

Studienedition / Study Edition

Bernd Scheffer, Christine Stenzer,
Peter Weibel, Soenke Zehle (Hrsg./eds.)

SCHRIFTFILME

Schrift als Bild in Bewegung

TYPEMOTION

Type as Image in Motion

ZKM digital arts edition

1-14

KÜNSTLERISCHE SCHRITTFILME / ARTISTIC FILMS

DVD 1 (1924–1964)	5
DVD 2 (1966–1971)	15
DVD 3 (1967–1997)	28
DVD 4 (1979–1991)	48
DVD 5 (1992–1995)	65
DVD 6 (1995–1999)	73
DVD 7 (1999–2004)	83
DVD 8 (2000–2006)	88
DVD 9 (2006–2009)	114
DVD 10 (2009–2014)	140

SPIELFILME UND TITELSEQUENZEN / FEATURE FILMS AND TITLE SEQUENCES

DVD 11	165
---------------	-----

WERBEFILME UND TV-MOTION-DESIGN / ADVERTISING AND TV MOTION DESIGN

DVD 12	176
---------------	-----

MUSIKVIDEOS / MUSIC VIDEOS

DVD 13	200
---------------	-----

COMPUTER-DEMOSCENE / COMPUTER DEMOSCENE

DVD 14	212
---------------	-----

► KÜNSTLERISCHE SCHRITTFILME / ARTISTIC FILMS (1924–1964)

1– Marcel Duchamp <i>Anémic Cinéma</i> , FR 1924/1926	6
2– Fernand Léger, Dudley Murphy <i>Ballet mécanique</i> , FR 1924	7
3– Maurice Lemaître <i>Le Film est déjà commencé?</i> , FR 1951	8
4– Dieter Roth <i>Letter</i> , DK/IS 1956/1961	9
5– Marc Adrian <i>WO-DA-VOR-BEI</i> , AT 1958	10
6– Daniel Szczechura <i>Litera</i> , PL 1962	11
7– Jan Lenica <i>A</i> , DE/FR 1964	12
8– Marc Adrian <i>TEXT I</i> , AT/DE 1964	13
9– Marc Adrian <i>TEXT II</i> , AT/DE 1964	14



Anémic Cinéma

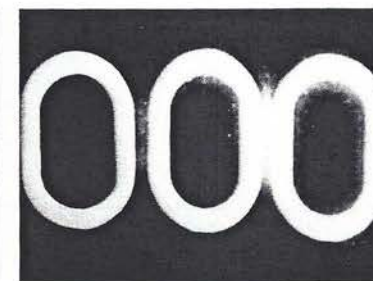
Regie/director: Marcel Duchamp
FR 1924/1926

► 16 mm, s/w,
stumm, 8 min 18 sec.,
© Succession Marcel
Duchamp / VG Bild-
Kunst, Bonn 2015

Marcel Duchamp (1887–1968), Man Ray (1890–1976) und Marc Allégret (1900–1973) beginnen 1924 mit der Arbeit an *Anémic Cinéma*. Die statische Kamera filmt zehn monochrome *Optische Scheiben* mit a-konzentrischen Kreismustern, auf die jeweils eine von neun Pappscheiben folgt, auf denen spiralförmig französische Wortspiele angebracht sind. Durch ihre Rotation führen die zweidimensionalen, a-konzentrischen Kreise zu Wahrnehmungen, die Dreidimensionalität vortäuschen. Die Bewegung der Schrift motiviert den Rezipienten dazu, diese seinerseits in Kopf- und Augenbewegungen zu wiederholen und sich so über den eigenen Mediengebrauch bewusst zu werden. Das Medium bleibt damit als Medium sichtbar. Anstatt über mimetische Visualisierung auf eine externe Welt zu referieren, referiert der Film auf den visuellen Charakter (ästhetischer) Perzeption.

► 16 mm, b/w,
silent, 8 min. 18 sec.,
© Succession Marcel
Duchamp / VG Bild-
Kunst, Bonn 2015

Marcel Duchamp (1887–1968), Man Ray (1890–1976), and Marc Allégret (1900–1973) commenced work on *Anémic Cinéma* in 1924. The static camera films ten monochromatic *Optical Discs* with concentric patterns, each one followed by nine cardboard discs to which spiral-formed French wordplays are attached. To rotate the two-dimensional, concentric circles is to evoke perceptions that simulate three-dimensionality. The movements of the writing, in turn, prompt the viewer to repeat these movements in head and eye movements, and thus become conscious of his own use of media. The medium thereby remains visible – rather than referring to an external world via mimetic visualization, the film refers to the visual character of (aesthetic) perception.



Ballet mécanique

Regie/directors: Fernand Léger, Dudley Murphy
FR 1924

In die Bilder ihres Films *Ballet mécanique* blenden Fernand Léger (1881–1955) und Dudley Murphy (1897–1968) den Satz „ON A VOLÉ UN COLLIER DE PERLES DE 5 MILLIONS“ im Stil einer Zeitungsüberschrift ein. Dieser kehrt in den darauf folgenden Sequenzen nur mehr fragmentarisch wieder und liefert somit keinen semantischen Mehrwert. Allerdings erhalten die unzusammenhängenden Filmbilder erst durch die schriftlich vermittelten semantischen Inhalte einen Kontext und konstituieren so einen fragilen narrativen Rahmen: Die wiederholte Einblendung mehrerer Nullen etwa evoziert über optische Analogien eine Parallele zu den Perlen eines Colliers. Léger und Murphy gelingt es durch die spezielle Kopplung von Schrift und Bild, die konventionelle Funktionsweise von Schrift im Film nicht nur aufzuzeigen, sondern gleichsam auch zu karikieren.

In the images of their film *Ballet mécanique*, Fernand Léger (1881–1955) and Dudley Murphy (1897–1968) fade in the sentence “ON A VOLÉ UN COLLIER DE PERLES DE 5 MILLIONS” in a newspaper headline style. When this reemerges in the following sequences, it appears in fragmented form, so provides no semantic added value. The disconnected film images, however, are first given a context through semantic content in written form, and thereby constitute a fragile narrative frame: by way of optical analogies, the repeated fade-in of several zeroes, for example, almost resemble the pearls of a necklace. Through a special coupling of writing and image, Léger and Murphy not only manage to show the conventional functionality of writing in film, but to caricature it as well.

► 35 mm, s/w, stumm,
Ausschnitt: 1 min 44
sec., © VG Bild-Kunst,
Bonn 2015 (Fernand
Léger)

► b/w, silent,
excerpt: 1 min. 44
sec., © VG Bild-Kunst,
Bonn 2015 (Fernand
Léger)



Le Film est déjà commencé?

Regie/director: Maurice Lemaître

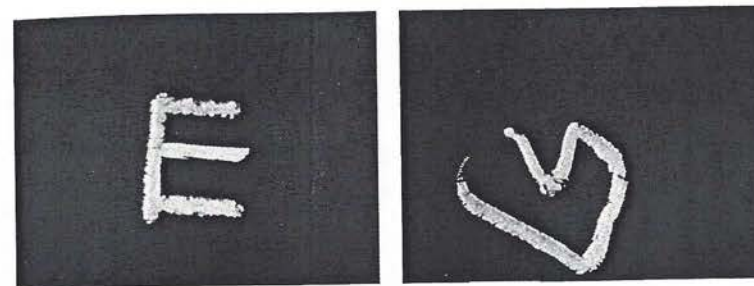
FR 1951

► 16 mm, s/w, hand-koloriert, Ton, 61 min 14 sec, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Statt kohärenter Narration nutzt Maurice Lemaître (*1926) erster eigener Film *Found-Footage*-Bildmaterial. Zu verzeichnen sind hierbei drei Formen der Schriftintegration: Erstens stellen vorgebliche Zwischentitel, die das Publikum direkt adressieren und die Bildfolgen inhaltlich in keiner Weise erhellen, ihre eigene Funktion infrage. Zweitens fügen sich lesbare Wortfragmente zu bekannten Worten und Schriftzügen zusammen. Drittens gibt es Einblendungen, die sich ausschließlich auf die Darstellung abstrakter und somit unleserlicher Grafismen beschränken – Erfindungen eines gänzlich neuen, nicht codierten Zeichenrepertoires. Lemaître widersetzt sich so ironisch und provokativ den formalen und funktionalen Anforderungen, denen Schrift im Film, zumal im klassischen Erzählfilm, Genüge leisten sollte.

► 16 mm, b/w, hand colored, sound, 61 min. 14 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In his first film, Maurice Lemaître (*1926) uses disparate found footage image material instead of coherent narration. Three forms of integrated writing are to be noted here: firstly, what appear to be intertitles, which address the public directly, and in no way illuminate the sequence in terms of content, question their own function. Secondly, legible word fragments merge into recognizable words and writing. Thirdly, there are fade-ins exclusively limited to the representation of abstract, thus illegible graphisms – inventions of an entirely new, uncoded repertoire of signs. Thus, in an ironic and provocative manner, Lemaître opposes the formal and functional demands which writing in film is supposed to fulfill, above all in classical narrative cinema.



Letter

Regie/director: Dieter Roth

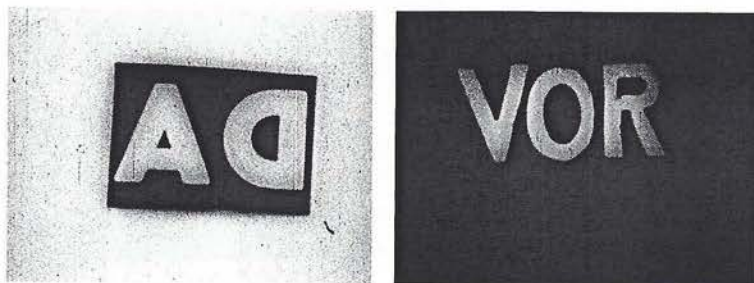
DK/IS 1956/1961

In Dieter Roths (1930–1998) *Handmade*-Film *Letter* wird Handschrift jenseits normierter Typografie als narratives Medium eingesetzt. So ergibt sich eine filmisch transportierte Auto(bio)grafie, die sich durch die handschriftliche Versaliensignatur „DITER ROT“ inklusive der Preisgabe biografischer Details als dessen (eigenhändiger) Produzent immer wieder in Erinnerung ruft. Der Filmtext evoziert Überlagerungseffekte, die ein Entziffern des Textes in Echtzeit bei normaler Abspielgeschwindigkeit verhindern. Gleichwohl bleiben die in raschem Wechsel an derselben Stelle im Wahrnehmungsraum aufeinanderfolgenden Zeichen als „Lettern“ des Alphabets beziehungsweise als Symbole (Herz) identifizierbar. Die von Roth als ideal erachtete aktive Rezeptionssituation stellt sich so als integraler Bestandteil des Films dar. (ML)

► 16 mm, s/w, stumm, 1 min 18 sec, © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

In Dieter Roth's (1930–1998) handmade film *Letter*, handwriting is introduced as narrative medium reaching beyond standard typography. An auto(bio)graphy transported via film is the result, which – by way of the handwritten “DITER ROT” in upper case letters, along with the exposure of biographical details – repeatedly recalls its (autographic) producer. The filmic writing evokes overlay effects, which prohibit deciphering of the text in realtime at normal playback speeds. Nevertheless, the characters, rapidly alternating at the same point, remain identifiable within perceptual space as “letters” of the alphabet, or as symbols (heart). Hence, what Roth considered as the ideal active reception situation turns out to be an integral element of the film. (ML)

► 16 mm, b/w, silent, 1 min. 18 sec., © Dieter Roth Estate, courtesy Hauser & Wirth



WO-DA-VOR-BEI

Regie/director: Marc Adrian

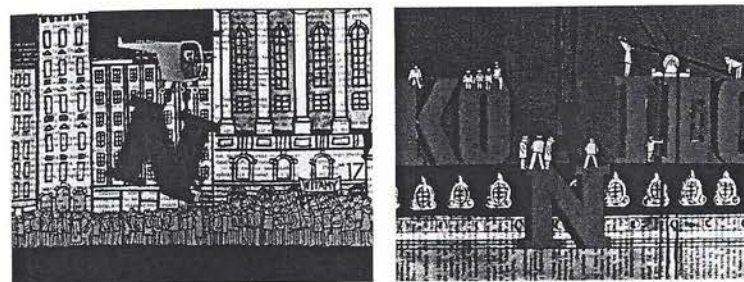
AT 1958

► 1954 (Konzept),
16 mm, s/w, stumm,
1 min 53 sec, Courtesy
of sixpackfilm, © VG
Bild-Kunst, Bonn 2015

Marc Adrians (1930–2008) skeptische Haltung gegenüber Sprache und Schrift sowie sein Interesse an formaler und struktureller Repetition und Verwandlung finden Ausdruck in seinen Schriftfilmen. *WO-DA-VOR-BEI* zeigt Einblendungen der weißen, in Großbuchstaben gezeigten und in der Größe variierenden Wörter „WO“, „DA“, „VOR“ und „BEI“, die je nach Kombination der jeweiligen Wortbedeutung mit einer Verortung (fern/nah) und/oder mit dem jeweiligen Einblendungsmodus (statisch/kinetisch) „sowohl im Kontext wie im Antitext stehen“ (Adrian 1999) sollen. Der Rezipient versucht, das Wortmaterial in sinnvolle Zusammenhänge zu stellen, und kann hierbei zu multiplen Interpretationsmöglichkeiten gelangen, wird in deren Unbestimmtheit jedoch stets auf das verwiesen, was auf der Reizebene vorhanden ist: Schrift und Film als Material.

► 1954 (concept),
16 mm, b/w, silent,
1 min. 53 sec., cour-
tesy of sixpackfilm,
© VG Bild-Kunst, Bonn
2015

Marc Adrian's (1930–2008) skeptical attitude towards language and writing, as well as his interest in formal and structural repetition and transformation find expression in his *Schriftfilme*. *WO-DA-VOR-BEI* shows fade-ins of the white words "WO," "DA," "VOR," and "BEI" ["WHERE," "THERE," "BEFORE," and "AT"]. Depending on the combination of the word's respective meanings, each should stand in relation to a location (remote/proximate) and/or with the respective fade-in mode (static/kinetic) "both in context and antitext" (Adrian 1999; translated from the German by Justin Morris). The viewer attempts to place the word material in a meaningful context, which enables him or her to reach a number of possible interpretations, the ambiguity of which, however, points to what is available as stimulus: writing and film as material.



Litera

Regie/director: Daniel Szczechura

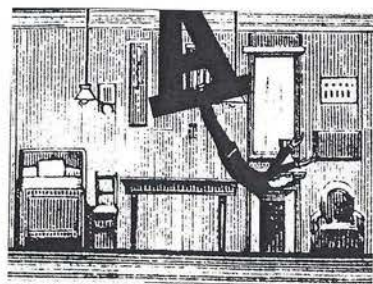
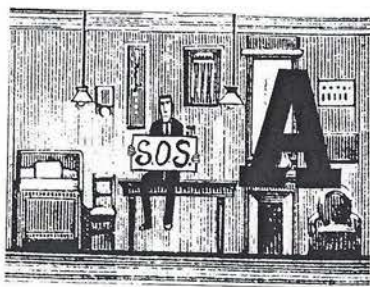
PL 1962

In seinem kurzen Zeichentrickfilm *Litera* [Der Buchstabe] porträtiert Daniel Szczechura (*1930) die sinnentleerten ideologischen Konzepte der polnischen Nachkriegsgesellschaft mithilfe des Buchstabens „N“: Resigniert versucht eine Menschenmenge den schwebenden Buchstaben zu fassen. Szczechura will zeigen, auf welcher unreflektierte Weise Menschen absurden Ideologien naheifern. Dass jedoch auch unüberwindliche machtpolitische Ideologien ein Ende haben, scheint er seinem Publikum auf raffinierte und nachdrückliche Weise mitzuteilen, wenn er in mehreren Schlussversionen des Films den Buchstaben dem jeweiligen Endtitel („KONIEC“, „FIN“, „ENDE“, „END“) inkorporiert.

► 35 mm, Zeichentrick, s/w und Farbe, Ton, 7 min 55 sec, © ZAPA (Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych / Polish Filmmakers' Association Union for Authors and Audiovisual Producers)

In his short animated film *Litera* [Letter] Daniel Szczechura (*1930) portrays the meaningless ideological concepts of Polish postwar society through the letter "N." In a state of resignation, a crowd attempts to capture the hovering letter. What Szczechura attempts to show here is the irresponsible manner in which people follow absurd ideologies. However, those insurmountable power-political ideologies also (eventually) come to an end, which Szczechura conveys in an apparently ingenious and emphatic manner by incorporating the letter in the respective end titles ("KONIEC," "FIN," "ENDE," "END") in the film's final versions.

► 35 mm, animated film, b/w and color, sound, 7 min. 55 sec., © ZAPA (Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych / Polish Filmmakers' Association Union for Authors and Audiovisual Producers)



A

Regie/director: Jan Lenica

DE/FR 1964

► 35 mm, Zeichentrick, s/w und Farbe, Mono, 9 min 23 sec, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Über die gesamte Länge des Films lässt Jan Lenica (1928–2001) den Großbuchstaben „A“ als Hauptdarsteller agieren. Der Buchstabe dominiert das Bild, während sich die menschliche Figur, der kleine Durchschnittsbürger, in den Schraffuren des Zeichenfilms fast verliert. Der Ton akzentuiert die Bedrohlichkeit der Situation zusätzlich. Der Buchstabe verbleibt auch bei noch so großer Anstrengung des Mannes an seiner Stelle und lässt sich, auf monumentale Größe angewachsen, nicht bewegen. Selbst direkt an die Zuschauer adressierte Hilferufe – der Mann hält ein Schild mit der Aufschrift „S.O.S.“ in Händen – ändern nichts an der prekären Situation. Das Schriftzeichen scheint unzerstörbar, wehrt sich nicht nur reaktiv gegen die erfolglosen Attacken des Mannes, sondern agiert selbst und greift die Figur schließlich tätlich an.

► 35 mm, animated film, b/w and color, mono, 9 min. 23 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Jan Lenica (1928–2001) uses the letter “A” as the leading actor throughout the animated film. The letter dominates the image, whereas the human figure – a small average citizen – is nearly lost in the hatching. Sound accentuates the ominous nature of the situation. In spite of the man’s enormous effort, the letter stays in place, immutable even when expanded to a monumental size. Even cries for help addressed to the audience – the man holding up a sign with the inscription “S.O.S.” in his hands – can’t change anything in the precarious situation. The character appears to be indestructible, defending itself not only in reaction to the man’s failed attacks, but finally attacking him in return.



TEXT I

Regie/director: Marc Adrian

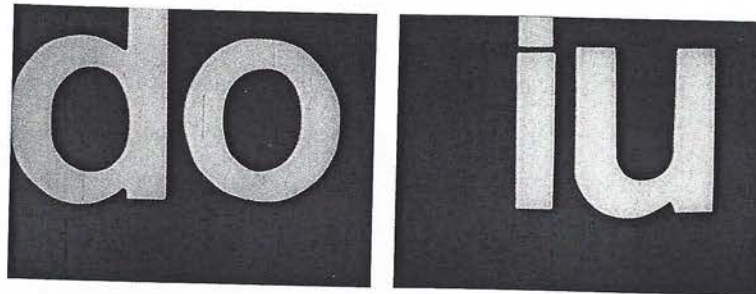
AT/DE 1964

TEXT I ist der erste von Marc Adrians (1930–2008) Schriftfilmen, in denen zusätzlich zu den kompositorischen Effekten auch formale optische Eigenschaften des schriftlichen Materials herausgestellt und die Rezipienten zu Beobachtungen zwischen Lesen und Betrachten angeregt werden. Der Film gruppiert in drei Phasen im Negativ weiß vor schwarzem Grund erscheinende Wörter: 1. „hammer“ und „wind“, 2. „butter“ und „hammer“, 3. „butter“ und „wind“. Diese Worte werden in allen Kombinationen durchgespielt und variieren analog zu ihrer Positionierung und Größe. TEXT I ist ein Spiel mit Vorder- und Hintergrund, das sich einfacher technischer Mittel wie Größenveränderung der Buchstaben/Wörter, Überblendung, Doppelung und Überlagerung bedient und den Blick durch die simultane Präsentationsweise auf die Worte selbst lenkt. (ML)

► 35 mm, s/w, Ton, 2 min 22 sec, Courtesy of sixpackfilm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

TEXT I is the first of Marc Adrian’s (1930–2008) *Schriftfilme* in which, in addition to the compositional effects, formal optical attributes of written material are also emphasized, making ground for observations between reading and viewing. In negative white against a black background, the film groups words to appear in three stages: 1. “hammer” and “wind,” 2. “butter” and “hammer,” 3. “butter” and “wind.” These words are run through in all combinations and vary analogous to their positioning and size. TEXT I is a game with foreground and background which uses simple technical means such as modifications of letter/word size, cross-fading, duplication and overlay, and it directs the gaze through simultaneous presentations of the words themselves. (ML)

► 35 mm, b/w, sound, 2 min. 22 sec., courtesy of sixpackfilm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

**TEXT II**

Regie/director: Marc Adrian

AT/DE 1964

► 35 mm, s/w, Ton,
2 min 34 sec., Cour-
tesy of sixpackfilm,
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2015

TEXT II simuliert Bewegung von jeweils paarweise gruppierten Buchstaben ähnlich dem nach einem bestimmten System funktionierenden Suchen von Neueinstellungen auf analogen Anzeigetafeln. Fünfzig verschiedene Einheiten werden solange durchgespielt, bis insgesamt 681 Einstellungen durchlaufen sind. Erkennt der Rezipient in einer Buchstabenkombination ein Wort, beeinflusst dessen semantischer Gehalt nachfolgende Buchstabenkombinationen und semantisiert diese ebenfalls – die parallel oder kontrapunktisch präsentierten a-semantischen Lautkombinationen der Tonspur wirken dieser Möglichkeit allerdings entgegen. Adrian kann die Arbitrarität (Willkürlichkeit) sprachlicher Codes visualisieren und den Rezipienten auf dessen eigene sprachliche, auf Sinn ausgerichtete Prädeterminiertheit (Vorbestimmtheit) aufmerksam machen. (ML/CS)

► 35 mm, b/w,
sound, 2 min. 34 sec.,
courtesy of sixpack-
film, © VG Bild-Kunst,
Bonn 2015

TEXT II simulates movement from pairs of letters, each one joined in a way that recalls a certain search function for new settings on analog indicator panels. Fifty different units are worked through until a total of 681 settings have come up. If the viewer recognizes a word in one of the letter combinations, its semantic content then influences subsequent combinations of letters. Further, what is recognized can lend semantic content, even though parallel or contrapuntally presented a-semantic sound combinations on the soundtrack may counter that possibility. Adrian can visualize the arbitrariness of linguistic codes, and draw the recipient's attention to his own meaning-directed linguistic predetermination. (ML/CS)



►► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS
(1966–1971)

- | | |
|---|----|
| 1– Paul Sharits
<i>Word Movie (Fluxfilm 29)</i> , US 1966 | 16 |
| 2– Stan VanDerBeek
<i>Poemfield No. 2</i> , US 1966–1980 | 17 |
| 3– Ferdinand Kriwet
<i>Teletext</i> , DE 1967 | 18 |
| 4– Eino Ruutsalo
<i>ABC 123</i> , FI 1967 | 19 |
| 5– Peter Weibel, Susanne Widl
<i>Grüß Gott</i> , AT 1967 | 20 |
| 6– Nicolás Guillén Landrián
<i>Coffea Arábica</i> , CU 1968 | 21 |
| 7– Peter Weibel
<i>Das Recht mit Füßen treten</i> , AT 1968 | 22 |
| 8– Marcel Broodthaers
<i>La Pluie (Projet pour un texte)</i> , BE 1969 | 23 |
| 9– Gerhard Rühm
<i>3 kinematografische texte</i> , DE 1969 | 24 |
| 10– Klaus Peter Dencker
<i>starfighter (Geschichte eines Fronteinsatzes)</i> , DE 1971 | 25 |
| 11– Klaus Peter Dencker
<i>rausch (Buchstabiertafel mit anschließender Diskussion)</i> , DE 1971 | 26 |
| 12– Klaus Peter Dencker
<i>astronaut (Deutscher Film mit Untertiteln)</i> , DE 1971 | 27 |



Word Movie (Fluxfilm 29)

Regie/director: Paul Sharits

US 1966

► 16 mm, Farbe, Ton,
3 min 49 sec

In *Word Movie* rasen Wörter vor einem permanent die Farbe wechselnden Hintergrund 225 Sekunden lang über die Leinwand. Nicht die Worte, sondern einzelne, jeweils an gleicher Position bleibende Buchstaben dienen als konstante formgebende Orientierungshilfen vor dem flackernden Hintergrund. Das Betrachten des Films mündet in eine Art Starren, das den einzelnen invarianten Buchstaben in der Wahrnehmungshierarchie vor dem Ganzen einstuft. Jeweils abwechselnd artikulieren die Sprecher in monotoner Stimmlage langsam und hyperkorrekt ein Wort als kontrapunktische Repetition zu den schriftlich eingeblendeten Wörtern. *Word Movie* exemplifiziert so nicht nur die mediale Differenz von Sehen und Hören, sondern sensibilisiert auch für die Differenz von Lesen und Betrachten, von Film als Illusion und Film als Material. (ML)

► 16 mm, color,
sound, 3 min. 49 sec.

In *Word Movie*, words race across an ever-changing color screen for a period of 225 seconds. Not the words, but single letters, each in its same unaltered position, serve as a constant, shape-giving orientation guide in front of the flickering background. Watching the film induces the viewer's staring; each of the staid letters takes on a greater resonance than that of the word as a whole. Further, each speaker alternately articulates a word in a monotone and hyper-enunciated voice, making a contrapuntal repetition to the fade-in of written words. As such, *Word Movie* exemplifies not only the media differences between seeing and hearing, but sensitizes us to the difference between reading and viewing, and of film as both illusion and material. (ML)



Poemfield No. 2

Regie/director: Stan VanDerBeek

US 1966

Mit seiner achteiligen Computer-Art-Serie *Poemfield No. 1-8* (1966-1980) – „as samples of the art of the future“ (VanDerBeek) – ist Stan VanDerBeek (1927-1984) einer der ersten Künstler, die die neue Technik des Computers nutzen, um nicht nur abstrakte geometrische Formen, sondern auch Schrift für den Film zu generieren und zu animieren. Mit der von Kenneth Knowlton entwickelten Programmiersprache Beflix zur Erstellung von Rastergrafiken ließ VanDerBeek für die Filme seiner Serie „u. a. ein Gedicht durch den Computer zerlegen und grafisch sich auflösen“. (Scheugl/Schmidt jr. 1974)

► 16 mm, Computer-
animation, Farbe, Ton,
5 min 45 sec, © LUX,
London

With his eight-part computer-art series *Poemfield No. 1-8* (1966-1980) – “samples of the art of the future” (VanDerBeek) – Stan VanDerBeek (1927-1984) shows himself as one of the first artists to have used new computer technology both to generate and animate not only abstract geometric forms for film, but also for writing. Using the programming language Beflix that Kenneth Knowlton developed to make raster graphics for the film series, VanDerBeek “among other things, had a poem fragmented and graphically self-dissolve by the computer.” (Scheugl/Schmidt jr. 1974; translated from the German by Justin Morris)

► 16 mm, computer
animation, color,
sound, 5 min. 45 sec.,
© LUX, London



Teletext

Regie/director: Ferdinand Kriwet
DE 1967

► 16 mm, s/w, Ton,
Ausschnitt: 3 min
11 sec

Ferdinand Kriwet (*1942) konzipiert seine experimentelle TV-Produktion *Teletext* als Akkumulation von visuellen Angeboten, die vom jeweiligen Rezipienten als Bild betrachtet und gleichzeitig als informative Schrift gelesen und individuell interpretiert werden können: „Einen Bruchteil der Erfahrungen, die ich mit den alltäglichen Manifestationen von Schrift gemacht habe und permanent mache, habe ich kompositorisch zu vermitteln gesucht“. (Kriwet in Strelow 1967) *Teletext* besteht aus dekontextualisierten *Found-Footage*-Bildern und vor allem aus Schrift; aus einzelnen Buchstaben und deutschen und englischen Wörtern oder Wortfolgen, nichtsemantischen Buchstabenfolgen bis hin zu einmontierten Signets, Reklamepostern und Verkehrszeichen.

► 16 mm, b/w,
sound, excerpt:
3 min. 11 sec.

Ferdinand Kriwet (*1942) designed his experimental TV production *Teletext* as an accumulation of visual offers that can be read as image and simultaneously as informative writing which can be individually interpreted: "I have attempted to convey in compositional form a fraction of the experiences I had, and invariably have, with everyday manifestations of writing" (Kriwet in Strelow 1967; translated from the German by Justin Morris). *Teletext* comprises decontextualized found footage images, and above all, writing: from single letters and German and English words or series of words, nonsemantic sequences of letters to mounted logos, advertising posters, and traffic signs.



ABC 123

Regie/director: Eino Ruutsalo
FI 1967

Sowohl in der Malerei als auch der visuellen Poesie sind für Eino Ruutsalo (1921–2001) Rhythmus und Bewegung von primärem Interesse. Mit seiner Filmcollage *ABC 123* liefert er einen Querschnitt der Gestaltungsmöglichkeiten von Schriftzeichen, Zahlen und anderen Zeichensystemen, die weniger gelesen, sondern in abstrakten flächigen Arrangements vielmehr als eigenständige, nichtsemantische visuelle Elemente betrachtet werden können und so die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf formale optische Eigenschaften der Schriftzeichen lenken. Ruutsalo möchte darauf aufmerksam machen, dass „ein jeder Buchstabe [...] einen Eigenwert, einen Ausdruck, eine Eigenschaft, einen Geist, eine Aussage besitzt“ (Ruutsalo 1984 [1972]) und so im Film „ein andersartiges Sehen, eine andersartige Visualität erreich[t]“ (ibid.).

► s/w und Farbe, Ton,
5 min 17 sec.,
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2015

For Eino Ruutsalo (1921–2001) rhythm and motion are of primary interest in both painting and visual poetry. With his film collage *ABC 123* he offers a cross-section of design possibilities for graphic characters, numbers, and other symbols, which are less read than viewed far more as nonsemantic visual elements that draw viewers' attention towards formal, pictorial attributes of graphic characters. Ruutsalo points to this: "a given letter [...] possesses its own intrinsic value, an expression, an attribute, a spirit, a statement" (Ruutsalo 1984 [1972]; translated from the German by Justin Morris), so in film, "reaches a different kind of seeing, a different kind of visuality" (ibid.).

► b/w and color,
sound, 5 min. 17 sec.,
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2015



Grüß Gott

Performance von/by Peter Weibel
und/and Susanne Widl
AT 1967

► PAL von U-matic,
s/w, stumm, 46 sec

In *Grüß Gott* begegnen sich Peter Weibel (*1944) und Susanne Widl auf der Straße, grüßen sich – „Grüß Gott“ – und verspeisen prompt die gebackenen Worte „Grüß Gott“. Während Widl das Schriftbackwerk „Grüß“ zu schmecken scheint, spuckt Weibel „Gott“ wieder aus. „Wörter [werden] als Nahrungsmittel, als Backwerk, als Gegenstände gezeigt: jedes Wort ein Bissen, jeder Bissen ein Wort, Wörter werden gegessen, verschlungen, andere in den Mund gelegt, gestopft, ein alphabetischer Augenschmaus, ein kulinarisches Fest der Sprache, Sprache als Speise, Sprachprozess als Verdauungsprozess.“ (Weiermair 1976)

► PAL by U-matic,
b/w, silent, 46 sec.

In *Grüß Gott* Peter Weibel (*1944) and Susanne Widl encounter one another on the street, greet one another – “Grüß Gott” [“Greetings!”; in German literally “Greet God”] – before promptly proceeding to consume the baked words “Grüß Gott.” While Widl appears to enjoy the lettered cake “Grüß” [greet], Weibel spits out “Gott” [God]. In sum, “Words [become] shown as food, as cakes, as objects: each word a bite, each bite a word, words are eaten, devoured, others are placed in the mouth, stuffed in, an alphabetic feast for the eyes, a culinary feast of language, language as a dish, language process as digestive process.” (Weiermair 1976; translated from the German by Isaac Custance)



Coffea Arábica

Regie/director: Nicolás Guillén Landrián
CU 1968

Durch das Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos mit einem Propagandafilm über Havannas neue Kaffeeplantagen betraut, realisiert Nicolás Guillén Landrián (1938–2003) einen experimentellen Kurzfilm, der den Revolutionsführer Castro kompromittiert: Gerade als der verbotene Beatles-Song *The Fool on the Hill* ertönt, betritt Castro im Film die Bühne. Der Film ist regimiekritisch und gleichsam in der typisch didaktischen Manier des Sozialismus gestaltet. Schrift wird nicht nur als Bestandteil zahlreicher Werbeplakate und Straßenschilder präsentiert, auch zwischen die einschlägigen schwarz-weißen Bildmotive werden Slogans der Propagandamaschinerie eingeblendet, die das Filmbild ersetzen und den neuen Wirtschaftszweig anpreisen.

► 35 mm, s/w, Ton,
18 min 10 sec

Entrusted by the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos with making a propaganda film about Havana's new coffee plantations, Nicolás Guillén Landrián (1938–2003) has realized an experimental short film that compromises the revolutionary leader, Fidel Castro. At the very moment Castro enters stage in the film, we hear the forbidden Beatles' song, *The Fool on the Hill*. The film is regime-critical and crafted in the didactic manner typical of Socialism. Not only is writing presented as an integral part of numerous advertising placards and street signs, but slogans of the propaganda machinery also fade in among the relevant black-and-white pictorial motifs, replacing the film image and extolling the new branch of the economy.

► 35 mm, b/w, sound,
18 min. 10 sec.



Das Recht mit Füßen treten

Textaktion/text environment

von/by Peter Weibel

AT 1968

► 1967 (Konzept),
PAL von U-matic, s/w,
1 min 34 sec

In der gefilmten Performance *Das Recht mit Füßen treten* sieht man mehrere Personen, die auf dem Boden, auf dem in weißer Kreide mehrfach das Wort „Recht“ geschrieben steht, hin- und hergehen und im Rahmen dieser Textaktion das „Recht“ buchstäblich „mit Füßen treten“.

► 1967 (concept),
PAL by U-matic, b/w,
1 min. 34 sec.

In the filmed performance *Das Recht mit Füßen treten* [Trampling on the law], one sees several people stepping out across the floor marked in white chalk with the word “Recht” [law] such that in the context of this text environment, they seem to literally “trample” the “law.”



La Pluie (Projet pour un texte)

Regie/director: Marcel Broodthaers

BE 1969

Die Filme des belgischen Künstlers Marcel Broodthaers (1924–1976) sind nicht eindeutig *Handmade*-Filme, (strukturelle) Materialfilme, (konkrete) Schriftfilme, persönliche oder autobiografische Filme oder nicht kommerzielle Undergroundfilme, sondern stellen sich als eine Art Konglomerat aus all diesen Richtungen dar. *La Pluie* zeigt Broodthaers bei seinem Versuch, im Regen zu schreiben. Eine Fixierung des mit Tinte geschriebenen Textes gelingt hierbei verständlicherweise nicht; der Regen lässt Broodthaers' Handschrift zu abstrakten skripturalen Spuren verschwimmen, verwandelt die Schrift in ein ornamentales, arabeskes Bild.

► 16 mm, s/w, 2 min,
© Estate Marcel
Broodthaers / VG Bild-
Kunst, Bonn 2015

The films of Belgian artist Marcel Broodthaers (1924–1976) are clearly not just handmade films, (structural) material films, (concrete) *Schriftfilme*, personal, autobiographical, or noncommercial underground films, but instead, present a kind of conglomerate of all these genres. *La Pluie* shows Broodthaers' attempt to write in the rain. Understandably, fixing a text written in ink under those circumstances proves unsuccessful; the rain makes Broodthaers' handwriting blur into abstract, calligraphic traces, and transforms the writing into an ornamental, arabesque image.

► 16 mm, b/w, 2 min.,
© Estate Marcel
Broodthaers / VG Bild-
Kunst, Bonn 2015



3 kinematografische texte

Regie/director: Gerhard Rühm

DE 1969

► 1955 (Konzept), 1964 (Partitur), s/w, Ton, 4 min 15 sec, **Erstausstrahlung:** *Ophelia und die Wörter* (mit 3 kinematografischen texten), 29.10.1970, RBB.

Im Vorwort der Partitur zu *3 kinematografische texte* führt Gerhard Rühm (*1930) aus: „im film bietet sich [...] die reizvolle möglichkeit, das lesetempo zu bestimmen, [...] abrupte oder kontinuierliche übergänge zu schaffen. mit diesen möglichkeiten in verbindung mit denen der visuellen poesie habe ich in den drei kinematografischen texten gearbeitet und versucht, sie einer poetischen aussage dienstbar zu machen. die drei texte beschäftigen sich mit jeweils verschiedenen materialbereichen des sprachlichen ausdrucks. der erste film operiert mit buchstaben, der zweite mit wörtern [...]; im dritten film tritt als neue dimension der ton, das gesprochene wort hinzu, wobei die auditiven vorgänge die visuellen nicht einfach verdoppeln, sondern sie differenzieren, ergänzen, kontrastieren [...]“ (Rühm 1996).

► 1955 (concept), 1964 (score), b/w, sound, 4 min. 15 sec., **first broadcast:** *Ophelia und die Wörter* (mit 3 kinematografischen texten), October 29, 1970, RBB.

In the foreword of the score for the *3 kinematografische texte* [3 cinematographic texts] Gerhard Rühm (*1930) explains: “the film offers the [...] appealing possibility of determining the reading speed, [...] to make abrupt or continuous transitions. i worked with these possibilities in connection with visual poetry in the three cinematographic texts, and sought to subject them to poetic statement. the three texts each focus on different material areas of linguistic expression. the first film operates with letters and the second, with words [...]; in the third film, sound appears as a new dimension, and includes the spoken word, whereby the auditory processes do not simply duplicate the visual, but differentiate, supplement, contrast [...]” (Rühm 1996; translated from the German by Justin Morris).



starfighter (Geschichte eines Fronteinsatzes)

Regie/director: Klaus Peter Dencker

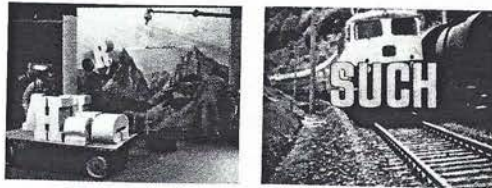
DE 1971

In den Jahren 1970 und 1971 produziert Klaus Peter Dencker (*1941) unter dem Obertitel *Visuelle Poesie* die drei Experimentalfilme *starfighter*, *rausch* und *astronaut*. Der Film *starfighter* stellt „den Bewußtseinsstrom des Sehenden bei der Herstellung des Wortes STARFIGHTER dar“. (Dencker 1972) Über die Filmbilder des Vietnamkriegs wird die weiße Majuskel „I“ eingeblendet, die durch die parallelen Audioeinspielungen „I“ und „Ich“ als das englische Pronomen „I“ gedeutet wird. Es folgen Bilder von Soldaten, die durch die Buchstaben „I“ und „G“ (die Abkürzung „GI“ für US-Soldaten) kontextualisiert werden. Dencker macht so auf die von kleinsten Einheiten abhängige Funktionsweise des schriftsprachlichen Zeichensystems und die Änderungen des Sprachbezugsystems durch unterschiedliche visuelle Kontextinformationen aufmerksam.

► 16 mm, s/w und Farbe, Ton, 4 min 40 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In 1970 and 1971 Klaus Peter Dencker (*1941) produced the three experimental films *starfighter*, *rausch* [Rush], and *astronaut* under the heading *Visuelle Poesie* [Visual poetry]. The film *starfighter* represents the “viewer’s flow of consciousness in the production of the word STARFIGHTER.” (Dencker 1972; translated from the German by Justin Morris) The white capital letter “I” is faded in above film images of the Vietnam War, and is indicated by way of parallel audio recordings of “I” and “Ich” as the English pronoun “I.” This is followed by images of soldiers who are contextualized by the letters “I” and “G” (the abbreviation “GI” for US soldiers). Dencker thereby draws attention to the functionality of written language as dependent on the smallest units, and the transformations of the language reference system by different elements of visual context information.

► 16 mm, b/w and color, sound, 4 min. 40 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015



rausch (Buchstabiertafel mit anschließender Diskussion)

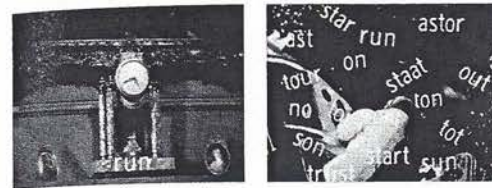
Regie/director: Klaus Peter Dencker
DE 1971

► 16 mm, s/w und Farbe, Ton, 8 min 15 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Der zweite Teil von Denckers Kurzfilm-Serie, *rausch*, weicht in seinem Aufbau von den anderen beiden Filmen ab, da nur die zweite Episode mit *Found-Footage*-Bildern in Kombination mit Schrifteinblendungen arbeitet. Die erste Episode zeigt in einem Studio gedrehte Szenen, die von einer Buchstabiertafel erzählen, die dritte Episode lässt den Zuschauer einer Diskussionsrunde beiwohnen, die plakativ Kernpunkte der Dencker'schen TV-Poesie inszeniert: „beeindruckend“ sei der Film, heißt es dort, da, die „Aneinanderreihung von Bildern und Situationen [...] mit Buchstaben davor [...] die zusammenpassen sollen irgendwie [...] jedem von uns etwas ganz anderes bedeuten würde“. So wird das Panoramabild zu einer Buchstabiertafel und der Bildraum zum Sprachrohr von Denckers konzeptionellen Überlegungen.

► 16 mm, b/w and color, sound, 8 min. 15 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In terms of its structure, the second part of Dencker's short film series, *rausch* (*Buchstabiertafel mit anschließender Diskussion*) [*Rush. (Spellingtable with following discussion)*] deviates from the other two; only the second episode works with found footage images in combination with text fade-ins. The first episode shows scenes shot in a studio telling the story of a spelling-panel, the third episode allows viewers to attend a discussion group, which stages a striking version of Denckerian TV poetry: here, the film is referred to as "impressive," since the "stringing together of images and situations [...] with letters in front of them [...] which should somehow match [...] would signify something entirely different to each one of us." Thus, the panorama picture becomes the spelling panel, and the pictorial space becomes the mouthpiece of Dencker's conceptual deliberations.



astronaut (Deutscher Film mit Untertiteln)

Regie/director: Klaus Peter Dencker
DE 1971

In *astronaut* (*Deutscher Film mit Untertiteln*), dem dritten Film der Reihe *Visuelle Poesie*, provoziert Klaus Peter Dencker Zuschauerirritationen durch die Diskrepanz zwischen der von der Ankündigung des Titels nahegelegten Funktionsweise der Schrifteinblendungen als Untertitel und deren tatsächlicher Rolle im Film. Denn die eingeblendeten Worte lassen sich keineswegs in eindeutige referenzielle Verbindungen zu den Bildern bringen, auch wenn die Schrifteinblendungen in einigen Fällen ansatzweise explikative Funktionen übernehmen und manche Wort-Bild-Kombinationen in fragmentarische syntaktische Beziehungen gebracht werden können.

In *astronaut* (*Deutscher Film mit Untertiteln*) [*astronaut. German film with subtitles*], the third film in the series *Visuelle Poesie* [*Visual poetry*], Klaus Peter Dencker provokes irritation among viewers by the discrepancy between the functionality of the text fade-ins as subtitles, as announced in the film title, and the actual role they assume in the film. The faded-in words hardly allow for a clear referential connection to the images, even though, in some cases, they may have a rudimentary explanatory function, and some combinations of words and images can be loosely related syntactically.

► 35 mm, s/w und Farbe, Ton, 4 min 6 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

► 35 mm, b/w and color, sound, 4 min. 6 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

3

► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS (1967–1997)

1– Ernst Schmidt jr. <i>9/g Filmtext. Ein Schriftenfilm</i> , AT 1967	30	10– Peter Weibel <i>Schrei/ben</i> , AT 1974	39
2– John Baldessari <i>I will not make any more boring Art</i> , US 1971	31	11– Peter Weibel <i>Schrift und Traum</i> , AT 1974	40
3– Peter Weibel <i>Das Produkt erlischt im Prozess</i> <i>[Air-Text]</i> , AT 1971/DE 2003	32	12– Peter Weibel <i>Sinn</i> , AT 1974	41
4– John Baldessari <i>Teaching a Plant the Alphabet</i> , US 1972	33	13– Peter Weibel <i>Spass</i> , AT 1974	42
5– Peter Weibel <i>Selbstbeschreibung</i> , AT 1973	34	14– Peter Weibel <i>Spiegeltexte</i> , AT 1974	43
6– Peter Weibel <i>Augentexte</i> , AT 1973/1974	35	15– Peter Weibel <i>Switcher Texte</i> , AT 1974	44
7– Stephen Partridge <i>Easy Piece</i> , GB 1974	36	16– Peter Weibel <i>Angst/Anxiety</i> , AT 1974/1975	45
8– Peter Weibel <i>Mundtext</i> , AT 1974	37	17– Peter Weibel <i>Das Geheimnis der Geheimnisse</i> , AT 1975	46
9– Peter Weibel <i>Music Arises</i> , AT 1974	38	18– Timm Ulrichs <i>The End</i> , DE 1970/1990/1997	47



9/g Filmtext. Ein Schriftenfilm

Regie/director: Ernst Schmidt jr.

AT 1967

► 16 mm, s/w, stumm, 2 min 17 sec, unvollendet, Courtesy of sixpackfilm

Ab 1967 und bis 1975 arbeitet Ernst Schmidt jr. (1938–1988) an einem „Filmtagebuch-Projekt“, das auch in Form von mindestens zwei filmischen Versionen existiert. Im „Schriftenfilm“ *Filmtext* (Filmtagebuch, 1. Version) sind tautologische Aussagen zu lesen, die zur Reflexion über die beteiligten Medien Film und Schrift anregen. „Zu filmen und das Ergebnis ‚Tagebuch‘ zu nennen“, sei „literarisch“ (Schmidt jr. 2001). „Filmisch“ hingegen sei es, „ein Filmtagebuch zu schreiben und diese Schrift als Film abrollen zu lassen“ (ibid.). Auch in der 2. Version des *Filmtagebuchs* (1975) ist Schrift das konstitutive Moment. Dort reiht Schmidt jr. Filmtitel aneinander, um die Filme nicht durch Bilder, sondern durch Schrift in der Imagination der Rezipienten entstehen zu lassen.

