligen. Darstellungen dieser Art kann man nicht nur als erste Bausteine späterer Comics verstehen, sondern auch als Vorwegnahme der erst mit dem Film vollends realisierbaren Versuche zur Bewegung und Vertonung von Schrift. Erst die Möglichkeiten des Films lösen alte Erwartungen an Schrift ein. Und dadurch kommt die Schrift nicht, wie manche meinen, an ihr Ende, das Gegenteil ist der Fall: Filme widerlegen alle pessimistischen Annahmen, die einen Verfall oder zumindest eine Marginalisierung der Schrift befürchten.



Die schon seit Gutenberg beweglichen Lettern sind vom Papier als ihrem zunächst einzigen Trägermedium weitergewandert zu den Filmleinwänden und TV- und Computerbildschirmen. Dabei haben sich völlig neue Möglichkeiten des Zusammenspiels eröffnet, das in den Kulturen des Buchdrucks kaum zu erahnen war. Kenner der frühen Kinematografie werden es bestätigen: Kaum ein anderes Thema bestimmt den Film in seinen ersten Jahrzehnten so stark wie die Schrift. Überall taucht sie in intensiver Weise auf, nicht nur im Vorspann oder Abspann und auch nicht nur in den oft unentbehrlichen Zwischentiteln der Stummfilme, vielmehr ist Schrift das bevorzugte inhaltliche und formale Element der filmischen Gestaltung auffällig vieler Filme aus der Anfangszeit des Kinos. Damit ist zugleich in eindrucksvoller Weise die These von Marshall McLuhan bestätigt, dass der Inhalt eines Mediums immer ein anderes (älteres) Medium ist. Eher widerlegt ist hingegen McLuhans These vom «Untergang der Gutenberg-Galaxis». Zweifellos gibt es Formen der Medienkonkurrenz, besonders in der Entstehungsphase neuer Medien, aber die Anschlussmöglichkeiten, die Koexistenzen und die Vernetzungen der einzelnen Medien herrschen vor.

Laufschrift, Leuchtschrift, Atemschrift, Zauberschrift

Aus dem Jahr 1897 stammt ein Werbefilm des Filmpioniers Thomas Alva Edison für Admiral Cigarettes. Die Parole «We all smoke» ist in grossen Lettern auf einem Spruchband zu sehen, das während der kurzen Szene entrollt wird. Dieser Film dürfte übrigens einer der ersten Werbefilme überhaupt sein. In Edwin S. Porters COLLEGE CHUMS von 1907 und in DES PFARRERS TÖCHTERLEIN von 1913 des deutschen Regisseurs Adolf Görtner werden die neuen Möglichkeiten des Telefons



als Überbrückung räumlicher Entfernung durch die Visualisierung von Schrift veranschaulicht: Beide Telefonpartner sind gleichzeitig im Bild zu sehen und ihre im Stummfilm lautlosen Worte bewegen sich als Laufschrift hin und her.

Ab 1920 haben vor allem die Künstler der französischen Avantgarde die Schrift in ihren nichterzählerischen Kurzfilmen gleichsam zur Hauptdarstellerin gemacht: Man Ray, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Maurice Lemaître, Isidore Isou, der Begründer des Lettrismus. Sie produzierten «Schriftfilme»: So nennen wir jene analog oder digital basierten Kurzfilme oder Filmteile aus künstlerischen Arbeiten, in denen bewegte, animierte und grafisch auffällig gestaltete, meist farbige und meist auch vertonte Schrift jeweils die Hauptrolle spielt. Der Österreicher Marc Adrian verwendet die Bezeichnung erstmals programmatisch ab Mitte der fünfziger Jahre. Gebräuchlich sind auch Begriffe wie «Textfilme», «Kinetische Filme» oder «Type Motion».



Das berühmteste frühe Beispiel für die herausragende Rolle von Schrift im Film dieser Zeit ist wohl Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* von 1920. Nicht nur in den Zwischentiteln, sondern gerade auch innerhalb des Films selbst wird Schrift abgefilmt. Die Aufforderung «Du musst Caligari werden!» prangt wie eine Neonschrift beziehungsweise wie eine Lichtprojektion an den Hauswänden. Allen Ernstes kann der Film als Erfindung der beleuchteten Fassadenschrift gelten. Dazu schreibt Ulrich J. Beil: «Die Schrift begnügt sich nicht damit, „Notbehelf“ zu sein oder dezent zu kommentieren, was die Bilder zwangsläufig verschweigen. Die zerrissene Dynamik der Lettern, teils Handschrift, teils Holzschnitt, die auf gezackten Untergrundrundflächen wie auf Glassplittern hochzuschnellen scheinen, zieht mit ihrer so aggressiv wie fragil wirkenden Ästhetik die Aufmerksamkeit auf sich und zeugt auf ihre Weise von der Unruhe, der inneren Spannung der Figuren. Sie übersetzt das expressionistische Design der Caligari-Kulisse geradezu comicstripartig in den Bereich der Schrift – einer Schrift, die den Zuschauer wie eine Schlagzeile anzuspringen scheint und so die Gefühle des Unheimlichen verstärkt.»