► 16 mm, b/w, silent, 2 min. 17 sec., unfinished, courtesy of sixpackfilm

Ernst Schmidt jr. (1938–1988) worked on a “Film Diary Project” – which also exists in at least two film versions – from 1967 to 1975. In the “*Schriftenfilm*” *Filmtext* (Film diary, first version) tautological statements prompt reflection on the participating media of film and writing. “To film and name the result ‘diary’” is “literary” (Schmidt jr. 2001). By contrast, it is “filmic” “to write a film diary and to unroll this text as film” (ibid.). Writing is also the constitutive moment in the second version of the *Filmtagebuch* [Film diary] (1975). Here, the artist strings together film titles, in order for films to emerge not through images but through writing – in the viewer’s imagination.



I will not make any more boring Art

Performance von/by John Baldessari

US 1971

Im Performance-Video *I will not make any more boring Art* schreibt der Konzept- und Medienkünstler John Baldessari (*1931) über eine halbe Stunde lang den Titel des Videos unbeeinträchtigt auf ein weißes Blatt Papier und erfüllt insofern sein im Titel formuliertes Diktum in keiner Weise. „In an ironic disjunction of form and content, Baldessari’s methodical, repetitive exercise deliberately contradicts the point of the lesson – to refrain from creating ‘boring’ art” (Zippay 1991).

► s/w, Ton, 31 min 21 sec

In the performance video *I will not make any more boring Art*, concept and media artist John Baldessari (*1931) writes the title of the video on a white sheet of paper, for a period of half an hour uninterrupted. He by no means fulfills the pledge formulated in the title. “In an ironic disjunction of form and content, Baldessari’s methodical, repetitive exercise deliberately contradicts the point of the lesson – to refrain from creating ‘boring’ art” (Zippay 1991).

► b/w, sound, 31 min. 21 sec.



Das Produkt erlischt im Prozess [Air-Text]

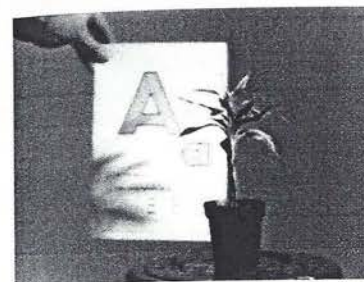
Prozess-Poem, Materialtext von /
process poem, material text by Peter Weibel
AT 1971/DE 2003

► 1967 (Idee), 1971 (Performance), Neuinszenierung der Aktion im ZKM | Karlsruhe, Film: Michael Klant, Farbe, 3 min

► 1967 (concept), 1971 (performance), reenactment of the event at the ZKM | Karlsruhe, Film: Michael Klant, color, 3 min.

In seinen Filmen vergegenständlicht Peter Weibel (*1944) Worte stets in einer Weise, die ihre Vergänglichkeit für den Betrachter unmittelbar deutlich werden lässt. Im 2003 entstandenen Video zu seinem 1967 erstmals installierten Prozesskunstwerk *Air-Text* löst sich das aus Sauerstofftabletten zusammengesetzte Wort „Luft“ im Wasser buchstäblich in Luft auf.

In his films, Peter Weibel (*1944) always objectifies words in a way that makes their impermanence immediately clear to the viewer. In the video for his 1967 process artwork *Air-Text*, which he created in 2003, the word “Luft” [air] – made up of oxygen tablets – literally dissolves into thin air/water.



Teaching a Plant the Alphabet

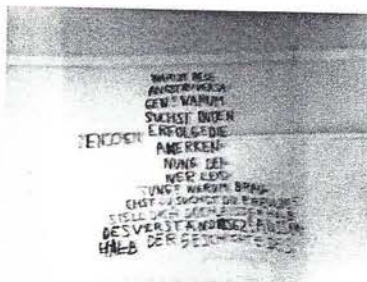
Performance von/by John Baldessari
US 1972

In der Arbeit *Teaching a Plant the Alphabet* unternimmt John Baldessari (*1931) den Versuch, einer Zimmerpflanze das Alphabet zu lehren. Knapp zwanzig Minuten dauert die aussichtslose Unternehmung: Unablässig repetiert der Lehrer für jeweils eine Minute und in Reihenfolge die einzelnen Buchstaben des Alphabets („A a a a a a a...“) und präsentiert parallel in didaktischer Manier Texttafeln mit korrespondierenden Groß- und Kleinbuchstaben sowie Wortbeispielen. Humorvoll hinterfragt er in dieser und weiteren Performances Sprache, Bedeutung, Wahrnehmung und nicht zuletzt Kunst.

► s/w, Ton, 18 min
24 sec

In *Teaching a Plant the Alphabet*, John Baldessari (*1931) attempts to teach the alphabet to a houseplant. This hopeless undertaking takes almost twenty minutes: the teacher relentlessly repeats each of the single letters of the alphabet in succession (“A a a a a a a...“) while simultaneously presenting text panels in the upper and lower case letters in a didactic manner, along with word examples. In these and other performances, the artist humorously questions language, meaning, perception and, not least, art.

► b/w, sound,
18 min. 24 sec.



Selbstbeschreibung

Performance von/by Peter Weibel

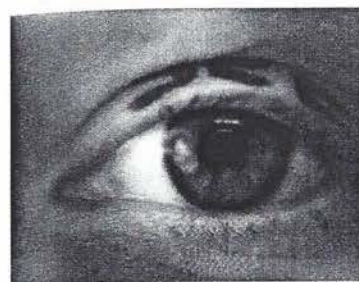
AT 1973

► PAL von U-matic,
s/w, stumm, 12 min
21 sec

In *Selbstbeschreibung* be-schreibt sich Peter Weibel (*1944) in zweifachem Sinne selbst: in selbstreflexiven Worten, die er auf eine Glasscheibe schreibt, und in optischer Hinsicht, da die beschriftete Scheibe zwischen der Videokamera und dem Künstler angebracht ist. In seiner Performance macht sich der Künstler im Schreibprozess sichtbar, verdeckt sein Bild, sein Porträt, gleichzeitig aber auch mit der Schrift, mit der er dieses schreibt.

► PAL by U-matic,
b/w, silent, 12 min.
21 sec.

In *Selbstbeschreibung* [Self description] Peter Weibel (*1944) describes himself in two senses: first, in self-reflective words, which he writes on a pane of glass, and second, in a visual sense, in that the inscribed pane of glass is placed between the video camera and the artist. In his performance, Weibel makes himself visible during the processes of writing, but covers his image, his portrait made at the same time and with the script he is writing.



Augentexte

Performance von/by Peter Weibel

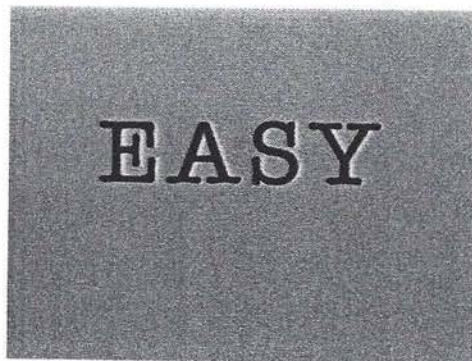
AT 1973/1974

In *Augentexte* werden auf die Augenlider Worte wie „SEE“ oder „LOVE“ geschrieben; bleibt das Auge geschlossen, können die Worte gesehen/gelesen werden.

► PAL von U-matic,
s/w, stumm, 1 min
9 sec

In *Augentexte* [Eye texts], words such as “SEE” or “LOVE” are written on one's eyelids; if the eye stays closed, then the words can (not) be seen/read.

► PAL by U-matic,
b/w, silent, 1 min.
9 sec.



Easy Piece

Regie/director: Stephen Partridge

GB 1974

► s/w, Ton, 5 min
46 sec

Vor allem über konzeptuelle audiovisuelle Störungen seiner computerbasierten/computergenerierten Videoarbeiten sucht Stephen Partridge (*1953) die durch medientechnologische Innovationen veränderten Wahrnehmungsmodi zu erforschen und gleichsam dem Zuschauer sichtbar zu machen. In seiner Videoarbeit *Easy Piece* gelingt dies Partridge durch den Einsatz von Schrift: Schwarz auf Weiß kann der Rezipient in langen Abständen „EASY“ lesen, während dies parallel zu den Einblendungen eine Frauenstimme auch aus dem Off verlauten lässt.

► b/w, sound, 5 min.
46 sec.

It is primarily through audiovisual disturbances of his computer-based/computer-generated video works that Stephen Partridge (*1953) researches the perceptual modi that are transformed through media technological innovations, while, at the same time, making these visible to the audience. In his video work *Easy Piece*, Partridge achieves this by means of writing: in black and white the viewer can read "EASY" at long intervals, while this is also announced by an off-screen female voice.



Mundtext

Performance von/by Peter Weibel

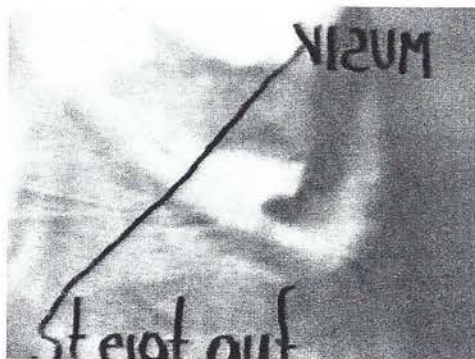
AT 1974

In *Mundtext* nimmt Peter Weibel buchstäblich Worte in den Mund – dort kann man dann Worte lesen wie „Wort“, „Zunge“, „Gedärme“ oder „Scheisse“, Worte, die man eigentlich nicht in den Mund nehmen will/soll.

► s/w, stumm, 44 sec

In *Mundtext* [Mouth text], Peter Weibel literally puts the words in his mouth – one can then read bits such as "word," "tongue," "intestines," or "shit," those words that one would not/should not really wish to speak.

► b/w, silent, 44 sec.



Music Arises

Performance von/by Peter Weibel

AT 1974

- ▶ s/w, stumm, 53 sec. In tautologischer Manier schreibt Peter Weibel in *Music Arises* „Musik steigt auf“ – „Musik“ wird hierbei an den oberen, „steigt auf“ an den unteren Bildrand geschrieben.
- ▶ b/w, silent, 53 sec. In *Music Arises*, Peter Weibel writes “Musik steigt auf” [music ascends] in a tautological style – here “Musik” [music] is written on the upper, “steigt auf” [ascends], on the lower edge of the screen.



Schrei/ben

Performance von/by Peter Weibel

AT 1974

- Peter Weibels Slogan ist der: „Alles ist Dichtung. Am Ende des Gutenbergzeitalters muß man eben als Dichter in der Lage sein, nicht nur die Schreibmaschine einzubeziehen, sondern auch zum Beispiel Musikmaschinen oder Bildmaschinen wie Video und Film“ (Weibel in Gruber 1983). In *Schrei/ben* tut das Schreiben weh – die Tasten der Schreibmaschine sind mit Nadeln gespickt. ▶ s/w, stumm, 35 sec.

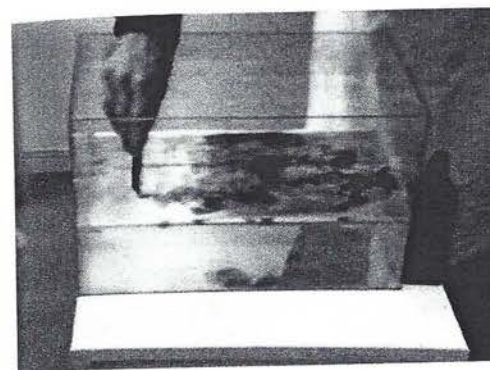
- Peter Weibel's slogan is: “Everything is poetry. As a poet at the end of the Gutenberg age, one must be in a position to not only incorporate the typewriter, but also, for example, music machines or image machines such as the video or film” (Weibel in Gruber 1983; translated from the German by Justin Morris). In *Schrei/ben* [Writing – but “Schrei” also means “scream”] writing is painful – the keys of the typewriter are studded with needles. ▶ b/w, silent, 35 sec.



Schrift und Traum

Performance von/by Peter Weibel
AT 1974

- s/w, stumm, 22 sec. In seinen Videoarbeiten vergegenständlicht Peter Weibel Worte oftmals in einer Weise, die ihre Vergänglichkeit für den Betrachter unmittelbar deutlich werden lässt: Sie lösen sich in Luft auf (*Air-Text*, AT, 1972 / DE, 2003), werden verspeist (*Grüß Gott*, AT, 1967) oder schon im Augenblick ihrer Niederschrift (auf Wasser; *Sinn*, AT, 1974) obsolet. Kaum geschrieben, verblasst auch das mit einer Lichtquelle geschriebene Wort „traum“ im Video *Schrift und Traum*, das pointiert auf die dem Schlaf-erleben eigentümlichen Aspekte der Einmaligkeit und der stets nur unzureichenden sprachlichen Reproduzierbarkeit verweist.
- b/w, silent, 22 sec. In his video works, Peter Weibel often turns words into objects to draw attention to their transience: they disappear into thin air (*Air-Text*, AT, 1972 / DE, 2003), are eaten (*Grüß Gott*, AT, 1967) or disappear as they are written (on water; *Sinn*, AT, 1974). Written with a light source, the word “traum” [dream] in the video *Schrift und Traum* [Writing and dream] begins to fade as soon as it is drawn, pointing to the singularity that characterizes our experience of sleep, never fully reproducible in language.



Sinn

Performance von/by Peter Weibel
AT 1974

- In *Sinn* schreibt Peter Weibel seine Nachricht „für G. Peschek“ auf Wasser. Lesbar ist der Text natürlich nicht. Obwohl verschriftlicht, in das klassische Medium der Konservierung und Übertragung von Sprache, Inhalt und Sinn gebracht, hat die Botschaft keinen Bestand, verflüchtigt sich ihr Inhalt. Spiel-erisch macht Weibel mit seiner sprachphilosophischen Schrift-aktion auf die (Un-)Möglichkeit der Möglichkeit von funktion-nerender Kommunikation aufmerksam. ► s/w, stumm, 27 sec.
- In *Sinn* [Meaning], Peter Weibel writes his message on water “for G. Peschek.” Naturally, the text is illegible. Although in written form, rendered in the classic medium of conserva-tion and transfer of language, content and meaning, the message has no existence – the content disappears. In his writing action, Weibel draws attention to the (im)possibility of the possibility of a functioning communication in a playful manner. ► b/w, silent, 27 sec.

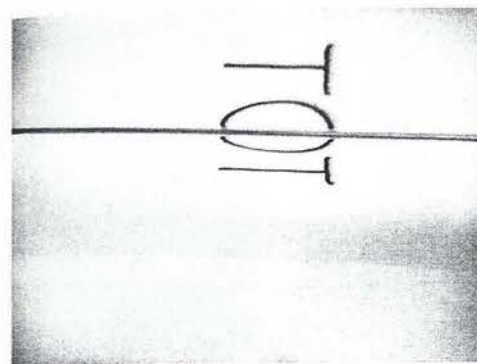


Spass

Performance von/by Peter Weibel

AT 1974

- ▶ s/w, stumm, 22 sec. Das Video *Spass* entfaltet seine Wirkung nur, wenn der Titel des Videos und das, was Peter Weibel im Video schreibt („beiseite“) zusammengelesen werden: „Spass beiseite“ heißt es dann. Die konventionelle Grenze des Kunstwerks, Innen und Außen, werden überschritten. Der Titel fungiert als klassische Rahmung, aber auch als konstitutiver Teil des Kunstwerks selbst – und schließlich gar als Metakommentar.
- ▶ b/w, silent, 22 sec. The video *Spass* [Joke] unfolds its effects only if the title of the video and that what Peter Weibel writes in the video “beiseite” [aside] are written together: then it means “joking aside.” The conventional boundary of the work of art – inside and outside – are transgressed. The title acts as classic frame, but also as a constitutive part of the work of art itself – and, finally, even as a metacommentary.



Spiegeltexte

Performance von/by Peter Weibel

AT 1974

Spiegeltexte zeigt zunächst abstrakte geometrische Formen, die sich, gespiegelt zu Buchstaben und Worten (beispielweise „TOT“) verwandeln. Durch seine *Spiegeltexte* kann Peter Weibel auf die arbiträre formale Konstitution des schriftsprachlichen Zeichensystems aufmerksam machen.

▶ s/w, stumm, 38 sec

Spiegeltexte [Mirror texts] initially shows abstract geometric forms which when reflected, however, are transformed to letters and words (for example, “TOT” [dead]). With his *Spiegeltexte*, Peter Weibel can draw attention to the arbitrary formal constitution of the symbolic system of written language.

▶ b/w, silent, 38 sec.



Switcher Texte

Performance von/by Peter Weibel

AT 1974

► s/w, stumm, 3 min
11 sec

In seinen *Switcher Texten* spielt Peter Weibel mit der formalen Seite von Schrift – mal lassen sich im Bild nur geometrische Formen erkennen, mal lassen sich diese als Bestandteile von Buchstaben erkennen und zu Worten (beispielsweise „OTTO“) zusammenlesen.

► b/w, silent, 3 min.
11 sec.

In his *Switcher Texte*, Peter Weibel plays with the formal side of writing – sometimes only geometric forms can be recognized in an image, while in others, those forms can be recognized as elements of letters and read together as words (for example, „OTTO“).



Angst/Anxiety

Schriftaktion von/text action by

Peter Weibel

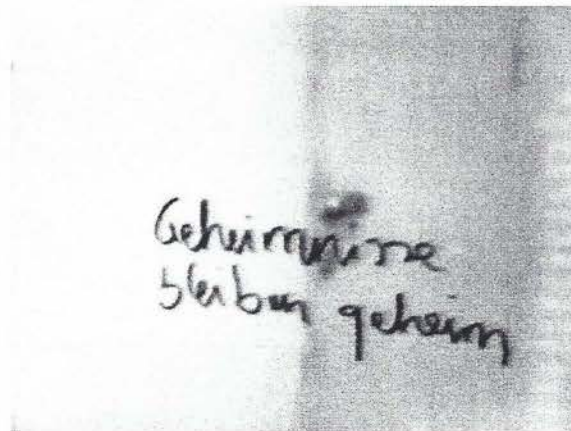
AT 1974/1975

Peter Weibels (*1944) Slogan ist der: „Alles ist Dichtung. Am Ende des Gutenbergzeitalters muß man eben als Dichter in der Lage sein, nicht nur die Schreibmaschine einzubeziehen, sondern auch zum Beispiel Musikmaschinen oder Bildmaschinen wie Video und Film“ (Weibel in Gruber 1983). Im Video *Angst/Anxiety* wird die abstrakte Kritzelei auf einer Glasscheibe erst durch Rückspulen als das mehrfach von Weibel übereinandergeschriebene Wort „Angst“ erkenntlich.

► PAL von U-matic,
s/w, stumm, 2 min
13 sec

Peter Weibel's (*1944) slogan is: "Everything is Poetry. As a poet at the end of the Gutenberg age, one must be in a position to not only incorporate the typewriter, but also, for example, music machines or image machines such as video and film" (Weibel in Gruber 1983; translated from the German by Justin Morris). In the video *Angst/Anxiety*, by means of rewinding, the abstract scrawlings on panes of glass first become recognizable as the word "Angst" [anxiety] as written over several times by Peter Weibel.

► PAL by U-matic,
b/w, silent, 2 min.
13 sec.



Das Geheimnis der Geheimnisse

Performance von/by Peter Weibel

AT 1975

► s/w, stumm, 1 min 21 sec „Geheimnisse bleiben geheim.“ (Peter Weibel)

► [The secret of secrets], b/w, silent, 1 min. 21 sec. “Secrets remain secret.” (Peter Weibel)



The End

Regie/director: Timm Ulrichs

DE 1970/1990/1997

Der erste Teil des Videos zeigt das Gedicht *Visueller Text* von Timm Ulrichs (*1940) aus dem Jahr 1966. Durch die Transponierung in das filmische Medium zeigt sich der Übergang vom Anfang zum Ende, vom Anfang vom Ende zum Ende vom Anfang, der dem Rezipienten in der Simultandarstellung des Gedichts nur imaginativ erfahrbar war, diesem nun unmittelbar. Im zweiten Teil des Videos montiert Ulrichs sechzig Film-Enden aneinander und überführt diese in eine Anthologie von Schlussbildern. Am Ende von *The End* wird „THE END“ auf Ulrichs rechtes Augenlid tätowiert. „Um zu demonstrieren, daß alles, was in mein Blick-Feld fällt oder mir unter die Augen kommt, Film ist, beschrifte ich [...] meine Augenlid-Vorhänge [...] mit dem Wort ‚Ende‘: Schließen sie sich, ist auch mein Augen-Kino beendet“ (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1997).

► 1970 (Idee), Realisation: Dieter Fietzke, Hubertus Müll, Farbe, stumm, 6 min 15 sec, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015 (Timm Ulrichs)

The first part of the video shows the 1966 poem *Visueller Text* [Visual text] by Timm Ulrichs (*1940). Through the transposition to the medium of film, the transition from beginning to end – from the beginning of the end to the end of the beginning that viewers could only theoretically experience in the simultaneous representation of the poem – is now shown directly. In the second video segment, Ulrichs splices sixty film ends into one another, and transfers these to an anthology of end titles. At the end of *The End*, the “THE END” is tattooed to Ulrichs’ right eyelid. “So as to demonstrate that everything that falls within eyesight, or visual field is film, I inscribe [...] my eyelid curtains [...] with the word ‘end’: If the curtain closes, my eye-cinema has also come to an end” (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1997; translated from the German by Justin Morris).

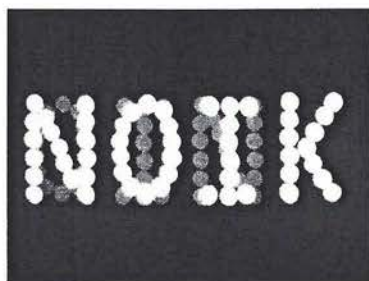
► 1970 (concept), realization: Dieter Fietzke, Hubertus Müll, color, silent, 6 min. 15 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015 (Timm Ulrichs)

4

►► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS (1979–1991)

1– Timm Ulrichs <i>IKON / KINO</i> , DE 1979	50
2– Timm Ulrichs <i>in worte gekleidet – in schweigen gehüllt</i> , DE 1980/2013	51
3– Brětislav Pojar <i>E</i> , CA 1981	52
4– Peter Rose <i>Spirit Matters</i> , US 1984	53
5– Paul Glabicki <i>Object Conversation</i> , US 1985	54
6– Eduardo Kac <i>OCO</i> , BR/US 1985/1990	55
7– Eduardo Kac <i>Reabracadabra</i> , BR 1985	56

8– Silvie und/and Chérif Defraoui <i>homme, femme, serpent</i> , CH 1986	57
9– Eduardo Kac <i>Recaos</i> , BR 1986	58
10– Peter Rose <i>Folt Yet Cleem Triavith</i> , US 1987	59
11– Stan Brakhage <i>I... Dreaming</i> , US 1988	60
12– Stephen Partridge <i>Sentences</i> , US 1988–1993	61
13– Stephen Partridge <i>The Sounds of These Words</i> , GB 1989	62
14– Jakob Kirchheim <i>Geld oder Leben</i> , DE 1990	63
15– Silvie und/and Chérif Defraoui <i>Exposition/Surexposition</i> , CH 1991	64



IKON/KINO

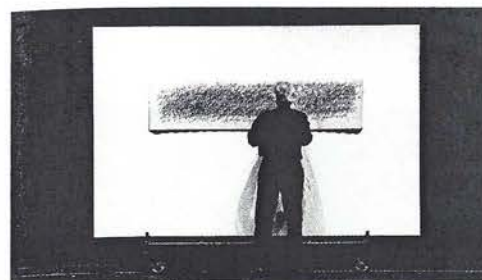
Regie/director: Timm Ulrichs
DE 1979

► **Realisation:** Rudolf Dornis, 35 mm, s/w, stumm, 6 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Timm Ulrichs' (*1940) *Totalkunst* ist ein komplexes Konglomerat aus Neo-Dadaismus, konkreter Poesie, Body- und Land-Art sowie Konzeptkunst und zeigt sich von einem kontinuierlichen sprachkritischen Gestus durchzogen. Das Moment der Paradoxie, das sein gesamtes künstlerisches Werk bestimmt, findet mit der Arbeit *IKON / KINO* seine filmische Repräsentation: Ulrichs' Kino zeigt kein Bild, sondern Schrift, der Film zeigt das Filmbild als Schrift, die das Wort „Bild“ zeigt. Da die Schrift aufgrund des *Flicker*-Effekts nicht lesbar ist, wird auch sie in letzter Konsequenz zum Bild – Ikon-Kino als Bild-Kino, Schrift-Kino, Schrift-Bild, Bild-Bild, Kino-Kino. *IKON / KINO* liegt auch als Schreibmaschinentext, als Daumenkino und als Lichtspielobjekt vor.

► **Realization:** Rudolf Dornis, 35 mm, b/w, silent, 6 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Timm Ulrichs' (*1940) *Totalkunst* is a complex conglomerate of neo-Dadaism, concrete poetry, Body art and Land-art as well as Concept art, which reveals itself in an ongoing language-critical gesture. The moment of paradox, which determines Ulrichs' entire artistic work, finds filmic representation in *IKON / KINO*: his cinema shows no image, but writing; the film shows the image as writing, which spells out the word "image." Since the flickering effect renders the writing almost illegible, it ultimately becomes image – icon-cinema as image-cinema, writing-cinema, writing-image, image-image, cinema-cinema. *IKON / KINO* is also available as a typewritten text, a flip-book, and an object.



in worte gekleidet – in schweigen gehüllt

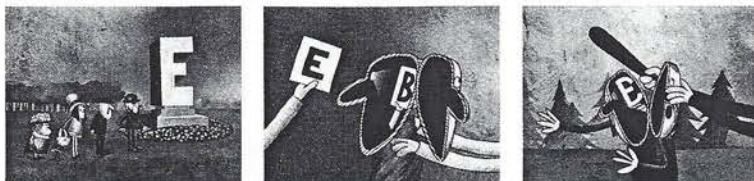
Textaktion von/text action by Timm Ulrichs
DE 1980/2013

Eine Stunde lang schreibt Timm Ulrichs (*1940) im Rahmen seiner Textaktion unaufhörlich die sich zunehmend überlagernden Worte „in worte gekleidet“ auf eine längliche Papierbahn. Je mehr er sich der Sprache, mithin der Schrift bedient, desto weniger kann diese gelesen werden. Der Künstler schreibt ein Schrift-Bild, in dessen dunklen Schraffuren sich schließlich die unterhalb der Papierfläche befindlichen Worte „in schweigen gehüllt“ (durch Durchpausen) weiß auf schwarz abzeichnen. Durch ihre arbiträre Beschaffenheit verundeutlichen, entfremden Sprache und Schrift ihre Gegenstände, „hüllen“ sie in „Schweigen“ und machen sie dennoch gleichsam durch eben diese der Semiotisierung eigentümliche Praxis erst als solche benennbar und lesbar.

As part of his text action, Timm Ulrichs (*1940) continuously writes the increasingly overlapping words "in worte gekleidet" [clothed in words] on a piece of oblong paper web over the course of a full hour. The more he uses language – thus writing – the less one can read. The artist writes a written image, whose dark shadings the words, "in schweigen gehüllt" [wrapped in silence] (by tracing) beneath the paper surface, finally stand out in white on black. Given their arbitrary quality, language and writing both render unclear and alienate their objects, and "wrap" them in "silence." Yet, precisely this semiotization is what first renders them legible and gives them a name.

► **Realisierung im Rahmen der Ausstellung Schriftfilme:** ZKM, 14.12.2013, Kamera: Paula Reissig, Ton: Thomas Saur, Schnitt: Christina Zimmermann, Farbe, Ton, 4 min 41 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

► **Realization during the exhibition Schriftfilme:** ZKM, 12/14/2013, camera: Paula Reissig, sound: Thomas Saur, editing: Christina Zimmermann, color, sound, 4 min. 41 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

**E**

Regie/director: Břetislav Pojar
CA 1981

► 35 mm, Zeichentrick, Farbe, Ton,
6 min 18 sec

Břetislav Pojars (1923–2012) Animationsfilm *E* weist gesellschaftskritische Züge auf und parodiert Machtmissbrauch mithilfe der Integration von Schrift. Eine Buchstabenskulptur „E“ wird zunächst freudig von zwei Spaziergängern beäugt. Der eine erkennt in der Skulptur sofort ein „E“, der andere weicht von seiner Überzeugung, das Buchstabenmonument zeige ein „B“, nicht ab – selbst dann nicht, als die versammelten Parkbesucher im Chor „E“ verlauten lassen. Ein Arzt kann das Problem als Sehschwäche diagnostizieren – eine Brille lässt den Uneinsichtigen ein „E“ sehen. Als jedoch der König erscheint und den Buchstaben „E“ ebenso partout als „B“ sieht, ist er es, der seine Sichtweise der Dinge durchsetzt; seine Schergen schlagen so lange auf die Köpfe der Untertanen, bis auch sie das sehen, was der König sie sehen lassen will.

► 35 mm, animated film, color, sound,
6 min. 18 sec.

Břetislav Pojar's (1923–2012) animated film *E* exhibits social-critical features, and parodies the abuse of power by means of integrating writing. A letter sculpture "E" is first eyed by two cheerful walkers. The one immediately recognizes an "E" in the sculpture, while the other insists that the letter monument exhibits a "B," – even when the assembled visitors to the park declare "E" in a choir. A doctor diagnoses the problem as poor eyesight – eye glasses enable the undiscerning see an "E." However, when the King makes his appearance and also sees the letter "E" as partout "B," it is he who asserts his perspective on the matter; his henchmen proceed to club the heads of the subjects until they likewise see that which the King desires them to see.

**Spirit Matters**

Regie/director: Peter Rose
US 1984

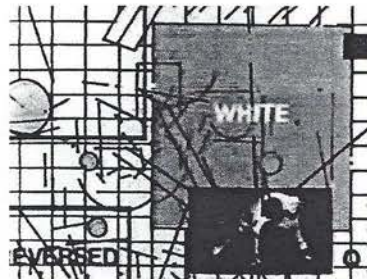
Für *Spirit Matters* schreibt Peter Rose (*1947) zunächst einen Text direkt auf das Zelluloid des filmischen Ausgangsmaterials. In einem zweiten Schritt filmt er das daraus resultierende beschriftete Filmmaterial ab, verwendet es zugleich als filmisches Darstellungsmaterial und erhält auf diese Weise einen doppelt beschrifteten bilderlosen Film. Durch den optischen Effekt, der sich bei der Projektion des Films einstellt, kann Rose den Film als Material sichtbar machen und dem Zuschauer einen eindrucksvollen Einblick in normalerweise unsichtbar verbleibende filmische Funktionsmechanismen gewähren. Denn auf verblüffend präzise Weise machen die gegeneinander laufenden Schriften die filmische Raum-Zeit beobachtbar.

► 16 mm, Farbe, Ton,
5 min 50 sec

For *Spirit Matters*, Peter Rose (*1947) initially writes a text directly on the celluloid of his filmic source material. As a second step, he films the resulting written film material while using it simultaneously as filmic presentation material, thereby obtaining a doubly inscribed, imageless film. Through the visual effect that configures in the projection of the film, Rose can make the film visible, ensuring his audience an impressive insight into otherwise invisible functional mechanisms: in an intriguingly precise way, the counter-rotating lettering makes filmic space-time visible.

► 16 mm, color,
sound, 5 min. 50 sec.

EXCHANGES	objections	thing
Noun	physical	purpose
something	ARTIFACT	voices
FOUND	Real Time	PLACE
curio	talk	events
OBJECT	CONVERSATION	
Oppose	conversations	d'art
objection	object trouvé	and
viewed	converse	Dialogue
Material	SUBJECT	argument
DISCUSSION	conversation place	OR



Object Conversation

Regie/director: Paul Glabicki

US 1985

► 16 mm, Farbe, Ton,
10 min 1 sec

Paul Glabicki (*1951) kombiniert in *Object Conversation* unzusammenhängende animierte Bilder alltäglicher Gegenstände (etwa Schere, Klavier, Hanteln, Sanduhr) und *Found-Footage*-Realbildaufnahmen (wie Tänzer, Boxer) mit schriftlich eingeblendeten, vertikal angeordneten Schlagwortketten und akustisch eingespielten Reflexionen zu den jeweiligen Objekten. Bild, Schrift und Ton fügen sich nicht zu einem sinnhaften Gesamtbild, sondern behaupten sich entgegen allen, auch assoziativen, Anstrengungen als disparat nebeneinandergestellte Gestaltungselemente. So lässt der Film avantgardistische, dadaistisch anmutende Collagetechniken wiederaufleben und behandelt Schrift als gleichberechtigtes filmisches Darstellungselement.

► 16 mm, color,
sound, 10 min. 1 sec.

In *Object Conversation*, Paul Glabicki (*1951) combines disparate animated images of everyday objects (such as scissors, piano, dumb bells, hourglass) and found footage shots of real images (such as dancers, boxers) with written, faded in, vertically arranged chains of keywords, acoustically played into reflections on the respective objects. Image, writing and sound do not integrate into a meaningful total picture, but assert themselves against even associative efforts, as disparately juxtaposed design elements. Thus, the film allows for the revival of almost avant-garde, Dadaist-inspired collage techniques, and treats writing as an equitable element of representation.



OCO

Realisation/realization: Eduardo Kac

BR/US 1985/1990

Eduardo Kac (*1962) bemüht sich um eine spezifisch künstlerische Erforschung verbaler und nonverbaler Kommunikation und Interaktion. Auf dem Gebiet der visuellen Poesie nutzt er eine Vielzahl von Techniken und Medien: Das Spektrum reicht von zweidimensionalen statischen Buchstabenkonstellationen bis hin zur Arbeit mit Schrift in elektronischen Medien. Mit *OCO*, 1985 als Hologramm realisiert und 1990 zum animierten Gedicht digitalisiert, möchte Kac die Betrachter sowohl für die optischen Eigenheiten der Buchstaben „O“, „C“ und „I“ sensibilisieren, als auch auf deren multiple (portugiesischen) Bedeutungen – von „Vergnügen“ bis hin zu „Leere“ – verweisen. Je nach räumlicher Beziehung der Buchstaben untereinander erschließen sich dem Betrachter variierende optische (Buchstaben-)Formen und (Wort-)Bedeutungen.

Eduardo Kac (*1962) is concerned with a specifically artistic form of research of verbal and nonverbal communication and interaction. In the field of visual poetry, he uses multiple techniques and media: the spectrum ranges from two-dimensional, static letter constellations through to work with writing in electronic media. With *OCO*, 1985 realized as hologram and digitalized as animated poem in 1990 – Kac aims at sensitizing the viewer, both to the visual peculiarities of the letters “O,” “C,” and “I,” and he points to their many (Portuguese) meanings – from “pleasure” through to “emptiness.” Depending on the spatial relationships among the letters themselves, the viewer deduces various visual (letter) forms and (word) meanings.

► 1985 (Hologramm),
1990 (Interactive
Digital Poem auf
Video/Animation),
s/w, stumm, 1 min
5 sec

► 1985 (hologram),
1990 (interactive
digital poem on video/
animation), b/w,
silent, 1 min. 5 sec.



Reabracadabra

Realisation/realization: Eduardo Kac
BR 1985

► Animiertes Video-
text (Minitel) Gedicht,
Farbe, stumm, 55 sec

Im animierten Videotext (Minitel) Gedicht *Reabracadabra* entwickelt sich der Buchstabe „A“ aus geometrischen Formen. Im Laufe der Animation erscheinen die übrigen Buchstaben der bekannten Zauberformel („Abracadabra“) als kleine weiße Buchstabensterne an unterschiedlichen Stellen im Dunkel des Bildraums. Eduardo Kac äußert sich zu seinem animierten Gedicht folgendermaßen: „An incantatory word of Kaballistic resonance is rendered as a cosmic monolith following the atomic model (the vowel as nucleus and the consonants as orbiting particles)“.

► Animated video-
text (Minitel) poem,
color, silent, 55 sec.

In the animated videotext (Minitel) poem *Reabracadabra*, the letter „A“ develops from geometric forms. Over the course of the animation, the other letters comprising the familiar magic formula („Abracadabra“) appear as small, white lettered stars at different places in the dark image space. Eduardo Kac expresses the following in reference to his animated poem: „An incantatory word of Kaballistic resonance is rendered as a cosmic monolith following the atomic model (the vowel as nucleus, and the consonants as orbiting particles).“



homme, femme, serpent

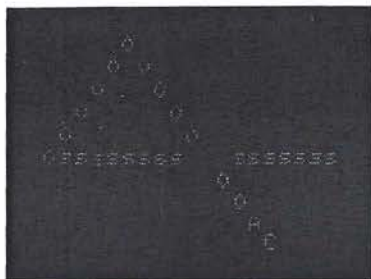
Regie/directors: Silvie und/and Chérif Defraoui
CH 1986

Ab Ende der 1970er-Jahre thematisiert das schweizerische Künstlerpaar Silvie (*1935) und Chérif (1932–1994) Defraoui in Videoarbeiten die (Bild-)Sprache der Massenmedien. In ihrer Videoarbeit *homme, femme, serpent* erzählen sie mehrsprachig von der Entstehung der Sprache – vom Buch Genesis im Alten Testament, von Mann, Frau und Schlange: Während eine weibliche Gestalt sich über eine (unbekannte) Zeichensprache ihrer Hände mitteilt, werden auf diese Hände in Farbe und Form variierende französische und deutsche Wörter projiziert. Nur, wenn der Projektionsstrahl die hellen Hände und Unterarme exakt trifft, können die Worte auch gelesen werden, andernfalls bleiben sie im dunklen Bildraum unsichtbar. Sprache und Schrift brauchen den Menschen, um gesehen, gelesen und verstanden werden zu können.

► Farbe, Ton, 11 min
9 sec

From the end of the 1970s onward, the Swiss artist couple Silvie (*1935) and Chérif (1932–1994) Defraoui created video art that thematized the mass media's language of imagery. In their multilingual video work *homme, femme, serpent* [Man, woman, snake], they tell a story about the creation of language: a story about the Book of Genesis in the Old Testament, about a man, a woman and a serpent. A woman is communicating via an (unknown) sign language with her hands, while French and German words that vary in color and shape are projected onto them. Only when the projector beam falls exactly upon the light-colored hands and forearms is it possible to read the words. Otherwise, they remain invisible in the dark image space: to be seen, read, and understood, language and writing require humans.

► Color, sound,
11 min. 9 sec.



Recaos

Realisation/realization: Eduardo Kac
BR 1986

► Animiertes Video-
text (Minitel) Gedicht,
Farbe, stumm, 30 sec

Um Schrift auf eine einzigartige und zeitgemäße Weise präsentieren zu können, überschreitet Eduardo Kac (*1962) die Grenzen zwischen den Disziplinen. In zahlreichen holografischen Arbeiten (*Holopoems*), interaktiven Hypertexten und *Navigational Poems* setzt Kac Sprache und Schrift gleichermaßen ständigen formalen und inhaltlichen Transformationen aus und evoziert somit permanent wechselnde Assoziationen und Bedeutungszuschreibungen. Im animierten Videotext (Minitel) Gedicht *Recaos* lassen sich die vervielfältigten Buchstaben „C“, „A“, „O“ und „S“ zum portugiesischen Wort „caos“ [Chaos] zusammenlesen, lassen durch ihre überlappende Anordnung in der Fläche aber auch den Hilferuf „SOS“ im Chaos erscheinen.

► Animated video-
text (Minitel) poem,
color, silent, 30 sec.

To present writing in a unique and modern way, Eduardo Kac (*1962) crosses boundaries among the disciplines. In numerous holographic works (*Holopoems*), interactive hypertext, and navigational poems, Kac subjects language and writing to transformations in form and content, permanently evoking new associations and attributions of meaning. In the animated videotext (Minitel) poem *Recaos*, the duplicated letters „C“, „A“, „O“, and „S“ can be read as the Portuguese word „caos“ [chaos]. Through the letters' overlapping arrangement on the surface, an „SOS“ appeal for help also appears in the mix.



Foit Yet Cleem Triavith

Regie/director: Peter Rose
US 1987

Im Video *Foit Yet Cleem Triavith* ersetzt Peter Rose (*1947) das Bild durch Schrift. Die Satzfragmente, die auf Englisch und gleichzeitig in einer unbekannten Sprache von der Tonspur elektronisch verzerrt geliefert werden, werden in durchgehender Großschreibung im Bild schriftlich verdoppelt oder vervielfältigt. Der Titel der Videoarbeit lässt sich hierbei in fließenden, buchstäblichen Übergängen als Anagramm erkennen: „The Verticality of Time“. Die spezifischen Wortfigurationen erinnern an ein konkretes Gedicht, dessen Konstituenten sich zeitlich und räumlich zu unterschiedlichen Konfigurationen verbinden. Die eingeblendeten Worte verdecken und überlagern sich gegenseitig, verdoppeln auf diese Weise das akustische Chaos der Tonspur und illustrieren zugleich den von ihnen selbst transportierten theoretischen Inhalt.

► Animation, Farbe,
Ton, 1 min 50 sec

In the video *Foit Yet Cleem Triavith*, Peter Rose (*1947) replaces the image with writing. Fragments of sentences in English and in another unknown language, too, are heard on the soundtrack, but are electronically distorted. Appearing in capital letters, the fragments are doubled or multiplied on the screen. In flowing, literal transitions, this reveals the title of the video work as an anagram: „The Verticality of Time.“ The specific figurations of the words are reminiscent of concrete poetry, whose constituents combine to form various constellations, both temporally and spatially. The words displayed both cover and overlay one other, doubling the acoustic chaos of the soundtrack, and, at the same time, illustrating the theoretical content that they transport.

► Animation, color,
sound, 1 min. 50 sec.



I... Dreaming

Regie/director: Stan Brakhage

US 1988

► 16 mm, Farbe, Ton,
6 min 22 sec

Stan Brakhages (1933–2003) Kurzfilm *I... Dreaming* besteht aus einer diskontinuierlichen Montage von Bild, Ton und Schrift, die Operationen des Bewusstseins und sprachlich nicht erfassbare Gefühlslagen darstellen soll. Nur unter erhöhter Konzentration ist der Zuschauer in der Lage, die eingeritzten Schriftzeichen als solche zu erkennen – der Blick wird so auf die filmische Form und deren Gemachtheit gelenkt. Was Brakhage sichtbar macht, ist allerdings nicht das Unaussprechliche seines Bewusstseins, sondern das Unsichtbare des Films: Funktionsmechanismen der filmischen Vermittlung und automatisch ablaufende konstruktive Prozesse der Rezipienten. In diesem Sinne ist Brakhages Film nicht nur ein autobiografischer Film, sondern zugleich ein Materialfilm.

► 16 mm, color,
sound, 6 min. 22 sec.

Stan Brakhage's (1933–2003) short film *I... Dreaming* is a discontinuous montage of images, sound, and writing, which attempts to display the operations of consciousness and states of mind that cannot be captured by language. Only a highly focused viewer can discern the symbols scratched directly on the filmic surface to draw the viewer's attention to the film's form and the way it is made. What Brakhage makes visible, though, is not the inexpressible of his consciousness, but rather the invisible of the film: the operating mechanisms of filmic mediation and automatic constructive processes that occur in the viewer. In this sense, Brakhage's work is at once an autobiographical and a material film.



Sentences

Regie/director: Stephen Partridge

US 1988–1993

Vor allem über konzeptuelle audiovisuelle Störungen seiner computerbasierten Videoarbeiten sucht Stephen Partridge (*1953) die durch medientechnologische Innovationen veränderten Wahrnehmungsmodi zu erforschen und den Zuschauern sichtbar zu machen. In der dreiteiligen TV-Serie *Sentences* kommt Partridges Faszination für Sprache exemplarisch zum Ausdruck. Die in weißer Druckschrift geschriebenen, im schwarzen Bild zentrierten *Sentences* (es existieren Versionen in englischer, deutscher, französischer und spanischer Sprache) sind Visualisierungen schriftphilosophischer Überlegungen. Die tautologischen Sätze verweisen selbstreferenziell auf ihre eigene Konstitution beziehungsweise thematisieren in Abhängigkeit von ihrem jeweiligen Präsentationsmodus die Bedingungen der Möglichkeit ihrer Lesbarkeit.

► Dreiteilige TV-Serie,
U-matic Hi Band,
s/w und Farbe, 7 min
15 sec

It is above all through conceptual, audiovisual interferences in his computer-based video works that Stephen Partridge (*1953) seeks to analyze the changed modes of perception that innovations in media technology have fostered, and render them visible for the viewer. In the three-part TV series *Sentences*, Partridge's fascination with language finds exemplary expression. Centered on screen in white letters on a black background, the *Sentences* (versions in English, German, French, and Spanish) visualize ideas of linguistic philosophy. The sentences are self-referential tautologies that point to their own constitution, or focus on – according to their mode of presentation – the conditions which make their readability possible.

► Three-part TV
series, U-matic Hi
Band, b/w and color,
7 min. 15 sec.



The Sounds of These Words

Regie/director: Stephen Partridge

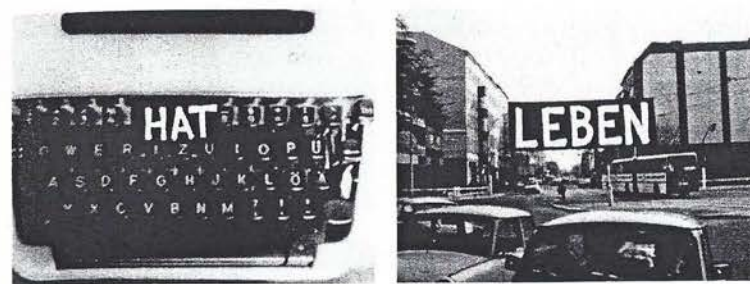
GB 1989

► Television Interventions Project, Channel 4, 1990, Farbe, Ton, 4 min 24 sec

In der als Fernsehunterbrechung konzipierten Videoarbeit *The Sounds of These Words* werden die Worte einer weiblichen Sprecherin visuell und auditiv nachbearbeitet. Einmal ausgesprochen, verselbstständigen sie sich, sie erscheinen wie entfesselt. Sie verweisen auf sich selbst, auf ihren Geschwindigkeitsmodus oder auf ihre kreisförmige Anordnung im Bildraum. Partridge blendet zudem unbewegt die Worte „This sentence isn't“ ein und komplettiert das Satzfragment zu „This sentence isn't walking“. In fließenden Übergängen verleihen nun herausfallende oder hinzufliegende Buchstaben dem letzten Wort des Satzes einen variierenden semantischen Gehalt – die kurze Sequenz endet schließlich erneut in der selbstreflexiven und selbstreferenziellen Feststellung „This sentence isn't working“.

► Television Interventions Project, Channel 4, 1990, color, sound, 4 min. 24 sec.

In the video work *The Sounds of These Words*, which was made as a “TV intervention,” the words of a female speaker are visually and auditively edited. As soon as the words have been spoken, they start to act independently, as if they were unleashed. The words refer to themselves, to their speed, or their circular arrangement on the screen. Additionally, Partridge inserts the non-animated words “This sentence isn't,” and then completes the fragment as “This sentence isn't walking.” In fluid transitions, letters fall out, or fly into the last word of the sentence, changing its meaning. Finally, the short sequence ends with the self-reflective and self-referential statement “This sentence isn't working.”



Geld oder Leben

Regie/director: Jakob Kirchheim

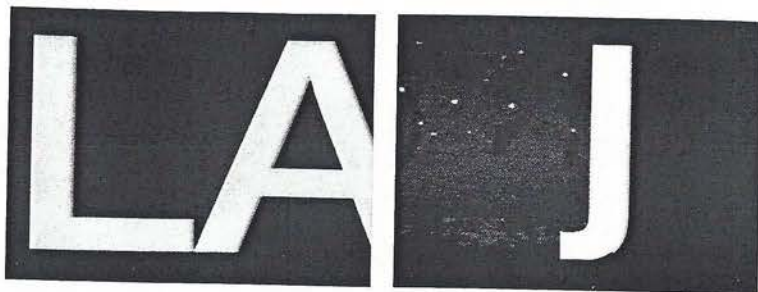
DE 1990

In *Geld oder Leben* zeigt Jakob Kirchheim (*1962) Filmbild für Filmbild, Wort für Wort des gleichnamigen Gedichts von Stefan Döring („UM AM GELD ZU BLEIBEN MUSS MAN SEIN LEBEN VERDIENEN“). Jedes der in Linol geschnittenen Worte wird über ein anderes abgefilmtes Bild einer Fotografie (des Berliner Stadtraums und der Atelierwohnung des Künstlers) geblendet. Schrift und Bild gehen unzählige wechselseitige Bezüge ein und erweitern Dörings Gedicht um ebenso viele kontextuelle Verknüpfungsmöglichkeiten.

► Nach dem Gedicht von Stefan Döring, Super-8, s/w, stumm, 3 min 16 sec, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In *Geld oder Leben* [Money or life], Jakob Kirchheim (*1962) shows each word, frame by frame, of the poem by Stefan Döring (“UM AM GELD ZU BLEIBEN MUSS MAN SEIN LEBEN VERDIENEN” [To stay in the money, you have to earn your life]). Linocuts of each word are superimposed on filmed images of photographs depicting Berlin's urban environment and the artist's studio apartment. Writing and image enter into countless cross-references, and expand Döring's poem with just as many contextual possibilities of connections.

► After a poem by Stefan Döring, Super 8, b/w, silent, 3 min. 16 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Exposition/Surexposition

Regie/directors: Silvie und/and Chérif Defraoui
CH 1991

► Farbe, Ton, 17 min
28 sec

In Silvie (*1935) und Chérif (1932–1994) Defraouis Video *Exposition/Surexposition* ist es die Form der Schrift, durch die hindurch die Bilder nur in Ausschnitten zu sehen sind. Die von rechts nach links über den Bildschirm laufenden überdimensionierten weißen Buchstaben können hierbei nur in einem kombinatorischen Vorgehen zu Worten zusammengelesen werden. Die schriftliche Einblendung „LA CAGE“ [der Käfig] beispielsweise scheint auf das darauf folgende Realbild – Fische in einem Aquarium – zu referieren; die Buchstabenfolge erzeugt in Kombination mit der nächsten Schrifteinblendung allerdings einen anderen Kontext; „LA CAGE... DE L'ESCALIER“ – das Treppenhaus. Buchstabe um Buchstabe, Bild um Bild muss die Videosprache kombiniert werden; lehnt sich der Zuschauer passiv zurück, verstellen ihm Bild und Schrift den Blick auf das, was gezeigt wird.

► Color, sound,
17 min. 28 sec.

In Silvie (*1935) and Chérif (1932–1994) Defraoui's video, *Exposition/Surexposition*, only parts of images can be seen through the forms of letters. The oversized white letters run from right to left over the screen, and can only be put together to form words if they are combined. The text insert „LA CAGE“ [the cage] for instance, appears to refer to the following real image – a fish in an aquarium – but in combination with the next insert, the sequence of letters seems to create a different context: „LA CAGE ... DE L'ESCALIER“ – the staircase. Letter by letter, image by image, the video's language must be combined. If the viewer leans back passively, images and letters block the view of what is being shown.



► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS (1992–1995)

- | | |
|---|----|
| 1 – Dellbrügge & de Moll
<i>Video-Theorie I, II, IV</i>
FR/DE 1992/1993 | 66 |
| 2 – Edmund Skellings
<i>Senior Citizen</i> , US 1993 | 67 |
| 3 – Eduardo Kac
<i>Accident</i> , US 1994 | 68 |
| 4 – Silvie Defraoui
<i>Other Voices, Other Rooms</i> , CH 1994 | 69 |
| 5 – dogfilm
<i>Soap</i> , DE 1994 | 70 |
| 6 – Eduardo Kac
<i>Insect.Desperto</i> , US 1995 | 71 |
| 7 – Ian Cross
<i>Scrutiny</i> , GB 1995 | 72 |



Video-Theorie I, II, IV

Regie/directors: Dellbrügge & de Moll
FR/DE 1992/1993

► I (FR, 1992, 1 min 37 sec.), II (DE, 1993, 6 min 5 sec.), IV (DE, 1993, 2 min 50 sec.), Farbe, Stereo, 10 min 32 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Das Künstlerduo Dellbrügge & de Moll liefert mit seiner vierteiligen *Video-Theorie* eine gleichsam komparatistische Analyse verschiedener Zeichensysteme. Jeder Teil basiert auf einem medientheoretischen Text, der durch den Zusammenschluss unterschiedlicher Zeichensysteme audiovisuell inszeniert wird und dessen Inhalt gleichzeitig durch die entsprechende audiovisuelle Gestaltung entweder sinnfällig visualisiert, kritisch kommentiert oder kontrastiert wird. Sie verhandeln Paradoxien, konfrontieren die Zuschauer mit einer audiovisuellen Reizüberflutung und strukturieren Bild und Schrift durch systematische Übersetzungskorrespondenz. Damit transkribieren sie die eine Sprache in eine andere: die Schriftsprache in eine Bildersprache und gleichzeitig eine Klangsprache.

► I (FR, 1992, 1 min. 37 sec.), II (DE, 1993, 6 min. 5 sec.), IV (DE, 1993, 2 min. 50 sec.), color, stereo, 10 min. 32 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

With their four-part work *Video-Theorie*, artist duo Dellbrügge & de Moll provide a quasi comparative analysis of various semiotic/sign systems. Each part of the work is based on a media theory text, which is staged audiovisually by combining different semiotic/sign systems. At the same time, its content is either obviously visualized, critiqued, or contrasted by the particular audiovisual design. The artists negotiate paradoxes, confront the viewer with audiovisual overstimulation, and structure images and text by systematic correspondence of translation. In this way, they transcribe one language into another: written into visual, and at the same time, produce a language of sounds.



Senior Citizen

Regie/director: Edmund Skellings
US 1993

Senior Citizen von Edmund Skellings (1932–2012) ist Teil der Videoedition *Superpoems*, in denen Skellings Gedichte mithilfe von 3-D-Animationstechniken visualisiert. In *Senior Citizen* präsentiert Skellings die Hymne eines Sohnes an seinen Vater als audiovisuelle Montage aus Bild, Schrift und Ton. Parallel zu den rezipierten Reimen des Sohnes verdoppeln sich die Strophen des Gedichts mal in statisch-linear angeordneter, mal in farbiger, animierter Schrift. Bilder, gesprochener und geschriebener Text repetieren, aber steigern sich auch gegenseitig.

► Farbe, Ton, 1 min 20 sec

Senior Citizen by Edmund Skellings (1932–2012) is part of the *Superpoems* video edition, in which Skellings visualizes poems with 3-D animation technology. In *Senior Citizen*, the director presents the hymn of a son to his father as an audiovisual montage of images, text, and sound. Parallel to the recited rhymes of the son, the verses of the poem are duplicated: sometimes in static, linearly arranged writing, sometimes colorfully and in animated form. Images, spoken and written text repeat themselves, yet augment one another, too.

► Color, sound, 1 min. 20 sec.



Accident

Realisation/realization: Eduardo Kac

US 1994

► Looped Digital
Poem auf Video, s/w,
Ton, 11 sec

Eduardo Kac (*1962) bemüht sich um eine künstlerische Erforschung verbaler und nonverbaler Kommunikation und Interaktion. Auf dem Gebiet der visuellen Poesie nutzt er eine Vielzahl von Techniken und Medien: Das Spektrum reicht von zweidimensionalen statischen Buchstabenkonstellationen bis hin zur Arbeit mit Schrift in elektronischen Medien und zur Kombination dieser mit Verfahren der Bio- und Gentechnologie. In seiner multimedialen und interaktiven Poesie verteilt Kac die Schriftzeichen in freier, nichtlinearer Weise im Raum und auf diese Weise auch in der Zeit. Wie durch einen technischen Defekt verursacht, werden die Worte in der Animation *Accident* optisch verzerrt dargestellt – „the words wont come out right tonight“. Inhalt und Form der Schrift visualisieren sich gegenseitig.

► Looped digital
poem on video, b/w,
sound, 11 sec.

Eduardo Kac (*1962) uses an artistic approach to analyze verbal and nonverbal communication and interaction. In the area of visual poetry, he employs many different techniques and media: the spectrum ranges from two-dimensional, static constellations of letters to working with writing in the electronic media, and to combining these with biotechnology and genetics. In his multimedia and interactive poetry, Kac distributes the letters in a free, nonlinear way in space, thus also in time. As though caused by a technical error, the words in the animation *Accident* are displayed distorted optically – “the words wont come out right tonight.” Content and form of the writing visualize one another.



Other Voices, Other Rooms

Regie/director: Silvie Defraoui

CH 1994

Ab Ende der 1970er-Jahre thematisiert das schweizerische Künstlerpaar Silvie (*1935) und Chérif (1932–1994) Defraoui in seinen Videoarbeiten die (Bild-)Sprache der Massenmedien. Nach dem Tod ihres Mannes appelliert Silvie Defraoui in der Videoarbeit *Other Voices, Other Rooms* unter Gebrauch zahlreicher Schrifteinblendungen an die Menschenrechte („ALL HUMAN BEINGS are born free and equal“).

► Farbe, stumm,
63 min 32 sec

From the end of the 1970s, the Swiss artist couple Silvie (*1935) and Chérif (1932–1994) Defraoui thematized the (pictorial) language of the mass media in their video works. In *Other Voices, Other Rooms*, which she made after her husband's death, Silvie Defraoui makes an appeal to respect human rights using numerous text inserts: “ALL HUMAN BEINGS are born free and equal.”

► Color, silent,
63 min. 32 sec.



Soap

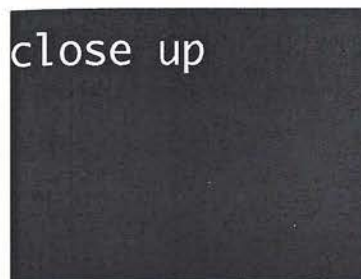
Regie/directors: dogfilm
DE 1994

► Beta-SP PAL, Farbe,
Ton, 4 min 24 sec

Die Künstlergruppe dogfilm persifliert in ihrem Video *Soap* einschlägige Soaps durch piktogramatische Bilder und deren genormte Bildsprache. „Die Kondensierung aller ‚Soap-Operas‘ in einem rasanten Reigen von Schwarzweißpiktogrammen und Einschüben dokumentarischer Interviews präsentiert die Quintessenz der Fernseh-dramaturgie als die Wiederkehr des Ewiggleichen [...]. Darüber hinaus schafft das Autorenkollektiv jedoch eine ganz neue Symbol- und Bildsprache, indem es grafische Lösungen noch für die vertracktesten Verwicklungen der Geschichten findet, die von mitreißender Komik und verblüffender Kreativität sind“ – so die Jurybewertung des Internationalen Videokunstprieses 1995, mit dem dogfilm ausgezeichnet wurden.

► Beta-SP PAL, color,
sound, 4 min. 24 sec.

In their video *Soap*, the artist group dogfilm both acoustically and visually satirizes programs of this genre using their standardized visual language and pictogrammatic images. „A condensate of all ‘soap operas’ as a lively farandole of black and white pictograms and slotted-in documentary interviews presents the quintessence of television dramaturgy as the return of the eternally monotonous [...]. In addition, the author collective creates an entirely new language of symbols and images, by finding graphical solutions for even the most intricate entanglements of the stories, which are infectiously comical and of baffling creativity“ (translated from the German by Isaac Custance) – is drawn from the jury statement of the Internationaler Videokunstpries [International Video Art Prize] 1995, which was awarded to dogfilm.



Insect.Desperto

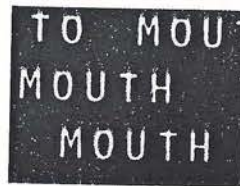
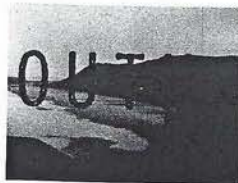
Realisation/realization: Eduardo Kac
US 1995

In ähnlicher Weise wie Eduardo Kac (*1962) mit seiner *New Media Poetry* den arbiträren Charakter von Schriftzeichen, deren Mehrfachcodierung visuell demonstriert, verdeutlicht er zugleich unseren Mangel an Kontrolle über (irgend)einen Text. In *Insect.Desperto* erscheinen englische Worte wie weiße umherfliegende Insekten im *Flicker*-Modus vor schwarzem Grund und eröffnen mit den portugiesischen Worten von der Tonspur vielfältige assoziative Bedeutungen.

► Digital Poem auf
Video, s/w, Ton,
26 sec.

With his new media poetry, Eduardo Kac (*1962) visually demonstrates the arbitrary nature of letters, and their multi-coding, while showing at the same time our lack of control over (any kind of) text. In *Insect.Desperto*, in a kind of flickering mode, English words appear like white insects buzzing around against a black background. Together with the Portuguese words of the soundtrack, they open up a multitude of associative meanings.

► Digital poem on
video, b/w, sound,
26 sec.



Scrutiny

Regie/director: Ian Cross

GB 1995

► AnimateTV, 35 mm, s/w und Farbe, Ton, 7 min 48 sec, © Courtesy of Ian Cross and LUX, London

Ein Beispiel für einen im digitalen *Handmade*-Style inszenierten Film liefert Ian Cross mit seinem künstlerischen TV-Kurzfilm *Scrutiny*. Mit seinem Film unterzieht er „the accepted nature of things – birth, sex, marriage, death“ einem „prüfenden Blick“ [engl. scrutiny], indem er zwischen und über die fotografierten, realen oder computergenerierten Bilder, die lettristische Verschriftungsästhetik zitierend, lesbare und unlesbare Schrifteinblendungen montiert. Der Kurzfilm ist eine Auftragsarbeit für Animate Projects, eine Non-Profit-Organisation mit Sitz in London, die mit finanzieller Unterstützung der National Lottery für das Arts Council England und den britischen Privatsender Channel 4 Künstlerinnen und Künstlern die Realisation nicht-kommerzieller animierter TV-Beiträge (AnimateTV) ermöglicht.

► AnimateTV, 35 mm, b/w and color, sound, 7 min. 48 sec., © courtesy of Ian Cross and LUX, London

Ian Cross' artistic TV short film *Scrutiny* is a good example of a digital handmade-style film. With it, he subjects "the accepted nature of things – birth, sex, marriage, death" to scrutiny: between and/or over photographed, real, or computer-generated images, he inserts both legible and illegible text, quoting various typographic aesthetics. The short film was commissioned by Animate Projects, a non-profit organization based in London, which – with the financial support of the National Lottery – allows artists to realize non-commercial, animated TV productions (AnimateTV) for the Arts Council England and the British public service broadcaster Channel 4.

6

► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS (1995–1999)

- | | |
|---|----|
| 1– Christian Weckerle
<i>Itsy Bitsy Teenie Weenie</i>
(<i>Honolulu Strandbikini</i>), DE 1995 | 74 |
| 2– Daniel Pflumm
<i>Logos auf Schwarz</i> , DE 1995 | 75 |
| 3– Eduardo Kac
<i>Wine</i> , US 1996 | 76 |
| 4– Jonathan Hodgson
<i>Feeling My Way</i> , GB 1997 | 77 |
| 5– Eduardo Kac
<i>Reversed Mirror</i> , US 1997 | 78 |
| 6– Andreas Krein
<i>Typokinematographikon</i> , DE 1997 | 79 |
| 7– Tony Cokes
<i>Ad Vice</i> , US 1998–1999 | 80 |
| 8– Andreas Brehmer
<i>Incident. A Sketch</i> , DE/BE 1999 | 81 |
| 9– Jonathan Hodgson
<i>The Man with the Beautiful Eyes</i> , GB 1999 | 82 |



Itsy Bitsy Teenie Weenie (Honolulu Strandbikini)

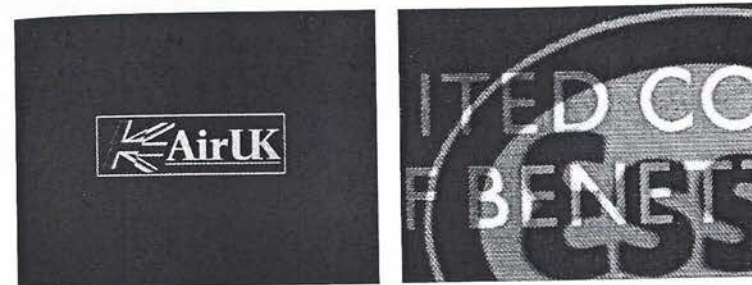
Regie/director: Christian Weckerle
DE 1995

► **Musik:** *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini* von Brian Hyland (1960), Kunsthochschule für Medien Köln, Animation, Farbe, Ton, 2 min 31 sec

Christian Weckerle realisiert an der Kunsthochschule für Medien in Köln (KHM) die Videoarbeit *Itsy Bitsy Teenie Weenie (Honolulu Strandbikini)* und erhält für dieses nicht-kommerzielle Musikvideo im Rahmen des Internationalen Videokunstprieses 1995 den Zuschauerpreis der Kategorie Musik. Parallel zu dem auf Deutsch gesungenen Schlager von Brian Hyland (im Original: *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini*, 1960) werden die Worte auch schriftlich im Bild visualisiert und nehmen hierbei, sich im Rhythmus der Musik bewegend, den gesamten Bildraum ein.

► **Musik:** *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini* by Brian Hyland (1960), Academy of Media Arts Cologne, animation, color, sound, 2 min. 31 sec.

At the Academy of Media Arts Cologne (KHM), Christian Weckerle created the video *Itsy Bitsy Teenie Weenie (Honolulu Strandbikini)*, a non-commercial music video, for which he was awarded the audience award at the Internationaler Videokunstpries [International Video Art Prize] 1995 in the category Music. Parallel to the classic version sung by Brian Hyland in German (the original was Hyland's 1960 *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini*), the song lyrics also appear in the video, moving rhythmically to the music and taking up the entire screen.



Logos auf Schwarz

Regie/director: Daniel Pflumm
DE 1995

In seiner Videoarbeit *Logos auf Schwarz* zeigt Daniel Pflumm (*1968) eine Art Bildteppich aus unterschiedlichen Logos bekannter Firmen oder solchen, die von ihm für eigene fiktive wie reale Projekte entwickelt wurden. Diese erscheinen stark verkleinert Bild für Bild als mittig platzierte farbige Lichtpunkte vor schwarzem Hintergrund, werden aber auch in Nahaufnahme präsentiert und schließlich derart vergrößert, dass sie den Bildrahmen sprengen und nur noch als fragmentarische, übereinandergeblendete Versatzstücke erscheinen. Durch die rapide Aneinanderreihung entfalten die dekontextualisierten, leeren Schrift-Bild-Symbole ihre Wirkung nun vornehmlich und noch intensiver als zuvor über ihre optisch-ästhetischen Eigenschaften.

► 1995 (QuickTime-Animation), 1996 (Betacam SP), 2005 (neu geschnitten im ZKM | Karlsruhe), Farbe, Stereo, 33 min 22 sec

In his video work *Logos auf Schwarz* [Logos on black], Daniel Pflumm (*1968) presents a tapestry of images which consists of famous brands' highly disparate logos and others that he developed for his own fictional and real projects. Image by image, the logos are much reduced in size, and appear as centrally positioned, colored dots of light against a black background. They are also presented in close-up, and finally, enlarged to such a degree that they exceed the frame, and appear merely as fragmentary, overlying clichés. Through being rapidly strung together, the decontextualized, empty text-image-symbols develop their effect especially – and even more intensely than before – thanks to their visual and aesthetic characteristics.

► 1995 (QuickTime animation), 1996 (Betacam SP), 2005 (reedited at the ZKM | Karlsruhe), color, stereo, 33 min. 22 sec.



Wine

Realisation/realization: Eduardo Kac
US 1996

► Digital Poem auf Video, Farbe, stumm, 1 min 8 sec

Der 1962 in Rio de Janeiro geborene und in Chicago lebende Medienkünstler Eduardo Kac betreibt eine spezifisch künstlerische Erforschung verbaler und nonverbaler Kommunikation und Interaktion. Auf dem Gebiet der visuellen Poesie nutzt er eine Vielzahl von Techniken und Medien, um Schrift auf eine neue und zeitgemäße Weise zu präsentieren, überschreitet disziplinäre Grenzen und kombiniert elektronische Medien mit Verfahren der Bio- und Gentechnologie. So erzeugt er organische Buchstabenminiaturen durch kontrolliertes Bakterienwachstum (Biopoetry) oder verteilt in seiner multimedialen und interaktiven Poesie die Schriftzeichen in freier, nichtlinearer Weise im Raum (Holopoetry). In *Wine* entwickeln sich die handschriftlichen Worte aus zuvor gezeigten Worten, als ob ein Wort das nächste schreibe.

► Digital poem on video, color, silent, 1 min. 8 sec.

Media artist Eduardo Kac, born in 1962 in Rio de Janeiro, and now based in Chicago, practices a specifically artistic type of research on verbal and nonverbal communication and interaction. In the field of visual poetry, he uses a large number of techniques and media to present writing in a new and innovative way, crosses disciplinary boundaries, and combines electronic media with methods from biotechnology and genetics. For example, he creates miniature letters from controlled bacterial growth (biopoetry), or in his multimedia and interactive poetry, distributes the letters in a free, nonlinear way in space (holopoetry). In *Wine*, the handwritten words develop from words shown beforehand, as though one word is writing one another.



Feeling My Way

Regie/director: Jonathan Hodgson
GB 1997

Der britische Filmemacher Jonathan Hodgson (*1960) fängt in seinem im Jahr 2000 mit dem Internationalen Medienkunstpreis ausgezeichneten AnimateTV-Kurzfilm *Feeling My Way* Eindrücke und Gefühle eines Menschen auf seinem Weg zur Arbeit ein, indem er dessen Umwelt animiert, beschriftet und collagiert. Der Wechsel aus Zeichnungen und Realbildern verdeutlicht, welche Umweltstimuli nur schemenhaft im Vorbeigehen wahrgenommen werden und welchen mehr Aufmerksamkeit zukommt. Permanent erklärt sich der Protagonist sein Umfeld, bezeichnet, verspricht und verschriftlicht es. So wird eine Katze als „The Family PRISONER“ bedauert, eine Frau und ein Mann als „MOTHER“ und „SON“ erachtet, ein Passant als „TOURIST“, ein anderer als „SMART YOUNG MAN“ und wieder ein anderer als „GAY“ wahrgenommen.

► AnimateTV, 35 mm, Beta SP, Farbe, Ton, 5 min 36 sec, © Jonathan Hodgson and LUX, London

In his AnimateTV short film *Feeling My Way*, which was awarded the Internationaler Videokunstpreis [International Media Art Prize] in 2000, the British filmmaker Jonathan Hodgson (*1960) captures impressions and emotions of a person on his way to work by animating his environment, writing on it, and collaging it. The change-over from drawings to real images make clear which environmental stimuli are only perceived schematically in passing, and which stimuli are given more attention. The protagonist constantly explains his surroundings to himself, identifies them, articulates them, and puts them into writing. He feels sorry for a cat who is "The Family PRISONER," a woman and a man are thought to be "MOTHER" and "SON," a passerby is identified as a "TOURIST," another is perceived as a "SMART YOUNG MAN," and another as "GAY."

► AnimateTV, 35 mm, Beta SP, color, sound, 5 min. 36 sec., © Jonathan Hodgson and LUX, London



Reversed Mirror

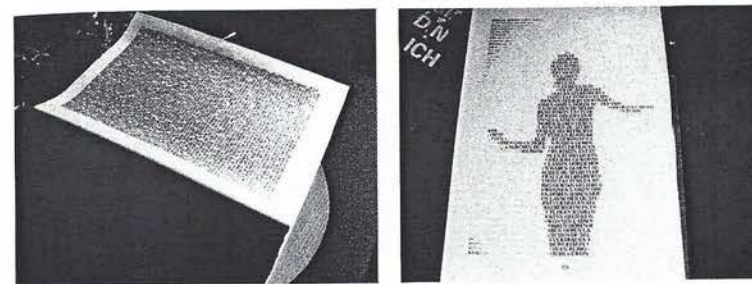
Regie/director: Eduardo Kac
US 1997

► s/w, Ton, 6 min
55 sec

In zahlreichen seiner holografischen Arbeiten (Holopoems), interaktiven Hypertexten und *Navigational Poems* setzt Eduardo Kac (*1962) Sprache und Schrift ständigen formalen und inhaltlichen Transformationen aus und evoziert somit permanent wechselnde Assoziationen und Bedeutungszuschreibungen. Auf diese Weise demonstriert er mit seiner *New Media Poetry* den arbiträren Charakter von Schriftzeichen, deren Mehrfachcodierung, aber zugleich auch unseren Mangel an Kontrolle über Texte. In seinem digitalen Videopoem *Reversed Mirror* sind die Worte kaum lesbar, die Buchstaben oszillieren permanent zwischen abstrakten Linien, Formen und erkennbaren Schriftzeichen.

► b/w, sound, 6 min.
55 sec.

In many of his holographic works (holopoems), interactive hypertext and navigational poems, Eduardo Kac (*1962) persistently subjects language and writing to formal and contextual transformations. In so doing, he evokes ever-changing associations and attributions of meaning. Thus with his new media poetry, he demonstrates the arbitrary nature of letters, their multi-coding, and at the same time our lack of control over texts. In his digital video poem *Reversed Mirror*, the words are hardly legible; the letters permanently oscillate between abstract lines and shapes and recognizable letters.



Typokinematographikon

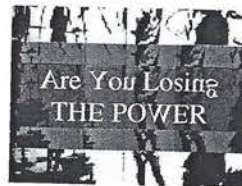
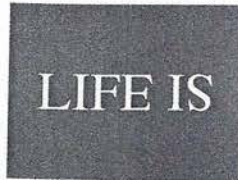
Regie, Drehbuch / director, screenplay: Andreas Krein
DE 1997

In seinem 1997 an der Filmakademie Baden-Württemberg produzierten experimentellen Kurzfilm *Typokinematographikon* verleiht Andreas Krein (*1977), der mittlerweile bei einigen internationalen Kinoproduktionen für die visuellen Effekte verantwortlich zeichnet, beschrifteten Bogen Papier ein bewegtes Erscheinungsbild. Der Inhalt der auf einem großen Stapel angehäuften Seiten, der auf den ersten Blick Figurengedichten ähnelt, wird durch filmische Animationstechniken in Bewegung versetzt, sodass für die Betrachterinnen und Betrachter der Eindruck entsteht, als entwickelten die aus Buchstaben und Wörtern zusammengesetzten Figuren – etwa ein aus Schrift bestehender Frauenkörper, der zu tanzen beginnt – ein Eigenleben.

► Produktion: Filmakademie Baden-Württemberg,
16 mm, Farbe, Ton,
3 min 20 sec

In the experimental short film *Typokinematographikon*, produced by Andreas Krein (*1977) in 1997 at the Film Academy of Baden-Württemberg, who in the meantime has created the visual effects for several international cinema productions, sheets of paper filled with letters and words are animated. The contents of the stacked pages, which at first sight seem to resemble figure poems, are set in motion using cinematic animation techniques, and viewers get the impression that the figures, put together from letters and words – for example, a female body consisting of letters that begins to dance – develop an independent existence.

► Production: Film Academy Baden-Württemberg,
16 mm, color, sound,
3 min. 20 sec.



Ad Vice

Regie/director: Tony Cokes
US 1998–1999

► Farbe, Stereo,
6 min 46 sec

Tony Cokes (*1956) arbeitet seit Mitte der 1980er-Jahre in seinen Videoarbeiten und multimedialen Installationen mit Schrifteblendungen (zumeist lesbaren Lauftexten), um antikapitalistische Reflexionen zu vermitteln und ideologische Implikationen massenmedialer Repräsentationspolitik, beispielsweise die mediale Vermittlung ethnischer Aspekte, kritisch zu beleuchten. In seiner fünfteiligen *Pop-Manifestos*-Serie (US, 2000–2004) und der als Prequel geltenden Arbeit *Ad Vice* arbeitet Cokes neben minimalistischen grafischen Techniken nahezu ausschließlich mit schriftlichen Statements in Form von Laufschriften, um Popmusik medien- und kulturkritisch zu hinterfragen. Cokes gelingt es mit seiner Serie, die spezifischen Funktionsmechanismen zeitgenössischer Musik – ob auf Seiten der Produktion, der Distribution, des Marketing oder der Rezeption – zu exponieren.

► Color, stereo,
6 min. 46 sec.

Since the mid-1980s, Tony Cokes (*1956) works with text inserts (mostly readable and scrolling) in his video works and multimedia installations to communicate anti-capitalist reflections, and to criticize the ideological implications of the mass media's politics of representation, for example, the influence of how they deal with ethnicity questions. In his five-part series *Pop Manifestos* (US, 2000–2004) and the work *Ad Vice*, considered as its prequel, Cokes works exclusively with written statements in the form of scrolling texts – apart from minimalist graphic techniques – to question and criticize the culture and medium of pop music. In his series Cokes exposes the mechanisms with which modern pop music operates with regard to its production, distribution, marketing, and reception.



Incident. A Sketch

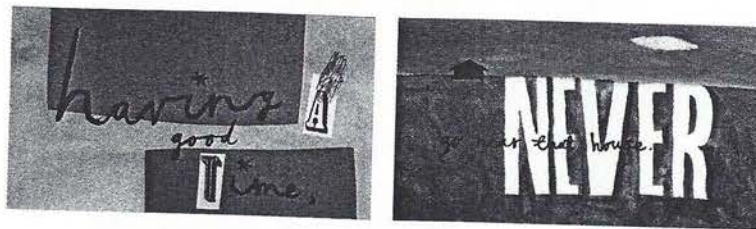
Regie/director: Andreas Brehmer
DE/BE 1999

Der deutsch-belgische Videokünstler Andreas Brehmer (*1965) fokussiert in seinen Arbeiten Video als Medium, als Material mit spezifischen technischen Grundlagen und gestalterisch-ästhetischen Optionen sowie mit charakteristischen Wahrnehmungsbedingungen, aber auch -automatismen. In seinem Meta-Video *Incident. A Sketch* untersucht und exponiert Brehmer die Wechselwirkungen zwischen Schrift, Bild und Ton: So ist es die Länge der Textfragmente aus Javier Marías' Roman *Corazón tan blanco* (1992), die die Bildfrequenz und deren Farbe determiniert sowie der Ton und die Lautstärke, die sich auf den Rhythmus von Schrift und Bild auswirken. „Even the most indelible things are of fixed duration, just like the things that leave no trace [...]“ (Marías 1996)

► Farbe, Ton, 6 min
48 sec, © VG Bild-
Kunst, Bonn 2015

The works of German-Belgian video artist Andreas Brehmer (*1965) engage with video as a medium, as a material with specific technical properties and design and aesthetic options, and with distinctive conditions of perception, although also with its own automatisms. In his meta-video *Incident. A Sketch*, Brehmer analyzes and highlights the interactions between text, image, and sound: it is the length of the text fragments from Javier Marías' novel *Corazón tan blanco* (1992), that determines the frequency of the images and their color, and the sound and volume affect the rhythm of writing and image. „Even the most indelible things are of fixed duration, just like the things that leave no trace [...]“ (Marías 1996)

► Color, sound,
6 min. 48 sec., © VG
Bild-Kunst, Bonn
2015



The Man with the Beautiful Eyes

Regie/director: Jonathan Hodgson

GB 1999

► Nach dem Gedicht von Charles Bukowski (1992), 35 mm, Zeichentrick, Farbe, Ton, 5 min 34 sec., © LUX, London

Jonathan Hodgson (*1960) liefert mit seinem animierten Kurzfilm *The Man with the Beautiful Eyes* – einer Auftragsarbeit für den britischen Privatsender Channel 4 – eine Interpretation des gleichnamigen Gedichts von Charles Bukowski. Neben Zeichentrickbildern deutet er mithilfe von handschriftlichen und formalästhetischen auf den jeweiligen semantischen Inhalt ausgerichteten Schlagworten das von einem Sprecher vorgelegte Gedicht. Das über die Hälfte des Bildraums einnehmende Wort „NEVER“ etwa bekräftigt die Vehemenz eines elterlichen Verbots. Die im Gedicht erwähnten Goldfische zeigt Hodgson nicht nur als gezeichnetes Abbild, sondern lässt auch deren schriftliche Pendants im Wasser schwimmen. Schrift und Bild visualisieren und interpretieren das Gedicht als gleichberechtigte filmische Darstellungselemente.

► After the poem by Charles Bukowski (1992), 35 mm, animation, color, sound, 5 min. 34 sec., © LUX, London

Jonathan Hodgson (*1960) made his animated short film *The Man with the Beautiful Eyes* for the British public service television broadcaster Channel 4. It is an interpretation of the eponymous poem by Charles Bukowski. In addition to animated images, the film uses handwritten keywords and phrases from the poem, which in terms of form and aesthetics reflect what is being recited by the speaker. The word „NEVER,” for example, at one point takes up half of the frame, emphasizing the vehemence of a ban imposed by parents on their children. Hodgson not only shows the goldfish mentioned in the poem as animated drawings, he also makes their handwritten designations swim in the pond. Text and images visualize and interpret the poem as elements of filmic presentation that are equal.

► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS (1999–2004)

- | | |
|---|----|
| 1– Stefan Schwerdtfeger
<i>Book of Lost Letters</i> , DE 1999 | 84 |
| 2– Daniel Pflumm
<i>Neu</i> , DE 1999 | 85 |
| 3– Florian Krautkrämer
<i>Wir sehen</i> , DE 1999 | 86 |
| 4– Tony Cokes
<i>Pop Manifestos (3#, 6^, 1!, 2@, 5%)</i> ,
US 2000–2004 | 37 |



Book of Lost Letters

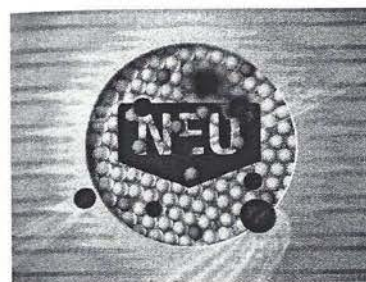
Regie/director: Stefan Schwerdtfeger
DE 1999

► Musik: Robin Schwerdtfeger, Animationsfilm zum Objekt *Book of Lost Letters*, s/w, Ton, 3 min 47 sec

Der Maler und Bildhauer Stefan Schwerdtfeger (*1928) lässt im Animationsfilm zu seinem Objekt (einem Buch aus Stahl) und seiner Installation *Book of Lost Letters* den Anfangssatz des Johannesevangeliums („Im Anfang war das Wort“) sich schriftlich im Bild entwickeln. Wie in seinem Objekt, das aus achtzehn Edelstahlplatten besteht, aus denen jeweils ein einzelner Buchstabe des Satzes ausgestanzt wurde, lösen sich im Film die Buchstaben aus einer quadratischen Buchseite, setzen sich am oberen Bildrand zu den in der europäischen Kultur so bedeutsam gewordenen Worten zusammen und verbinden auf diese Weise deren Ursprung mit den Möglichkeiten des digitalen Zeitalters. Auf der Buchseite bleiben nur die Leerformen der Buchstaben übrig – ein „Buch der verloren gegangenen Buchstaben“.

► Music: Robin Schwerdtfeger, animation film for the object *Book of Lost Letters*, b/w, sound, 3 min. 47 sec.

In his animation film for his object (a steel book) and his installation *Book of Lost Letters*, the painter and sculptor Stefan Schwerdtfeger (*1928) develops the first sentence of the Gospel of John ("In the beginning was the Word") in writing over the screen. Like his object, which consists of eighteen stainless steel plates, each with a single letter of the sentence cut out of them, the letters in the film detach themselves from a square book page, and reassemble at the top edge of the frame into words that have become so important in European culture. In this way, they combine their origin with the possibilities of the digital age. All that remains on the book's pages are the empty shapes of the letters – a "book of lost letters."



Neu

Regie/director: Daniel Pflumm
DE 1999

Im Video *Neu*, das Daniel Pflumm (*1968) für die Wiedereröffnungsfeier der Berliner Galerie Neu kreierte, erscheint das von ihm umgestaltete Logo der Galerie kontinuierlich zwischen *Found-Footage*-Bildern von TV-Werbespots und liefert auf diese Weise einen schriftlichen Metakommentar zum Inhalt der Bilder, die das Neueste auf dem Markt zeigen. In seinen Arbeiten archiviert Pflumm zahlreiche Logos und zitiert in diesem Sinne nicht nur die kommerzielle Medienlandschaft, sondern stets auch sich selbst. Im gemeinsam mit Klaus Kotai realisierten Musikvideo *I Can People Know* (DE, 2000) etwa werden im Rhythmus der elektronischen Musik von ARJ Snoek beschriftete Produktverpackungen, aber auch leere Logohüllen gezeigt.

► Farbe, Ton, 7 min 30 sec

In his video *Neu* [New], which Daniel Pflumm (*1968) created for the reopening event of the Berlin Galerie Neu, the gallery's logo – that he redesigned – appears continuously among found footage images from TV commercials. In this way, the logo delivers a written metacomment on the images' content, which presents what is new on the market. In his works, Pflumm archives numerous logos, thus not only citing the commercial media landscape, but also always himself. For example, in the music video *I Can People Know* (DE, 2000), a collaboration with Klaus Kotai, product packaging with writing and the empty shells of logos are presented that move to the rhythm of the electronic music by ARJ Snoek.

► Color, sound, 7 min. 30 sec.



Wir sehen

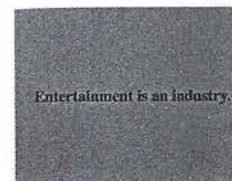
Regie/director: Florian Krautkrämer
DE 1999

► Farbe, Ton, 25 min
50 sec

In Video *Wir sehen* wird ein knapp halbstündiger Metadiskurs über Film geliefert – über ein aus dem Off eingespieltes Interview, das regelmäßig durch die Schrifteinblendung „WIR SEHEN“ unterbrochen wird, die der Rezipient mit den Untertiteln des Films zu Statements zusammenlesen kann („WIR SEHEN... daß wir im Kino fast immer nur Voyeure sind“, „WIR SEHEN... daß wir nicht alle den selben Film sehen können“). Da Florian Krautkrämer (*1977) Filmbild, Schrifteinblendungen und Ton gleichzeitig präsentiert, entsteht ein komplexes Wahrnehmungsangebot, das den Rezipienten zwingt, sich zwischen Lesen, Betrachten und Hören zu entscheiden.

► Color, sound,
25 min. 50 sec.

The video *Wir sehen* [We see] is an approximately half-hour metadiscourse on film in the form of an interview playing off-screen. It is interrupted at regular intervals by the overlaying of the text “WIR SEHEN,” which the viewer can combine with the film’s subtitles to form statements (“WE SEE... that in the cinema, we are almost always merely voyeurs,” “WE SEE ... that we can’t all see the same film”; translated from the German by Isaac Custance). Because Florian Krautkrämer (*1977) presents the film images, the overlays of writing, and the sound simultaneously, he creates a complex challenge to perception, compelling the viewer to choose either reading, observing, or listening.



Pop Manifestos (3#, 6^, 1!, 2@, 5%)

Regie/director: Tony Cokes
US 2000–2004

Tony Cokes (*1956) arbeitet in seiner fünfteiligen Serie *Pop Manifestos* (3#, 6^, 1!, 2@, 5%) neben minimalistischen grafischen Techniken nahezu ausschließlich mit schriftlichen Statements in Form von Laufschriften, um Popmusik medien- und kulturkritisch zu hinterfragen – „Pop Music is a social praxis. [...] It doesn’t have a pure form“ (3#). Cokes’ Videoarbeiten lassen sich gleichermaßen als kommerzielle Musikvideos, als Musikkritik und als Form der Musikgeschichtsschreibung lesen, die durch ihre spezifische gestalterische und inhaltlich-konzeptionelle Form alle drei Diskurse behandeln, aber auch kritisch als Mythos und Ideologie beleuchten und von innen her aufbrechen.

► Farbe, Ton, 47 min
26 sec

In addition to minimalist graphic techniques, Tony Cokes (*1956) works in his five-part series *Pop Manifestos* (3#, 6^, 1!, 2@, 5%) almost exclusively with written statements in the form of scrolling texts to interrogate pop music as a medium and cultural form: “Pop Music is a social practice. [...] It doesn’t have a pure form” (3#). Cokes’ video works can as readily be seen as commercial music videos, as music critique, and as a form of music historiography. Through their specific designs, content and concepts, they engage with all three discourses, and at the same time also shed light on myths and ideology, and break them open from within.

► Color, sound,
47 min. 26 sec.



►► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS
(2000–2006)

1 – Harald Frick, Alexander Sturm und/and Nils Krieger <i>ertippt!</i> , DE 2000	90	13 – Anna Gollwitzer <i>Satzbau</i> , DE 2004	102
2 – Simon Ellis <i>Telling Lies</i> , GB 2000	91	14 – Mark Boswell <i>The End of Copenhagen</i> , US 2004	103
3 – Florian Krautkrämer <i>Mein Film Probestreifen</i> , DE 2001	92	15 – Feargal O'Malley <i>Violets</i> , GB 2004	104
4 – Bertram Haude und/and Jens Volz <i>perfect activity leaves no traces</i> , DE 2001	93	16 – Anna Gollwitzer <i>before/beside/behind</i> , DE 2005	105
5 – Andreas Brehmer <i>black behind white</i> , DE/BE 2002	94	17 – Kylie Hibbert <i>Belles Lettres – I Died for Beauty</i> , NZ 2005	106
6 – Norbert Pfaffenbichler <i>notes on film 01 else</i> , AT 2002	95	18 – Kylie Hibbert <i>Belles Lettres – Mirror</i> , NZ 2005	107
7 – Florian Krautkrämer <i>Studie über die Zeit</i> , DE 2002	96	19 – Karo Szmit <i>file is either</i> , AT 2005	108
8 – Kirsten Winter <i>Filmolog</i> , DE 2003	97	20 – Clemens Kogler <i>Panther</i> , AT 2005	109
9 – Mathis Lex und/and Hannes Geiger <i>My Dog Eats Beats</i> , DE 2003	98	21 – Run Wrake <i>Rabbit</i> , GB 2005	110
10 – Klub Zwei <i>Black and White</i> , AT/GB 2003	99	22 – Lesley Barnes <i>Herzog and the Monsters</i> , GB 2006	111
11 – reMI <i>Zijkfijergijok</i> , AT/NL 2003	100	23 – Yann Beauvais <i>Hezraelah</i> , FR 2006	112
12 – Ian William Gouldstone <i>Corollary</i> , GB 2004	101	24 – Claus Blume <i>Je suis de tout mon coeur</i> , DE 2006	113



ertippt!

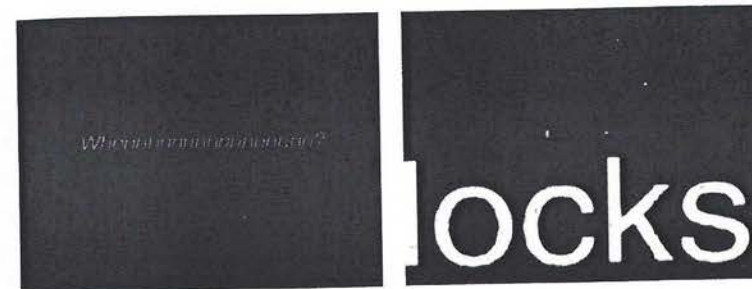
Regie/directors: Harald Frick, Alexander Sturm
und/and Nils Krieger
DE 2000

► Fachhochschule
Wiesbaden, Beta
SP, Real-Animation,
Farbe, Ton, 1 min
15 sec

Harald Frick, Alexander Sturm und Nils Krieger zeigen in ihrem an der FH Wiesbaden entstandenen Video-Krimi *ertippt!* die Schriftgenerierung an einer Schreibmaschine. Sie interpretieren damit allerdings nicht eine literarische Vorlage, sondern dokumentieren vielmehr die Entstehung eines literarischen Werks. Während eine Autorin ihre fiktionale Geschichte auf einer Schreibmaschine schreibt, wird eine kleine animierte Gestalt von den im Rahmen des Schreibprozesses kontinuierlich angeschlagenen Lettern buchstäblich verfolgt. Das animierte Männchen stolpert bei jedem neuen Zeilenanschlag, versucht verzweifelt, den bedrohlichen Worten zu entfliehen und wird schlussendlich „ertippt“. Der letzte Punkt ist rot und stellt das einzig farbige Moment im durchgehend schwarz-weiß gehaltenen Video dar.

► FH Wiesbaden,
beta SP, real world
animation, color,
sound, 1 min. 15 sec.

In their crime video *ertippt!* [Typed!], which was created at the FH Wiesbaden, the filmmakers Harald Frick, Alexander Sturm, and Nils Krieger show writing being generated on a typewriter. Rather than interpret a literary document, they document the creation of a literary work. While a female author is writing her work of fiction on a typewriter, a small, animated figure is literally followed by the letters that are continuously typed during the process of writing. The animated figure trips up with every new line that is begun, and desperately tries to flee from the threatening words, but in the end, gets caught. The very last full stop is red, and is the only colored element in the otherwise entirely black-and-white video.



Telling Lies

Regie/director: Simon Ellis
GB 2000

In seiner Komödie *Telling Lies* visualisiert der britische Filmmacher Simon Ellis die Diskrepanz zwischen Gedachtem und Gesagtem über den Kontrast aus Gesagtem und Geschriebenem. Der Rezipient wird Zeuge mehrerer Telefongespräche, deren Inhalt von der Tonspur vernommen und zugleich im Bild in Form von farbigen, vor schwarzem Hintergrund gut erkennbaren Worten abgelesen werden kann. Die geschriebenen Worte verdoppeln dabei das Gesagte, geben aber vor allem auch Auskunft über das, was nur gedacht, aber nicht ausgesprochen wird. Indem er etwa einem akustisch vernehmbaren „yes“ visuell das eigentlich gedachte „no“ entgegensetzt, macht Ellis durch die Verschriftlichung der sich hinter der Lüge verbergenden Wahrheit auf ein der Sprache inhärentes Täuschungspotenzial aufmerksam.

► Betacam SP, Farbe,
Ton, 4 min 8 sec

In his comedy *Telling Lies*, the British filmmaker Simon Ellis visualizes the discrepancy between what is thought and what is spoken by contrasting the spoken with the written. The viewer becomes a witness to several telephone calls, whose content can be heard on the soundtrack and, at the same time, can be read in the form of colored words, clearly visible against a black background. While the written words duplicate what is said, they also provide information about what was thought but left unspoken. By contrasting the spoken “yes” with a visual insert of the word “no” that was actually thought, Ellis uses the written word to point to the truth behind a lie, thus to the potential for deception that is inherent in language.

► Betacam SP, color,
sound, 4 min. 8 sec.



Mein Film Probestreifen

Regie, Buch, Kamera, Schnitt / director, script, camera, editing: Florian Krautkrämer
DE 2001

► 16 mm, s/w, Ton,
2 min 30 sec

Florian Krautkrämer (*1977) stellt mit seinem *Mein Film Probestreifen* im besten Sinne des Wortes die Potenziale des Films, aber auch die Imaginationsfähigkeit seiner Betrachter auf die Probe. Weder die Schrifteinblendungen noch die Bildinhalte des *Found-Footage*-Films lassen sich auf den ersten Blick eindeutig erkennen und problemlos lesen. Während das Darstellungsmaterial – Bild und Schrift – des kurzen Experimentalfilms kaum sichtbar ist, drängt sich dieser selbst als Material prominent in den Vordergrund und bringt sich ostentativ als Film zur Geltung. Trotz eines fehlenden eindeutigen Inhalts – oder wohl auch gerade wegen des fehlenden, fehlerhaften Inhalts – zeigt sich die Imaginationsfähigkeit des Betrachters nicht beendet, sondern wird geradezu affiziert.

► 16 mm, b/w,
sound, 2 min. 30 sec.

In his film *Mein Film Probestreifen* [My film test strip], Florian Krautkrämer (*1977) tests both the potential of the film in the best sense of the word, but the imaginative ability of its viewers, as well. Neither the inserts of writing nor the images contained in the found footage film can be clearly identified at first glance, or read easily. While the presented material – images and writing – of the short experimental film is barely visible, this pushes it prominently into the foreground as material, as film. Despite the lack of definitive content – or perhaps precisely because of the lacking, flawed content – the imaginative ability of the viewer shows that it is not at an end, but is actually affected.



perfect activity leaves no traces

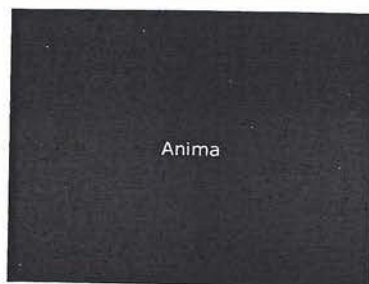
Performance von/by Bertram Haude
und/and Jens Volz
DE 2001

Auf Online-Medienplattformen wie YouTube kursieren heute Dutzende sogenannter ABC-Filme, die den unterschiedlichsten Kontexten entstammen und bei denen Buchstaben von Schildern und Plakaten abgefilmt, als deren Bestandteile kenntlich gemacht und daraufhin animiert, oder aus jedweden alltäglichen Objekten konstruiert werden. Durch die Visualisierung der Gegenständlichkeit der Sprache und Schrift verweisen diese Filme allesamt auf die Verwandtschaft der visuellen Medien Schrift und Bild. In der Videoperformance *perfect activity leaves no traces* von Bertram Haude und Jens Volz setzt sich das gleichlautende Statement aus Körnern zusammen, die sogleich von Tauben aufgepickt werden – „perfect activity leaves no traces“.

► Performance Intervention Glasgow, 2001, Schablone 4,40 x 0,4 m, Holz, Gummi, verschiedene Orte, verschiedene Materialien, Farbe, Ton, 5 min 37 sec

In online media platforms such as YouTube, one can find dozens of so-called ABC films, which originate from very different contexts, whose letters have been filmed from signs or posters, made recognizable as their components, and then animated, or just constructed from all kinds of everyday objects. Through their visualization of the objecthood of language and writing, these films all refer to the relationship between the two visual media of writing and image. In the video performance *perfect activity leaves no traces* by Bertram Haude and Jens Volz, the homonymous statement is composed of seeds, which are immediately pecked by pigeons – “perfect activity leaves no traces.”

► Performance intervention Glasgow, 2001, template 4.40 m x 0.4 m, wood, rubber, different places, different materials, color, sound, 5 min. 37 sec.



black behind white

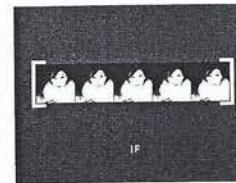
Regie/director: Andreas Brehmer
DE/BE 2002

► Farbe, Ton, 9 min
52 sec, © VG Bild-
Kunst, Bonn 2015

In *black behind white* legt der deutsch-belgische Videokünstler Andreas Brehmer (*1965) den Fokus auf sein Material – Bild, Schrift und Ton – und erforscht Wahrnehmungsweisen und Beschreibungsmechanismen des Rezipienten im Umgang mit den visuellen und akustischen Parametern. Vor schwarzem Bildraum ist der Blick an die rapide wechselnden, zentriert in der Bildmitte präsentierten Buchstabenwechsel geheftet – in steter Erwartung neuer Bedeutungen, die sich dem Zuschauer eröffnen, sobald der Schnelldurchlauf des Alphabets sich vorläufig mit einem Buchstaben beendet zeigt, der als Bestandteil von Worten oder Sätzen erscheint. Das Bild ist durch Schrift ersetzt, die assoziativ zu eigenen Bildern imaginiert werden kann und unsere normalerweise nicht beobachtbaren Wahrnehmungsmechanismen beobachtbar macht.

► Color, sound,
9 min. 52 sec., © VG
Bild-Kunst, Bonn
2015

In *black behind white*, the German-Belgian video artist Andreas Brehmer (*1965) focuses on his material – image, writing, and sound – and explores viewers' ways of perceiving and mechanisms of describing while handling visual and acoustic parameters. In front of a black screen, the gaze is drawn to the rapidly changing switching of letters center screen – in constant expectation of new meanings that open up for the viewer as soon as the fast run-through of the alphabet comes to a stop for a moment with a letter, which appears as a component of words or sentences. The image is replaced by writing, which can be turned associatively into the imagination's own images, rendering our normally invisible mechanisms of perception visible.



notes on film 01 else

Regie/director: Norbert Pfaffenbichler
AT 2002

In seinem Film *notes on film 01 else* gewährt Norbert Pfaffenbichler (*1967) dem Betrachter einen multiplizierten Blick auf das Gesicht der Darstellerin (Eva Jantschitsch), das in insgesamt sieben Variationen durch *split screen* jeweils fünf Mal nebeneinander in unterschiedlichen Ansichten und in eckige Klammern gesetzt im Bild zu sehen ist. Zusätzlich lässt er am unteren Bildrand eine typografische Animation ablaufen, in der sich das Wort „if“ allmählich auflöst, sich verschiebt, teilt und zu anderen Worten wie „then“, „or“ und „else“ zusammensetzt. Neben dieser Version existiert auch eine reine Textfassung des Films.

► Darstellerin: Eva
Jantschitsch, 35 mm,
Betacam SP PAL, s/w,
Ton, 6 min 35 sec

In his film *notes on film 01 else*, Norbert Pfaffenbichler (*1967) offers the viewer multiple views of the face of the actress (Eva Jantschitsch). These are seen on screen in seven variations in split screens that are each positioned five times next to each other from different angles and in angular brackets. Further, at the bottom of the frame, a typographic animation runs, in which the word „if“ slowly dissolves, shifts, splits up and reassembles itself into other words such as „then“, „or“, and „else.“ In addition to this version, there is another that consists entirely of text.

► Actress: Eva
Jantschitsch, 35 mm,
Betacam SP PAL, b/w,
sound, 6 min. 35 sec.



Studie über die Zeit

Regie, Buch, Kamera, Schnitt / director, script, camera, editing: Florian Krautkrämer

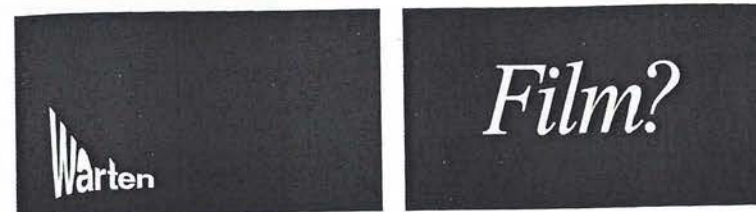
DE 2002

► **Produktion:** Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 16 mm, s/w, Ton, 4 min 57 sec

Florian Krautkrämer (*1977) liefert mit seinem interaktiven Film *Studie über die Zeit* eine rein schriftliche Befragung der Film-Zeit und konstatiert, um über Zeit im Film zu reflektieren müsse man „alchemistisch“ vorgehen, das heißt Analogien aufstellen und versuchen, ihre zeitliche Entsprechung im Film ausfindig zu machen. Der 16mm-Film hat keine festgelegte Dauer, keinen Abspann und keine Endbänder und läuft am Ende einfach aus dem Projektor aus, sodass der Vorführer jeweils entscheiden muss, wann der Film zu Ende ist, was die Dauer gegebenenfalls auf über zehn Minuten ausdehnt. In der digitalen Fassung wurde diese Eigenheit auf einer interaktiven DVD simuliert, der Film endet, wenn die Zuschauer eine entsprechende Taste auf der Fernbedienung drücken.

► **Producer:** Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 16 mm, b/w, sound, 4 min. 57 sec.

With his interactive movie *Studie über die Zeit* [Study of time], Florian Krautkrämer (*1977) delivers a purely written interrogation of film time, and states that in order to reflect on time within films, one has to proceed “alchemically.” This means to draw up analogies, and try to determine their temporal parallels in the film. His 16 mm film has no specific running time, no closing credits, and no end stop, so when it’s over, the film just slips out of the projector and the projectionist has to decide when the movie should end; this can extend its running time by up to ten minutes. In the digital version, this feature was simulated on an interactive DVD, so the movie ends when the viewer presses a certain button on the remote control.



Filmolog

Regie/director: Kirsten Winter

DE 2003

Indem sie das Filmbild durch Schrift ersetzt und das Rattern der Perforation im Filmprojektor ganz bewusst hörbar macht, liefert Kirsten Winter (*1962) dem Zuschauer in *Filmolog* all das, was er normalerweise nicht wahrzunehmen imstande ist. Gleich zu Beginn stellt sich der Film dem Publikum selbstreflexiv vor – „Dies ist ein Film... 35 mm... Sie sehen 24 Bilder pro Sekunde“ – und nimmt im Anschluss daran mit der Frage „Sehen Sie nicht?“ sogleich ironisch Bezug auf die Vorstellung von einem Film als Abfolge von Einzelbildern. Das Medium Film wird also über das Medium Schrift erklärt, das je nach zu vermittelndem Aussageinhalt unterschiedlich in Erscheinung tritt. So vervielfältigen sich die Worte am äußeren Bildrand, springen von einer Seite des Bildes zur anderen oder verschwinden in der Bildtiefe.

► 35 mm, Animation, s/w, Dolby SR, 6 min 22 sec

By replacing the filmic image with writing and purposely making the rattling of the perforation in the film projector audible, Kirsten Winter (*1962) gives viewers of *Filmolog* everything that they usually are unable to perceive. Right at the beginning, the film introduces itself self-reflexively to the audience – “This is a movie... 35 mm... You see 24 images per second” – and after this, with the question “Can’t you see?” it refers ironically to the idea of a film as a series of separate images. The medium of film is explained via the medium of writing, which, depending on the context to be conveyed, appears in different ways. The words at the outer edges of the image replicate, jump from one side of the picture to the other, or disappear into the depths of the image.

► 35 mm, animation, b/w, Dolby SR, 6 min. 22 sec.



My Dog Eats Beats

Regie/directors: Mathis Lex
und/and Hannes Geiger
DE 2003

► German Film
School, Elstal/Brandenburg, Musik:
Console, Farbe, Ton,
4 min

Durch die spezifische Beschriftungspraxis (Schriftfahnen) erhalten die uniform anmutenden und hierdurch anonym wirkenden Menschen in den Straßen von Berlin ein persönliches Gesicht. Die neutrale gelbe Beschriftung liefert Berufsbezeichnungen, Verwandtschaftsverhältnisse („sohn“), benennt aber auch Eigenschaften und Leistungsvermögen („ist gut in der schule“), momentane Gefühlszustände, individuelle Einstellungen („glaubt nicht an gott“), persönliche Präferenzen („mag die farbe weiß“) oder spezifische Tätigkeitsbeschreibungen. Werden zunächst nur Menschen beschrieben, wird im Laufe des Videos die gesamte Berliner Umwelt, werden Autos, Straßen, Kräne, Häuser, die gesamte Stadt, dann der Planet, die ganze Welt und schließlich der Weltraum beschriftet – die Welt wird lesbar.

► German Film
School, Elstal/Brandenburg, music:
Console, color, sound,
4 min.

By attaching superimposed banners (written labels) to the passersby among the uniform-looking – therefore rather anonymous – crowds walking the streets of Berlin, those affected become individuals with faces. The neutral, orangey yellow lettering assigns professional titles, family relationships (“son”), describes abilities and individual performance (“is good in school”), current emotional status, individual attitudes (“does not believe in God”), personal preferences (“likes the color white”), and gives specific job descriptions. At the beginning, only people are labeled, but over the course of the video, all of Berlin – cars, streets, cranes, houses, – the entire city, then the whole planet and, finally, space itself, is labeled – the world becomes readable.

These
images
must
be shown.

They are
often
shown from
the front

The back
of the
images
is forgotten.

Black and White

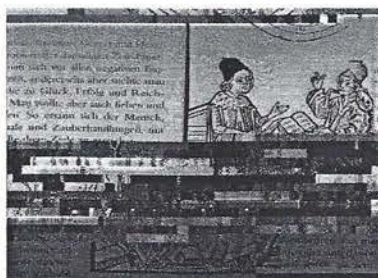
Regie/directors: Klub Zwei
AT/GB 2003

Mit ihrer Dokumentation *Schwarz auf Weiss. Die Rückseite der Bilder* liefert das deutsch-österreichische Künstlerinnenduo Klub Zwei eine Reflexion über die Bedeutung historischer Dokumentarfotografie und kritisiert die fotografische Darstellung des eigentlich nicht darstellbaren Holocaust. Während sich aus dem Off Rosemarie Nief, Bibliothekarin und Leiterin des Fotoarchivs am Institute of Contemporary History and Wiener Library in London, zum Umgang mit den Fotodokumenten seit 1945 äußert, erscheint auf dem Bildschirm eine weiße Fläche. Schweigt sie, werden dem Betrachter weiß auf schwarz Auszüge aus Clément Chéroux Text *Du bon usage des images* (2001) präsentiert, der die historischen Produktionsbedingungen ebendieser Fotografien beleuchtet.

► Betacam SP/PAL,
Beta SP, s/w, Ton,
5 min 34 sec

In *Black and White* [original title: *Schwarz auf Weiss. Die Rückseite der Bilder*], the German-Austrian artist duo Klub Zwei presents reflections on the meaning of historical documentary photography and criticizes the photographic depiction of the Holocaust, which actually defies accurate depiction. While Rosemarie Nief, librarian and head of the photograph archive at the Institute of Contemporary History and Wiener Library in London talks on the soundtrack about how the photographic documents have been handled since 1945, a white surface appears on the screen. When she remains silent, the viewer is presented with white on black excerpts from Clément Chéroux's text *Du bon usage des images* (2001), which examines the historic circumstances under which precisely those photographs were produced.

► Betacam SP/PAL,
Beta SP, b/w, sound,
5 min. 34 sec.



Zijkfijergijok

Regie/directors: reMI

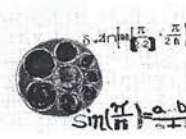
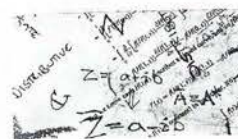
AT/NL 2003

► Betacam SP PAL, Farbe, Ton, 2 min 59 sec, Courtesy of sixpackfilm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Im Video *Zijkfijergijok* kombiniert das Künstlerduo reMI in rapidem Tempo Fragmente von Realbildern, Seiten aus Lexika und religiösen Lehrbüchern sowie andere Texte, überlagert sie mit geometrischen Störbildern und gibt damit sowohl Informationsmedien unserer Zeit als auch althergebrachte enzyklopädische Nachschlagewerke dem Verfall preis.

► Betacam SP PAL, color, sound, 2 min. 59 sec., courtesy of sixpackfilm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In the video *Zijkfijergijok*, the artist duo reMI combines fragments of real pictures, pages from lexicons, religious textbooks, and other texts at high speed, overlaying them with distorted geometric images. Thus, they abandon to decay both the information media of our time, and the more traditional encyclopedic reference books.



Corollary

Regie/director: Ian William Gouldstone

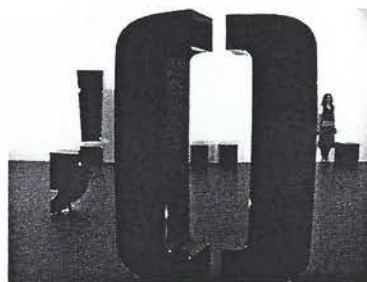
GB 2004

Der am Royal College of Art in London von Ian William Gouldstone (*1979) realisierte Kurzfilm *Corollary* thematisiert die Mathematik und die Verkümmern von Mathematikkenntnissen – „a short film centered on the atrophy of a theoretical math education“ – und kombiniert fotografierte Textauszüge aus verschiedenen Mathematikbüchern, frei in der Bildfläche angeordnete schriftliche Definitionen, mathematische Formeln und einschlägige mathematische Figuren.

Corollary, which was made at the London Royal College of Art by Ian William Gouldstone (*1979) is “a short film centered on the atrophy of a theoretical math education” that combines photographed text excerpts from various mathematics books, randomly arranged written definitions, mathematical formulas, and pertinent mathematical figures.

► Royal College of Art, direct animation, After Effects, Farbe, Ton, 1 min 52 sec

► Royal College of Art, direct animation, After Effects, color, sound, 1 min. 52 sec.



Satzbau

Performance von/by Anna Gollwitzer
DE 2004

► Farbe, Ton, 4 min
31 sec, © VG Bild-
Kunst, Bonn 2015

In Anna Gollwitzer's (*1968) Performances ist die Verknüpfung von Schrift und Körper konstitutiv, performative Strategien werden stets mit Schriftobjekten gekoppelt. Ihre auf Video aufgezeichneten Performances stellen daher im wahrsten Sinne des Wortes belebte Schriftfilme dar. Auch in *Satzbau* nimmt sie den Titel ihrer Arbeit wörtlich und baut dreidimensionale monumentale Satzzeichen im Raum auf, bewegt diese oder sich selbst, setzt sich und ihren Körper zu den sieben menschgroßen, aus MDF-Holz gefertigten Satzzeichen in Beziehung und baut so buchstäblich aus Satzzeichen bestehende Sätze.

► Color, sound,
4 min. 31 sec.,
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2015

In Anna Gollwitzer's (*1968) performances, the combination of writing and body is constitutive; performative strategies are always combined with text objects. Her performances, which she records on video, therefore present animated *Schriftfilme* in the true sense of the words. In *Satzbau* [Sentence construction], too, she understands her title in a literal sense: she sets up huge three-dimensional punctuation marks, moves them or herself, sits down and positions her body next to the seven human-sized marks made of medium-density fiberboard, and builds sentences made solely of punctuation marks.



The End of Copenhagen

Regie/director: Mark Boswell
US 2004

Mark Boswell (*1960) kombiniert *Found-Footage*-Bilder mit Schrift und (O-)Ton zur einer kritischen Gegenwartsdiagnose. Die Problematik der Erderwärmung und der schmelzenden Pole wird gleichermaßen abgehandelt wie die Regierung Bush. John Frankenheimers Politthriller *The Manchurian Candidate* wird mit Stanley Kubricks satirischem Atomkrieg-Szenario *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* und der Heisenbergschen Unschärferelation verknüpft oder auch mit Ereignissen und Sachverhalten wie etwa Gehirnwäsche, Krieg, Atomwaffen, Kernspaltung, politische Ethik, Wahrheit, Moral oder das Ende der Kopenhagener Interpretation der Quantenmechanik.

► Farbe, Ton, 7 min
19 sec

Mark Boswell (*1960) combines found footage images with writing and (original) soundtrack to construct a critical diagnosis of the present. Themes addressed range from global warming and the ice melt at the Poles to the Bush government. John Frankenheimer's political thriller *The Manchurian Candidate* is linked with Stanley Kubrick's satirical nuclear war scenario *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Also taken up are Heisenberg's uncertainty principle, and also with events and issues such as brainwashing, war, nuclear weapons, nuclear fission, political ethics, truth, morality, and the end of the Copenhagen interpretation of quantum mechanics.

► Color, sound,
7 min. 19 sec.



Violets

Regie/director: Feargal O'Malley

GB 2004

► Nach dem Gedicht von Adrian Fox, s/w, Ton, 3 min 1 sec

Zu melancholischem Violinspiel präsentiert Feargal O'Malley (*1976) das (Sprech-)Gedicht *Violets* von Adrian Fox, das der unzähligen Opfer der Unruhen in Nordirland gedenkt, in Form von Schrifteinblendungen, die als flächige Konstellationen den schwarz-weißen, collagierten Bildraum durchziehen, wobei die Ober- und Unterlängen der Buchstaben fließend in grafische Bilder übergehen oder die einzelnen Buchstaben aus Bildern bestehen – etwa das „l“ und das „f“ der Worte „Lifeless with fear“ aus Pistolen.

► After the poem by Adrian Fox, b/w, sound, 3 min. 1 sec.

To melancholy violin music, Feargal O'Malley (*1976) presents *Violets* by Adrian Fox – a poem which is dedicated to the countless victims of The Troubles in Northern Ireland – as text inserts that run through the black-and-white collaged image space as flat constellations. The descenders and ascenders of the text's letters flow seamlessly into graphic images, or the letters themselves consist of pictures: the „l“ and the „f“ of the words „Lifeless with fear“ consist of handguns, for example.



before / beside / behind

Performance von/by Anna Gollwitzer

DE 2005

In ihrer ganz bewusst auf die Kopplung von Schrift und Körper ausgerichteten Performance *before / beside / behind* trägt Anna Gollwitzer (*1968) das Wort „be“ als Rucksack auf dem Rücken, setzt sich zu den aus Pappelfunierholz gefertigten skulpturalen Worten „side“, „hind“, „fore“ in räumliche und orthografische Beziehung und verortet sich so von der Stimme losgelöst räumlich und körperlich-aktiv gegenüber den Objekt gewordenen Worten.

► Farbe, Ton, 4 min 35 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In her performance *before / beside / behind*, which consciously focuses on the combination of writing and body, Anna Gollwitzer (*1968) carries the word „be“ like a backpack on her back. She relates physically, spatially, and orthographically to the sculptural terms „side“, „hind“, and „fore“, terms which are made of wood with poplar veneer. She thus situates herself as spatially separate from the voice and as physically active with regard to the words that have become objects.

► Color, sound, 4 min. 35 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Belles Lettres – I Died for Beauty

Regie/director: Kylie Hibbert

NZ 2005

► Nach dem Gedicht von Emily Dickinson (1862), Farbe, stumm, 4 min 12 sec

In ihrem Video *Belles Lettres – I Died for Beauty* blendet die australische Designerin Kylie Hibbert (*1983) über die in Stummfilm-Ästhetik gehaltenen Realbildaufnahmen einer jungen Frau Emily Dickinsons Gedicht *I died for Beauty* (1862) ein – „I died for Beauty – but was scarce / Adjusted in the Tomb [...]“. In Handschrift und in Druckschrift gestaltet, setzen sich die Verszeilen sukzessive zusammen und bewegen sich frei schwebend als Buchstabenwolken im Bildraum. „I wanted to visually recreate the rhythmic essence of poetry, to make it more assessable to a contemporary audience“ (Kylie Hibbert 2005).

► After the poem by Emily Dickinson (1862), color, silent, 4 min. 12 sec.

In her video *Belles Lettres – I Died for Beauty*, Australian designer Kylie Hibbert (*1983) utilizes Emily Dickinson's poem *I died for Beauty* (1862) – „I died for Beauty – but was scarce / Adjusted in the Tomb [...]“. Over photographic images of a young woman that reference the aesthetics of the silent film, Hibbert superimposes the poem. In handwriting and in print, the verses come together and float freely as a cloud of letters in the image space. „I wanted to visually recreate the rhythmic essence of poetry, to make it more accessible to a contemporary audience.“ (Kylie Hibbert 2005)

► Kylie Hibbert created this film as a student. The music was used for educational purposes. Hibbert was granted permission to screen the film under the Auckland University of Technology (AUT) copyright act.



Belles Lettres – Mirror

Regie/director: Kylie Hibbert

NZ 2005

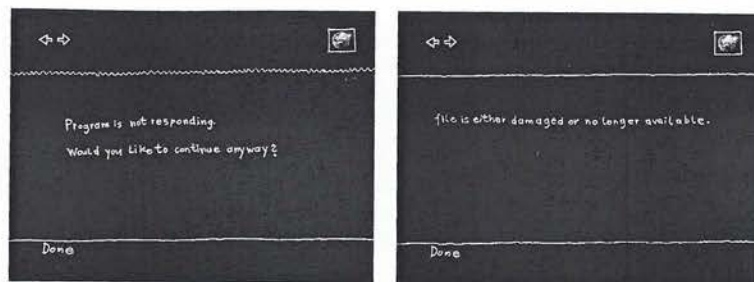
In ihrem Video *Belles Lettres – Mirror* präsentiert Kylie Hibbert die Worte des Gedichts *Mirror* (1961) von Sylvia Plath als Schreibmaschinenschrift, die sich sukzessive in den Bildcollagen, die in ihrer Ästhetik die 1960er-Jahre aufleben lassen, entwickelt – „I am silver and exact. I have no preconceptions. / Whatever I see I swallow immediately [...]“. Bild und Schrift werden inhaltlich und visuell zu einer untrennbaren Collage verwoben: „[...] to explore the potential of paralinguistics and poetry as emotive narrative“ (Kylie Hibbert 2005).

► Nach dem Gedicht von Sylvia Plath (1961), Farbe, stumm, 3 min 14 sec

In her video *Belles Lettres – Mirror*, Kylie Hibbert presents the lines of the poem *Mirror* (1961) by Sylvia Plath in typewritten text that develops gradually within the collages of images that revive the aesthetics of the 1960s – „I am silver and exact. I have no preconceptions. / Whatever I see I swallow immediately [...]“. Visually and semantically, images and text are woven into a close-knit collage „[...] to explore the potential of paralinguistics and poetry as emotive narrative.“ (Kylie Hibbert 2005)

► After the poem by Sylvia Plath (1961), color, silent, 3 min. 14 sec.

► Kylie Hibbert created this film as a student. The music was used for educational purposes. Hibbert was granted permission to screen the film under the Auckland University of Technology (AUT) copyright act.



file is either

Regie/director: Karo Szmit

AT 2005

► DV PAL, Animation, s/w und Farbe, stumm, 2 min 34 sec

Karo Szmit (*1978) thematisiert in ihrem animiertem Kurzfilm *file is either* das Scheitern computerbasierter Datenverarbeitung, indem sie Computerantworten auf unausführbare Befehle oder missglückte Rechenoperationen visualisiert. In Form von weißen, handschriftlichen Texteinblendungen vor einem schwarzen Grund erscheinen Informationen wie „Waiting...“, „Connecting...“, „file is either damaged or an unknown format“, oder „Program is not responding. Would you like to continue anyway?“ in analog-verwackelter Ästhetik im Bild. Während sich in den Videoarbeiten von reMI das unberechenbare Eigenleben der Rechenmaschine in unvorhersehbaren computergenerierten Kunstwerken ausdrückt, artikuliert es sich bei Szmit in einer untypischen Beredsamkeit – dem prononciert individuellen Sprachduktus des Computers.

► DV PAL, animation, b/w and color, silent, 2 min. 34 sec.

The theme of the short animation film *file is either* by Karo Szmit (*1978) is when data processing by computer fails, which Szmit achieves by visualizing computer error messages that respond to non-executable inputs or failed computations. The error messages, white handwritten text inserts against a black background, contain information like “Waiting...”, “Connecting...”, “file is either damaged or in an unknown format”, or “Program is not responding. Would you like to continue anyway?”, and appear in jittery analog aesthetics. Whereas in the video works by reMI it is the unpredictable independent existence of the computer that is expressed in non-controllable, computer-generated works of art, in Szmit's works, the computer articulates itself with non-typical eloquence – the pronouncedly individual speaking style of the computer.



Panther

Regie/director: Clemens Kogler

AT 2005

Clemens Kogler (*1980) liefert mit seinem Kurzfilm eine schriftlich-visuelle Interpretation von Rainer Maria Rilkes Gedicht *Der Panther* (1903). Er lässt die Verse in verschlungenen monumentalen Buchstabenskulpturen erscheinen und versucht, die Gefühle des eingesperrten Tieres durch die Gestaltung der Schrift auszudrücken. So wird etwa die eingeschränkte Bewegungsmöglichkeit des Panthers, das dumpfe Im-Kreis-Laufen – „Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, der sich im allerkleinsten Kreise dreht“ – durch den sich stetig wiederholenden Animationsmodus verdeutlicht oder das beklemmende Gefühl der Ausweglosigkeit – „Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt“ – intensiviert, indem sich die Unterlängen der einzelnen Buchstaben wie Gitterstäbe über das Bild legen.

► Nach dem Gedicht *Der Panther* von Rainer Maria Rilke (1903), Animation, Farbe, Ton, 2 min 49 sec

With his short film, Clemens Kogler (*1980) created a written visual interpretation of Rainer Maria Rilke's poem *Der Panther* [The panther (1903)]. The verses appear as animated, intertwining sculptures of monumental letters that, with their typographic style, attempt to express the emotions of the caged animal. The panther's constrained freedom of movement, his monotonous prowling around in a circle – “The soft movement of supple powerful strides that pace around in the smallest of circles” – is visualized by the repetitive animation mode, and the oppressive feeling of hopelessness – “To him, there seem to be a thousand bars, and back behind those thousand bars no world” – is intensified by the descenders of each letter, which lay over the picture like bars.

► After the poem *Der Panther* by Rainer Maria Rilke (1903), animation, color, sound, 2 min. 49 sec.



Rabbit

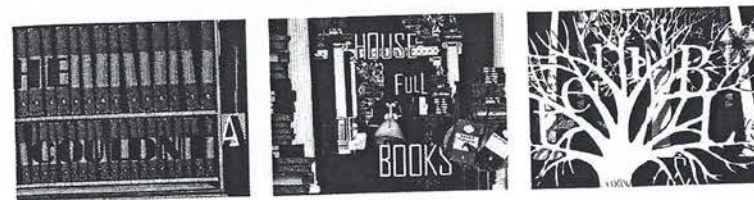
Regie/director: Run Wrake
GB 2005

► AnimateTV, Animation, Farbe, Ton, 8 min 23 sec, © LUX, London

In dem AnimateTV-Kurzfilm *Rabbit* lässt Run Wrake (1963–2012) jedes im Bild gezeigte Darstellungselement – sei es ein Mensch, ein Tier oder ein Baum – von seiner schriftlich visualisierten Bezeichnung begleiten und verleiht dem kurzen Mystery-Märchen für Erwachsene durch diese gedoppelte Präsentation der animierten Signifikanten, deren simultane Re-Präsentation über die Zeichensysteme Bild und Schrift, einen entscheidenden atmosphärischen Mehrwert.

► AnimateTV, animation, color, sound, 8 min. 23 sec., © LUX, London

In the AnimateTV short film *Rabbit* by Run Wrake (1963–2012) every element of representation in the images – whether a person, an animal or a tree – is accompanied by its description visualized in writing. This duplicated presentation of animated signifiers endows the short mystery-fairytale for adults – whose simultaneous re-representation via the symbolic systems of image and writing – with a defining atmosphere.



Herzog and the Monsters

Regie/director: Lesley Barnes
GB 2006

Lesley Barnes' *Herzog and the Monsters* stellt eine Schwarz-Weiß-Animation von Maurice Sendaks illustriertem Kinderbuch *Where the Wild Things Are* (1963) dar. Da der kleine Herzog die Zeichen in den unzähligen Büchern seiner Großmutter nicht lesen kann, schneidet er sie aus und konstruiert eigene Buchstaben-Geschichten, erträumt sich eine Lettern-Welt, in der Monster ihre skurrilen Konturen durch entsprechende Buchstabenanordnungen erhalten. Am Anfang des Videos ergänzen sich Bild und lesbare Schrift wie in Sendaks Kinderbuch, mit dem Eintritt in die Traumwelt jedoch wird die Schrift zunehmend unleserlich, ist kaum noch von den imaginären Bildern zu unterscheiden und intensiviert als frei schwebender unlesbarer Buchstabenschwarm die traumartige Atmosphäre der surreal-artifiziellen Bilderwelt.

Lesley Barnes' *Herzog and the Monsters* is a black-and-white animation of Maurice Sendak's illustrated children's book *Where the Wild Things Are* (1963). Because little Herzog cannot read the characters in his grandmother's many books, he cuts them out and creates his own letter-stories, and dreams up a letter-world in which monsters gain bizarre contours through specific arrangements of letters. At the beginning of the video, images and readable writing complement each other like in Sendak's book; however, upon entering the dream world, the writing becomes increasingly difficult to read, can hardly be distinguished from the imaginary images, and intensifies the dream-like atmosphere of the surreal artificial image world as a free-flying, illegible swarm of letters.

► Nach dem Bilderbuch *Where the Wild Things Are* von Maurice Sendak (1963), Glasgow School of Art, Beta, Animation, Farbe, Ton, 4 min 4 sec

► After the picture book *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak (1963), Glasgow School of Art, GB, 2006, Beta, animation, color, sound, 4 min. 4 sec.



Hezraelah

Regie/director: Yann Beauvais

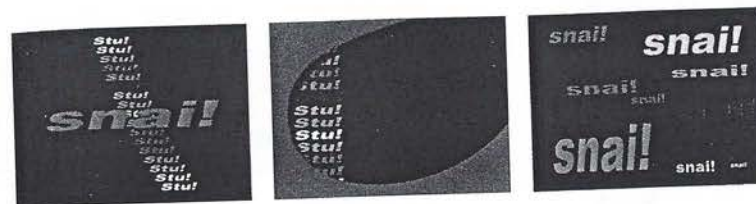
FR 2006

► Mini DV, Farbe, stumm, 1 min 31 sec., © Light Cone, Paris

Das Video *Hezraelah* informiert in einer verwirrenden Kombination aus typografisch unterschiedlich gestalteten englischen und französischen Worten über die Schrecken des Krieges zwischen Israel und der Hisbollah (2006), aus der die Rezipienten je nach Sprachvermögen eine bruchstückhafte französische und/oder englische Kriegsberichterstattung herauszulesen imstande sind. Dies ist jedoch nur mit äußerster Anstrengung möglich, da Yann Beauvais (*1953) weder über die Farbigkeit noch über die Groß- oder Kleinschreibung der Worte eine Richtschnur bietet, anhand derer das Geschehen ausschließlich in der einen oder anderen Sprache mitverfolgt werden könnte, und das an Schüsse aus Schnellfeuerwaffen erinnernde Aufflackern der Schrift in hoher Frequenz das Lesen zusätzlich stark behindert.

► Mini DV, color, silent, 1 min. 31 sec., © Light Cone, Paris

In a tangle of English and French words in different typefaces, the video *Hezraelah* comments on the horrors of the war between Israel and the Hezbollah (2006). Depending on proficiency in the two languages, viewers can read a fragmentary French and/or English report about the war. This is only possible, however, with great difficulty: Yann Beauvais (*1953) does not offer any guidance, either through use of color or words in upper or lower case, which would make it possible to follow what is happening. In addition, the high frequency flickering of the type – reminding one of shots being fired from automatic weapons – severely hinders attempts to read it.



Je suis de tout mon cœur

Regie/director: Claus Blume

DE 2006

Im Mozart-Jahr 2006 realisiert der Medienkünstler Claus Blume (*1958) den Werkzyklus *Mozart 25X Ein Jahr ist nicht genug*. Mit *Je suis de tout mon cœur* liefert er eine visuelle Interpretation eines Brieffragments Mozarts an seine Frau aus dem Jahr 1791. Die einzelnen Worte („Stu! – Knaller paller – schnip – schnap – schnur – Schnepeperl. snail!“) des sowohl inhaltlich als auch durch seine Anordnung für seine Zeit höchst modern anmutenden Briefnachsatzes werden mittels Computeranimation zu einer gesumten Version von Mozarts *Kleiner Nachtmusik* in Bewegungen versetzt und durchlaufen als farbige Schriftfeinblendungen einzeln und in flächigen Arrangements das Bild.

In the Mozart anniversary year 2006, media artist Claus Blume (*1958) produced the cycle of works *Mozart 25X Ein Jahr ist nicht genug*. With *Je suis de tout mon cœur*, he presents a visual interpretation of a fragment of a letter that Mozart wrote to his wife in 1791. All of the words in the postscript („Stu! – Knaller paller – schnip – schnap – schnur – Schnepeperl. snail!“), which seem highly modern, both in terms of context and their arrangement, are set in motion by computer animation. Accompanied a hummed version of Mozart's *Eine Kleine Nachtmusik* (Serenade in G major, k. 525, Allegro), the words run through the picture as colored inserts of writing both separately and as two-dimensional arrangements.

► Nach einem Brieffragment von Wolfgang Amadeus Mozart (1791), Animation, Farbe, Ton, 2 min 29 sec

► After a fragment of a letter written by Wolfgang Amadeus Mozart (1791), animation, color, sound, 2 min. 29 sec.



►► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS
(2006–2009)

1– Jakob Kirchheim <i>Im Schnee</i> , DE 2006	116
2– Andrew Gribble <i>Poetic Motion</i> , US 2006	117
3– Jörg Piringer <i>rr ii</i> , AT 2006	118
4– FluXus Heidelberg <i>TAM was HERE – Tomato Version</i> (<i>a Visual Poem</i>), NL 2006	119
5– FluXus Heidelberg <i>The Beautiful Helen or the stolen Tomato</i> , NL 2006	120
6– FluXus Heidelberg <i>A Red Silence</i> , NL 2007	121
7– Valerio Murat, Antonio Poce (Expanded Gramophone Project) <i>Coppi</i> , IT 2007	122
8– Nirit Peled <i>Crossfire</i> , NL 2007	123
9– Nirit Peled <i>Jazz</i> , NL 2007	124
10– Nirit Peled <i>Frenzied Days</i> , NL 2007	125
11– FluXus Heidelberg <i>FluXus Athens Poem</i> , NL 2007	126
12– Stephan Groß <i>ICI</i> , DE 2007	127

13– Gerhard Rühm, Hubert Sielecki <i>SEHEN. ein simultangedicht</i> , AT 2007	128
14– FluXus Heidelberg <i>The Fluxus Alpha (a modern Fluxus Poem)</i> , NL 2007	129
15– Gerhard Rühm, Hubert Sielecki <i>Witz. Ein Schriftfilm von Gerhard Rühm</i> , AT 2007	130
16– Clemens Kogler <i>Arbeit 2.0</i> , AT 2008	131
17– Tom Konyves <i>Beware of DOG</i> , CA 2008	132
18– Johannes Vogt <i>Bitterschön</i> , DE 2008	133
19– Sebastian Lange <i>Flickermood 2.0</i> , DE 2008	134
20– Eiríkur Örn Norðdahl <i>Höpöhöpö Böks</i> , IS 2008	135
21– David Alexander Anderson <i>Tongue of the Hidden</i> , GB/IR 2008	136
22– François Alaux, Hervé de Crécy, Ludovic Houplain <i>Logorama</i> , FR 2009	137
23– Ottar Ormstad <i>LYMS</i> , NO 2009	138
24– Alice Lyons, Orla Mc Hardy <i>The Polish Language</i> , IE 2009	139



Im Schnee

Regie/director: Jakob Kirchheim
DE 2006

► Nach dem Gedicht von Teresa Delgado, DV, s/w, Ton, 2 min 10 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Der in Berlin lebende bildende Künstler und Filmmacher Jakob Kirchheim (*1962) präsentiert in seinem Linolfilm *Im Schnee* nach dem Gedicht von Teresa Delgado ausschließlich Punkte („Schnee“) und einzelne Worte des Gedichts („Ein Wintermärchen / im Herbst / ein Durch und Durcheinander“). Der Film zeigt ausschließlich Schrift und abstrakte Formen – die Bilder entwickeln sich erst im Kopf des Betrachters. Super-8-Animationen, zerkratztes, teilweise geschmolzenes Filmmaterial, Soundsamples und ein Linolschnitt bilden das Ausgangsmaterial des minimalistischen *Poetry Clips*.

► After the poem by Teresa Delgado, DV, b/w, sound, 2 min. 10 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

The visual artist and filmmaker Jakob Kirchheim (*1962), who lives in Berlin, presents in his linocut film *Im Schnee* [In the snow] after the poem of the same name by Teresa Delgado only dots (snow) and some words taken from the poem („Ein Wintermärchen / im Herbst / ein Durch und Durcheinander“ [a winter fairytale / in the autumn / utter confusion]). The film consists entirely of typography and abstract shapes; the images develop only in the minds of the viewers. Super 8 animations, scratched, partially melted film stock, sound samples, and a linocut are the source materials for this minimalist poetry clip.



Poetic Motion

Gedichte, Regie, Animation / poems, director,
animation: Andrew Gribble
US 2006

Während der Versuch, im Regen zu schreiben, in Marcel Broodthaers' *La Pluie* (BE, 1969) scheitert, vermag er Andrew Gribble (*1965) in *Poetic Motion* mithilfe von Animationstechniken zu gelingen: Im ersten von sechs schriftlich visualisierten Gedichten werden die Worte („I didn't mean to write this down. It just sort of happened. Sorry“) im Regen nach und nach auf den Brettern eines Holzgeländers sichtbar. Auf drei Blätter Papier geschrieben, gleitet das zweite Gedicht auf der Wasseroberfläche von der Strömung getrieben durch das Bild („How much longer do I have to wait“ – „before inspiration“ – „finally arrives?“). Auf den im Wasser sichtbaren Spiegelungen von drei Seerosenblättern verweist Gribble auf das Fehlen seines fünften Gedichts („I could not think of a title for this poem“ – „so I decided“ – „not to write it“).

► Farbe, Ton, 3 min 6 sec

Whereas the attempt to write in the rain fails in Marcel Broodthaer's *La Pluie* (BE, 1969), in Andrew Gribble's (*1965) *Poetic Motion* it succeeds – with the aid of animation techniques. In the first of the six poems visualized with animated text, its words "I didn't mean to write this down. It just sort of happened. Sorry" become visible, one after the other, on the boards of a wooden railing while it is raining. Written on three sheets of paper, the second poem floats on water, carried by the current, through the image. ("How much longer do I have to wait" – "before inspiration" – "finally arrives?"). With the reflections of three water-lily leaves on the water, Gribble refers to his missing fifth poem: "I could not think of a title for this poem" – "so I decided" – "not to write it."

► Color, sound, 3 min. 6 sec.

**rr ii**

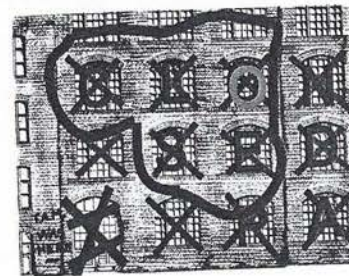
Regie/director: Jörg Piringer
AT 2006

► Animation, Farbe,
Ton, 3 min 5 sec.,
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2015

In seinem animierten Film *rr ii* macht Jörg Piringer (*1974) den Buchstaben „R“ zum Hauptdarsteller, indem er ihn auf vielfältige Weise in Form einer visualisierten Klangpoesie respektive einer sonifizierten visuellen Poesie akustisch und visuell präsentiert und damit das Genre der Lautpoesie in den Schriftfilm transponiert.

► animation, color,
sound, 3 min. 5 sec.,
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2015

In Jörg Piringer's (*1974) animated film *rr ii* the letter "R" is the main actor. Piringer presents it in many and varied ways as visualized sound poetry or sonified visual poetry; that is, both acoustically and visually, and thereby transfers the genre of sound poetry to that of the *Schriftfilm*.

**TAM was HERE – Tomato Version (a Visual Poem)**

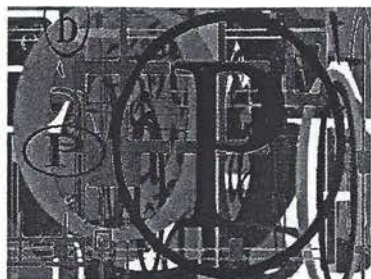
Realisation/realization: Ruud Janssen (FluXus Heidelberg)
NL 2006

Die Videoarbeiten von Litsa Spathi (*1958) und Ruud Janssen (*1959), seit 2003 als Künstlerduo FluXus Heidelberg aktiv, transferieren die Ansätze des historischen Fluxus in die Gegenwart und erweitern sie um aktuelle Perspektiven. Für ihre *Fluxus Poetry Videos* werden zumeist Spathi's visuelle Schriftbilder eingescannt, am Computer bearbeitet und gegebenenfalls digital ergänzt. In Janssen's *TAM was HERE – Tomato Version (a Visual Poem)* werden in die Fenster einer Mauerfront wie in Felder eines Rätsels Großbuchstaben eingeblendet, die sowohl vertikal als auch horizontal zusammengesetzt werden können und aus denen sich durch Umkreisen und Überschreiben verschiedene Kombinationen ergeben, die den Betrachter für die Konstitution des schriftlichen Zeichensystems und die Möglichkeiten der Bedeutungsbildung sensibilisieren.

► Windows Media
File (WMF), Farbe,
Ton, 3 min 34 sec

The videos by artist duo Litsa Spathi (*1958) and Ruud Janssen (*1959), who are active since 2003 under the name FluXus Heidelberg, transfer the approaches of the historical Fluxus movement to the present and expand them with contemporary perspectives. For their *Fluxus Poetry Videos*, Spathi's visual type images are scanned, edited on the computer, and digitally completed where appropriate. In Janssen's *TAM Was HERE – Tomato Version (a Visual Poem)*, capital letters are inserted in the windows of a building's facade, like in a crossword puzzle. The letters can be put together both vertically and horizontally, and by circling and overwriting letters, various combinations arise that are intended to make viewers more receptive to the constitution of the writing system and its characters and to the possibilities of forming meaning.

► Windows Media
File (WMF), color,
sound, 3 min. 34 sec.



The Beautiful Helen or the stolen Tomato

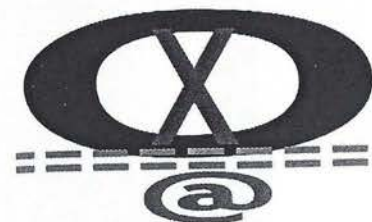
Konzept/concept: Litsa Spathi, Realisation/
realization: Ruud Janssen (FluXus Heidelberg)
NL 2006

► Windows Media
File (WMF), Farbe,
Ton, 3 min 3 sec

Obwohl Schrift in den Videoarbeiten von FluXus Heidelberg stets eine dominante Rolle spielt, soll sie nur sehr selten semantische Inhalte vermitteln, sondern vielmehr als „Visible Language“ spezifische thematische und konzeptionelle Komponenten ausdrücken. In *The Beautiful Helen or the stolen Tomato* werden unterschiedliche reale und gezeichnete Tomatenmotive (*Found Footage*) – unter anderem die von Andy Warhol appropriierte Campbell-Tomatensuppen-Dose – vor dem Hintergrund eines unlesbaren Buchstabenmosaiks in einer komplexen Montage präsentiert.

► Windows Media
File (WMF), color,
sound, 3 min. 3 sec.

Although writing always plays a prominent role in the video works by FluXus Heidelberg, it is rarely a vehicle for semantic content; instead, as “visible language,” it seeks to express specific elements of themes and concepts. In *The Beautiful Helen or the stolen Tomato*, various real and drawings of tomato motifs (*found footage*) – including Andy Warhol’s appropriated Campbell’s Soup can – are shown against the background of an illegible mosaic of letters in a complex montage.



A Red Silence

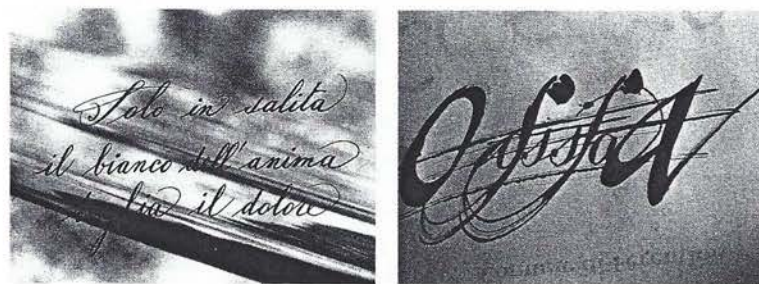
Konzept/concept: Litsa Spathi, Realisation/
realization: Ruud Janssen (FluXus Heidelberg)
NL 2007

Das Video *A Red Silence* zeigt im Rhythmus der Musik und ohne erkennbare syntaktische Ordnung lateinische und griechische Buchstaben, Wortfragmente, vollständige Wörter, Satzzeichen, Sonderzeichen und Zahlen als farbige, typografisch völlig unterschiedlich gestaltete Bewegungselemente. Das Video ist das Requiem für Litsa Spathis (*1958) verstorbene Schwester Jota, das rhythmische Hämmern der musikalischen Unterlegung symbolisiert das Läuten der Totenglocke und der im Titel enthaltene Verweis auf die Stille, auf das Schweigen referiert auf den Stillstand der künstlerischen Produktion in der Zeit der Trauer.

► Windows Media
File (WMF), Farbe,
Ton, 2 min 2 sec

To the rhythm of music the video *A Red Silence* shows letters of the Greek and Roman alphabets, fragments of words, punctuation marks, special characters, and numerals all in different typefaces as colorful animated elements. The video is a requiem for Litsa Spathi’s (*1958) deceased sister Jota; the rhythmic hammering of the background music symbolizes the tolling of the death bell, and the title refers to silence because artistic production ceases in the period of mourning.

► Windows Media
File (WMF), color,
sound, 2 min. 2 sec.



Coppi

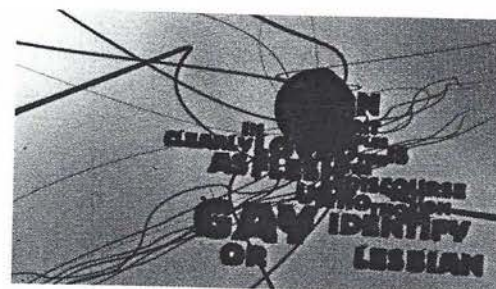
Regie/directors: Valerio Murat und/and Antonio Poce (Expanded Gramophone Project) IT 2007

► **Text:** Antonio Poce, **Musik:** Valerio Murat, **Stimme, Klangpoesie:** Giovanni Fontana, Farbe, Ton, 7 min 31 sec

In ihrer Hommage an den italienischen Radrennfahrer Fausto Coppi montieren Antonio Poce (*1950) und Valerio Murat (*1976) (Expanded Gramophone Project) zur Klangpoesie von Giovanni Fontana dessen Worte parallel und kontrapunktisch in Form kaum lesbarer kalligrafischer Schrifteinblendungen zwischen die rapide geschnittenen Archivbilder des dreifachen Weltmeisters (etwa „coppi é solo un trono di sudore vince la morte“, „solo in salita il bianco dell' anima taglia il dolore“, „ossa“).

► **Text:** Antonio Poce, **music:** Valerio Murat, **voice, sound poetry:** Giovanni Fontana, color, sound, 7 min. 31 sec.

In their tribute to the Italian racing cyclist Fausto Coppi, Antonio Poce (*1950) and Valerio Murat (*1976) (Expanded Gramophone Project) montage the words of the sound poetry by Giovanni Fontana. They do so parallel and contrapuntally in the form of barely readable, calligraphic inserts of writing that fall among rapidly edited footage pictures of the three-time world champion (for example, „coppi é solo un trono di sudore vince la morte“, „solo in salita il bianco dell' anima taglia il dolore“, „ossa“).



Crossfire

Poetry in Motion. A Trilogy

Regie/director: Nirit Peled NL 2007

In ihrer Trilogie *Poetry in Motion* lässt Nirit Peled (*1973) den gesamten Text dreier Gedichte von Staceyann Chin (*Crossfire*, *Jazz* und *Frenzied Days*) sich im animierten Bild parallel zu dessen Rezitation schriftlich entwickeln. Nur durch die entsprechend arrangierten Schrifteinblendungen entfaltet das Bild eine dreidimensionale Tiefenwirkung. Diese Einblendungen können aufgrund abstrakter grafischer Formen im Bild allerdings an vielen Stellen nur als Schrift erkannt und gelesen werden, da vorangegangene lesbare Schrifteinblendungen dies nahelegen und die gut verständlichen Worte der Tonspur dem Auge über visuelle Verfremdungen hinweghelfen. *Crossfire* erforscht weibliche Selbstdarstellung.

► Nach dem Gedicht *Crossfire* von Staceyann Chin, Animation, Farbe, Ton, 3 min 59 sec

In her trilogy *Poetry in Motion*, Nirit Peled (*1973) animates the entire text of three poems by Staceyann Chin (*Crossfire*, *Jazz*, and *Frenzied Days*) parallel to their recitation. It is only through the arrangement of the written inserts that the images develop an effect of three-dimensional depth. Abstract graphic shapes in the picture render the inserts recognizable and readable as writing, because legible inserts of writing earlier did the same, and the clearly understandable words of the soundtrack make the eye overlook visual distortions. *Crossfire* explores women's presentation of self.

► After the poem *Crossfire* by Staceyann Chin, animation, color, sound, 3 min. 59 sec.



Jazz

Poetry in Motion. A Trilogy

Regie/director: Nirit Peled

NL 2007

► Nach dem Gedicht
Jazz von Staceyann
Chin, Animation,
Farbe, Ton, 3 min
56 sec

In ihrer Trilogie *Poetry in Motion* lässt Nirit Peled den gesamten Text dreier Gedichte von Staceyann Chin sich im animierten Bild parallel zu dessen Rezitation schriftlich entwickeln. Nur durch die entsprechend arrangierten Schrifteinblendungen entfaltet das Bild eine dreidimensionale Tiefenwirkung. Durch abstrakte grafische Formen im Bild können die Schrifteinblendungen vielerorts nur als Schrift erkannt und gelesen werden, da vorangegangene lesbare Schrifteinblendungen dies nahelegen und die gut verständlichen Worte der Tonspur das Auge über verfremdete Schrifteinblendungen hinwegsehen lassen. Mit *Jazz* liefern Chin und Peled eine Hommage an die Musikrichtung.

► After the poem
Jazz by Staceyann
Chin, animation,
color, sound, 3 min.
56 sec.

In her trilogy *Poetry in Motion*, Nirit Peled animates the entire text of three poems by Staceyann Chin parallel to their recitation. It is only through the arrangement of the written inserts that the images develop an effect of three-dimensional depth. Abstract graphic shapes in the picture render the inserts recognizable and readable as writing, because earlier legible inserts of writing did the same, and the clearly understandable words of the soundtrack make the eye overlook distorted writing. With *Jazz*, Chin and Peled present their tribute to this musical genre.



Frenzied Days

Poetry in Motion. A Trilogy

Regie/director: Nirit Peled

NL 2007

In ihrer Trilogie *Poetry in Motion* lässt Nirit Peled den gesamten Text dreier Gedichte von Staceyann Chin sich im animierten Bild parallel zu dessen Rezitation schriftlich entwickeln. Nur durch die entsprechend arrangierten Schrifteinblendungen entfaltet das Bild eine dreidimensionale Tiefenwirkung. Durch abstrakte grafische Formen im Bild können die Schrifteinblendungen vielerorts nur als Schrift erkannt und gelesen werden, da vorangegangene lesbare Schrifteinblendungen dies nahelegen und die gut verständlichen Worte der Tonspur das Auge über verfremdete Schrifteinblendungen hinwegsehen lassen. *Frenzied Days* präsentiert emotionale Erinnerungen an Chins Wurzeln.

► Nach dem Gedicht
Frenzied Days von
Staceyann Chin,
Animation, Farbe,
Ton, 3 min 54 sec

In her trilogy *Poetry in Motion*, Nirit Peled animates the entire text of three poems by Staceyann Chin parallel to their recitation. It is only through the arrangement of the written inserts that the images develop an effect of three-dimensional depth. Abstract graphic shapes in the picture render the inserts recognizable and readable as writing, because earlier legible inserts of writing did the same, and the clearly understandable words of the soundtrack make the eye overlook distorted writing. *Frenzied Days* presents memories of Chin's roots.

► After the poem
Frenzied Days by
Staceyann Chin,
animation, color,
sound, 3 min. 54 sec.



FluXus Athens Poem

Konzept/concept: Litsa Spathi, Realisation/
realization: Ruud Janssen (FluXus Heidelberg)
NL 2007

► Windows Media
File (WMF), Farbe,
Ton, 3 min 14 sec

Das 2007 entstandene *FluXus Athens Poem* des Künstlerduos FluXus Heidelberg bezieht seine visuelle Basis aus einem Buch der griechischen Künstlerin Litsa Spathi, das sich aus Collagen, Zeichnungen und Ausschnitten aus griechischen und holländischen Zeitungen zusammensetzt und dementsprechend dem Video eine Nuance verleiht, die an dadaistische Collagetechniken erinnert. Bisweilen können in den rapide geschnittenen und sich gegenseitig überlagernden farbigen Bildfragmenten niederländische, deutsche und griechische Wortfragmente erkannt und je nach sprachlichem Vermögen Schlagworte wie „Art“ oder „Fluxus“, aber auch das griechische Wort für „Tod“ gelesen werden.

► Windows Media
File (WMF), color,
sound, 3 min. 14 sec.

The *FluXus Athens Poem* by artist duo FluXus Heidelberg takes its visual basis from a book by the Greek artist Litsa Spathi. The book assembles collages, drawings, and cuttings from Greek and Dutch newspapers, thus giving the video nuances that remind of Dadaist collage techniques. In rapid cuts and superimpositions of the colored picture fragments, bits of Dutch, German, and Greek words can be made out, and depending on the viewer's knowledge of the featured languages, it is possible to read keywords such as "art" or "Fluxus," but also the Greek word for "death."



ICI

Regie/director: Stephan Groß
DE 2007

Stephan Groß (*1979) realisiert mit *ICI* einen konkreten Schriftfilm, der an den *kinematografischen text 1* (DE, 1969) von Gerhard Rühm erinnert. In seiner digitalen Animation lässt Groß das französische Adverb „ICI“ [hier] von allen vier Seiten einer schwarzen Bildfläche langsam zu deren Mitte wandern. Die Ausrichtung erfolgt dabei jeweils in Abhängigkeit von der Bildkante, von der aus das Wort erscheint – von oben kommend ist es in gewohnter Form zu lesen, am unteren Bildrand auftauchend steht es auf dem Kopf. Je weiter sich die vier in weiß gesetzten Worte auf die Bildmitte zubewegen, umso mehr nähern sie sich als visuelle Buchstabenkonstellation einem abstrakten geometrischen Muster, einem Ornament an, das umso weniger gelesen, als vielmehr betrachtet werden kann.

► Digitale Anima-
tion, s/w, Ton, 14 min
59 sec

In *ICI*, Stephan Groß (*1979) creates a film, which is reminiscent of Gerhard Rühm's *kinematografischer text 1* (DE, 1969). In Groß' digital animation, the French word slowly moves into the center from all four sides of the black screen. The position of each "ICI" is oriented on the edge of the frame where the word appears. If it comes down from the top, it can be read normally; when it moves up from the bottom, it is upside down. The farther the four white-lettered words move towards the center of the screen, the more they approach an abstract geometrical pattern as a visual constellation of letters, like an ornament, which can be viewed but not easily read.

► Digital animation,
b/w, sound, 14 min.
59 sec.



SEHEN. ein simultangedicht

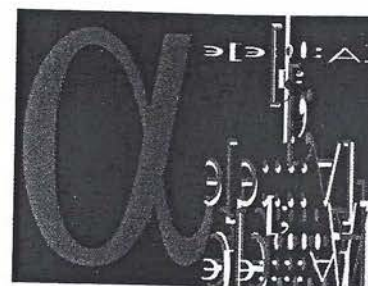
Regie/directors: Gerhard Rühm und/and
Hubert Sielecki
AT 2007

► Nach fünf kinematographische sprechtexte von Gerhard Rühm (in: *botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte*, Buch und 1 MC, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1988), **Sprecher:** Gerhard Rühm, Monika Lichtenfeld, Farbe, Ton, 3 min 5 sec

Gemeinsam mit Hubert Sielecki (*1946) transponiert Gerhard Rühm (*1930) seinen flächigen kinematografischen Sprechtext *SEHEN. ein simultangedicht* in die zeitliche Abfolge animierter Schrifteinblendungen. In der „studie für eine sprecherin und einen sprecher“ werden die aus dem Off hörbaren, von Rühm und Monika Lichtenfeld gleichzeitig artikulierten Worte – etwa „stehen“, „schauen“, „gehen“, „sehen“, „halten“, „wollen“ – jeweils paarweise, aber in ihrem Erscheinen deren jeweiliger Sprechgeschwindigkeit angeglichen, als mittig platzierte farbige Schrifteinblendungen präsentiert, deren Größe im Laufe des Films in Anlehnung an die sich steigende Sprechgeschwindigkeit und die sich erhöhende Lautstärke zunimmt.

► After fünf kinematographische sprechtexte by Gerhard Rühm (in: *botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte*, book and 1 MC, Rowohlt, Reinbek near Hamburg, 1988), **speakers:** Gerhard Rühm, Monika Lichtenfeld, color, sound, 3 min. 5 sec.

In collaboration with Hubert Sielecki (*1946), Gerhard Rühm (*1930) translates his two-dimensional cinematographic spoken word poem *SEHEN [SEE]* into a temporal sequence of animated writing. In this “study for a male and a female speaker” the words heard on the soundtrack, spoken by Rühm and Monika Lichtenfeld simultaneously – “stehen,” “schauen,” “gehen,” “sehen,” “halten,” “wollen” [“standing,” “looking,” “walking,” “seeing,” “holding,” “wanting”] – always appear in pairs. Each word’s appearance is adjusted to the performer’s speed of articulation, and is presented as center-aligned, colored written insert, whose size increases during the film according to the constantly increasing speed of articulation and the increasing volume.



The Fluxus Alpha (a modern Fluxus Poem)

Konzept/concept: Litsa Spathi, Realisation/
realization: Ruud Janssen (FluXus Heidelberg)
NL 2007

Im farbigen Zeichengewirr des Videos *The Fluxus Alpha (a modern Fluxus Poem)*, das 2007 vom Künstlerduo FluXus Heidelberg realisiert wurde, können die Zeichen zwar als Buchstaben („A“, „E“, „X“) erkannt, jedoch nicht sinnfällig zu möglichen Worten kombiniert werden. Durch die prominente Platzierung im Bild erfährt insbesondere ein verschiedenfarbig gestaltetes „α“ besondere Akzentuierung.

► Windows Media File (WMF), Farbe, Ton, 3 min 55 sec

In the colored confusion of symbols in the video *The Fluxus Alpha (a modern Fluxus Poem)*, realized in 2007 by the artist duo FluXus Heidelberg, the characters can be recognized as letters (“A,” “E,” “X”), but they cannot be assembled into any word that makes sense. Because of its prominent placement in the picture, a multicolored “α” is especially accentuated.

► Windows Media File (WMF), color, sound, 3 min. 55 sec.



Witz. Ein Schriftfilm von Gerhard Rühm

Regie/directors: Gerhard Rühm und/and
Hubert Sielecki

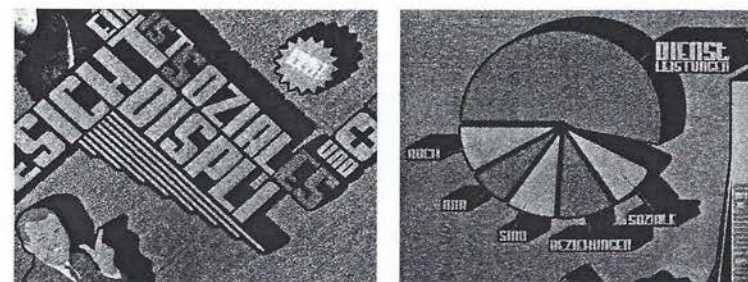
AT 2007

► **Konzept:** 1971,
Text: Gerhard Rühm,
Modell: Evgenia
Stavropoulos, 2007
(Remake), Beta SP,
DVcam, s/w, stumm,
4 min 9 sec

Bereits 1971 hat Gerhard Rühm das Material für seinen Schriftfilm *Witz* gedreht, dem im besten Sinne des Wortes ein Text-Körper zugrunde liegt: Nach der akustischen Einführung „Eva fühlt sich gar nicht wohl und geht zum Arzt. Dieser will sie genau untersuchen und fordert Eva auf, sich auszuziehen“ können je nach dem, welche Stelle des Frauenkörpers entblößt wird, die dort aufgeklebten Wörter Wort für Wort zu folgendem Text zusammengelesen werden: „Aber Herr Doktor! Ich fühle mich krank und Sie denken nur ans Vergnügen.“ Sind die vorangegangenen Worte noch etwa auf Armen, Beinen oder am Hals platziert, wird „Vergnügen“ oberhalb der Schamgegend fixiert.

► **Concept:** 1971,
text: Gerhard Rühm,
model: Evgenia
Stavropoulos, 2007
(remake), Beta SP,
DVcam, b/w, silent,
4 min. 9 sec.

Back in 1971, Gerhard Rühm filmed the material for his film *Witz* [Joke], which is – literally – based on body text. After the spoken introduction, “Eva is not feeling well at all, and visits a doctor. The doctor wants to examine her, and asks Eva to take her clothes off,” depending on which part of the female body is uncovered, the words that have been stuck on there can be read and assembled into the following text: “Aber Herr Doktor! Ich fühle mich krank und Sie denken nur ans Vergnügen.” [“But doctor! I feel ill, and you only think of pleasure.”] If all these words except the last were put on arms, legs, or the neck, “Vergnügen” [pleasure] is placed above the pubic area.



Arbeit 2.0

Regie/director: Clemens Kogler

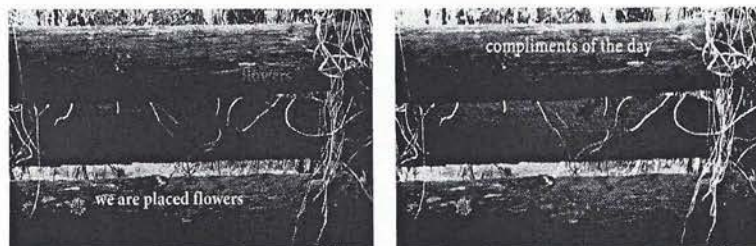
AT 2008

In Clemens Koglers (*1980) *Arbeit 2.0* entwickelt sich der gesamte Text (Auszüge aus dem Hörspiel *Heidi Hoh 3* von René Pollesch) als skulpturale grün-gelbe Schriftanimation im Bildraum. Typografie, Icons, Logos, Downloadbalken werden verwendet, um Themen wie unsichere Arbeitsverhältnisse und Entfremdung der Arbeit in Werbeclip-Ästhetik kritisch zu beleuchten. Beim film:riss Studentenfilmfestival hat Kogler mit seinem *Poetry Clip* den ersten Platz belegen können. Die Begründung der Jury lautet folgendermaßen: „Clemens Koglers Beitrag *Arbeit 2.0* assembliert einen arbeitskritischen Text im HipHop Format. Originelle Retro-Grafik à la Russischer Konstruktivismus trifft auf EDV-Age. Die Kritik rapt mit der Typo, als wenn es Wolf Biermann und Neville Brody zu fusionieren gilt.“

In Clemens Kogler's (*1980) *Arbeit 2.0* [Work 2.0], the whole of the film's text is animated as sculptural green and yellow type. Typography, icons, logos, and download bars with the typical aesthetics currently seen in commercials are used to criticize serious issues such as precarious employment conditions and work as a source of alienation. At the student film festival film:riss, Kogler's poetry clip took first prize. The jury stated that “Clemens Kogler's work *Arbeit 2.0* assembles a work-critical text in a hip-hop format. Original retro-graphics à la Russian constructivism meet the computerized age. The critique raps with the typography as if it has to fuse Wolf Biermann and Neville Brody” (translated from the German by Isaac Custance).

► Mit Auszügen aus dem Hörspiel *Heidi Hoh 3 – Die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein*, die Heidi Hoh hat von René Pollesch (2002), PAL, Animation, Farbe, Stereo, 3 min 20 sec

► With excerpts from the radio play *Heidi Hoh 3 – Die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein*, die Heidi Hoh hat by René Pollesch (2002), AT, 2008, PAL, animation, color, stereo, 3 min. 20 sec.



Beware of DOG

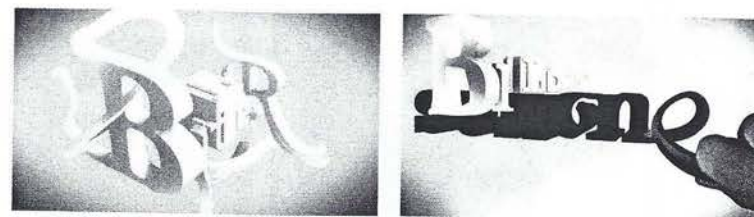
Regie, Gedicht/director, poem: Tom Konyves
CA 2008

► Farbe, Ton, 3 min
39 sec

Der kanadische Dichter und Videokünstler Tom Konyves (*1947), der als einer der Pioniere eines Genres gilt, das er selbst erstmals 1978 als „Videopoetry“ bezeichnete, realisierte zwischen 1978 und 2010 insgesamt sechzehn *Videopoems*. In *Beware of DOG* schreibt er seinen Dialog zwischen Gott und dem Dichter auf die horizontalen Bretter eines Zauns, wobei das obere Brett Gott, das untere dem Dichter zugeteilt ist. Im zweiten Teil des Films verleiht Piper McKinnon den Gedanken eines sich offenbar hinter dem Zaun befindenden Hundes eine Stimme. Konyves präsentiert dem Rezipienten somit drei verschiedene mögliche Ausdrucksebenen: die Ebene des Diskurses Gottes mit dem Mensch, die Ebene der Hinwendung des Menschen zu Gott sowie die Ebene des inneren Monologs einer instinkthafter tierischen Stimme.

► Color, sound,
3 min. 39 sec.

The Canadian poet and video artist Tom Konyves (*1947), considered a pioneer of the genre he named “videopoetry” in 1978, created sixteen videopoems between 1978 and 2010. In *Beware of DOG*, he writes a dialogue between God and himself, the poet, on the horizontal boards of a wooden fence: the top board is reserved for God, and the bottom one for the poet. In the second part of the film, Piper McKinnon voices the thoughts of a dog that appears to be behind the fence. Thus, Konyves presents the viewer with three different levels of expression: the discourse between God and the human being, the turning of the human to God, and the inner monologue of an instinct-driven animal voice.



Bitterschön

Regie/director: Johannes Vogt
DE 2008

In Johannes Vogts (*1982) *Bitterschön* werden animierte Worte aus Ernst Jandls Gedicht *ein schneebild* („Bitter“, „bitter schon“, „bitteschön“, „bildschön“, „bildschöne puppe“, „bittere pupille“) durch den Eingriff einer Hand in Realaufnahme um einzelne Buchstaben verändert und so in andere Worte verwandelt. In organischer Vitalität, einer wachsenden Blume gleich, entfalten sich die Buchstaben des Wortes „Bitter“, bis dieses als dreidimensionale Schriftskulptur im Bildraum von der Hand mit einer Schere um seine Auswüchse beschnitten wird. Von Hand bewegt wird das Wort um „schön“ zu „bitterschön“ ergänzt und durch Ausradieren des „r“ zu „bitteschön“ reduziert. Vogt macht so darauf aufmerksam, dass kleinste Veränderungen in Schrift und Sprache zu Bedeutungsveränderungen führen.

► Nach dem Gedicht *ein schneebild* von Ernst Jandl, Vertonung: Tobias Wüstefeld, Animation, Farbe, Ton, 1 min 58 sec

In Johannes Vogt's (*1982) *Bitterschön* [Bitterbeautiful] animated words taken from Ernst Jandl's poem *ein schneebild* [a snow picture] (“Bitter” [bitter], “bitter schon” [bitter yet], “bitteschön” [you're welcome], “bildschön” [pretty as a picture], “bildschöne puppe” [a doll as pretty as a picture], “bittere pupille” [bitter pupil]) are altered by a real hand changing certain letters and turning them into different words. With organic vitality, like a growing flower, the letters of the word “bitter” develop into a three-dimensional sculpture of the word's letters, and then the hand appears with scissors and cuts off its shoots. The hand also adds “schön” to “bitter” to make “bitterschön” [bitter sweet] and then erases the “r” which leaves “bitteschön.” In this way Vogt demonstrates how only very slight changes in orthography and language result in profound changes in meaning.

► After the poem *ein schneebild* by Ernst Jandl, sound: Tobias Wüstefeld, animation, color, sound, 1 min. 58 sec.



Flickermood 2.0

Regie/director, Motion Graphics: Sebastian Lange
DE 2008

► Mit Auszügen aus dem Gedicht *Mutability* von Percy Bysshe Shelley (1816), Musik: Forss, Animation, After Effects, s/w, Ton, 2 min 54 sec

Mit seiner Schriftanimation liefert Sebastian Lange (*1975) einen exemplarischen Einblick in die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten von *Motion Graphics* und eine Hommage an die Animationssoftware After Effects, mit der in den 1990er-Jahren ein neues Zeitalter digitaler Schriftanimation eingeleitet wurde. Die Schlagworte im schwarz-weißen Schriftraum sind entweder selbstreflexiv („Typography“, „PIXELMOVING“) oder beziehen sich auf ihre Einsatzmöglichkeiten („Breaking News“). Zu lesen sind aber auch Auszüge aus Percy Bysshe Shelleys Gedicht *Mutability* (1816), dessen Verse über Transformation und Metamorphose sich wie die vielfältigen Gestaltungsmaximen der Schrift im Film lesen lassen („We are as clouds that veil the midnight moon“, „How restlessly they speed and gleam, and quiver“).

► With excerpts from the poem *Mutability* by Percy Bysshe Shelley (1816), music: Forss, animation, After Effects, b/w, sound, 2 min. 54 sec.

Sebastian Lange's (*1975) typographic animation gives an exemplary glimpse of the variety of design options offered by motion graphics, and also pays homage to the animation software After Effects, which, in the 1990s, ushered in a new era of the digital animation of writing. The keywords in the black and white image space are either self-reflexive („Typography“, „PIXELMOVING“), or refer to their possible applications („Breaking News“). There are also excerpts from the poem *Mutability* (1816) by Percy Bysshe Shelley; the verses about transformation and metamorphosis read like the many-faceted guiding principles of the typographic design in the film: („We are as clouds that veil the midnight moon,“ „How restlessly they speed and gleam, and quiver“).



Höpöhöpö Böks

Regie/director: Eiríkur Örn Norðdahl
IS 2008

Eiríkur Örn Norðdahl's (*1978) als Hommage an den kanadischen Dichter Christian Bök verfasstes Lautgedicht setzt sich aus Worten in isländischer Sprache zusammen, die alle den Buchstaben „Ö“ enthalten („Köld öld Böks mjög örg./Ölböl örlög Böks! / Sök Böks kvöl öll kvöld [...]“). Während Norðdahl die Kurzgeschichte von Bök und seinen Kindern rezitiert, werden die Worte schriftlich im Bild visualisiert. Der Buchstabe „Ö“ wird hierbei regelrecht zum Hauptdarsteller: Er erscheint als vervielfältigte Buchstabenkonstellation, als geometrische Form, in unterschiedlichen Schriftarten und -farben, auf einer Bühne, auf der sich Buchstaben um ihn formieren und sich so zu den Worten des Gedichts zusammensetzen.

► Animation, Farbe, Ton, 4 min 20 sec

Eiríkur Örn Norðdahl's (*1978) sound poem is a tribute to the Canadian poet Christian Bök and is composed of words in Icelandic that all contain the letter „Ö“: („Köld öld Böks mjög örg. / Ölböl örlög Böks! / Sök Böks kvöl öll kvöld [...]“). While Norðdahl recites the short story about Bök and his children, the words are visualized on screen. The letter „Ö“ is the main actor: it appears multiplied in a constellation of letters, as a geometric form, in various fonts and in different colors, and on a stage where other letters form up around it and assemble to form the words of the poem.

► Animation, color, sound, 4 min. 20 sec.



Tongue of the Hidden

Regie/director: David Alexander Anderson
GB/IR 2008

► Basierend auf dem Buch *Ten Poems from Hafez* von Jila Peacock, DigiBeta, Animation, Farbe, Ton, 5 min 41 sec

Der Künstler und Filmemacher David Alexander Anderson (*1952) macht die von Jila Peacock in Englisch und Farsi rezierten zehn Gedichte des iranischen Dichters Hafiz als persische Kalligrafie im Bild sichtbar. Was über die zentralen Ideen des Sufismus akustisch von der Tonspur zu vernehmen ist, kann gleichzeitig gelesen und als Bild im Bild betrachtet werden. Die Schrift fügt sich zu Bildern zusammen und stellt somit auch gestalterisch das dar, was sie inhaltlich vermittelt: Die kalligrafischen Schriftzeilen tanzen als Fische durch das Schrift-Wasser, bilden die herabhängenden Zweige einer Trauerweide, schreiten als Pfau durch das Bild oder durchziehen dieses als Schriftteppich und als grafisches Muster. Der Film basiert auf dem handgedruckten Buch *Ten Poems from Hafez* von Peacock.

► After the book *Ten Poems from Hafez* by Jila Peacock, DigiBeta, animation, color, sound, 5 min. 41 sec.

The artist and filmmaker David Alexander Anderson (*1952) visualizes ten poems by the Iranian poet Hafez, which are recited by Jila Peacock in English and Farsi, as Persian calligraphy. What is heard on the soundtrack about the central ideas of Sufism, can be read in parallel and also viewed as images. The writing assembles itself into pictures, and thus conveys what it also means with regard to contents: the lines of calligraphic script dance as fishes through the sea of writing, from the hanging branches of a weeping willow, stalk as a peacock through the image, or flow through it as a carpet of writing and as a graphical pattern. The film is based on the hand-printed artist's book *Ten Poems from Hafez* by Peacock.



Logorama

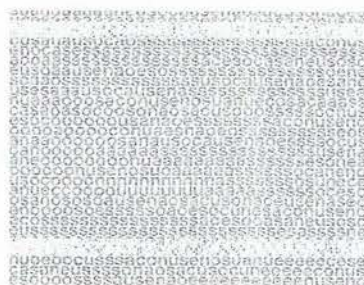
Regie/directors: François Alaux,
Hervé de Crécy und/and Ludovic Houplain (H5)
FR 2009

In ihrem animierten Kurzfilm stellen François Alaux, Hervé de Crécy und Ludovic Houplain (H5) den gesamten Wahrnehmungsraum (Architektur, Figuren, Gegenstände) aus über 2500 bekannten Logos her. In der aus Markenschriftzügen konstruierten Stadt Los Angeles agieren Pringles- und Michelin-Männchen, das Esso-Girl und der Haribo-Junge zwischen Pizza-Hut-, Best-Western- und AVIS-Gebäuden als Darsteller, fahren über AUDI-Brücken und kämpfen gegen den Verbrecher Ronald McDonald. Der Film endet mit einer virtuellen Kamerafahrt in den Weltraum, weg vom Universal-Pictures-Planeten Erde, vorbei an Pepsi- und Mastercard-Planeten und mit Kurs auf die Milky-Way-Milchstraße. Bei der Oscarverleihung 2010 wurde *Logorama* als bester animierter Kurzfilm ausgezeichnet.

In their short animated film François Alaux, Hervé de Crécy, and Ludovic Houplain (H5) fill the entire sphere of the image (architecture, figures, objects) with over 2500 well-known logos and mascots. In a stylized Los Angeles made up of various forms of commercial brands and logos, the major characters, Pringles moustachio'd man, Michelin Man, Esso Girl, and the Haribo boy, perform among Pizza Hut, Best Western, and AVIS buildings, drive over AUDI bridges, and fight against the villain, Ronald McDonald. The film ends with a zoom-out into space, away from Universal Pictures planet Earth, past Pepsi and MasterCard planets in the direction of the Milky Way galaxy. In 2010 *Logorama* won the Oscar for Best Animated Short Film.

► Animation, Farbe, Ton, 16 min 4 sec, mit Unterstützung von CNAP, Teil der CNAP's Collection.

► Animation, color, sound, 16 min. 4 sec., supported by CNAP, part of the CNAP collection.



LYMS

Regie, Gedicht /director, poem: Ottar Ormstad
NO 2009

► **Animation:** Vibeke Luther, **Musik:** Ottar Ormstad, Hallvard W. Hagen und Jens P. Nilsen (Xploding Plastix), Farbe, Ton, 7 min 42 sec

Im ersten Teil seines Films *LYMS* präsentiert Ottar Ormstad (*1947) englische und spanische Worte, die als Buchstabentapich das gesamte Bild überziehen. In permanenter Oszillation zwischen Lesen und Schauen können die übergangslos aneinandergereihten und dadurch optisch ineinander übergehenden Worte wie „acaso“ [Zufall], „cosa“ [Sache], „asco“ [Ekel], „man“ [Mensch, Mann], „ear“ [Ohr], „sea“ [Meer] gelesen werden, die gleichsam multiple assoziative Kontexte entstehen lassen. Je nach Sprachvermögen eröffnet sich für jeden Rezipienten ein neues Gedicht, ein anderer Sinn, eine weitere visuelle Struktur.

► **Animation:** Vibeke Luther, **music:** Ottar Ormstad, Hallvard W. Hagen, and Jens P. Nilsen (Xploding Plastix), color, sound, 7 min. 42 sec.

In the first part of his film *LYMS*, Ottar Ormstad (*1947) presents a carpet of English and Spanish words that covers the entire screen. Alternating between reading and looking, the viewer reads words that are run together without spaces or breaks, such as „acaso“ [chance], „cosa“ [thing], „asco“ [disgust], „man“, „ear“, and „sea“, that evoke multifarious associations. Depending on their knowledge of the two languages, each viewer experiences a new poem, a different meaning, another visual structure.



The Polish Language

Regie/directors: Alice Lyons und/orla Mc Hardy
IE 2009

Ein Anliegen der US-amerikanischen und in Irland lebenden und arbeitenden Dichterin Alice Lyons (*1960) ist es, Poesie nicht nur im klassischen gedruckten Medium zu realisieren und zu präsentieren, sondern gerade auch in anderen Kontexten und Medien; als Installationen, als Filme. Gemeinsam mit der irischen Animationskünstlerin Orla Mc Hardy (*1976) realisiert sie ihr Gedicht *The Polish Language* als animierten Poetry Clip. Worte des Gedichts entwickeln sich als Handschrift im Bild, erscheinen als Einritzung, fliegen als farbige Druckbuchstaben umher und werden als Aufdruck von Büchern oder als Text in Büchern gezeigt. Die Ästhetik des Films erinnert an die als *Bibuta* bekannte polnische Underground-Literatur der 1970er- und 1980er-Jahre und darf als Hommage an die polnische Poesie der Nachkriegszeit gelten.

► Nach dem Gedicht von Alice Lyons, **Animation:** Orla Mc Hardy, Farbe, Ton, 8 min 22 sec

The American poet Alice Lyons (*1960), who lives and works in Ireland, does not only want to present poetry in the classic medium of print, she also seeks to realize poems in other contexts and media – as installations and films. The animated poetry clip of her poem *The Polish Language* is a collaboration with the Irish animation artist Orla Mc Hardy (*1976). Words from the poem develop into handwriting on the screen, appear as carvings, fly around in colored type, and are shown as imprints on books or text inside books. The aesthetics of the film references *bibuta*, Polish underground literature of the 1970s and 1980s, and the film pays homage to post-war Polish poetry.

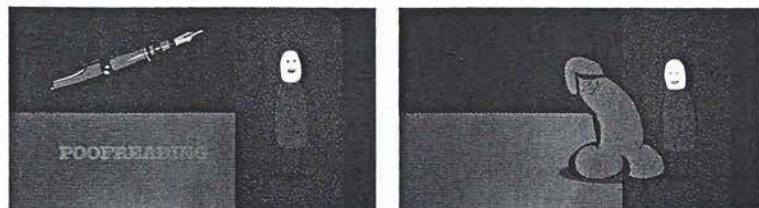
► After the poem by Alice Lyons, **animation:** Orla Mc Hardy, color, sound, 8 min. 22 sec.

10

► KÜNSTLERISCHE SCHRIFTFILME / ARTISTIC FILMS (2009–2014)

1– Joanna Priestley <i>Missed Aches</i> , US 2009	142
2– Kristian Pedersen <i>Viva Zombatista. De døde står opp for å fortære de levende</i> , NO 2009	143
3– Kristian Pedersen <i>Bokstavene</i> , NO 2010	144
4– Florian Krautkrämer <i>Breaking Legs</i> , DE 2010	145
5– Anne Duquenois <i>Hunter's Green</i> , US 2010	146
6– Susanne Wiegner <i>just midnight</i> , DE 2010	147
7– Hubert Sielecki <i>Radetzkyplatz</i> , AT 2010	148
8– Jakob Kirchheim, Teresa Delgado <i>Terrorsounds</i> , DE 2010	149
9– Mika Taanila <i>Ihminen ja tie</i> , FI 2011	150
10– Kristian Pedersen <i>Kliniken</i> , NO 2011	151
11– FluXus Heidelberg <i>Nobody at Sky / If I Were a Little Bird</i> , NL 2011	152
12– Valerie Laws <i>Slicing the Brain</i> , GB 2011	153

13– Kristian Pedersen <i>Sveve, sveve</i> , NO 2011	154
14– Ottar Ormstad <i>when</i> , NO 2011	155
15– Susanne Wiegner <i>[meine heimat]</i> , DE 2012	156
16– Susanne Wiegner <i>something I remember</i> , DE 2012	157
17– Nik Thoenen <i>Korpus Grotesk</i> , AT 2013	158
18– FluXus Heidelberg <i>messlage</i> , NL 2013	159
19– Ottar Ormstad <i>natyr</i> , NO 2013	160
20– Josef Linschinger <i>COLORS</i> , AT 2014	161
21– Josef Linschinger <i>TERMS</i> , AT 2014	162
22– Josef Linschinger <i>TEXT-IMAGE</i> , AT 2014	163
23– Sebastian Lange (qu-int) <i>Urban Surfaces</i> , DE 2014	164



Missed Aches

Regie/director: Joanna Priestley

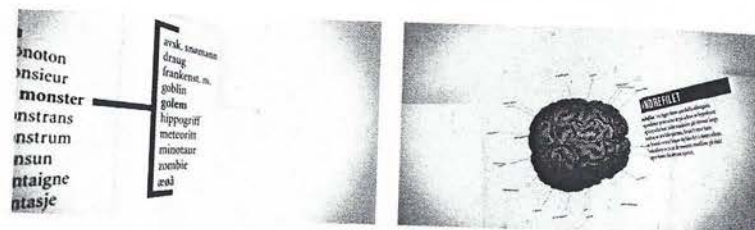
US 2009

► Text, Stimme:
Taylor Mali, Anima-
tion, Farbe, Ton, 3 min
53 sec

In ihrem animierten Kurzfilm visualisiert Joanna Priestley auf humorvolle Weise die Defizite automatisierter Rechtschreibprüfungsprogramme (vor allem bekannt durch die automatischen Korrekturvorschläge beim SMS-Verfassen auf Handys, aber auch durch die Auto-Korrektur in Textverarbeitungsprogrammen). Sprachlich, schriftlich und bildlich wird die Geschichte eines Schülers erzählt, der als Reaktion auf schlechte Zensuren aufgrund zahlreicher Rechtschreibfehler die Auto-Korrektur im Textverarbeitungsprogramm aktiviert. Das Vorlesen seines korrigierten Aufsatzes führt zu lautem Lachen. Wenn es um das Korrekturlesen von Aufsätzen geht, solle man lieber auf den guten alten Rotstift vertrauen – so der abschließende Ratschlag des Schülers: „When it comes to proofreading, the red penis, your friend“.

► Text and voice:
Taylor Mali, anima-
tion, color, sound,
3 min. 53 sec.

Joanna Priestley's short animation film takes a humorous look at the shortcomings of automated spell-checkers (familiar particularly from the corrections suggested when texting on mobile phones, as well as the auto-correct function of word processors). In speech, writing, and images the film tells the story of a school student who activates the auto-correct function after receiving bad marks for spelling mistakes. Reading his auto-corrected essay leads to guffaws. He concludes by recommending the use of traditional means of proofreading: "When it comes to proofreading, the red penis, your friend."



Viva Zombatista. De døde står opp for å fortære de levende

Regie/director: Kristian Pedersen

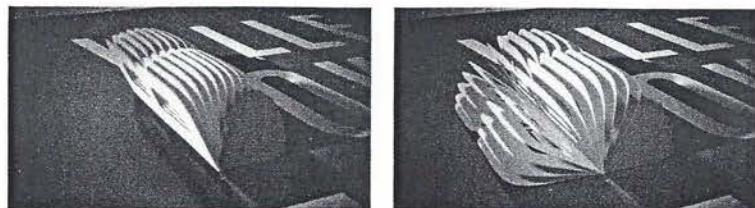
NO 2009

In seinem animierten Kurzfilm *Viva Zombatista* erklärt der norwegische Grafikdesigner Kristian Pedersen (*1980) den Rezipienten „Zombies“, deren Wesen, Eigenart und Vorlieben über animierte, sich nach und nach im dreidimensionalen Bildraum aufblätternde Lexikoneinträge und frei schwebende Infografiken. Als weiße „BRAIN“-Schriftzüge und somit in der schriftlichen Manifestation ihres Begehrens dargestellt, springen die Zombies abschließend auf die Betrachter zu.

► Text, Stimme:
Simen Hagerup, Ani-
mation, Farbe, Ton,
2 min 9 sec

In his animation film *Viva Zombatista. The Dead Arise to Devour the Living*, the Norwegian graphic designer Kristian Pedersen (*1980) explains zombies to the viewer – their nature, peculiarities, and proclivities – using dictionary entries that gradually delaminate in the three-dimensional image space and free-floating infographics. Represented by the word "BRAIN" in white lettering, thus also manifesting the object of their desire in writing, the zombies jump towards the spectator at the end of the film.

► Text and voice:
Simen Hagerup, NO,
2009, animation,
color, sound, 2 min.
9 sec.



Bokstavene

Regie/director: Kristian Pedersen

NO 2010

► **Text, Stimme:**
Sigurd Tenningen,
Animation, Farbe,
Ton, 1 min 52 sec

In den animierten Kurzfilmen des norwegischen Grafikdesigners Kristian Pedersen (*1980) spielt Schrift stets eine große Rolle – formal in Form von unterschiedlichen Visualisierungen des gesprochenen und des geschriebenen Wortes, aber auch inhaltlich: In *Bokstavene* klappen sich zu den Worten und der Stimme von Sigurd Tenningen einzelne Buchstaben wie vielfachte Scherenschnitte zu Büchern und deren Seiten auf.

► **Text and voice:**
Sigurd Tenningen,
animation, color,
sound, 1 min. 52 sec.

In the short animation films of Norwegian graphic designer Kristian Pedersen (*1980), writing always plays a major role – functioning in a formal sense as very different visualizations of the spoken and written word, but also as regards content. In *The Letters* [original title: *Bokstavene*], to the words and voice of Sigurd Tenningen, single letters resembling multiple paper-cuts open like books.



Breaking Legs

Regie, Buch/director, script: Florian Krautkrämer
DE 2010

Florian Krautkrämers (*1977) von Ingeborg Bachmanns *Das dreißigste Jahr* (1961) inspirierter Film erzählt die Geschichte eines im totalitären Regime zu Unrecht verdächtigten Mannes als Stummfilm. Alle Dialoge, aber auch Gedanken und Kommentare werden als animierte Schrifteinblendungen in den filmischen Raum integriert, bewegen sich mit den Figuren, sind diesen angeheftet oder werfen Schatten, als ob es sich um reale Objekte handele. Schrift und Bild ergänzen sich als gleichwertige Kommunikationselemente. Deutlich wird durch diese spezielle Gestaltung der medienspezifische Unterschied von Bild und Schrift. Beschränkt die Schrift den interpretatorischen Spielraum dessen, was sie sagt, erweitert sich dieser, wenn das stumme Bild vergeblich nach der schriftlichen Stimme verlangt.

► **Typografie:** Jörg Petri, **Animation:** Jan-Frederic Goltz, **Musik:** Peter M. Glantz, s/w, Ton, 14 min 55 sec

Inspired by Ingeborg Bachmann's *Das dreißigste Jahr* (1961) [English translation: *The Thirtieth Year*, 1964], Florian Krautkrämer's (*1977) silent film tells the story of a man living under a totalitarian regime who unjustly comes under suspicion. The entire dialogue, as well as thoughts and comments, appear as animated text and move with the characters, are attached to them, or cast shadows like physical objects. Texts and images complement one another as equal elements of communication. The filmic design draws attention to the ways in which writing and image differ as media. If writing limits the scope of its potential meanings, this scope expands when the silent image longs in vain for the written voice.

► **Typography:** Jörg Petri, **animation:** Jan-Frederic Goltz, **music:** Peter M. Glantz, b/w, sound, 14 min. 55 sec.



Hunter's Green

Regie/director: Anne Duquennois

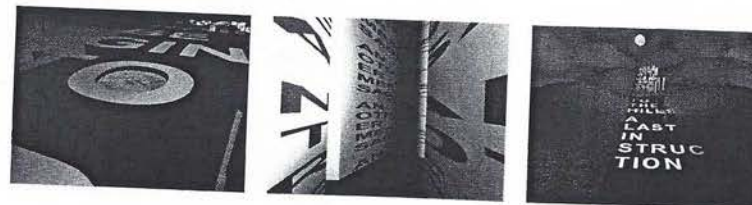
US 2010

► Nach dem Text von Phyllis A. Whitney, Gedicht: Lauren Eddy, Farbe, Ton, 1 min 36 sec

Anne Duquennois' (*1987) nutzt in *Hunter's Green* die *Erasure Poetry* genannte Strategie: Sukzessive wird ein Großteil des ursprünglichen Texts von Phyllis A. Whitney in einer *Stop-Motion*-Animation geschwärzt und nur einige wenige ausgesparte Stellen auf den Buchseiten lassen wie in Comic-Blasen vor schwarzem Grund ein völlig neues Gedicht (Lauren Eddy) entstehen („Fresh / Distinct / Unseen / I flung it off“).

► After the text by Phyllis A. Whitney, poem: Lauren Eddy, color, sound, 1 min. 36 sec.

In her stop-motion film *Hunter's Green*, Anne Duquennois (*1987) employs the technique known as *Erasure Poetry*, which shifts meaning by way of erasing a source text to reveal another. Gradually blackening a large part of the original text by Phyllis A. Whitney, she leaves only a few of its expressions scattered like speech balloons across the blackened page to allow a new poem (Lauren Eddy) to emerge (“Fresh / Distinct / Unseen / I flung it off”).



just midnight

Regie/director: Susanne Wiegner

DE 2010

Susanne Wiegner (*1961) befreit das vertikale Gedicht *just midnight* von Robert Lax von seiner zweidimensionalen Arretierung auf der Buchseite. Durch virtuelle Kamerafahrten werden animierte Häuserreihen als monumentale Buchstabenarchitektur erkennbar. Regenwasser sammelt sich im Becken eines „O“ („the / rain be / gins / to / speak / a / gain“) und Mobiles sind vielfach mit „an / oth / er / mes / sage“ beschriftet. In die nebelige Hügellandschaft eingebettet, liegt die Gedichtskulptur, deren letzte Worte sich nach und nach aus einem flächigen Buchstabenteppich zusammensetzen. Die Schlusssequenz zeigt das Gedicht in seiner klassischen Präsentation auf einem Blatt Papier. Erst durch die Potenziale neuer Medien werden die verborgenen Potenziale der alten Medien sichtbar.

► Nach dem Gedicht von Robert Lax, 3-D-Animation, Farbe, Ton, 3 min 43 sec, © Estate Robert Lax

Susanne Wiegner (*1961) liberates the vertical poem *just midnight* by Robert Lax from being locked on the page of a book in a static and two-dimensional form. Virtual tracking shots show animated rows of houses to be monumental letters. Rainwater gathers in the basin of an “O” (“the / rain be / gins / to / speak / a / gain“) and mobiles carry multiples of the phrase “an / oth / er / mes / sage.” Embedded in a misty hilly landscape is a sculpture of the poem whose last words gradually assemble into a flat carpet of letters. The final sequence shows the poem in its classic form on a sheet of paper. It is only through the potential of the new media that the hidden potential of old media becomes apparent.

► After the poem by Robert Lax, 3-D animation, color, sound, 3 min. 43 sec., © Estate Robert Lax



Radetzkyplatz

Regie/director: Hubert Sielecki

AT 2010

► Nach einem Dramolett von Antonio Fian, Beta SP, DVcam, Farbe, Ton, 4 min 4 sec, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Im Kurzfilm *Radetzkyplatz* (nach einem Dramolett von Antonio Fian) warten drei dort nicht gezeigte – zu sehen ist nur die Haltestelle „Radetzkyplatz“ – Personen vergeblich auf die Straßenbahn der Linie O. Doch es kommt nur ein Wagen der Linie N. Der österreichische Künstler Hubert Sielecki (*1946) visualisiert deren Kommentare, indem er die phonetischen Eigenarten des Wiener Dialekts der Sprecher (Vera Borek, Peter Strauss, Antonio Fian) durch farbige Schrifteinblendungen im Bild verdeutlicht: „AN“ (in etwa „das ist eine (Linie) N“), „A, KO?“ (in etwa „Ah, keine (Linie) O?“), „G!“ („Ge!“, in etwa „ach komm!“), „EKO, H?“ (in etwa „eh keine (Linie) O, oder?“). Schließlich sind die Personen des Wartens überdrüssig und gehen: „IG“ („ich gehe“) und „IGA“ („ich gehe auch“).

► After the playlet by Antonio Fian, Beta SP, DVcam, color, sound, 4 min. 4 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In the short film *Radetzkyplatz* (after the playlet by Antonio Fian), three people who are not shown – only the Radetzkyplatz tram stop is visible – are waiting for an O line tram, which does not come. The only trams that arrive are all N line trams. The Austrian artist Hubert Sielecki (*1946) visualizes the would-be passengers' comments with colored type inserts that underline the specific phonetics of the Viennese dialect of the speakers (Vera Borek, Peter Strauss, Antonio Fian): „AN“ [“That's an N”], „A, KO?“ [“Oh, no O?”], „G!“ [“I don't believe it!”], „EKO, H?“ [“Not an O either, is it?”]. In the end, the people are fed up with waiting and leave: „IG“ [“I'm going”] and „IGA“ [“I'm going too”].



Terrorsounds

Regie/directors: Jakob Kirchheim und/and Teresa Delgado

DE 2010

In *Terrorsounds* arbeiten Jakob Kirchheim (*1962) und Teresa Delgado (*1965) mit Schrifteinblendungen, die die Realbildaufnahmen durch- oder als flächige Buchstabentapete überziehen und alltägliche visuelle Eindrücke des Bahnhofs („HANDYS“, „MODE“, „KINO“, „VIDEOCLIPS“) mit den Erinnerungen an die Bombenanschläge von Madrid kontrastieren („HIER VIDEOCLIPS / DORT / IN DER NACHT / DER TON / SCHRECKLICH LAUT / HIER KREISE / AUS FILM- / ZEIT / ABER DORT [...] EINE FRAU / VERLOR / IHRE RECHTE / HAND“).

► DV, s/w und Farbe, Stereo, 5 min 59 sec, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

In *Terrorsounds* Jakob Kirchheim (*1962) and Teresa Delgado (*1965) work with text inserts that run through the photographic images, or cover them with flat carpets of letters and everyday visual impressions at a train station (“HANDYS” [cell phones], “MODE” [fashion], “KINO” [cinema], “VIDEOCLIPS”) and contrasted with memories of the 2004 Madrid train bombings (“HIER VIDEOCLIPS / DORT / IN DER NACHT / DER TON / SCHRECKLICH LAUT / HIER KREISE / AUS FILM- / ZEIT / ABER DORT [...] EINE FRAU / VERLOR / IHRE RECHTE / HAND” [here videoclips / there / in the night / the sound / terribly loud / here circles / of film- / time / but there [...] a woman / lost / her right / hand]).

► DV, b/w and color, stereo, 5 min. 59 sec., © VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Ihminen ja tie

Regie/director: Mika Taanila

FI 2011

► 16 mm, s/w,
stumm, 42 sec

Der finnische Filmkünstler Mika Taanila (*1965) verkürzt in seinem Flicker-Schriftfilm *Ihminen ja tie* eine Diskussion der Nobelpreisträger Peter Kapitsa, Arno Penzias, Hamilton Smith, Peter Mitchell und Werner Arber auf eine halbe Minute. Nicht die Wissenschaftler und das von diesen Gesagte sind im *Found-Footage*-Film zu sehen und zu lesen, sondern ausschließlich die finnische Untertitelung von deren Unterhaltung. Aufgrund der rapiden Einblendungen – 24 Bilder pro Sekunde; jedes Einzelbild zeigt eine gesamte Seite der finnischen Übersetzung – kann selbst ein der finnischen Sprache mächtiger Rezipient lediglich einzelne Worte erfassen, die die Themen der Diskussion (fossile Brennstoffe, Gentechnik, Mathematik) erahnen lassen.

► 16 mm, b/w,
silent, 42 sec.

In his flicker film *Man and Science* [original title: *Ihminen ja tie*], the Finnish film artist Mika Taanila (*1965) condenses a discussion among Nobel laureates Pyotr Kapitsa, Arno Penzias, Hamilton O. Smith, Peter D. Mitchell, and Werner Arber to about thirty seconds. The found footage film does not show the scientists talking, only the Finnish subtitles of their discussion. Displaying full pages of Finnish subtitles at a rate of 24 frames per second, the text remains incomprehensible even to viewers fluent in Finnish. At best, they can identify isolated words suggesting the topics under discussion (fossil fuels, nuclear reactors, genetics, physics).



Kliniken

Regie/director: Kristian Pedersen

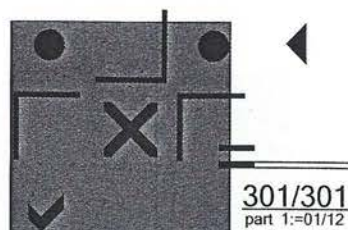
NO 2011

In den animierten Kurzfilmen des norwegischen Grafikdesigners Kristian Pedersen (*1980) spielt Schrift stets eine große Rolle – formal in Form von unterschiedlichen Visualisierungen des gesprochenen und des geschriebenen Wortes, aber auch inhaltlich: In *Kliniken* setzt Pedersen die Worte von Annelie Axén – die Fragen des Zahnarztes an den Patienten – in Form schriftlicher Einblendungen in das an eine Röntgenaufnahme erinnernde Bild.

► Text und Stimme:
Annelie Axén, Farbe,
Ton, 2 min 37 sec

In the short animation films of Norwegian graphic designer Kristian Pedersen (*1980), writing always plays a major role – functioning in a formal sense as very different visualizations of the spoken and written word, but also as regards content. In *The Clinic* Pedersen sets the words of Annelie Axén – a dentist's questions to the patient – as text inserts over an image that reminds one of an x-ray.

► Text and voice:
Annelie Axén, color,
sound, 2 min. 37 sec.



...if i were a.....

Nobody at Sky / If I Were a Little Bird

Konzept/concept: Litsa Spathi, Realisation/
realization: Ruud Janssen (FluXus Heidelberg)
NL 2011

► Windows Media
File (WMF), Musik:
Fractal Zoom von
Brian Eno, Farbe, Ton,
3 min 32 sec

Im *Nobody at Sky* visualisiert Litsa Spathi (*1958) das Gedicht *If I Were a Little Bird* Bild für Bild, Buchstabe für Buchstabe. Während sich in der linken Bildhälfte rasch unterschiedliche Bildsymbole und geometrische Formen abwechseln, durchläuft in der rechten Bildhälfte das Gedicht Buchstabe für Buchstabe das Bild. Durch gleichzeitig eingeblendete numerische Angaben erfährt der Zuschauer, an welcher Stelle des audiovisuellen Gedichts er sich befindet. Im Rhythmus der Musik verschmilzt das Gedicht zu einer untrennbaren Collage aus Bild, Schrift und Zahlen.

► Windows Media
File (WMF), music:
Fractal Zoom by Brian
Eno, color, sound,
3 min. 32 sec.

In *Nobody at Sky* Litsa Spathi (*1958) visualizes the poem *If I Were a Little Bird* image by image, letter by letter. On the left half of the screen various symbols and geometric forms appear and change in rapid succession, and on the right half the poem runs across the screen letter by letter. Further, numerical data is shown that tells the viewer which point in the poem has been reached. To the rhythm of the music the poem fuses into an inseparable collage of image, writing, and numerals.



Slicing the Brain

Regie/director: Valerie Laws
GB 2011

In Valerie Laws' (*1954) „Animated Poetry of Pathology“ *Slicing the Brain* setzt Paul Bewley (*1979) den von der britischen Schriftstellerin gesprochenen Text über den Tod und über Demenz als statische Schrifteinblendungen ins Bild. In der ersten Sequenz des Films werden die Auswirkungen von Demenz insbesondere auf das Erinnerungsvermögen der erkrankten Personen durch den mehrmals hintereinander gezeigten gleichen Text visualisiert, dessen einzelne Worte bei einer jeden Präsentation nach und nach verschwunden sind und so die Erinnerungslücken Demenzkranker durch Lücken im Text erkennbar werden lassen.

► Nach dem Gedicht von Valerie Laws, **Animation:** Paul Bewley, s/w, Ton, 11 min 30 sec, die Gedichte in *Slicing the Brain* wurden auch in dem Gedichtband *All That Lives* veröffentlicht, der als Taschenbuch oder **Amazon kindle edition:** <http://bit.ly/ATLDE> erhältlich ist

In Valerie Laws' (*1954) „Animated Poetry of Pathology“ *Slicing the Brain*, Paul Bewley (*1979) presents the text of the British author's spoken reflections on death and dementia as static type within the image. In the first sequence of the film, the effects of dementia on the memory of persons affected are visualized by showing the same text over and over again, although each time it is shown, individual words vanish: the memory gaps of people with dementia are mirrored by gaps in the text.

► After the poem by Valerie Laws, **animation:** Paul Bewley, b/w, sound, 11 min. 30 sec., the poems in *Slicing the Brain* have also been published in the book of poetry *All That Lives*, available as a paperback or **Amazon Kindle edition:** <http://bit.ly/ATLDE>



Sveve, sveve

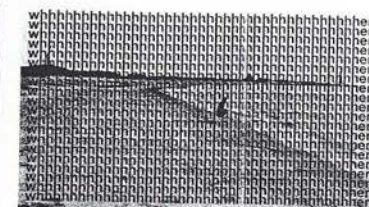
Regie/director: Kristian Pedersen
NO 2011

► Mit Auszügen aus dem Roman *16.07.41* von Dag Solstad (2002), **Produzent:** National Library of Norway, Trond Haugen, Animation, Farbe, Ton, 2 min 46 sec

► With excerpts from the novel *16.07.41* by Dag Solstad (2002), **producer:** National Library of Norway, Trond Haugen, animation, color, sound, 2 min. 46 sec.

In *Sveve, sveve* werden Auszüge aus Dag Solstads Roman *16.07.41* in Großaufnahme mit einer Schreibmaschine ins Bild geschrieben. Durch die virtuelle Kamerafahrt nach oben werden die Worte als Pixel größerer Worte erkennbar, die wie Wolken durch den Himmel ziehen („the clouds sailed away“), am Flugzeugfenster vorbeiziehen und in der Ferne verschwinden („as he sailed away“).

In *Soar, soar* [original title: *Sveve, sveve*] excerpts from Dag Solstad's novel *16.07.41* are written on screen with a typewriter in close-up. The virtual tracking shot upwards makes the words appear as pixels of larger words that are like clouds drifting across the sky („the clouds sailed away“), pass by the window of an aircraft, and disappear in the distance („as he sailed away“).



when

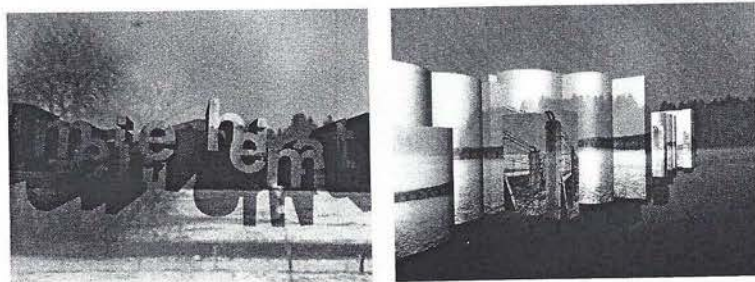
Regie, Gedicht /director, poem: Ottar Ormstad
NO 2011

Ursprünglich aus der konkreten Poesie kommend, hat Ottar Ormstad (*1947) für seine Schriftarrangements filmische und digitale Präsentationsformen entdeckt. Wie andere Künstler der konkreten Poesie (etwa Gerhard Rühm und Marc Adrian) betrachtet Ormstad seine Hinwendung zum Film und zur digitalen Schriftanimation nicht als Bruch, sondern als selbstverständliche Entwicklung seines künstlerischen Schaffens. Immer neue Bedeutungen und visuelle Eindrücke eröffnen sich den Rezipienten durch die mitunter kaum wahrnehmbaren Buchstabenwechsel und variierenden flächigen Konstellationen, die Ormstads zuvor auf der Buchseite arretierter konkreter Poesie nach der Umwandlung in digitale filmische Poesie wie in *when* ermöglicht wurden. Die konsequente Oszillation zwischen Schrift und Schrift-Bild, zwischen Inhalt und Form ist das Charakteristikum von Ormstads Schriftexplorationen.

► **Animation:** Ina Pillat, Animation, HD, 16:9, Farbe, Ton, 7 min 6 sec

Ottar Ormstad's (*1947) background is in concrete poetry, and he has also discovered film and digital forms of presentation for his arrangements of visuals and words. Like other artists of concrete poetry (such as Gerhard Rühm and Marc Adrian), Ormstad views his turning to film and digital animation of text not as a break, but as a logical development of his artistic work. Viewers constantly receive new meanings and visual impressions through the changes to the letters, which are often barely discernible, and the varying two-dimensional constellations that Ormstad's concrete poetry – formerly fixed and static on a printed page – provides after its transformation into digital filmic poetry, as in *when*. The oscillation between writing and typeface, between content and form, is consistent and characteristic of Ormstad's explorations of writing.

► **Animation:** Ina Pillat, animation, HD, 16:9, color, sound, 7 min. 6 sec.



[meine heimat]

Regie/director: Susanne Wiegner
DE 2012

► Nach dem Gedicht von Ulrike Almut Sandig, **Stimme:** Ulrike Almut Sandig, 3-D-Animation, s/w, Ton, 1 min 32 sec

In *[meine heimat]* arbeitet Susanne Wiegner (*1961) mit einer dreidimensionalen Buchstabenskulptur. Während Ulrike Almut Sandig ihr Gedicht rezitiert, wird dessen Titel als dreidimensionaler Schriftzug über die schwarz-weißen Realbildaufnahmen von Landschaften gelegt und inkorporiert gleichzeitig diese, aber auch Bilder eines Konzentrationslagers. Die Schrift sagt und zeigt *[meine heimat]* und die mit dem Wort und dem Konzept Heimat stets – und auf je individuelle Weise – verbundenen Landschaften und Gefühle.

► After the poem by Ulrike Almut Sandig, **speaker:** Ulrike Almut Sandig, 3-D animation, b/w, sound, 1 min. 32 sec.

In *[meine heimat]* [My home] Susanne Wiegner (*1961) features a three-dimensional sculpture of the letters of the poem's title. While Ulrike Almut Sandig recites her poem, black-and-white film shots of landscapes as well as pictures of a concentration camp are projected on the three-dimensional letters of its title. The writing says and shows *[meine heimat]* and the landscapes and feelings that are always connected with the word and the concept of *Heimat* [home; native country; homeland; also in a spiritual or abstract sense] personally and individually.



something I remember

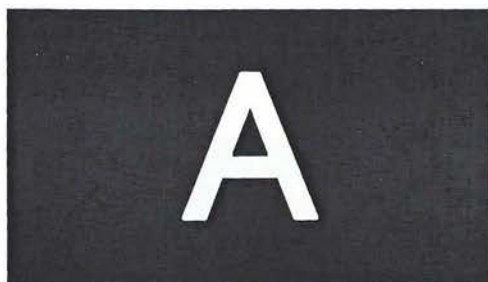
Regie/director: Susanne Wiegner
DE 2012

In Susanne Wiegners Visualisierung von *something I remember* werden die mehrschichtig aufeinandergelegten Buchstaben und Worte des gleichnamigen Gedichts von Robert Lax durch virtuelle Kamerafahrten als Stadtarchitektur erkennbar und bilden als flächige Arrangements Straßen, bis sie als das vollständige Gedicht auf einem Blatt Papier zu lesen sind.

In Susanne Wiegner's visualization of *something I remember*, letters and words from the poem of the same name by Robert Lax are stacked up. Virtual tracking shots reveal them to be urban architecture and their arrangements form streets up to the point at which the entire poem can be read on a sheet of paper.

► Nach dem Gedicht von Robert Lax, 3-D-Animation, s/w, Ton, 2 min 20 sec, © Estate Robert Lax

► After the poem by Robert Lax, 3-D animation, b/w, sound, 2 min. 20 sec., © Estate Robert Lax



Korpus Grotesk

Idee/concept: Nik Thoenen

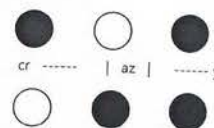
AT 2013

► **Stimme:** Hubsi Kramar, **Editing:** Michaela Schwentner, **Ton:** Dominik Hummer, 35 mm, s/w, Ton, 22 sec.

In der Flicker-Präsentation des neuen Fonts *Korpus Grotesk* von Nik Thoenen (*1963) kann der Rezipient nur erahnen, dass dort die Schriftart von A bis Z gezeigt wird. „Die filmische Arbeit ‚Korpus Grotesk‘ referiert formal auf [die] Belichtungstechnik [des Fotosatzes], benutzt den Film als Schrifttransporteur und wird so gleichermaßen auch zu einer eigenwilligen Hommage an die kinematografische Wiedergabetechnik. Das Auge ist so präzise, dass ein einzelner Filmkader gelesen werden kann. Wird jedoch die Impulsfolge zu dicht, stoßen wir an die Grenze der Wahrnehmung des tatsächlich projizierten Inhalts. Das auf die einzelnen Kader verteilte Alphabet kann hier nur vermutet werden, seiner Wiedergabe muss vertraut werden“ (Thoenen 2013).

► **Voice:** Hubsi Kramar, **editing:** Michaela Schwentner, **sound:** Dominik Hummer, 35 mm, b/w, sound, 22 sec.

From the flicker presentation of the new font *Korpus Grotesk* by Nik Thoenen (*1963), the viewer can only vaguely discern that the font is being shown from A to Z. „The cinematic work ‚Korpus Grotesk‘ makes reference to [the] exposure technology [of phototypesetting], uses film as its transport medium and the light for the illustration, thus, in its very own way also stands as homage to the cinematographic reproduction technology. The eye operates with such amazing precision that individual film frames can be read. Nevertheless, when the content in their sequence becomes too different, the perception of the actually projected content is stretched to its limits. Shown in individual frames, the alphabet is something we can only assume while placing trust in its reproduction“ (Thoenen 2013; translated from the German by Isaac Custance).



mess|age

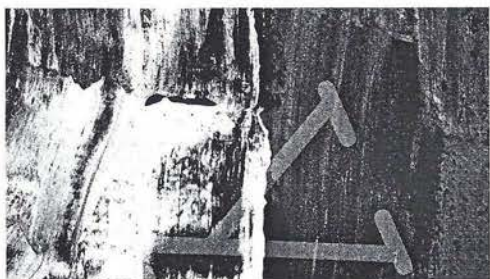
Konzept/concept: Litsa Spathi, Realisation/
realization: Ruud Janssen (FluXus Heidelberg)
NL 2013

Eigens für das Ausstellungsprojekt *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung* realisieren Litsa Spathi (*1958) und Ruud Janssen (*1959) (FluXus Heidelberg) das Video *mess|age*, dessen Textgrundlage Spathi von einem Computerprogramm generieren lässt und dessen Hauptdarsteller die Brailleschrift, das Flaggenalphabet, das Winkeralphabet sowie das lateinische Alphabet sind. Das Video endet mit einem Monolog der Schriftart Segoe UI mit sich selbst.

► Windows Media File (WMF), Farbe, Ton, 7 min 55 sec

The video *mess|age* by Litsa Spathi (*1958) and Ruud Janssen (*1959) (FluXus Heidelberg) was created especially for the exhibition *Typemotion. Type as Image in Motion*. Spathi generated the film text using a computer program, and the main actors are braille, the International Code of Signals (ICS), flag semaphore, and the Roman alphabet. The video ends with a monologue of the Segoe UI typeface with itself.

► Windows Media File (WMF), color, sound, 7 min. 55 sec.



natyr

Regie, Produktion, Musik, Gedicht /director,
producer, music, poem: Ottar Ormstad
NO 2013

► Nach dem Gedicht von Ottar Ormstad und dem Gemälde *Naturinstrykk* (1994) von Knut Rumohr, Animation: Ina Pillat, Farbe, Ton, 4 min 46 sec, © Ottar Ormstad/Knut Rumohr/BONO, Oslo

Ursprünglich aus der konkreten Poesie kommend, hat Ottar Ormstad (*1947) für seine Schriftarrangements filmische und digitale Präsentationsformen entdeckt. Wie andere Künstler der konkreten Poesie betrachtet Ormstad seine Hinwendung zum Film und zur digitalen Schriftanimation als selbstverständliche Entwicklung seines künstlerischen Schaffens. Neue Bedeutungen und Eindrücke eröffnen sich den Rezipienten durch die kaum wahrnehmbaren Buchstabenwechsel und variierenden flächigen Konstellationen, die Ormstads zuvor auf der Buchseite arretierter Poesie nach der Umwandlung in digitale filmische Poesie wie in *natyr* ermöglicht wurden. Die konsequente Oszillation zwischen Schrift und Schrift-Bild, zwischen Inhalt und Form ist das Charakteristikum von Ormstads Schriftexplorationen.

► After the poem by Ottar Ormstad and the painting *Naturinstrykk* (1994) by Knut Rumohr, animation: Ina Pillat, color, sound, 4 min. 46 sec., © Ottar Ormstad/Knut Rumohr/BONO, Oslo

Ottar Ormstad's (*1947) background is in concrete poetry, and he has also discovered film and digital forms of presentation for his arrangements of visuals and words. Like other artists of concrete poetry, Ormstad views his turning to film and digital animation of text as a logical development of his artistic work. Viewers constantly receive new meanings and impressions through the changes to the letters, which are often barely discernible, and the varying two-dimensional constellations that Ormstad's poetry, formerly fixed and static on a printed page, provides after its transformation into digital filmic poetry, as in *natyr*. The oscillation between writing and letter arrangements as images, between content and form, is consistent and a characteristic of Ormstad's explorations of writing.



COLORS

Regie/director: Josef Linschinger
AT 2014

Josef Linschingers (*1945) Verfilmungen von Serien, in denen Wörter über die Lineatur der Lettern ins Geometrisch-Bildnerische transformiert werden, setzen den Gegensatz von Text und Bild, von abstraktem Begriff und konkreter geometrischer Form als unauflösbares Zugleich in Szene. Unterlegt von Musik schwillt die Linienstärke an, bis sich die Lettern überlagern und unregelmäßige, den Bildschirm sprengende Flächen bilden. In *COLORS* werden Farbwörter wie „MAGENTA“ und „BLUE“ animiert, die zugleich Grundelemente der (konkreten) Malerei darstellen. (AG)

► Animation, Farbe, Ton, 12 min 12 sec, Sound: Josef M. Linschinger, deutsche Version: FARBEN, AT, 2010

Josef Linschinger's (*1945) film adaptations of serials, in which words are transformed into the geometric-artistic by means of their letters' lines, dramatize the antithesis of text and image, of abstract and concrete geometric form, as inseparable simultaneity. The thickness of the lines swells to background music until the letters overlap and form irregular planes that extend beyond the boundaries of the screen. In *COLORS*, the words for colors such as "MAGENTA" or "BLUE", which are at the same time basic elements of (concrete) painting, are animated. (AG)

► Animation, color, sound, 12 min. 12 sec., sound: Josef M. Linschinger, German version: FARBEN, AT, 2010



TERMS

Regie/director: Josef Linschinger
AT 2014

► Animation, s/w,
Ton, 12 min 10 sec,
Sound: Josef M.
Linschinger, **deutsche**
Version: *BEGRIFFE*,
AT, 2010

Josef Linschingers (*1945) Verfilmungen von Serien, in denen Wörter über die Lineatur der Lettern ins Geometrisch-Bildnerische transformiert werden, setzen den Gegensatz von Text und Bild, von abstraktem Begriff und konkreter geometrischer Form als unauflösbares Zugleich in Szene. Unterlegt von Musik schwillt die Linienstärke an, bis sich die Lettern überlagern und unregelmäßige, den Bildschirm sprengende Flächen bilden. In *TERMS* werden Begriffe wie „POINT“, „LINE“, „PLANE“, „SPACE“ animiert, die zugleich Grundelemente der (konkreten) Malerei darstellen. (AG)

► Animation, b/w,
sound, 12 min.
10 sec., sound: Josef
M. Linschinger,
German version:
BEGRIFFE, AT, 2010

Josef Linschinger's (*1945) film adaptations of serials – in which words are transformed into the geometric-artistic by means of their letters' lines – dramatize the antithesis of text and image, of abstract and concrete geometric form, as inseparable simultaneity. The thickness of the lines swells to background music until the letters overlap and form irregular planes that extend beyond the boundaries of the screen. In *TERMS*, the words for terms such as "POINT," "LINE," "PLANE," "SPACE" – which are at the same time basic elements of (concrete) painting – are animated. (AG)



TEXT-IMAGE

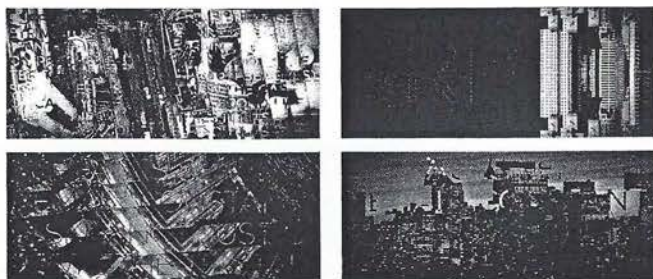
Regie/director: Josef Linschinger
AT 2014

Josef Linschingers (*1945) Verfilmungen von Serien, in denen Wörter über die Lineatur der Lettern ins Geometrisch-Bildnerische transformiert werden, setzen den Gegensatz von Text und Bild, von abstraktem Begriff und konkreter geometrischer Form als unauflösbares Zugleich in Szene. Unterlegt von Musik schwillt die Linienstärke an, bis sich die Lettern überlagern und unregelmäßige, den Bildschirm sprengende Flächen bilden. In *TEXT-IMAGE* vereinen sich die Worte „TEXT“ und „IMAGE“, deren Polarität durch zwei Primärfarben unterstrichen wird, in einem farbigen Schrift- und Flächenbild. (AG)

► Animation, Farbe,
Ton, 6 min 5 sec,
Sound: Josef M.
Linschinger, **deutsche**
Version: *TEXTBILD*,
AT, 2010

Josef Linschinger's (*1945) film adaptations of serials – in which words are transformed into the geometric-artistic by means of their letters' lines – dramatize the antithesis of text and image, of abstract and concrete geometric form, as inseparable simultaneity. The thickness of the lines swells to background music until the letters overlap and form irregular planes that extend beyond the boundaries of the screen. In *TEXT-IMAGE*, the words "TEXT" and "IMAGE," whose polarity is underscored with two primary colors, are united in a colorful image composed of writing and planes. (AG)

► Animation, color,
sound, 6 min. 5 sec.,
sound: Josef M.
Linschinger, **German**
version: *TEXTBILD*,
AT, 2010



Urban Surfaces

Regie/director, Motion Graphics:

Sebastian Lange (qu-int)

DE 2014

► Nach dem Gedicht *Surfaces* von Kay Ryan (1997), NYC Cineflex-footage: Peter Hankowiak (AVMEDIEN), Farbe, Ton, 1 min 20 sec

Unter dem Motto „Exploring the Evolution of Urban Structures“ lässt Sebastian Lange (*1975) die Worte des Gedichts *Surfaces* (1997) von Kay Ryan über *Found-Footage*-Bildern von Manhattan tanzen. Bild und Schrift verweben sich in ihrer kaleidoskopartigen Fragmentierung zu einer untrennbaren Textur – und zeugen auf diese Weise von den grundlegenden Veränderungen unserer Städtebilder und der Erfahrung urbaner Öffentlichkeit. Eine andere Fassadenarchitektur als die von Schrift als Bild in Bewegung lässt sich in der zeitgenössischen städtischen Moderne kaum mehr beobachten.

► After the poem *Surfaces* by Kay Ryan (1997), NYC Cineflex-footage: Peter Hankowiak (AVMEDIEN), sound, 1 min. 20 sec.

The motto of the film *Urban Surfaces* by Sebastian Lange (*1975), “Exploring the Evolution of Urban Structures,” is programmatic, and Lange makes the lines of the poem *Surfaces* (1997) by Kay Ryan dance across found footage aerial images of Manhattan. Fragmented as in a kaleidoscope, writing and image are woven into a solid fabric, and in this way bear witness to the fundamental changes in our cityscapes and the way we experience public urban space. The architecture of type as image in motion has become the dominant architecture of contemporary urban modernity.

► SPIELFILME UND TITELSEQUENZEN / FEATURE FILMS AND TITLE SEQUENCES

- | | |
|---|-----|
| 1– Edwin S. Porter
<i>How Jones Lost His Roll</i> , US 1905 | 166 |
| 2– Edwin S. Porter
<i>The Whole Dam Family and the Dam Dog</i> ,
US 1905 | 167 |
| 3– Edwin S. Porter
<i>College Chums</i> , US 1907 | 168 |
| 4– Robert Wiene
<i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i> , DE 1920 | 169 |
| 5– Paul Wegener, Carl Boese
<i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> , DE 1920 | 170 |
| 6– Fritz Lang
<i>Dr. Mabuse, der Spieler, Teil 2: Inferno.</i>
<i>Ein Spiel von Menschen unserer Zeit</i> , DE 1922 | 171 |
| 7– Sergej M. Eisenstein
<i>Stachka</i> , SU 1925 | 172 |
| 8– Ernö Metzner
<i>Polizeibericht Überfall</i> , DE 1928 | 173 |
| 9– Herschell Gordon Lewis
<i>Blood Feast</i> , US 1963 | 174 |
| 10– Esteban Sapir
<i>La Antena</i> , AR 2007 | 175 |



How Jones Lost His Roll

Regie/director: Edwin S. Porter

US 1905

► 35 mm, s/w,
stumm, 5 min 21 sec

Charles Musser bemerkt zur Gestaltung der Zwischentitel in *How Jones Lost His Roll*: „The story [...] is told twice, in words and pictures, with the 'jumble announcements' making the intertitles more important than the pictures they illuminate, inverting the normal relationship between image and title.“ (Musser 1991) Durch die innovative optische Akzentuierung kann Edwin S. Porter (1870–1941) die Relevanz der Zwischentitel in seiner kurzen Filmkomödie derart erhöhen, dass die filmische Narration zu nahezu gleichen Teilen durch Bild und Schrift vermittelt wird.

► 35 mm, b/w,
silent, 5 min. 21 sec.

In connection with the design of the intertitles in *How Jones Lost His Roll*, Charles Musser remarked: “The story [...] is told twice, in words and pictures, with the 'jumble announcements' making the intertitles more important than the pictures they illuminate, inverting the normal relationship between image and title.” (Musser 1991) By means of innovative visual accentuation, Edwin S. Porter (1870–1941) is able to enhance the relevance of the intertitles in his short film comedy such that the filmic narration virtually is mediated through image and writing equally.



The Whole Dam Family and the Dam Dog

Regie/director: Edwin S. Porter

US 1905

► 35 mm, s/w,
stumm, 4 min

Bereits einige Jahre bevor sich der Einsatz von Schrift in Form von Zwischentiteln als gängige Methode der Informationsvermittlung im Stummfilm etablieren sollte, werden diese von Edwin S. Porter (1870–1941) in die Filmkomödien *How Jones Lost His Roll* (US, 1905) und *The Whole Dam Family and the Dam Dog* integriert. Bemerkenswert ist hierbei, wie dies geschieht: Porter präsentiert die schriftlichen Informationen nicht linear-logisch und statisch auf Zwischentiteltafeln, sondern gestaltet sie als animierte *jumble announcements*. Durch die innovative optische Akzentuierung kann Porter die Relevanz der Zwischentitel derart erhöhen, dass die filmische Narration zu nahezu gleichen Teilen durch Bild und Schrift vermittelt wird.

► 35 mm, b/w,
silent, 4 min.

Already several years before writing in the form of intertitles was commonly used as an established means of imparting information in silent films, Edwin S. Porter (1870–1941) had integrated it into the film comedies *How Jones Lost His Roll* (US, 1905) and *The Whole Dam Family and the Dam Dog*. The striking thing about this is how it is done: Rather than present the written information in a linear-logical and static manner on intertitle boards, Porter designs them as animated “jumble announcements.” Using innovative visual accentuation, he is able to enhance the relevance of the intertitles such that the filmic narration is mediated through image and writing almost equally.



College Chums

Regie/director: Edwin S. Porter
US 1907

► 35 mm, s/w,
stumm, **Ausschnitt:**
47 sec

Die durch die neue Kommunikationstechnik der Telefonie mögliche Überwindung des Raumes wird in *College Chums* durch Schrift visualisiert: Durch eine tricktechnische Bildteilung sind beide Telefonpartner gleichzeitig im Bild zu sehen, während deren stumme Worte als eine der Sprechgeschwindigkeit angeglichene Laufschrift – diese folgt einer imaginären Wellenlinie im Nachthimmel über der Stadt – sukzessive die räumliche Distanz zwischen den Telefonierenden überbrücken. Die von der gebräuchlichen statischen Einblendung von Zwischentiteln auf Tafeln abweichende Inszenierung der Worte lässt diese weniger als medienfremden und illusionszerstörenden Störfaktor erscheinen, sondern vielmehr als ein visuelles Element der Konkretisierung und Illustration eines Telefongesprächs.

► 35 mm, b/w,
silent, **excerpt:**
47 sec.

In *College Chums*, the mastery of space made possible by the new communication technology of the telephony is visualized by writing. Through the technical trick of image division, both telephone partners can be seen in the image simultaneously, while their silent words as a phonetic transcription adapted to voice speed – following an imaginary wave line in the city's night sky – successively spans the spatial distance between the telephoning parties. The staging of the words, which deviates from the common static presentation of intertitles on panels, makes them appear less as a disruptive media-foreign and illusion-interrupting factor, and far more, as a visual element in the substantiation and illustration of a telephone conversation.



Das Cabinet des Dr. Caligari

Regie/director: Robert Wiene
DE 1920

Robert Wiene (1873–1938) gelingt mit *Das Cabinet des Dr. Caligari* der berühmteste Film der Weimarer Republik, eines der einflussreichsten Werke der westlichen Filmgeschichte sowie ein Film, in dem die Schrift als Kommunikationsmittel mit eigenem ästhetischem wie auch erzähltechnischem Wert auftritt. Die ornamentale Gestaltung der Schrift in der Titelsequenz und den Zwischentiteln sowie das Auftreten von animierter Schrift in der Schlüsselszene am Ende des fünften Aktes sind Abweichungen von den etablierten Verwendungen von Schrift im Stummfilm. Die Schrift tritt „als ein wesentliches Element des szenischen Bildes“ (Kracauer 1979) auf und lässt sich in den Kontext der Transformation unsichtbarer psychischer Vorgänge in deren sichtbare schriftliche Korrelate stellen.

With *The Cabinet of Dr. Caligari*, Robert Wiene (1873–1938) succeeded in making the Weimar Republic's most famous film, and one of the most influential works in the western world's film history – a film, moreover, in which script appears as a medium of communication with a singular aesthetic and technical narrative value. The ornamental design of the writing in the title sequence and intertitles, as well as the appearance of animated script in the key scene at the end of the fifth act, deviate from established uses of writing in silent film. Writing here appears “as an essential element of the settings” (Kracauer 1947) and, in the context of transforming invisible processes of the psyche, takes on their visible forms.

► 35 mm, s/w, viragiert, stumm, **Ausschnitt:** 1 min 2 sec.,
© Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Vertrieb: Transit Film GmbH

► 35 mm, b/w, tinted, silent, **excerpt:** 1 min. 2 sec.,
© Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
distributor: Transit Film GmbH



Der Golem, wie er in die Welt kam

Regie/directors: Paul Wegener, Carl Boese

DE 1920

► 35 mm, s/w,
stumm, **Ausschnitt:**
22 sec., © Friedrich-
Wilhelm-Murnau-
Stiftung, Vertrieb:
Transit Film GmbH

Der Golem, wie er in die Welt kam gilt als einer der Klassiker des deutschen stummen Horrorfilms. In einer Kernszene verlässt die Schrift den konventionellen Rahmen der Zwischentitel: Aus dem Mund des Dämons Astaroth formt sich das als Nebel oder Rauch entweichende Zauberwort „AEMAET“, das für die Belebung des Golems erforderlich ist. Das Wort wird direkt auf die Nebelwolke vor dem dunklen Hintergrund projiziert und ist gut lesbar gestaltet. Dennoch dürfte der unvermittelt auftretende fremdsprachige Begriff eine irritierende Wirkung auf das Publikum gehabt haben. Womöglich sollten also die Möglichkeiten einer filmischen Darstellung von Schrift demonstriert werden, die eher weniger gelesen und verstanden als vielmehr *gesehen* und *gefühlt* werden kann.

► 35 mm, b/w,
silent, **excerpt:**
22 sec., © Friedrich-
Wilhelm-Murnau-
Stiftung, distributor:
Transit Film GmbH

The Golem: How He Came Into the World counts among the classics of German silent horror film. In one of the key scenes, script departs from the conventional framework of the intertitles: issuing from the mouth of the demon Astaroth, the word „AEMAET“ – necessary for the Golem's revival – begins to form from the escaping nebula or smoke. The word is directly projected onto the nebula against a dark background, and is clearly legible. The abrupt appearance of the foreign term, however, probably had an irritating effect on the public. Most likely, the intention was to demonstrate the possibilities in the filmic representation of script which, read and understood less, can be far better *seen* and *felt*.



Dr. Mabuse, der Spieler, Teil 2: Inferno.

Ein Spiel von Menschen unserer Zeit

Regie/director: Fritz Lang

DE 1922

Fritz Lang (1890–1976) inszeniert im zweiten Teil seines Stummfilms *Dr. Mabuse, der Spieler* Schrift als autoritäre Schrifthalluzination: Staatsanwalt von Wenk sieht sich genötigt, der im innerdiegetischen Bildraum zu verortenden, frei beweglichen Visualisierung des zuvor von Mabuse schriftlich befohlenen Zielorts „MELIOR“ zu folgen. Die Schrift scheint von Wenk auf seiner Autofahrt regelrecht zu hypnotisieren – sie avanciert zu einem eigenständigen filmischen Darstellungselement.

► 35 mm, s/w,
stumm, **Aus-**
schnitt: 1 min 22 sec
(restaurierte Version),
© Friedrich-Wilhelm-
Murnau-Stiftung,
Vertrieb: Transit Film
GmbH

In the second part of his silent film *Dr. Mabuse: The Gambler*, Fritz Lang (1890–1976) stages script on screen as a powerful written hallucination. Public prosecutor von Wenk finds himself ordered by Mabuse to drive towards „MELIOR“ – a dynamic, pictorial visualization in the narrative space. During his car journey there, von Wenk appears to be hypnotized by the writing – thus advancing script to an independent element of filmic representation.

► 35 mm, b/w,
silent, **excerpt:** 1 min.
22 sec. (restored ver-
sion), © Friedrich-
Wilhelm-Murnau-
Stiftung, distributor:
Transit Film GmbH



Stachka

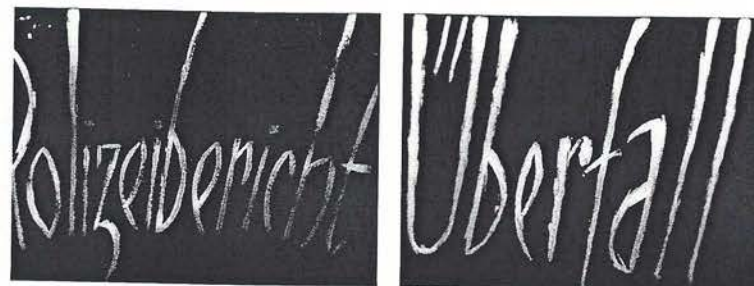
Regie/director: Sergej M. Eisenstein
SU 1925

► 35 mm, s/w,
stumm, **Ausschnitt:**
13 sec

Dem Regisseur, Theoretiker und Schriftsteller Sergej M. Eisenstein (1898–1948) gelingt im Alter von 25 Jahren mit seinem Debüt *Stachka* [Streik] ein Meisterwerk, das im selben Jahr auf der Weltausstellung in Paris mit einer Goldmedaille ausgezeichnet wird. Der Film stellt reale Ereignisse um einen Arbeiterstreik im zaristischen Russland aus dem Jahr 1902 dar. Die Schrifteinblendungen lassen sich in Analogie zur Emphase grafischer Ausdruckspotenziale von Schrift im (russischen) literarischen Futurismus sowie zur geometrisch-abstrakten Stilistik des bildkünstlerischen Konstruktivismus bringen. Als Zeichen der Oszillation zwischen Schrift und Bild, zwischen Filmbild und Abbild tritt das Wort „HO“ in Form eines aus Schrift- und Bildfragmenten bestehenden Zeichenkonglomerats auf, wie es heute aus dem Bereich der Markenlogos bekannt ist.

► 35 mm, b/w,
silent, **excerpt:**
13 sec.

With his debut film *Strike* [original title: *Stachka*], twenty-five-year-old director, theorist, and author Sergei M. Eisenstein (1898–1948) succeeded in producing a masterpiece, for which he was awarded a gold medal at the Paris World Exhibition that same year. The film depicts the real events of a workers' strike in czarist Russia in 1902. The script fade-ins are analogous both to the emphatic expressive potential of writing in (Russian) literary Futurism, and to the geometric-abstraction of constructivist style. As a sign in the oscillation between writing and image and between the cinematic image and the likeness, the word "HO" appears in the form of multiply encoded, supralinguistic writing, as a conglomerate of signs consisting of fragments of writing and images much like those we know today in the commercial world of trademarks.



Polizeibericht Überfall

Regie/director: Ernő Metzner
DE 1928

Der ungarische Regisseur Ernő Metzner (1892–1953) gestaltet das Titeldesign seines Kurzfilms *Polizeibericht Überfall* auffällig unkonventionell: Der Titel „Polizeibericht“ generiert über die übersteigerte vertikale Ausdehnung der Oberlängen seiner Buchstaben (l, b, h, t) ein befremdliches optisches Erscheinungsbild. Des Weiteren werden die Namen der Stabmitglieder so übereinandergeblendet, dass sie nicht mühelos gelesen werden können. Durch die spezielle Handhabung der Schrift erhalten auch hier die Rezipientinnen und Rezipienten einen Vorgeschmack auf das, was sie im eigentlichen Film erwartet: ungewöhnliche Kamerawinkel, optische Verzerrungen und beschleunigte Schnittfolgen, die die subjektive Perspektive und Angstzustände des Protagonisten veranschaulichen.

► Titelsequenz,
36 sec

Hungarian director Ernő Metzner (1892–1953) designed the title sequence of his short film *Accident* [original title: *Polizeibericht Überfall*] in a strikingly unconventional manner. The title *Polizeibericht* took on an alienating visual appearance because of the exaggerated vertical extension of its tallest letters (l, b, h, t). Furthermore, the names of the staff members are so overlaid as to be illegible without effort. Through the special treatment of script, viewers are given a taste of what awaits them in the film itself: unfamiliar camera angles, visual distortions, and accelerated cut sequences, all which exemplify the protagonist's subjective perspective and state of anxiety.

► Title sequence,
36 sec.



Blood Feast

Regie/director: Herschell Gordon Lewis
US 1963

► Titelsequenz,
22 sec

Spätestens seit Mitte der 1920er-Jahre sind im Bereich des Titeldesigns Versuche zu verzeichnen, über eine entsprechende visuelle Gestaltung der Schrifteinblendungen deren oftmals als „starr und störend“ (Victor E. Pordes 1919) bezeichnetes Auftreten abzuschwächen. Aus der Not der schriftlichen Crediteinblendungen entwickelte sich eine Tugend, und Schrift wurde zunehmend derart gestaltet und eingesetzt, dass sie als genrespezifischer eindeutiger Indikator vermag, auf inhaltliche Aspekte der Filme zu verweisen – und dabei auch oftmals selbstreferenziell ihren eigenen semantischen Gehalt zu visualisieren: Dies leistet etwa die Blutschrift, die mit Blut geschriebene Schrift im Vor- und Abspann des Exploitation-Horrorfilms *Blood Feast*.

► Title sequence,
22 sec.

At the latest by the mid-1920s, attempts were being made in title design to soften appearances – hitherto often characterized as “rigid and disruptive” (Victor E. Pordes 1919; translated from the German by Justin Morris) – by way of appropriate visual designs of the text overlays. A virtue was made of the necessity for credit fade-ins, and writing was increasingly used and designed in such a way that, as a clear genre-specific indicator, it could point to specific aspects of the film – and, in doing so, often visualizes the film’s semantic content. This was achieved, for example, by writing the opening and closing credits in blood for the exploitation horror film *Blood Feast*.



La Antena

Regie/director: Esteban Sapir
AR 2007

Im dystopischen Science-Fiction-Drama *La Antena* des argentinischen Regisseurs Esteban Sapir (*1967) spielt Schrift neben der Musik eine der Hauptrollen. Die Dialoge des Films werden fast ausschließlich schriftlich präsentiert: Sprachlos, mithin entmündigt, sind dort die Menschen durch die Manipulationen des kapitalistischen „Señor TV“ geworden. Nicht als Zwischen- oder Untertitel, sondern als dynamische Schriftbilder im Bild erscheinen Sätze und Worte, aber auch ansonsten nicht hörbare Geräusche als reale Bestandteile der filmischen Diegese. Sapirs Film ist so nicht nur ein Plädoyer für freie Medien als Grundlage politischer Freiheit, sondern lässt die Zuschauerinnen und Zuschauer auch die Kunstform und das Medium Film von seinen Ursprüngen her neu entdecken.

► 16 mm / Super
16, s/w, Ton, 96 min
51 sec

In the dystopian science fiction drama *La Antena* [The aerial] by Argentinian director Esteban Sapir (*1967), alongside music, written script plays one of the main roles. The film’s dialogues are almost always presented in written form: by the manipulation of the capitalist “Señor TV” people have become voiceless, thus incapacitated. The sentences and words do not appear as intertitles or subtitles, but – just like otherwise inaudible noises – as dynamic written images, as real integral parts of filmic diegesis. Hence, Sapir’s film is not only an appeal for free media as the foundation of political freedom, but it allows the viewer to rediscover the art form and the medium of film at its origins.

► 16 mm / Super 16,
b/w, sound, 96 min.
51 sec.

12

► WERBEFILME UND TV-MOTION-DESIGN / ADVERTISING AND TV MOTION DESIGN

- | | | | |
|--|-----|--|-----|
| 1 – Thomas Alva Edison
<i>Admiral Cigarette</i> , US 1897 | 178 | 13 – Holger Geisler (Velvet Mediendesign)
<i>Made in Germany</i> , DE 2004 | 190 |
| 2 – Julius Pinschewer
<i>Film/Kipho</i> , DE 1925 | 179 | 14 – Matthias Zentner (Velvet Mediendesign)
<i>Info</i> , DE 2004 | 191 |
| 3 – Len Lye
<i>Kaleidoscope</i> , GB 1935 | 180 | 15 – Matthias Zentner (Velvet Mediendesign)
<i>Journal de la culture</i> , DE 2004 | 192 |
| 4 – Steve Lowe, Martin Brierley (Molotov Brothers)
<i>Into The Valley</i> , US 1990 | 181 | 16 – Peter Lund, Michael Koch (eachfilm) und /and
Tanja Fassold, Mario Lautscham
(tisch eins designstudio)
<i>Typofonie</i> , DE 2007 | 193 |
| 5 – <i>Geschichte</i> , DE 1993 | 182 | 17 – <i>Everything from A to Z</i> , CA 2007 | 194 |
| 6 – <i>Flughafen</i> , DE 1994 | 183 | 18 – Niko Tziopanos
<i>Symphony in Red</i> , DE 2007 | 195 |
| 7 – <i>Ericsson Brandcampaign</i> , DE 1998 | 184 | 19 – Simone Haberland (Velvet Mediendesign)
<i>Wer sie liest, sieht mehr</i> , DE 2008 | 196 |
| 8 – <i>Gina</i> , DE 1998 | 185 | 20 – Niko Tziopanos
<i>Black Poem</i> , DE 2008 | 197 |
| 9 – Matthias Zentner (Velvet Mediendesign)
<i>Sofa</i> , DE 1998 | 186 | 21 – <i>Hangman</i> , DE 2009 | 198 |
| 10 – <i>UMTS</i> , DE 2000 | 187 | 22 – Sebastian Lange
<i>A Design Film Festival 2011</i> , DE 2011 | 199 |
| 11 – Matthias Zentner (Velvet Mediendesign)
<i>aspekte</i> , DE 2001 | 188 | | |
| 12 – Matthias Zentner (Velvet Mediendesign)
<i>Metropolis</i> , DE 2001 | 189 | | |



Admiral Cigarette

Regie, Produktion/director, producer:

Thomas Alva Edison

US 1897

► Werbefilm für Admiral Cigarette, Co-Regie, Kamera: William Heise, s/w, stumm, 42 sec

Der US-amerikanische Filmpionier Thomas Alva Edison (1847–1931) präsentiert über die gesamte Länge seines Reklamefilms den Markennamen „Admiral Cigarette“ in großen Lettern im Bildhintergrund. Am Ende des Films entfalten ein Bürger mit Backenbart, ein indigener Amerikaner mit Federbusch und Uncle Sam mit Streifenhosen gemeinsam mit einer jungen Frau im Pagenkostüm als Repräsentanten der amerikanischen Gesellschaft ein Banner mit dem Slogan „WE ALL SMOKE“. Trotz der zu jener Zeit noch kaum entwickelten Filmsprache evoziert der Stummfilm gerade durch die Kombination aus Bild und Schrift eine klare Werbeaussage für das Produkt.

► Commercial for Admiral Cigarette, co-director, camera: William Heise, b/w, silent, 42 sec.

During one of the first advertising films ever made, by American film pioneer Thomas Alva Edison (1847–1931), the name of the product, “Admiral Cigarette,” stays on view the whole time in large letters on a billboard in the background. At the end of the film, the people sitting in front of it who are supposed to be representative of American society – a gent with sideburns, a native American with a feather headdress, and an Uncle Sam in striped trousers – unfurl a banner, accompanied by a young woman in a pageboy’s costume, that bears the slogan “WE ALL SMOKE.” While the visual language of film was hardly developed at all when this silent film was made in 1897, the combination of image and text sends a clear advertising message for the product.



Film/Kipho

Regie, Produktion/director, producer:

Julius Pinschewer

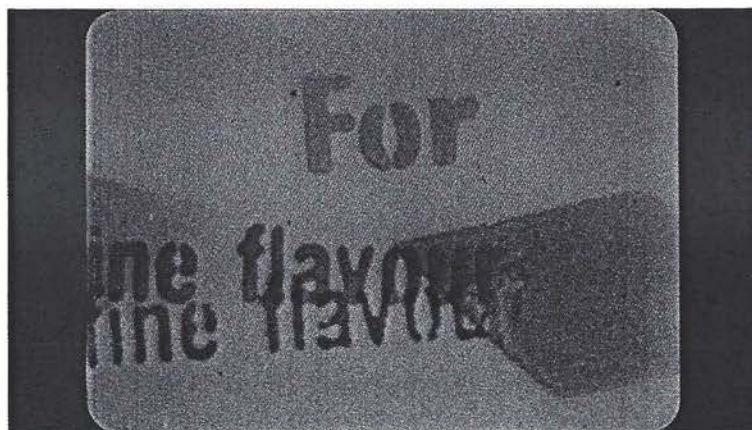
DE 1925

Aus der Zusammenarbeit des Regisseurs und Produzenten Julius Pinschewer (1883–1961) mit dem Kameramann und Trickfilmspezialisten Guido Seeber (1879–1940) entsteht 1925 der Film *Film*, auch bekannt unter dem Titel *Kipho*, als Werbefilm für die *Kino- und Photo-Ausstellung KIPHO* in Berlin. Schrift kommt unter anderem als handschriftliche Einblendung („Drehbuch“) und in eher in der Peripherie angesiedelten Einblendungen, die bekannte Firmen der Branche (ICA, UFA) präsent machen, vor – vor allem aber als animierte Schrift, die den Film zu einer der aufregendsten und tricktechnisch innovativsten Reklameproduktionen der damaligen Zeit macht.

In 1925, director and producer Julius Pinschewer (1883–1961) collaborated with cameraman and animation specialist Guido Seeber (1879–1940), to make *Film*, aka *Kipho*, a publicity film for the cinema and photography exhibition *KIPHO* in Berlin. Writing is used – for example – as the handwritten flash “Drehbuch” [script], or as the more peripheral overlays of text – presenting well-known brands of the branch (ICA, UFA), but it was particularly the use of animated writing that made the film one of the most exciting and innovative examples of animation technology in its time.

► Werbefilm für die Kino- und Photo-Ausstellung KIPHO in Berlin, Kamera, Trickgestaltung: Guido Seeber, 35 mm, s/w, stumm, 5 min 36 sec

► Commercial for the Kino- und Photo-Ausstellung [cinema and photography exhibition] KIPHO in Berlin, camera, animation: Guido Seeber, 35 mm, b/w, silent, 5 min. 36 sec.



Kaleidoscope

Regie/director: Len Lye

GB 1935

► Werbefilm für die Imperial Tobacco Company, 35 mm, Farbe (Dufaycolor), Ton, 3 min 26 sec

Neben *A Colour Box* (GB, 1935) kann Len Lye (1901–1980) auch sein Filmexperiment *Kaleidoscope* nur dadurch realisieren, dass er es als Werbefilm für die Imperial Tobacco Company konzipiert. Die Werbebotschaft präsentiert er hierbei schriftlich im Bild: Bei der Einblendung des Slogans „For fine flavour“ erscheint zunächst lediglich der rot gedruckte Großbuchstabe „F“ im Bild. Die folgende Angabe „For fine flavour“ gliedert sich dann durch ihre mehrfache Überlagerung und Vervielfältigung rhythmisch in die akustisch-visuelle Choreografie der anderen abstrakten Formen ein.

► Commercial for the Imperial Tobacco Company, 35 mm, color (Dufaycolor), sound, 3 min. 26 sec.

As with *A Colour Box* (GB, 1935), Len Lye (1901–1980) was only able to realize his film experiment *Kaleidoscope* by making it as an advertising film for the Imperial Tobacco Company. The advertising message is presented as text within the image: the fade-in of the slogan “For fine flavour” shows only the red capital letter “F” initially. In multiple overlays and duplications, the following words “For fine flavour” are then inserted rhythmically into the acoustic and visual choreography of the other abstract forms.

► Courtesy of the Len Lye Foundation. From material preserved and made available by the New Zealand Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua. Digital transfer by Weta Digital Ltd. and Park Road Post Production with the assistance of the Govett-Brewster Art Gallery.



Into The Valley

Regie/directors: Steve Lowe, Martin Brierley (Molotov Brothers)

US 1990

In den Jahren 1989 und 1990 realisieren die Molotov Brothers, Steve Lowe und Martin Brierley, die Werbespots *Israelites* und *Into The Valley* für den Speichermedienhersteller Hitachi Maxell. Als Ausgangsbasis ihres Werbekonzeptes dient hierbei die teilweise schwer verständliche Aussprache der jeweiligen Sänger – hier der Sänger der Punkband The Skids, der den Song *Into The Valley* in schottischem Dialekt rezitiert. Während aus dem Off der Song eingespielt wird, ist im Bild eine Person zu sehen, die auf Schrifttafeln das aufgeschrieben hat, was sie vermeintlich hört; zum Beispiel „PEAS SURE SOUND DIVINE“ anstatt „Betrothed and divine“.

► Werbefilm für Hitachi Maxell, Agentur: Howell Henry Chaldecott Lury (HHCL & Partners), 53 sec

In 1989 and 1990, the Molotov Brothers, Steve Lowe and Martin Brierley, made the two commercials *Israelites* and *Into The Valley* for the Japanese electronic storage media manufacturer Hitachi Maxell. Their core concept for both commercials was misheard song lyrics. The lead singer of the punk band The Skids, who sings the song *Into The Valley* with a broad Scottish accent, is difficult to understand. As the song plays, a man flips cue cards that show the written words of what he thinks he has heard. The results are nonsensical and hilarious, for example: “PEAS SURE SOUND DIVINE” instead of “Betrothed and divine.”

► Commercial for Hitachi Maxell, agency: Howell Henry Chaldecott Lury (HHCL & Partners), 53 sec.



Geschichte

DE 1993

► Werbefilm für den Förderverein Pro Asyl e. V., Produktion: Südwestfunk, 45 sec

Die deutsche Menschenrechtsorganisation Pro Asyl antwortet mit ihrem vom Südwestfunk produzierten Spot auf die 1993 verabschiedete Grundgesetzänderung, die mit dem in Artikel 16a GG verankerten Asylkompromiss die Berufungsmöglichkeiten auf Asylrecht einschränkte. Die Verschärfung der Asylpolitik schreibt sich hierbei in Nachfolge von „STAMMESKRIE“, „HEXENJAGD“ und „JUDENVERFOLGUNG“ als jüngste Manifestation in eine Reihe von Menschenrechtsverletzungen in weißer Schrift in die schwarze Bildfläche ein. Zusätzlich werden die schriftlich zitierten Ereignisse durch eine entsprechende Geräuschkulisse und Animationen illustriert.

► Commercial for the Pro Asyl friends' association, producer: Südwestfunk, 45 sec.

With their TV Commercial *Geschichte* [History], produced by the broadcaster Südwestfunk, the German human rights organization Pro Asyl responded to changes to the German constitution, which in Article 16a GG limited the possibilities of appeal under asylum law. The toughening up of policy regarding the right to asylum is inscribed in the spot as white lettering on a black background, and cited as the latest instance of human rights violations committed throughout history, following „STAMMESKRIE“ [tribal wars], „HEXENJAGD“ [witch hunts], and „JUDENVERFOLGUNG“ [persecution of the Jews]. The events named in writing are also illustrated by corresponding sounds and animations.



Flughafen

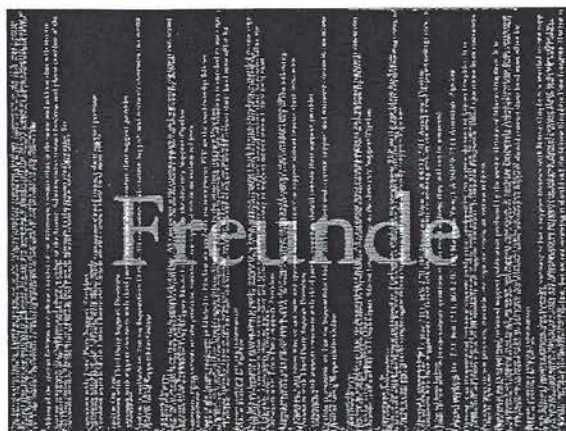
DE 1994

Die Evokation von Bildern durch die alleinige Einblendung von Schrift gelingt dem Verein Pro Asyl auch in seinem *Social-Advertising-Spot Flughafen*. Weiß auf Schwarz bestimmen die fließend ineinander übergehenden Worte „ABLEHNUNG“, „ABNEIGUNG“, „ABGRENZUNG“ und „ABSCHIEBUNG“ das Bild, wobei das letzte Wort „ABSCHIEßUNG“ durch zahlreiche blutverschmierte Einschusslöcher die Wortkette letztlich assoziativ mit „Abschießung“ enden lässt.

► Werbefilm für den Förderverein Pro Asyl e. V., Produktion: Südwestfunk, 50 sec

In its social awareness advertising spot *Flughafen* [Airport], the Pro Asyl association evokes images through the sole means of text inserts. White on black, the seamlessly flowing words „ABLEHNUNG“ [rejection], „ABNEIGUNG“ [aversion], „ABGRENZUNG“ [discrimination], and „ABSCHIEBUNG“ [deportation] dominate the image, whereby the final word of the chain – „ABSCHIEßUNG“ – can, because of the many blood-covered bullet holes, be associated with „Abschießung“ [execution].

► Commercial for the Pro Asyl friends' association, producer: Südwestfunk, 50 sec.



Ericsson Brandcampaign

DE 1998

► **Design:** Young & Rubicam, s/w, Ton (Slotmachine, 25 sec.; Cinema, 22 sec.; Tennis, 18 sec.; Heartbeat, 18 sec.; 50.000 Gedanken, 33 sec.)

Die Gestalter der Agentur Young & Rubicam konzipieren für Ericsson die gesamte internationale Marketingkampagne des Jahres 1998 ausschließlich auf der Basis von Schrift. Die einzelnen Worte rotieren wie die Symbole auf einem mechanischen Spielautomaten, die Schrift dreht sich um ihre eigene Achse, springt wie ein Tennisball von der rechten zur linken Bildseite, pulsiert im Rhythmus eines Herzschlags oder wird in Anlehnung an die Potenziale der Kommunikationstechnologien in Form eines weitgehend unlesbaren Laufschriftteppichs visualisiert.

► **Design:** Young & Rubicam, b/w, sound (Slotmachine, 25 sec.; Cinema, 22 sec.; Tennis, 18 sec.; Heartbeat, 18 sec.; 50.000 Gedanken, 33 sec.)

The designers of the Young & Rubicam agency based their concept for the entire 1998 international branding campaign for Ericsson on typography. The words rotate like the symbols on a mechanical slot machine, the writing spins on its own axis, bounces like a tennis ball from the right side of the picture to the left, pulsates in the rhythm of a heartbeat, or is visualized in the form of a mainly illegible carpet of ticker text in an allusion to the potential of communication technologies.



Gina

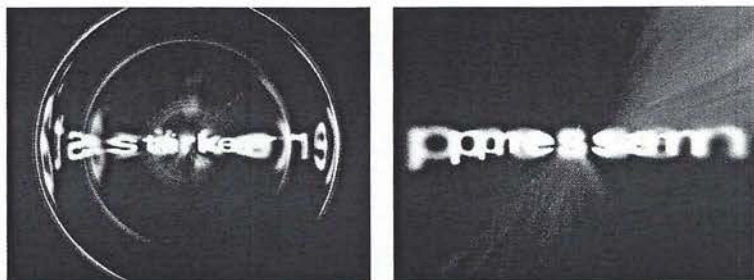
DE 1998

Während eine männliche Stimme aus dem Off eine attraktive Frau – Gina – beschreibt, werden die gesprochenen Worte gleichzeitig als Schrift präsentiert, die sich aus dem spezifisch typografierten Wort- und Buchstabenrepertoire des Markenzeichens von Warsteiner Premium Verum zusammensetzt. Das im gesprochenen Zusammenhang („sie hasste GIN und many other things“) schriftlich eingeblendete Wort „GIN“ als ein Konkurrenzprodukt unterscheidet sich in seiner Typografie hingegen signifikant von der des Markenzeichens.

While a man's voice off-camera describes an encounter with an attractive woman called Gina, his spoken words are presented in writing simultaneously – all taken from the typographically distinctive label of a Warsteiner Premium Verum beer bottle. The word “GIN,” however, (“she hated GIN and many other things”) as a rival product, has very different typography to that on the Warsteiner label.

► Werbefilm für Warsteiner Premium Verum, **Agency:** Bessere Werbung Düsseldorf, 36 sec

► Commercial for Warsteiner Premium Verum beer, **agency:** Bessere Werbung Düsseldorf, 36 sec.



Sofa

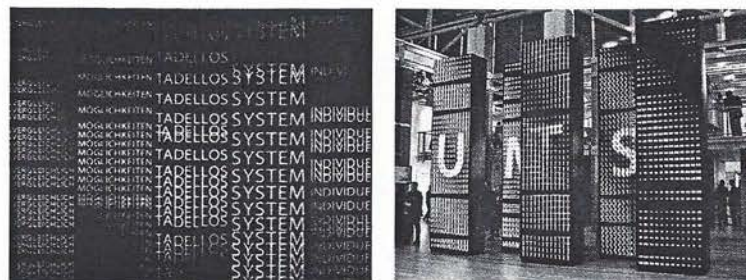
Regie/director: Matthias Zentner
(Velvet Mediendesign)
DE 1998

► Werbefilm für den Audi V6 TDI, Agentur: Jung von Matt Hamburg, 42 sec

Im Auftrag der Agentur Jung von Matt Hamburg realisiert Regisseur Matthias Zentner den Werbespot *Sofa* für den Audi A4 V6 TDI. Einige Worte des von der Tonspur gelieferten Textes („Stärke“, „pressen“) werden als verschwommene weiß-transparente Schriftzüge im Bild visualisiert und formieren sich zu einem Tunnel, durch den sie sogleich mit hoher Geschwindigkeit im Bildhintergrund verschwinden. Zentner macht die Emotion, die der Spot kommunizieren soll – „the feeling of this new V6 car's acceleration“ – ausschließlich über die spezielle Einblendung der Schrift visuell erlebbar.

► Commercial for Audi V6 TDI, agency: Jung von Matt Hamburg, 42 sec.

The Jung von Matt agency commissioned director Matthias Zentner to make the commercial *Sofa* for Audi's A4 V6 TDI model. Some of the words delivered by the text of the soundtrack (“Stärke” [power], “pressen” [press]) are visualized as blurry whitish transparent lettering in the picture, and arrange themselves into a tunnel, through which they immediately disappear at high speed into the background. Director Zentner renders the emotion which the commercial is intended to communicate – “the feeling of this new V6 car's acceleration” – a visual experience that is conveyed exclusively via the special manner in which text is presented.



UMTS

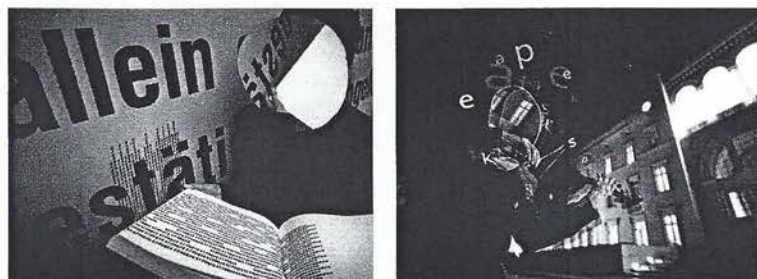
DE 2000

Wie in seinem Werbespot *Sofa* (DE, 1998) vermittelt Matthias Zentner abstrakte Inhalte in schriftlicher Bewegtform auch in seinem gemeinsam mit Patrick Seelinger entworfenen Messeauftritt *UMTS* für VIAG. Hier erwecken die sich rasch auf monumentalen Bildschirmskulpturen bewegend Buchstaben den Eindruck eines Computerarchivs, das – durch die hohen Datenübertragungsraten des Mobilfunkstandards UMTS ermöglicht – sehr schnell durchblättert werden kann. „Die Möglichkeit einer digital bewegten, skulpturalen Säule vermittelt die Standhaftigkeit der technischen Erfindung und ermöglicht durch die typographische Belebung eine Mobilität, die in der Wechselwirkung der Säulen das Spektrum von UMTS eröffnet.“ (Zentner 2009)

As in his commercial *Sofa* (DE, 1998), director Matthias Zentner conveys abstract content in the form of moving writing in his trade fair presentation *UMTS* for VIAG, which he designed in collaboration with Patrick Seelinger. Letters moving at rapid speeds over monumental monitor sculptures evoke the impression of a computer archive, which – thanks to the high data speeds of the Universal Mobile Telecommunications System (UMTS) – can be searched very quickly. “The potential of a digitally moving, sculptured column, communicates the stability and reliability of the technical invention, and through the animated typography, facilitates a kind of mobility, which in the interaction of the columns opens up the spectrum of UMTS.” (Zentner 2009; translated from the German by Isaac Custance)

► Gestaltung: Matthias Zentner, Patrick Seelinger (Velvet Mediendesign), digitale Buchstabensäulen für den Messeauftritt von VIAG, 26 sec

► Design: Matthias Zentner, Patrick Seelinger (Velvet Mediendesign), digital columns of letters for VIAG's trade fair presentation, 26 sec.



aspekte

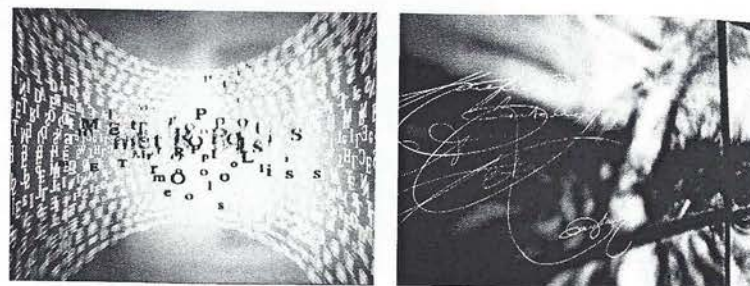
Regie/director: Matthias Zentner
(Velvet Mediendesign)
DE 2001

► ZDF, TV-Opener,
18 sec

In seinem Opener für das ZDF-Kulturmagazin *aspekte* setzt Matthias Zentner Schrift ein, um, wie er selbst betont, das Unsichtbare sichtbar zu machen: Mit der Schrift, die sich um die und in den durch Spiegelflächen ersetzten Köpfen der gezeigten Personen bewegt, möchte er visualisieren, dass „das Bewusstsein von Kulturgeschehen in den Köpfen der Menschen geschieht; die Ausdrucksform des Denkens sind lebendige Typoanimationen, die aus den Spiegelköpfen strömen.“ (Zentner 2009). Buchstaben ziehen in ein leeres Buch ein oder verbreiten sich um einen Geigenspieler herum aus wie Töne oder Noten.

► ZDF, TV opener,
18 sec.

In his opener for the TV cultural magazine *aspekte* on ZDF (Second German Television), Matthias Zentner utilizes writing – in his own words – “to make the invisible visible.” With the writing, which moves around and through the mirror surfaces that have replaced the heads of the people shown, he seeks to visualize the idea that “the awareness of what is happening in arts and culture takes place inside people’s heads: The forms in which thought manifests itself are the vivid typographic animations, which flow from the mirror-heads.” (Zentner 2009; translated from the German by Isaac Custance) Letters settle down into an empty book, or emanate from a violin like sounds or musical notes.



Metropolis

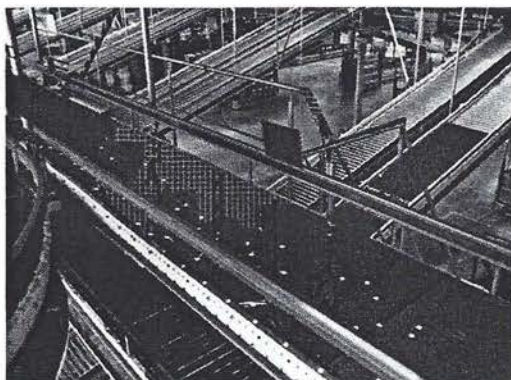
Regie/director: Matthias Zentner
(Velvet Mediendesign)
DE 2001

In seinem Opener für das Kulturmagazin *Metropolis* von ARTE unterlegt Matthias Zentner die mit Schrift gespickten Bildcollagen mit den typischen Geräuschen einer Schreibmaschine und eines Füllfederhalters. Bild und Ton rekurren auf diese Weise auf das Medium Schrift und auf einschlägige Schreibverfahren und lassen so die Inhalte der nachfolgenden TV-Sendung als Resultat eines Medientransfers erscheinen. Zentner gelingt es mit dieser Strategie, die Reputation klassischer Printmedien auf das TV-Format zu transferieren.

► ARTE, TV-Opener,
40 sec

In his opener for the Franco-German TV network ARTE’s cultural program *Metropolis*, to image collages peppered with letters, Matthias Zentner adds a soundtrack with the sounds of a typewriter and a fountain pen. Thus, both image and sound in the film refer to the medium of writing and to its tools, and in this way the contents of the subsequent TV program appear as the result of a media transfer. With this strategy, Zentner succeeds in transferring the nimbus of classical print media to a television format.

► ARTE, TV opener,
40 sec.



Made in Germany

Regie/director: Holger Geisler

(Velvet Mediendesign)

DE 2004

► Werbefilm für
die Deutsche Welle,
24 sec

Für die Deutsche Welle, den deutschen Auslandsrundfunk, gestaltete Holger Geisler einen Werbespot, der die wirtschaftliche Agilität Deutschlands in einer komplexen Kombination aus Schrift und *Found-Footage*-Bildern, aus logistischen Verknüpfungen, schriftlich visualisierten Gedanken, handgeschriebenen Ideennotizen, Ereignisbäumen, bewegten Wirtschaftskurven und Netzwerkplänen visualisieren soll. Reale grafische Räume werden mit aktiven Handlungen von Menschen belebt; die bewegte Typografie in den bewegten Flächen ermöglicht klare Raumaufteilungen der Bilder.

► Commercial for
Deutsche Welle,
24 sec.

For the Deutsche Welle, Germany's international radio broadcaster, Holger Geisler designed a commercial that aims to visualize Germany's economic agility with a complex combination of letters and found footage images, logistical connections, thoughts visualized in writing, hand-written notes of ideas, event trees, moving curves of the economy, and network diagrams. Real graphic spaces are animated with active interventions of people, and the moving typography in the shifting surfaces allows a clear spatial arrangement of the images.



Info

Regie/director: Matthias Zentner

(Velvet Mediendesign)

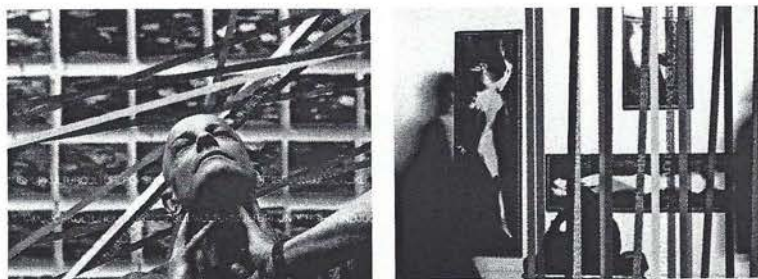
DE 2004

Im Opener für die Sendung *ARTE Info* umgibt Matthias Zentner die gezeigten Personen mit Informationsbändern und -streifen, die an Telegramme oder an Nachrichtenzeilen erinnern und sich immer wieder mit anderen Textzeilen verweben.

► ARTE, TV-Opener,
30 sec

In his opener for the TV news show *ARTE Info*, Matthias Zentner surrounds the people shown with bands and strips bearing information, which evoke telegrams or news headlines that continually intertwine with other lines of text.

► ARTE, TV opener,
30 sec.



Journal de la culture

Regie/director: Matthias Zentner
(Velvet Mediendesign)
DE 2004

► ARTE, TV-Opener,
14 sec

In zahlreichen seiner Werbespots und TV-Opener arbeitet Matthias Zentner mit Schrift, um die einschlägigen Bildmotive der Werbe- und TV-Produktionen zu umgehen und auch abstrakte Inhalte in Bewegtbild auszudrücken. Im TV-Opener für das *Journal de la culture* bewegt Zentner Schrift auf grafisch abstrahierten Buchrücken in Form von vertikalen Farbstreifen und führt sie mit narrativer Intelligenz durch die Spielarten des kulturellen Lebens auf ARTE.

► ARTE, TV opener,
14 sec.

Many of Matthias Zentner's commercials and TV openers utilize writing to avoid the common and ubiquitous image motifs of advertising and TV productions, and especially to express abstract content in moving images. In his TV opener for the *Journal de la culture*, Zentner moves writing around graphically abstracted spines of books in the form of vertical colored strips, and with narrative intelligence makes them lead through the wide variety of cultural life that is presented on ARTE.



Typofonie

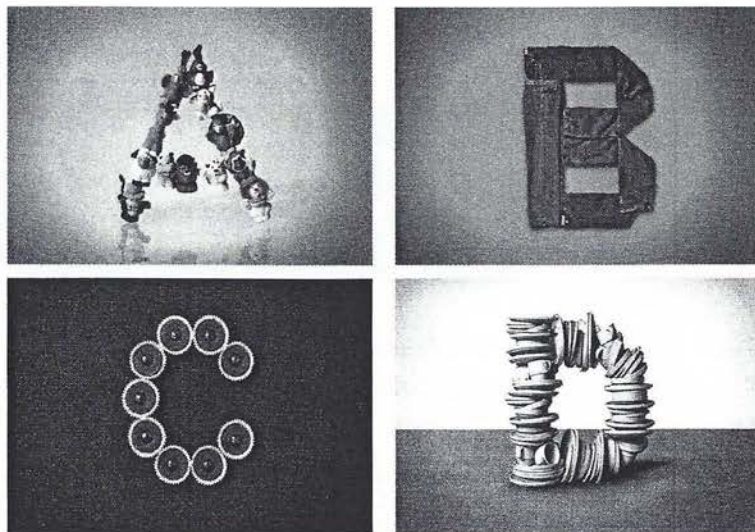
Regie, Produktion / directors, producers:
Peter Lund, Michael Koch (eachfilm) und/and Tanja Fassold,
Mario Lautscham (tisch eins|designstudio)
DE 2007

Die Gestalter visualisieren im Imagevideo *Typofonie* Musik sowie das breit gefächerte Repertoire des Konzerthaus Dortmund durch animierte Typografie. In den farbigen Schriftchoreografien, die an Notenlinien oder Buchstabenkonstellationen der konkreten Poesie erinnern, können einzelne Schlagworte (etwa „SOLISTEN“, „KLAVIERVIRTUOSEN“), Namen (wie „YUNDI LI“, „HÉLÈNE GRIMAUD“, „MAX RAABE“) und schließlich der Slogan „SO KLINGT NUR DORTMUND“ gelesen werden. Der Art Directors Club Deutschland zeichnete den Film in der Kategorie Design (Silber) sowie in der Kategorie Audiovisuelle Medien (Bronze) aus.

In their image commercial *Typofonie*, the designers visualize music and the wide-ranging repertoire of the Dortmund concert hall using animated typography. Among the colored choreographies of letters, which evoke lines of the staff or the typographic arrangements of concrete poetry, several key words stand out (such as „SOLISTEN“ [soloists], „KLAVIERVIRTUOSEN“ [piano virtuosos]), names („YUNDI LI“, „HÉLÈNE GRIMAUD“, „MAX RAABE“), and culminate in the slogan „So klingt nur Dortmund“ [This is the sound of Dortmund]. The film won awards from the Art Directors Club of Germany in both the category of Design (silver) and the category of Audiovisual Media (bronze).

► Werbefilm für das Konzerthaus Dortmund, **Motion design:** Dirk Hensiek, **Agency:** Jung von Matt Hamburg, 1 min 34 sec

► Commercial for Konzerthaus Dortmund, **motion design:** Dirk Hensiek, **agency:** Jung von Matt Hamburg, 1 min. 34 sec.



Everything from A to Z

CA 2007

► Werbefilm für Zellers, **Agentur:** Leo Burnett Toronto, 30 sec

Im Werbevideo *Everything from A to Z* der kanadischen Kaufhauskette Zellers wird aus unterschiedlichen Alltagsprodukten ein alphabetisches Verzeichnis der umfangreichen Produktpalette des Warenhauses erstellt. Durch die Visualisierung der Gegenständlichkeit von Sprache und Schrift verweist der Spot auch auf die Verwandtschaft der visuellen Medien Schrift und Bild.

► Commercial for Zellers, **agency:** Leo Burnett Toronto, 30 sec.

In the commercial *Everything from A to Z* for the Canadian department store chain Zellers, its vast product range of everyday products is arranged in the letters of an alphabetical index. Through its visualization of the material reality in language and writing, the ad invokes the relationship between the visual media of writing and images.



Symphony in Red

Regie/director: Niko Tzioupanos

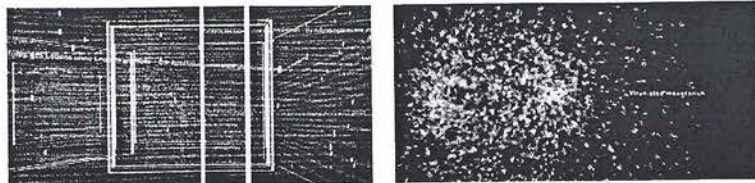
DE 2007

Im Spot der Saison 2007/2008 des Konzerthaus Dortmund, *Symphony in Red*, visualisiert Regisseur Niko Tzioupanos die schriftlichen Einblendungen in Anlehnung an den Slogan „MUSIK IM BLUT unsere Künstler 2007/08“, wenn er diese sich aus einer blutroten Flüssigkeit entwickeln lässt.

► Werbefilm für das Konzerthaus Dortmund, **Produktion:** Sehsucht Hamburg, **Agentur:** Jung von Matt Hamburg, 2 min 1 sec

In the commercial *Symphony in Red* for the Dortmund concert hall's 2007/2008 season, director Niko Tzioupanos visualizes the written inserts with reference to the slogan "MUSIK IM BLUT unsere Künstler 2007/08" [Music in the blood. Our artists 2007/08] by making them develop from a bloodred liquid.

► Commercial for Konzerthaus Dortmund, **producers:** Sehsucht Hamburg, **agency:** Jung von Matt Hamburg, 2 min. 1 sec.



Wer sie liest, sieht mehr

Regie/director: Simone Haberland
(Velvet Mediendesign)
DE 2008

► Werbefilm für die
Süddeutsche Zeitung,
39 sec

Für die *Süddeutsche Zeitung* kreierte Simone Haberland den Werbespot *Wer sie liest, sieht mehr*. Der dynamische, zum großen Teil unlesbare Schriftteppich, ungeordnete Typowolken, aber auch schnell blätternde Inforaster sollen das Printmedium von Assoziationen wie Statik und Antiquiertheit befreien. Wie Matthias Zentner konstatiert, gelingt Haberland mit ihrer ersten Regiearbeit eine „außergewöhnliche Interpretation des Mediums der Zeitung“ als „Objekt der bewegten Information“, „als Medium bewegter Zeichen“, „als transparentes, bewegtes Informationsuniversum“.

► Commercial for
Süddeutsche Zeitung,
39 sec.

For the German newspaper *Süddeutsche Zeitung*, Simone Haberland created the commercial *Wer sie liest, sieht mehr* [Those who read it see more]. The dynamic, partially unreadable carpet of writing, disorganized clouds of typography, and fast-scrolling rasters of information, seek to free the print medium from the image of being static and outdated. Matthias Zentner said that in Haberland's first work as a director, she succeeded in creating an "extraordinary interpretation of the medium of the newspaper" as an "object of information in motion," "as a medium of moving symbols," and "as a transparent, moving universe of information." (translated from the German by Isaac Custance)



Black Poem

Regie/director: Niko Tziopanos
DE 2008

Im Werbefilm *Black Poem* zur Saison 2008/2009 des Konzerthaus Dortmund gestaltet Regisseur Niko Tziopanos die schriftlichen Einblendungen in formaler Übereinstimmung zu dem, was von der Tonspur zu vernehmen ist. Als zunächst kaum erkennbare (Ton: „kaum bemerkt mit leichtem Schimmer, ein zartes Züngeln pflanzt sich fort“), dann brennende Schriftzüge (Ton: „da flammt es auf in wilden Wogen“) gleiten sie zur Musik von Fazıl Say durch den schwarzen Bildraum (Ton: „wenn es wie ein Windhauch gleitet“) und geben die Namen von Künstlern (etwa „LANG LANG“) bekannt, die im Konzerthaus zu erwarten sind („DAS FEUER IST ENTFACHT. UNSERE KÜNSTLER 2008/09“). Der Film hat beim Wettbewerb des Art Directors Club Deutschland in der Kategorie Musik und Sound-design Gold gewonnen.

In the commercial *Black Poem* for the season 2008/2009 at Dortmund concert hall, the director Niko Tziopanos designed the written inserts to harmonize with what is heard on the soundtrack. At first there is hardly recognizable lettering (sound: "barely noticed but with a slight shimmer, a delicate flicker spreads"), then burning slogans (sound: "it blazes up in wild waves") the writing floats to the music by Fazıl Say through the black image space (sound: "when it glides like a breath of wind"), and announces the names of artists (for example, "LANG LANG"), who will be performing at the hall ("DAS FEUER IST ENTFACHT. UNSERE KÜNSTLER 2008/09" [The fire has been ignited. Our artists 2008/09]). The film was awarded gold in the competition of the Art Directors Club of Germany in the category Music and Sound Design.

► Werbefilm für das
Konzerthaus Dort-
mund, **Produktion:**
Sehsucht Hamburg,
Agentur: Jung von
Matt Hamburg, 2 min
1 sec

► Commercial for
Konzerthaus Dort-
mund, **producers:**
Sehsucht Ham-
burg, **agency:** Jung
von Matt Hamburg,
2 min. 1 sec.



Hangman

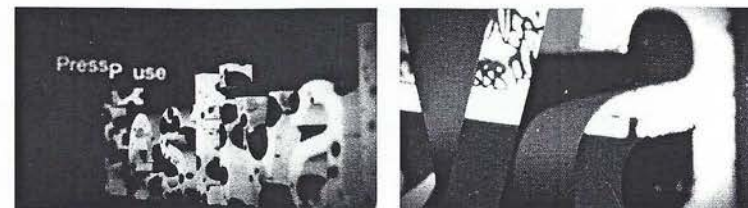
DE 2009

► Werbefilm für den Förderverein Pro Asyl e. V., 34 sec.

Der Werbespot *Hangman* des Fördervereins Pro Asyl e. V. setzt auf eine minimalistische Komposition aus sinnfälligen Piktogrammen und nacheinander eingeblendeten Buchstaben.

► Commercial for the Pro Asyl friends' association, 34 sec.

The commercial *Hangman* of the Pro Asyl association features a minimalistic composition consisting of obvious pictograms and successively inserted letters.



A Design Film Festival 2011

Regie/director: Sebastian Lange

DE 2011

Der Regisseur und Designer Sebastian Lange (*1975) präsentiert in seinem Opener zum Design Film Festival 2011 ausschließlich Schrift und doch gleichzeitig alle der dort gezeigten Filme: Jeder einzelne Buchstabe ist mit den Bildern der Festivalbeiträge ausgefüllt. Die Schrift trägt das, worauf sie referiert, in sich, sie besteht aus Filmen, wird mit deren Bildern bespielt.

► Opener, 1 min.
20 sec

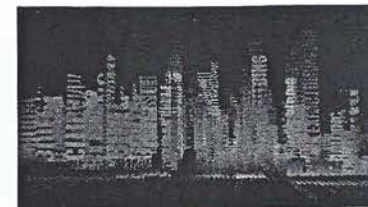
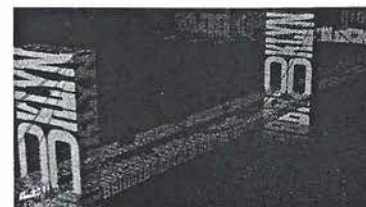
In his opener for the 2011 Design Film Festival, director and designer Sebastian Lange (*1975) uses only writing, but at the same time, all of the films to be screened there: each letter is filled with images from the festival's film entries. The writing is the carrier of what it refers to – the writing consists of films, and is filled with their images.

► Opener, 1 min.
20 sec.

13

►► MUSIKVIDEOS / MUSIC VIDEOS

- | | |
|---|-----|
| 1 – Antoine Bardou-Jacquet, Ludovic Houplain (H5)
<i>The Child</i> , FR 1999 | 201 |
| 2 – Hervé de Crécy, Ludovic Houplain (H5)
<i>Remind Me</i> , FR 2002 | 202 |
| 3 – <i>Sleeping Beauty</i> , US 2004 | 203 |
| 4 – Mrzyk & Moriceau
<i>Excuse-moi</i> , FR 2006 | 204 |
| 5 – Charly Gutierrez
<i>Ya No Sé Que Hacer Conmigo</i> , UY 2006 | 205 |
| 6 – Jonas & François
<i>D.A.N.C.E.</i> , FR 2007 | 206 |
| 7 – Jonas & François
<i>The Good Life</i> , US 2007 | 207 |
| 8 – Corinne Bance, Axel d'Harcourt
(Chic & Artistic, Paris)
<i>Symphonies</i> , FR 2009 | 208 |
| 9 – Kevin Blanc
<i>Tiger Dust</i> , CH 2009 | 209 |
| 10 – Alexander Chen, Philip Stockton
<i>Toy Baby Grand</i> , US 2009 | 210 |
| 11 – Jonas & François
<i>Only Man</i> , FR 2010 | 211 |



The Child

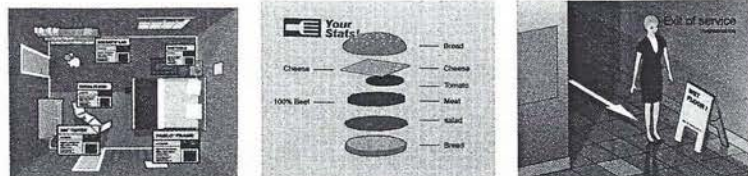
Regie/directors: Antoine Bardou-Jacquet,
Ludovic Houplain (H5)
FR 1999

Die beiden Regisseure Antoine Bardou-Jacquet und Ludovic Houplain (H5) präsentieren im Musikvideo *The Child* zur Musik von Alex Gopher ausschließlich Schrift. Gezeigt wird eine Situation unmittelbar vor der Geburt eines Kindes: Bei der Frau setzen die Wehen ein, und mit einem Taxi eilen sie und ihr Mann in die Klinik. Die Schrift formiert sich dabei zur dreidimensionalen Schriftzeichen-Stadt New York City, die durch virtuelle Kamerafahrten aus allen erdenklichen Perspektiven betrachtet und gelesen werden kann. Die Letterarchitektur bildet das architektonische Stadtbild von New York City buchstäblich ab.

► Interpret: Alex
Gopher, 3 min 5 sec

For their music video *The Child* to music by Alex Gopher, directors Antoine Bardou-Jacquet and Ludovic Houplain (H5) use strictly animated typography. The scene portrays the moments shortly before the birth of a child: a woman has just gone into labor, and she and her husband rush to the hospital by taxi. Their ride through New York City takes them through a cityscape composed entirely of three-dimensional words and letters that can be seen and read from every conceivable angle thanks to virtual tracking shots. The architecture of letters "literally" depicts the architectonic image of the urban New York.

► Artist: Alex
Gopher, 3 min. 5 sec.



Remind Me

Regie/directors: Hervé de Crécy,
Ludovic Houplain (H5)
FR 2002

► **Interpret:** Röyksopp,
4 min 4 sec

Im digital animierten Musikvideo *Remind Me* für die Musikgruppe Röyksopp visualisieren die Regisseure Hervé de Crécy und Ludovic Houplain (H5) den Tagesablauf der Protagonistin mit stilisierten Animationen. Ihre gesamte (urbane) Umwelt wird hierbei mit verschiedenen Infografiken wie beispielsweise Wetterkarten, Stadtplänen oder Gebrauchsanleitungen beschriftet. Das Musikvideo wurde als Teil des Dokumentarfilms *CosmicConnexion* (FR, 2006) verwendet. Der Film wurde nicht nur auf ARTE gezeigt, sondern gleichzeitig vom Raumfahrtzentrum Centre National d'Études Spatiales (CNES) mithilfe einer Parabolantenne an den 45 Lichtjahre entfernten Stern Errai (Gamma Cephei) gesendet und soll potenziellen außerirdischen Lebewesen einen präzisen und differenzierten Einblick in die menschliche Kultur ermöglichen.

► **Artist:** Röyksopp,
4 min. 4 sec.

In their music video *Remind Me* for the band Röyksopp, directors Hervé de Crécy and Ludovic Houplain (H5) visualize the daily routine of the female protagonist with stylized typographic animations. This includes inscribing her entire (urban) environment with all kinds of infographics, such as weather charts, city maps, and instruction manuals. The clip was featured in the documentary *CosmicConnexion* (FR, 2006), which was not only shown on ARTE, but also broadcast via parabolic antenna by the French space agency Centre National d'Études Spatiales (CNES) to the binary star system Errai (aka Gamma Cephei), approximately forty-five light years away. The intention was to give potential extraterrestrial life forms a precise and differentiated impression of human culture.



Sleeping Beauty

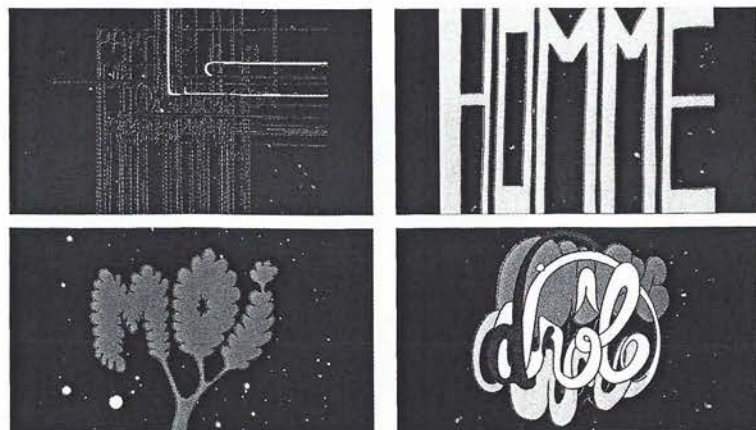
US 2004

Die Gestalter von MK12 lassen die Lyrics von *Sleeping Beauty* als monumentale, aufgrund ihrer typografischen Gestaltung nur schwer entzifferbare Schriftzüge erscheinen, die sich im Realbildraum sukzessive entwickeln und diesen wie dreidimensionale Gitternetzlinien durchziehen. Erst die Schrifteinblendungen machen den Rezipientinnen und Rezipienten die räumliche Tiefe der abgefilmten Landschaft perspektivisch deutlich.

The designers of MK12 show the lyrics of *Sleeping Beauty* as monumental lettering, which is hard to decipher because of its typographic design. The lettering develops successively in the image space and expands to form a three-dimensional grid. It is because of the lettering inserts that the spatial depth of the filmed landscape becomes clear to the viewers.

► **Interpret:** Funkstörung feat. Lou Rhodes, **Design:** MK12, 4 min 14 sec

► **Artists:** Funkstörung feat. Lou Rhodes, **design:** MK12, 4 min. 14 sec.



Excuse-moi

Regie/directors: Mrzyk & Moriceau

FR 2006

► **Interpret:** Philippe Katerine, **Produktion:** Wanda Productions, 3 min 42 sec

Das deutsch-französische Künstlerduo Mrzyk & Moriceau (Petra Mrzyk und Jean-François Moriceau; Air de Paris) gestaltet den gesamten Text zum Sprechgesang von Philippe Katerine in Form von farbigen Schrifteinblendungen. Diese entwickeln sich Wort für Wort in fließender Metamorphose auseinander und erinnern in ihrer Ästhetik an die Schrift von Comics oder Graffiti. Andere Schrifteinblendungen legen sich wie Gitternetzlinien über den schwarzen Bildraum, wieder andere entwickeln sich in organischer Vitalität aus Baumkronen.

► **Artist:** Philippe Katerine, **producers:** Wanda Productions, 3 min. 42 sec.

The German and French artist duo Mrzyk & Moriceau (Petra Mrzyk and Jean-François Moriceau; Air de Paris) designed all the lyrics of the *sprechgesang* by Philippe Katerine as colorful writing. Word for word, they flow and metamorphose; their aesthetic is reminiscent of the text in comics or graffiti. Other inserts of writing form a grid over the black screen like grid lines, while others sprout from treetops with organic vitality.



Ya No Sé Que Hacer Conmigo

Regie/director: Charly Gutierrez

UY 2006

Regisseur Charly Gutierrez präsentiert den gesamten spanischen Liedtext der uruguayischen Rockband El Cuarteto de Nos parallel zu ihrem Gesang im animierten Bildraum. Dort sind die als flächige oder dreidimensionale Konstellationen angeordneten Worte oftmals nicht nur als Schrift lesbar, sondern gleichzeitig auch als Bild, Piktogramm oder Grafik sichtbar. So wachsen etwa aus dem Schriftzug „Pelo“ [Haar] Haare. Auch der virtuelle Bühnenraum, in dem die Band performt, ist von den Schrifteinblendungen strukturiert und wird erst durch deren entsprechende Anordnung in seinen räumlichen Dimensionen erkennbar.

Director Charly Gutierrez presents the entire lyrics of a song being performed by the Uruguayan rock band El Cuarteto de Nos in this animated music clip. The words are legible as flat or three-dimensional typography as well as images, pictograms, and graphics. For example, from the word “pelo” [hair], hair grows out. The virtual stage set where the band performs is also structured by the writing displayed, and it is through that arrangement that the spatial dimensions of the stage are first revealed.

► **Interpret:** El Cuarteto de Nos, **Produktion:** Milagrito Films, 4 min 1 sec

► **Artist:** El Cuarteto de Nos, **producers:** Milagrito Films, 4 min. 1 sec.



D.A.N.C.E.

Regie/directors: Jonas & François

FR 2007

► **Interpret:** Justice,
Animation: So Me,
Produktion: Soixan7e
Quin5e, 3 min 2 sec

Im Musikvideo *D.A.N.C.E.* des französischen Electronica-Duos Justice (Gaspard Augé und Xavier de Rosnay), setzen die Regisseure Jonas & François (Jonas Euvremier und François Rousselet) Schrift (Animation: Bertrand Lagros de Langeron aka So Me) als visuelle Verdopplung des Songtexts, aber auch als kommentierende Ergänzung zu diesem ein. Die digital animierte Schrift schwebt frei im Bildraum und erscheint vor allem auf den T-Shirts der beiden DJs, als handle es sich um Aufdrucke.

► **Artists:** Justice,
animation: So Me,
producers: Soixan7e
Quin5e, 3 min. 2 sec.

In the music video *D.A.N.C.E.* of the French electronic music duo Justice (Gaspard Augé and Xavier de Rosnay), directors Jonas & François (Jonas Euvremier and François Rousselet) use writing (animation: Bertrand Lagros de Langeron aka So Me) to duplicate the song's lyrics visually, as well as to comment on them. The digitally animated writing floats freely through the image space and appears mainly as if it was printed on the t-shirts of the two DJs.



The Good Life

Regie/directors: Jonas & François

US 2007

Das französische Regie-Duo Jonas & François visualisiert Auszüge aus dem Text von Kanye Wests Sprechgesang in Form farbiger großformatiger Schriftzüge, die an Comics und Graffiti erinnern. Sie erscheinen als Aufschrift von Leuchtreklameschildern, die, größer werdend, aus dem Mund des Rappers zu kommen scheinen, auf dessen Sonnenbrille geschrieben sind, sich als Schriftflüssigkeit aus einer Flasche ergießen und die im dreidimensionalen Bildraum bewegt, beiseitegeschoben oder angesungen werden, als ob es sich um reale Objekte handelt.

The French directors Jonas & François portray excerpts from the text of rap music by Kanye West in the form of large-format colorful lettering, which is reminiscent of comics and graffiti. The text looks like neon advertising signs that increase in size as they come out of the rapper's mouth, they show up on his sunglasses, or pour out of a bottle as liquid letters. The letters move through the three-dimensional image space, are pushed aside or sung at, as if they were real objects.

► **Interpret:** Kanye
West feat. T-Pain,
3 min 48 sec

► **Artists:** Kanye West
feat. T-Pain, 3 min.
48 sec.



Symphonies

Regie/directors: Corinne Bance, Axel d'Harcourt
(Chic & Artistic, Paris)
FR 2009

► **Interpret:** Dan Black feat. Kid Cudi,
Produktion: Chic & Artistic Unlimited, **Kamera:** Gilles Piquard, Eric Robbins,
Postproduktion: Chic & Artistic, Sébastien Fillinger, Julien Baret, Anthony Menard, Caroline Mistral,
Label: The:Hours (USA), 3 min 39 sec

► **Artists:** Dan Black feat. Kid Cudi, **producers:** Chic & Artistic Unlimited, **camera:** Gilles Piquard, Eric Robbins,
post-production: Chic & Artistic, Sébastien Fillinger, Julien Baret, Anthony Menard, Caroline Mistral,
Label: The:Hours (USA), 3 min. 39 sec.

Das Musikvideo zum Song *Symphonies* des britischen Wonky-Pop-Sängers Dan Black wird von Corinne Bance und Axel d'Harcourt (Chic & Artistic, Paris) als Hommage an klassische Spielfilm-Vorspanne konzipiert. Auszüge des Liedtexts erscheinen, eingebettet in deren Bildwelten, in der charakteristischen Typografie bekannter Titelsequenzen aus unterschiedlichen Filmgenres von den 1930er-Jahren bis heute und lassen auf diese Weise unzählige kontextuelle Verknüpfungen entstehen – etwa zu David Lynchs *Lost Highway* (US, 1997), Steven Lisbergers *Tron* (US, 1982), Stanley Kubricks *2001: Odysee im Weltraum* (US, 1968), Guy Hamiltons *James Bond 007 – Goldfinger* (GB, 1964) oder David Finchers *Se7en* (US, 1995).

The music clip of *Symphonies*, by British wonky pop recording artist Dan Black, was designed by Corinne Bance and Axel d'Harcourt (Chic & Artistic, Paris) as homage to classic movie trailers. Excerpts of the lyrics appear, embedded in their pictorial world, in the characteristic typography of famous title sequences in various movie genres from the 1930s to the present. This creates a whole host of contextual connections; for example, to David Lynch's *Lost Highway* (US, 1997), Steven Lisberger's *Tron* (US, 1982), Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey* (US, 1968), Guy Hamilton's *James Bond 007 – Goldfinger* (GB, 1964), and David Fincher's *Se7en* (US, 1995).



Tiger Dust

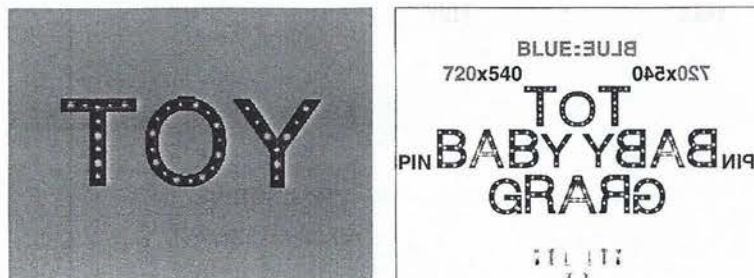
Regie/director: Kevin Blanc
CH 2009

In *Touch Yello. The Virtual Concert* lässt der Videokünstler Kevin Blanc die Schweizer Electro-Altmeister Dieter Meier und Boris Blank aka Yello in der Sequenz zum Song *Tiger Dust* in einer skulpturalen weißen Buchstabenarchitektur im schwarzen dreidimensionalen Bildraum performen. Meier und Blank tanzen in und auf der Buchstabenarchitektur, durchqueren sie wie in einem Computerspiel – laufen durch das Tor eines „O“, halten gerade noch die Balance auf dem kleinflächigen oberen Ende einer „L“-Skulptur, fallen in Buchstaben-Schluchten, während sie von frei schwebenden monumentalen Buchstaben umgeben sind. Die Premiere des virtuellen Konzerts fand 2009 im Berliner Kino International statt.

In *Touch Yello. The Virtual Concert*, video artist Kevin Blanc presents the Swiss grandseigneurs of electro pop, Dieter Meier and Boris Blank aka Yello in the sequence featuring the song *Tiger Dust*. Meier and Blank perform in a sculptural white architecture of letters inside a black three-dimensional image space, dancing in and on the letter architecture, and passing through it like in a computer game; they walk through the gate of an „O“, just about manage to balance on the small surface of the top end of an „L“, fall through canyons of letters, surrounded by more – and free-floating – letters of monumental scale. The premiere of the virtual concert took place in 2009 in Berlin's Kino International.

► **Musiksequenz,**
Interpret: Yello, **in:** *Touch Yello. The Virtual Concert*,
Produktion: Jürg Steudler, Encore Pictures, 3 min 8 sec,
© 2009 YELLO,
Courtesy of Universal Music / Electronic Beats

► **Music sequence,**
artist: Yello, **in:** *Touch Yello. The Virtual Concert*, **producers:** Jürg Steudler, Encore Pictures, 3 min. 8 sec., © 2009 YELLO, Courtesy of Universal Music / Electronic Beats



Toy Baby Grand

Regie/directors: Alexander Chen,
Philip Stockton
US 2009

► **Interpret:** Boy in Static, 3 min. 26 sec.

Alexander Chen und Philip Stockton kreieren für Chens Indie-Rock-Band Boy in Static das Musikvideo *Toy Baby Grand*, das ausschließlich aus farbiger, sich sukzessive entwickelnder Text-Edit-Schrift und animierten GIF-Bildern besteht und in seiner Ästhetik dadurch an die Web-Art der frühen 1990er-Jahre, aber auch an Kunstwerke der Op-Art aus den 1970er-Jahren erinnert.

► **Artists:** Boy in Static, 3 min. 26 sec.

For Chen's indie rock band Boy in Static, Alexander Chen and Philip Stockton created the music video *Toy Baby Grand*. The clip consists entirely of colored, successively developing TextEdit fonts and animated GIF bitmap images, its aesthetics recalling both Web art of the early 1990s, and Op art works of the 1970s.



Only Man

Regie/directors: Jonas & François
FR 2010

Im Musikvideo *Only Man* der britischen Electro-Gruppe Audio Bullys nehmen die Regisseure Jonas & François die Ästhetik der beschrifteten Kleidungsstücke aus ihrem Musikvideo *D.A.N.C.E.* (FR, 2007) als Vorbild und beschriften Schuhsohlen mit Auszügen des Songtexts und weiteren Schlagworten, die von unten durch eine Glasscheibe gelesen werden können. Text erscheint auch als Aufschrift auf der Glasscheibe, wird auf diese gesprayt oder als Beschriftung von Fotografien, Produktverpackungen und Objekten gezeigt.

► **Interpret:** Audio Bullys, 3 min 7 sec

In their music video *Only Man* for the British electronic music act Audio Bullys, directors Jonas & François model its aesthetic on the clothes with writing on them featured in their music clip *D.A.N.C.E.* (FR, 2007), and print excerpts from the lyrics and other catchphrases on the soles of shoes, read from underneath through a pane of glass. These short texts also appear as inscriptions in this pane of glass, either sprayed on it, or inscribed as captions on photographs, product packaging, and various objects.

► **Artist:** Audio Bullys, 3 min. 7 sec.

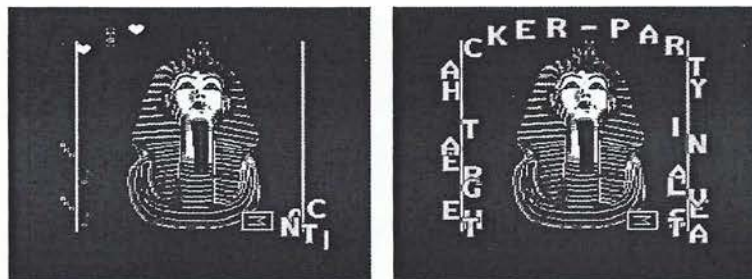
14

►► COMPUTER-DEMOSZENE / COMPUTER DEMOSCENE

1 – XAKK	
<i>No Sleep 2 (Part 2)</i> , SE 1987	214
2 – XAKK	
<i>No Sleep 2 (Part 1)</i> , SE 1987	215
3 – XAKK	
<i>Why Sleep (Part 4)</i> , SE 1988	216
4 – Vision	
<i>Legalise It (Part 5)</i> , NL 1988	217
5 – Super Swap Sweden	
<i>It's Movin' (Part 5)</i> , SE 1988	218
6 – Triumph	
<i>Gnarp (Part 3)</i> , SE 1988	219
7 – Triumph	
<i>Gnarp (Part 5)</i> , SE 1988	220
8 – Northstar & Fairlight	
<i>Megademo 3 (Scrolly 2)</i> , SE 1989	221
9 – Vision	
<i>Megademo 2 (Part 2)</i> , NL 1989	222
10 – Cryptoburners	
<i>Hunt for 7th October</i> , NO 1990	223

11 – Phenomena	
<i>ScrewBalls (aka Corkscrew)</i> , SE 1990	224
12 – Scoopex	
<i>Mental Hangover</i> , FI 1990	225
13 – Vision	
<i>Can't Be</i> , NL 1991	226
14 – Sanity	
<i>Elysium – The Search for Anarchy</i> , DE 1991	227
15 – Chorus	
<i>Revolution (Greetings)</i> , HU 1994	228
16 – Black Maiden	
<i>Pageturner</i> , DE 2004	229
17 – Equinox	
<i>Kings of the Playground</i> , FR 2004	230
18 – Bypass	
<i>Kardiogramm</i> , DE 2005	231
19 – Focus	
<i>Trans*Form</i> , NL 2006	232
20 – Neuro	
<i>Die Ewigkeit schmerzt</i> , DE 2006	233

Texte/texts: Daniel Botz



No Sleep 2 (Part 2)

Gruppe/group: XAKK

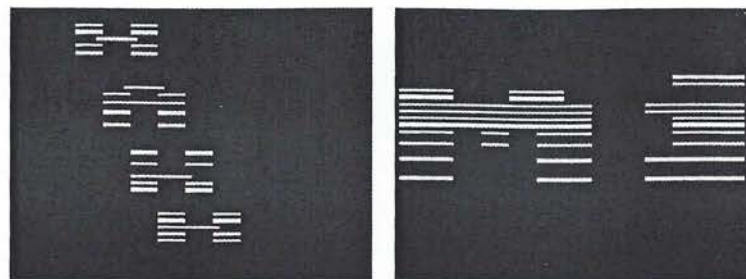
SE 1987

► **Code:** Jolly Cracker,
Musik: Knatter,
C64-Demo auf
Video, gesamte
Demo als ausführ-
bares Programm
unter: [http://csdb.
dk/release/?id=6419](http://csdb.dk/release/?id=6419),
2 min 14 sec

Die ersten Demos auf dem Commodore 64 beinhalteten meistens eine handgezeichnete Pixelgrafik, einen *Textscroller* und Musik. Die Maske des Tutanchamun war ein beliebtes Motiv, mit dem die Grafikfähigkeiten eines Homecomputers demonstriert wurden. Zudem bemühte man sich darum, die lineare Starre der Textzeile aufzubrechen. Um die Buchstaben stattdessen möglichst elegant über den Bildschirm zu steuern, benutzte man *Sprites*, kleine frei bewegliche Objekte, mit denen in Computerspielen normalerweise Raumschiffe, Fahrzeuge oder Projektile gestaltet wurden. So windet sich in *No Sleep 2* der Scrolltext um zwei Stangen, umspielt die Grafik und kann mit dem Joystick vor- und zurückgespult werden.

► **Code:** Jolly Cracker,
music: Knatter,
C64 demo on video,
complete demo as
executable program
at: [http://csdb.dk/
release/?id=6419](http://csdb.dk/release/?id=6419),
2 min. 14 sec.

The first demos on the Commodore 64 mostly contained a hand-drawn pixel diagram, a text scroller, and music. The mask of Tutankhamun had been a favorite motif with which to demonstrate the graphic capabilities of a home computer. Efforts were also made to break the linear rigidity of the text line. Instead, in order to guide the letters across the screen as seamlessly as possible, sprites were used – small, freely moveable objects that spaceships, vehicles, or projectiles often incorporated in computer game design. Thanks to the sprites in *No Sleep 2 (Part 2)*, the scroll text winds around two bars, moves around the graphics, and can be fast-forwarded or rewound with the joystick.



No Sleep 2 (Part 1)

Gruppe/group: XAKK

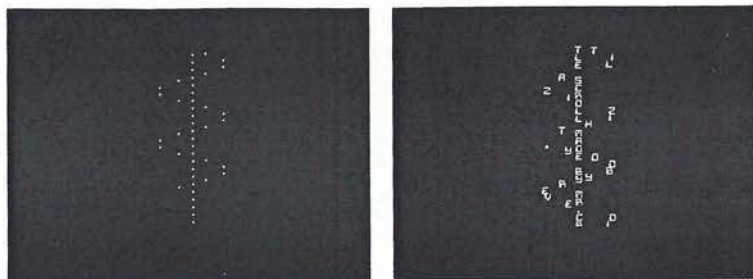
SE 1987

Ein klassischer Homecomputer wie der Commodore 64 besitzt keine Grafikfähigkeiten für schnelle, großflächige Bewegungen, denn weder Arbeitsspeicher noch Prozessorleistung reichen aus, um den Bildschirm bei jedem Aufbau komplett mit neuem Inhalt zu füllen. Man muss zu technischen Tricks greifen, um die Anzeigefläche zu dynamisieren. In *No Sleep 2* der schwedischen Gruppe XAKK wird eine große Scrollzeile durch *Rastersplits* erzeugt. Dies bedeutet, dass die Hintergrundfarbe mehrmals geändert wird, während der Kathodenstrahl des Monitors eine Bildschirmzeile zeichnet. Die meisten Effekte in C64-Demos sind also das Ergebnis eines ausgeklügelten Zusammenspiels von präziser Programmierung und Fernsehelektronik.

A classic home computer such as the Commodore 64 does not have the graphic capabilities for rapid, large-surface movements, since neither main memory nor processing power can completely fill the screen with new content at each refresh cycle. One has to have recourse to technical tricks to enliven the display. In *No Sleep 2 (Part 1)* by the Swedish group XAKK, a large scroll line is generated by raster splits. This results in the background color changing several times while the monitor cathode ray draws a screen display. Hence, most of the effects in C64 demos are the result of a sophisticated interaction of precise programming and television electronics.

► **Code:** Jolly Cracker,
Musik: Knatter,
C64-Demo auf
Video, gesamte
Demo als ausführ-
bares Programm
unter: [http://csdb.
dk/release/?id=6419](http://csdb.dk/release/?id=6419),
2 min 10 sec

► **Code:** Jolly Cracker,
music: Knatter,
C64 demo on video,
complete demo as
executable program
at: [http://csdb.dk/
release/?id=6419](http://csdb.dk/release/?id=6419),
2 min. 10 sec.



Why Sleep (Part 4)

Gruppe/group: XAKK

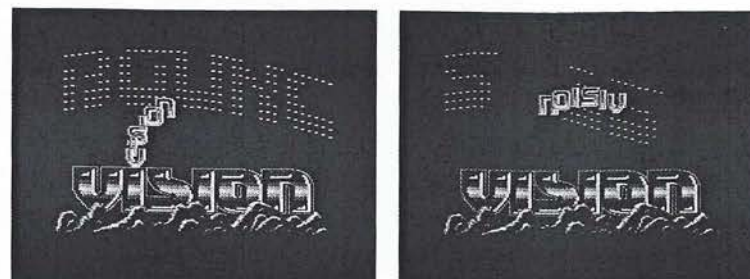
SE 1988

► **Code:** Mr. Cross,
Musik: Knatter,
C64-Demo auf
Video, gesamte
Demo als ausführ-
bares Programm
unter: [http://csdb.
dk/release/?id=696](http://csdb.dk/release/?id=696),
1 min 54 sec

Nicht alle Abschnitte von Computerdemos bieten formatfüllende Szenarien. Oft finden sich interessante Varianten von *Textscrollern*, die wie kleine Übungen oder Skizzen auf schwarzem Hintergrund ausprobiert werden. *Why Sleep* enthält einen *Upscroll*, eine vertikal nach oben rollende Textzeile, deren Buchstaben von oben spiralförmig wieder nach unten segeln. Da der erste Textabschnitt nur aus Satzpunktzeichen besteht, entwickelt sich der Scroller effektivvoll aus einem abstrakten Punktmuster.

► **Code:** Mr. Cross,
music: Knatter,
C64 demo on video,
complete demo as
executable program
at: [http://csdb.dk/
release/?id=696](http://csdb.dk/release/?id=696),
1 min. 54 sec.

Not all computer demos offer format-filling scenarios. There are often interesting text scroller variants that are tested like small exercises or sketches against a black background. *Why Sleep (Part 4)* contains an upscroll, a vertical text line which rolls upwards, yet whose letters spiral downwards again. Because the first section of text consists solely of full stops, the scroller is effectively based on an abstract dot pattern.



Legalise It (Part 5)

Gruppe/group: Vision

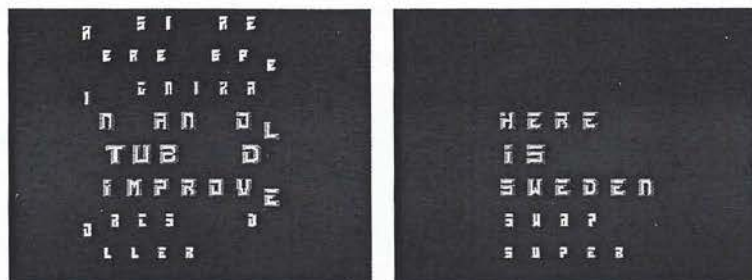
NL 1988

Parallel zu den rollenden Buchstaben auf der Basis beweglicher Grafikelemente entwickelte sich auf dem C64 eine andere Tradition der Schriftwiedergabe in Form grober Textdisplays. Hierbei wird ein Raster aus Bildschirmzeichen oder anderen kleinen grafischen Elementen erstellt, das als Anzeigematrix für den Text dient. *Legalise It* enthält einen solchen *Low-Resolution-Scroller*. Eine Verformung der Matrix versetzt entsprechend die ganze Schrift in Schwingung. Typisch für diese Demonstration ist, dass sich der Text seiner Transformation „bewusst“ ist – „YEEEEAAHH BOUNCING!!!“ – und selbstreflexiv die eigene Unlesbarkeit kommentiert: „Nooooooo, not so quickly.“

Parallel to the rolling letters, and on the basis of mobile graphic elements, the C64 developed another tradition of presentation in the form of raw text displays. Here, a grid, created from screen characters or other small graphic elements, serves as a display matrix for the text. *Legalise It (Part 5)* includes such a low-resolution scroller. Correspondingly, a deformation of the matrix starts the text oscillating. A typical feature of this demo is that the text is “aware” of its own transformation – “YEEEEAAHH BOUNCING!!!” – and comments on its own illegibility: “Nooooooo, not so quickly.”

► **Code:** TSM, **Musik:**
Jeroen Tel, C64-Demo
auf Video, gesamte
Demo als ausführ-
bares Programm
unter: [http://csdb.
dk/release/?id=6294](http://csdb.dk/release/?id=6294),
57 sec

► **Code:** TSM, **music:**
Jeroen Tel, C64 demo
on video, complete
demo as execut-
able program at:
[http://csdb.dk/
release/?id=6294](http://csdb.dk/release/?id=6294),
57 sec.



It's Movin' (Part 5)

Gruppe/group: Super Swap Sweden
SE 1988

► **Code:** Kjer, Musik:
Rob Hubbard,
C64-Demo auf
Video, gesamte
Demo als ausführ-
bares Programm
unter: <http://csdb.dk/release/?id=739>,
1 min 44 sec

Ein großes Experimentierfeld bei Textscrollern in Computer-demos ist die Variation der Leserichtung. Während gleichmäßig von rechts nach links durch das Bild rollende Buchstaben gewissermaßen automatisch aufgenommen werden, bewirkt jedes Neigen, Abzweigen oder Umkehren der Textzeile, dass sich die Leserinnen und Leser unweigerlich der strengen technischen Bedingungen bewusst werden, unter denen hier (*Part 5*) kommuniziert wird. Der pulsierende Text von *It's Movin'* beginnt unten rechts, schlängelt sich in Serpentina über den Bildschirm, wodurch sich die Laufrichtung jeder zweiten Zeile umkehrt, und verschwindet im oberen Bildrand, um anschließend seinen Weg wieder von dort nach unten anzutreten.

► **Code:** Kjer, music:
Rob Hubbard,
C64 demo on video,
complete demo as
executable program
at: <http://csdb.dk/release/?id=739>,
1 min. 44 sec.

A seemingly endless field of experimentation among text scrollers in computer demos is variation of reading direction. Whereas, in a certain sense, letters rolling evenly from right to left through the picture are received automatically, each inclination, offset, or reversal of the text line alerts the reader to the strict technical parameters that communication here is subject to. The pulsating text of *It's Movin' (Part 5)* begins at the bottom right, and snakes across the screen, while the direction of movement reverses every second line, and disappears at the upper edge before once again starting its way from there towards the bottom of the screen.



Gnarp (Part 3)

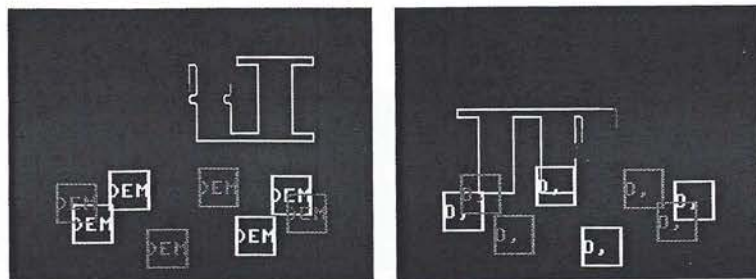
Gruppe/group: Triumph
SE 1988

Wenn sich die Demoszene auf einer der mehrmals jährlich ausgetragenen Partys trifft, treten Szenegruppen in Demo-Competitions gegeneinander an. Bei diesem wettbewerbsorientierten Programmieren geht es nicht nur um Gestaltungsfragen, auch das Streben nach messbaren Rekorden spielt eine Rolle. Mahoney von Triumph schaffte es in *Gnarp* erstmals, einen Scrolltext aus komplett bildschirmfüllenden Lettern zu erzeugen. Das beanspruchte den Prozessor des C64 dermaßen, dass als Untermalung keine Musik, sondern lediglich ein tiefer Sägezahnston möglich war.

► **Code:** Mahoney,
C64-Demo auf Video,
gesamte Demo als
ausführbares Pro-
gramm unter:
<http://csdb.dk/release/?id=13683>,
2 min 8 sec

When the demo scene meets several times a year at parties, the scene's groups run against one another in demo competitions. In this competitive spirit, the programming concern is not solely with questions of design, but with the search for measurable records. In *Gnarp (Part 3)*, Mahoney of Triumph managed to generate a scroll text from letters that filled the screen completely for the first time. This taxed the C64 processor to such a degree, that it was impossible to have music and there is only a low-pitched signal as a soundtrack.

► **Code:** Mahoney,
C64 demo on video,
complete demo as
executable program
at: <http://csdb.dk/release/?id=13683>,
2 min. 8 sec.



Gnarp (Part 5)

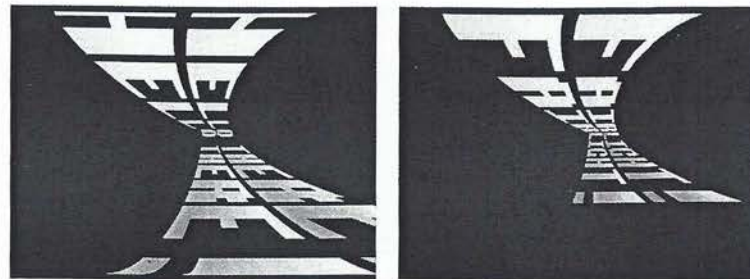
Gruppe/group: Triumph
SE 1988

► **Code:** Mahoney,
Musik: Johannes
Bjerregaard,
C64-Demo auf Video,
gesamte Demo als
ausführbares Pro-
gramm unter:
[http://csdb.dk/
release/?id=13683](http://csdb.dk/release/?id=13683),
2 min 28 sec

Eine bleibende Aufgabe von Schrift in Demos ist die Wiedergabe der Grußliste – der *greetings*. In Zeiten vor dem Internet diente dieses lange Aufzählen von Namen in alphabetischer, nach Präferenz geordneter oder beliebiger Reihenfolge der Bestätigung und Festigung internationaler Netzwerke. Man verfolgte aufmerksam diese Liste, um seinen Namen und oft auch eine persönliche Botschaft darauf zu entdecken. Bei *Gnarp (Part 5)* werden die *greetings* über ein sehr kurzes und zudem ständig bewegtes Display gejagt. Die künstlich verknappte Lesefläche erinnert an Installationen von Jenny Holzer und fordert die Aufmerksamkeit des Betrachters heraus. Auf Tastendruck erscheint jeweils eine neue Variante des Textfensters.

► **Code:** Mahoney,
music: Johannes
Bjerregaard, C64
demo on video,
complete demo as
executable program
at: [http://csdb.dk/
release/?id=13683](http://csdb.dk/release/?id=13683),
2 min. 28 sec.

A remaining task of demo writing is the playback of the greeting list – the “Greetings.” Before the Internet, this long list of names was ordered alphabetically, according to preference, or random sequence, and it served to confirm and consolidate international networks. One could refer to these lists to find one’s own name and often a personal message. In the case of *Gnarp (Part 5)*, the Greetings are chased across a very short and continually moving display. The truncated reading surface is reminiscent of art installations by Jenny Holzer, and challenges the viewers’ attention. With each new keystroke, a new variation of the pop-up appears.



Megademo 3 (Scrolly 2)

Gruppe/group: Northstar & Fairlight
SE 1989

Der Commodore Amiga ist mit eigenen Chips für grafische Operationen ausgestattet, was das Programmieren flexibler Grafik erheblich erleichtert. Das pixelgenaue Verbiegen von Scrollzeilen wurde daher zu einer beliebten Spielart früher Amiga-Demos. In den Demos von Mahoney & Kaktus aus Schweden sowie von Dexion aus Dänemark werden die rollenden Texte unterschiedlichen Verzerrungen unterworfen, was zum Teil starke räumliche Effekte hervorruft.

The Commodore Amiga is equipped with its own chips for graphic operations, which considerably ease the programming of flexible graphics. Consequently, the pixel accurate bending of scroll lines became a permanent feature of early Amiga demos. In those done by Mahoney & Kaktus (Sweden), and by Dexion (Denmark), the rolling texts were subject to highly diverse distortions to generate some powerful spatial effects.

► **Code, Musik:**
Mahoney, Kaktus,
Amiga-500-Demo auf
Video, gesamte Demo
als ausführbares
Programm unter:
[http://janeway.
exotica.org.uk/
release.php?id=1962](http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=1962),
2 min 6 sec

► **Code, music:**
Mahoney, Kaktus,
Amiga 500 demo on
video, complete demo
as executable program
at: [http://janeway.
exotica.org.uk/
release.php?id=1962](http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=1962),
2 min. 6 sec.



Megademo 2 (Part 2)

Gruppe/group: Vision

NL 1989

► **Code:** TSM, **Musik:** Hein, Amiga-500-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=131>, 2 min 18 sec

Schon die ersten Cracker-Intros überforderten die Leserinnen und Leser gerne mit mehreren simultan ablaufenden Texten. Auf dem Amiga entstand daraus eine beliebte Kombination zweier völlig unterschiedlicher Typografieformen: Einmal als „Chrombuchstaben“ mit aufwendigem Spiegeldekor, daneben als einfarbiger, aber vielfältig verzerrter *Scroller*. Bei *Megademo 2 (Part 2)* rollt der verzerrte Scrolltext aufwärts und wird nach oben hin verdunkelt, während er scheinbar den Windungen einer Straße folgt. Bewegte Schrift reicht in diesem Fall völlig aus, um einen eindrucksvollen Bildraum zu komponieren.

► **Code:** TSM, **music:** Hein, Amiga 500 demo on video, complete demo as executable program at: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=131>, 2 min. 18 sec.

Even the first cracker intros overwhelmed the reader with multiple, simultaneously running texts. As a result, the Amiga had a favorite combination of two entirely different typographic forms: first, as “chrome letters” with elaborate mirror decor, next to second, a monochrome, but multiply distorted scroller. In the case of *Megademo 2 (Part 2)*, the distorted scroll text roles upwards and is darkened towards the top, while apparently following a winding road. In this case, writing in motion is quite sufficient for composing an impressive visual space.



Hunt for 7th October

Gruppe/group: Cryptoburners

NO 1990

Ab 1989 wurden die zweidimensionalen Kompositionen in Computerdemos zunehmend von dreidimensionalen Bildräumen abgelöst. Das Rotieren geometrischer Körper etablierte sich als Standardaufgabe für die Programmierer. Den ersten Scrolltext aus massiven 3-D-Lettern programmierte Tec von den Cryptoburners in dieser Demo. Die Buchstaben lassen sich beim Vorbeifliegen beinahe greifen. Der Symbolcode der Schrift ist damit Teil der virtuellen Realität geworden, die Betrachterinnen und Betrachter stehen in einem räumlichen Bezug zum Text.

From 1989, two-dimensional compositions in computer demos were increasingly replaced by three-dimensional pictorials. The task of rotating geometric bodies established itself for programmers as routine. The first scroll texts of enormous 3-D letters were programmed by Tec from the Cryptoburners in this demo. One can almost touch the letters when flying past. The symbol code of the writing thus became part of the virtual reality; the viewers stand in a spatial reference to the text.

► **Code:** Tec, **Musik:** Walkman, Amiga-500-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=221>, 3 min 39 sec

► **Code:** Tec, **music:** Walkman, Amiga 500 demo on video, complete demo as executable program at: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=221>, 3 min. 39 sec.



ScrewBalls (aka Corkscrew)

Gruppe/group: Phenomena

SE 1990

► **Code:** Photon,
Musik: Firefox, **Grafik:** Terminator, Amiga-500-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=6340>, 2 min 48 sec

► **Code:** Photon,
music: Firefox,
graphics: Terminator, Amiga 500 demo on video, complete demo as executable program at: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=6340>, 2 min. 48 sec.

Auch auf dem Amiga bemühte man sich bei der Programmierung von Demos um Innovationen, die den Formenbestand der Szene erweitern sollten. Eine beliebte Rolltext-Variante stellte der *Tubescroller* oder *Pipescroller* dar, bei dem sich der Text röhrenförmig um eine horizontale Achse windet. Eine andere Variation war der *Sinusscroller*, bei dem er in gleichmäßige Schwingungen versetzt wird. Photon von Phenomena kombinierte beide Stile in seinem „Korkenzieher“.

When programming demos, programmers also made attempts to introduce innovations designed to extend the Amiga's form inventory. One favored roll text variant came in the form of the tube scroller or pipe scroller, whose text turns upwards tube-like around a horizontal axis. One further variation was the sinus scroller, which even set it to oscillating. Photon of Phenomena combined both styles in his "corkscrew."



Mental Hangover

Gruppe/group: Scoopex

FI 1990

Bis 1990 bestanden Demos aus in sich geschlossenen Abschnitten, deren Inhalt sich unendlich wiederholte, bis auf Mausklick der nächste geladen und gestartet wurde. Mit *Mental Hangover* änderte sich das. Demos entwickelten sich zu kurzweiligen Effektschows mit schnellen Wechseln, die ohne Eingreifen durch die Betrachterinnen und Betrachter von einem Teil zum nächsten überleiteten. Lange Scrolltexte funktionierten in dieser neuen Struktur nicht mehr. Bevorzugt wurden stattdessen kurze, effektiv animierte Slogans. Der *Circle Twist*, bei dem der Text eine kreisförmige Bahn beschreibt und dabei gestaucht oder gestreckt werden kann, ist der erste seiner Art aus massiven, flexibel dehn- und zerrbaren Vektorbuchstaben.

Until 1990, demos consisted of self-contained sections whose content seemingly repeated itself endlessly until, per mouse click the next section was loaded and started. *Mental Hangover* changed this. Demos developed into entertaining effect shows with rapid changes, which lead from one part to the next without any viewer intervention. Lengthy scroll texts no longer