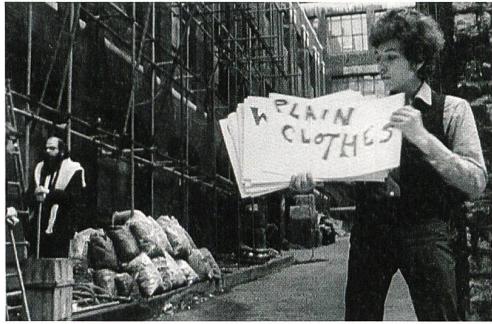
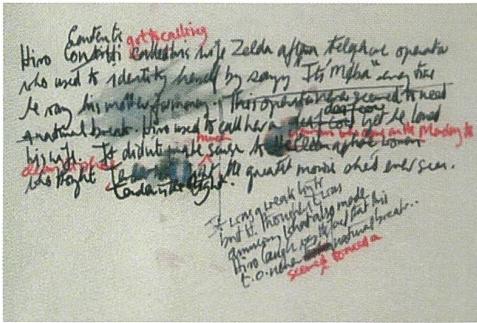
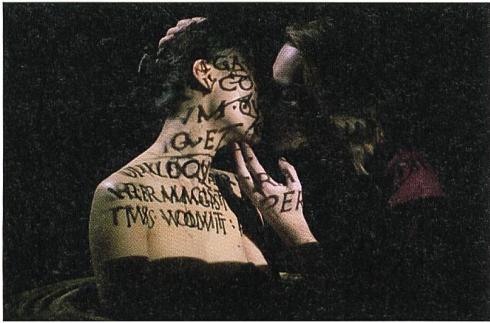
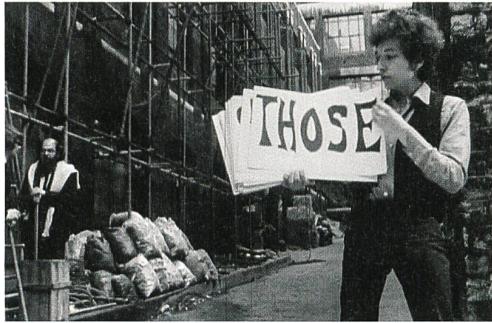
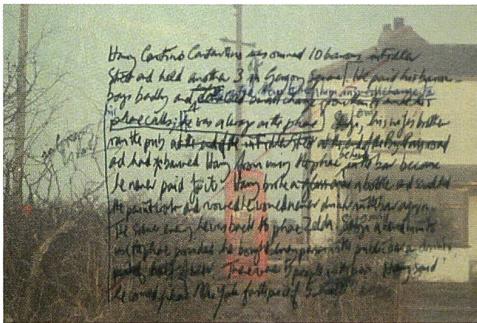
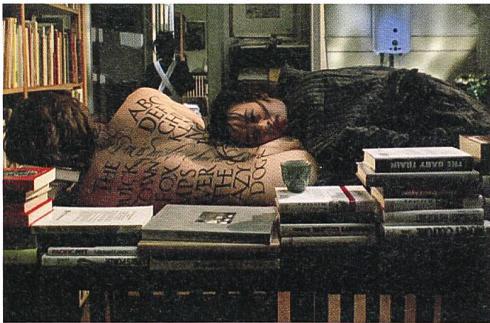
Die Caligari-Filmästhetik wurde auf bemerkenswerte Weise übernommen und weiterentwickelt: Im Jahr 1928 haben James Sibley Watson und Melville Webber Edgar Allen Poes Erzählung «The Fall of the House of Usher» im expressionistischen Raum- und Schriftdesign ver-

filmt, was Mario Grizelj wie folgt wertet: «Die Schriftbildszenen sind so eindrücklich, dass sich nie genau sagen lässt, ob hier eher gelesen oder geschaut wird, ob es hier eher um die Schrift als symbolische oder um Schrift als typografische Größe geht.»

Paul Wegener und Karl Boese thematisieren in *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* die magischen Möglichkeiten von Schrift und lassen sie als Nebel- oder Rauchschrift, als Atemschrift und Zauberschrift im Filmbild erscheinen. In Murnaus *NOSFERATU* tauchen immer wieder rätselhafte Schreiben auf. Gemäß Ulrich J. Beil führt auch Fritz Lang in *DR. MABUSE, DER SPIELE* eine breite Palette von Schriftelelementen vor Augen: «Neben Visitenkarten, Extrablättern, Zetteln und Briefen sind zum Teil überdimensionale Buchstabenfolgen in Geschäftsstraßen und auf Litfasssäulen zu sehen, magische Lettern erscheinen auf einem Spieltisch oder bringen hypnotische Befehle zum Ausdruck – und schliesslich schweben Schriftzeichen, von jeder Fixierung auf Zwischenstitel losgelöst, frei durch den Raum.» Auch Sergej M. Eisensteins *STACHKA (STREIK)* von 1925 zeigt, dass Schrift nicht nur als Hilfsmittel des noch unvermeidlichen Stummfilms auftaucht, sondern als zentrales Gestaltungsmittel. Christine Stenzer beschreibt das so: «An der Schwelle zwischen der statischen Schrift der Zwischentitel und einem rotierenden Rad als Metapher für Bewegung markiert das „HO“ – das russische Wort für „aber, sondern“ – den Übergang zwischen den gesellschaftlichen Schichten: Die statische Schicht als Machtvehikel der Bourgeoisie wandelt sich zu einem Rad der Fabrik, der Sphäre der Arbeiter und Proletarier.»

Schrift in Freiheit, Schrift-Erotik

So, wie wir Schrift normalerweise kennen, ist Schrift ein durchaus autoritäres Medium: Etwas ist festgeschrieben in Protokollen, Formblättern, Urkunden oder Urteilen, man hat es schwarz auf weiß. Schrift ist hier starr, es gibt einen zuweilen geradezu tödlichen Unterschied zwischen einem schriftlichen und einem mündlichen Befehl. Doch mithilfe des Films und der neuen Medien fangen die Buchstaben plötzlich an, sich zu bewegen, zu tanzen, im Takt der Musik werden sie eingefärbt und deformiert. Weil man Schrift anders kennt, hat man geradezu unvermeidlich grosse Freude daran. Hierin zeigt sich die herausragende emotionale Komponente vieler Schriftfilme, zuweilen auch ihr antiautoritärer, ja rebellischer und erotischer Charakter.

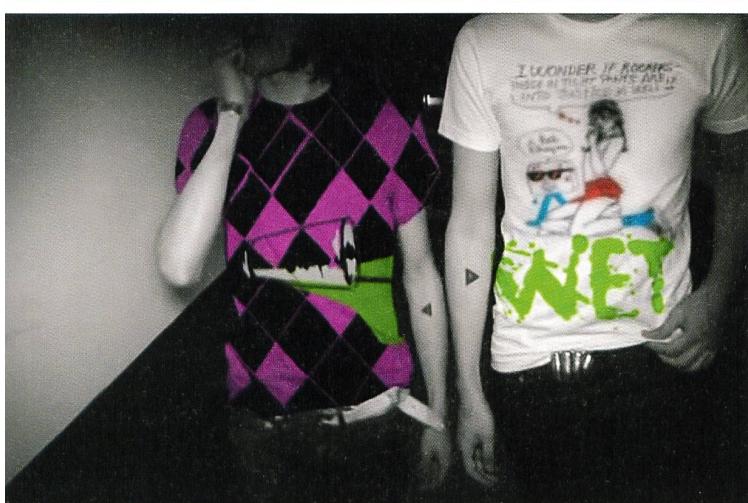
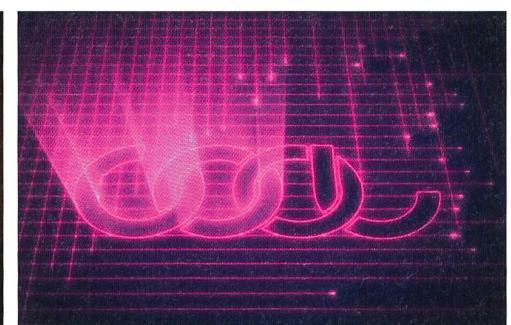
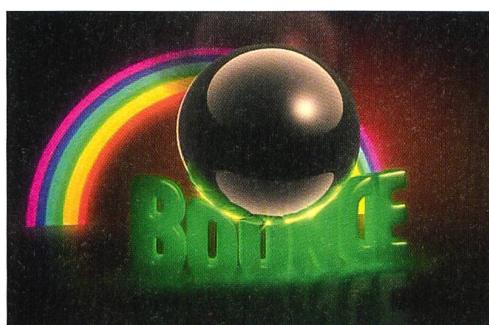
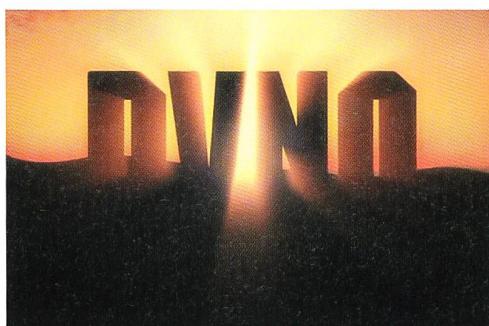
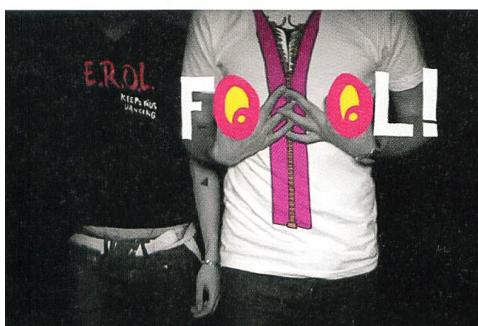
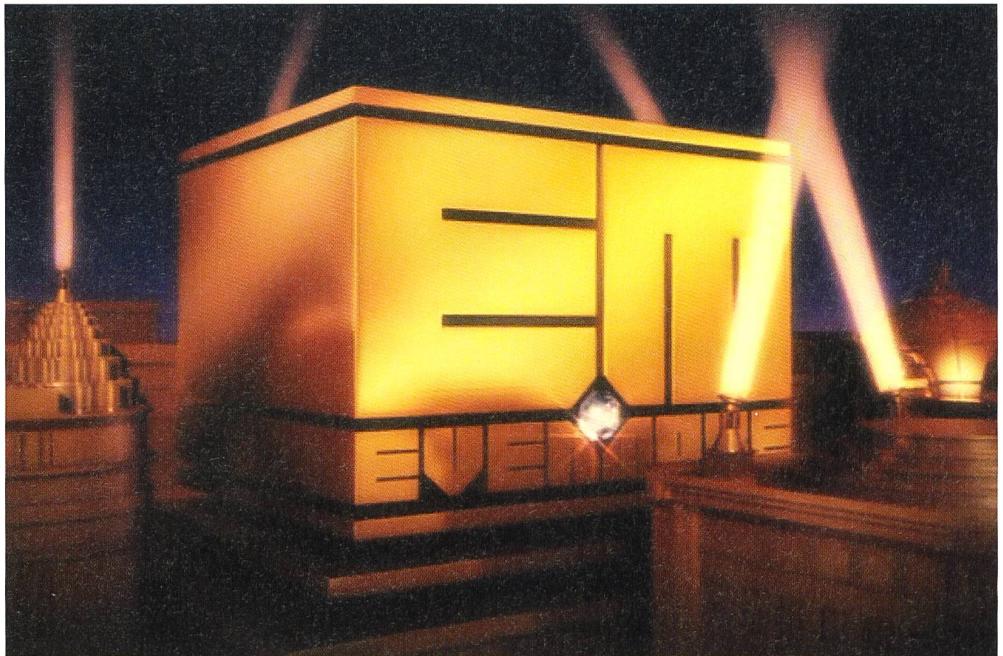


Schriftfilme verbreiten sich in nahezu allen Lebensbereichen: In all unseren Kommunikationsformen sind sie präsent, in den Landschaften unserer Städte, in Schaufenstern und an Fassaden, in den tatsächlichen oder imaginären Passagen unserer Lebenswege, die wir tagtäglich durchwandern, auf unserer Haut. Auch in den Arbeitsräumen sind

sie zu sehen und zu hören – die wunderbaren Schriftfilme. Sie können zeigen, dass unsere Welt nach wie vor beschriftet ist, dass wir, selbst in Bewegung, ständig auf Schrift in Bewegung gestossen, nicht nur in den Metropolen der Welt wie am Picadilly Circus in London oder am Times Square in New York. Beinahe jedes T-Shirt bietet Schrift in Bewegung. Nur wenige Fussballstars laufen noch frei von Tatoos, die vor allem Texte darbieten, über den Platz.

Schriftfilme oder Teile davon finden sich in vielen Medien – vom Graffito bis zu den Animationen des Internet. Wenn man sich vor Augen führt, dass zumindest in der Anfangszeit der Graffiti die Eisenbahnzüge von S- und U-Bahnen deren bevorzugter Schauplatz waren, dann macht die Bewegung der beschrifteten Waggons, die durch die Grossstadt fahren, aus den Graffiti eine Art von alltäglich gegenwärtigem Film, ohne dass es dabei eines dunklen Kinoraums bedarf.

Das möglicherweise erste Musikvideo überhaupt stammt 1967 von D. A. Pennebaker und zeigt, wie Bob Dylan begleitend zu seinem Song «Subterranean Homesick Blues» auf Schrifttafeln den Songtext präsentiert und die einzelnen Schrifttafeln zu Boden fallen lässt. Es gibt Dutzende von Musikvideos, die diese Szene nachgestellt haben.



Von den vielen Filmen, in denen Schrift dadurch in neue Bewegungen gerät, dass unmittelbar auf Körper projiziert wird, seien hier nur PROSPERO'S BOOKS und THE PILLOW BOOK von Peter Greenaway genannt. Beschriftungen der menschlichen Haut, Tätowierungen heben in diesem Film die erotische, die sexuelle Komponente einer Schrift in Bewegung hervor. Einer seiner ersten Filme ist DEAR PHONE, ein reiner Schriftfilm. Die Körperbeschriftung erreicht in Musikvideos (fast alle sind auf Youtube zu sehen!) ein Spitzenniveau: Zum Beispiel das Video zu D.A.N.C.E. (Jonas & François; digital animiert Schrift schwebt frei im Raum oder zeigt sich fortlaufend auf unzähligen T-Shirts). Die Logos internationaler Firmen zitiert DVNO von Justice. Man sehe sich unbedingt das Video LA TOUR DE PISE von Michel Gondry an: Der ganze Songtext erscheint als Werbeschrift im öffentlichen Raum. – Ausserordentlich faszinierend sind die filmarchitektonischen Möglichkeiten, die Schrift in Musikvideos erzielt: Am schönsten ist wohl immer noch das Video zu Alex Gophers «The Child» (Antoine Bardout-Jaquet, Ludovic Houplain von der Gruppe «H 5»), das Stephan Packard so beschreibt: «Schon die erste Einstellung präsentierte aus dem Wort Cloud geformte Wolken, um dann eine riesige Stadtlandschaft zu zeigen, deren Strassen,



Hausfronten, Fenster, Türen, Autos und Passanten aus Buchstaben und Wörtern bestehen, die eben diese Gegenstände bezeichnen. (...) Der sehr lange Cadillac wird geformt aus dem Schriftzug Veryverylongcadillac. Ein zu schnell fahrendes Taxi, bestehend aus den Buchstaben T-A-X-I wird von den ratternden Motorrädern der S-P-E-E-D-C-O-P gestoppt und über Buchstabenstrassen und -brücken zum C-E-N-T-R-A-L-H-O-S-P-I-T-A-L geleitet, wo dann T-H-E C-H-I-L-D zur Welt kommt.

Alle neueren Schriftfilme sind eng mit Musik verknüpft. Nicht selten tanzen die Buchstaben zur Musik. Schriftdarbietungen werden im Film also nicht nur visuell erweitert und in Bewegung gebracht, sondern auch in intensiver Weise nunmehr hörbar. Der Film macht es möglich, dass die Songtexte nunmehr exakt passend zur Musik gestaltet werden können. Kein Beispiel zeigt das besser als das Video zu «Sign o' the Times» von Prince.

Mit IKON / KINO hat der Hannoveraner Künstler Timm Ulrichs den kürzesten Schriftfilm gemacht: Er dauert nur drei Sekunden. 24 Variationen der Buchstaben I-K-O-N werden, für unser Auge kaum wahrnehmbar, durchgespielt, bis sich IKON in KINO verwandelt hat. 24 Buchstaben hat das Alphabet, 24 Bilder pro Sekunde hat(te) der Film.

Bernd Scheffer, Professor für Literatur- und Medienwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, ist Begründer und Mitherausgeber der elektronischen Zeitschrift «Medienobservationen».

Alle hier erwähnten Beispiele sind ausführlich dargestellt, illustriert und kommentiert im Buch «Schriftfilme» (hg. von Bernd Scheffer u.a. Ostfildern im Verlag Hatje Cantz 2014; dort sind auch die Zitate nachweisbar). Jetzt im Sommer 2015 erscheint eine DVD-Box mit zahlreichen Filmbeispielen, nachzufragen beim Zentrum für Kunst- und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe.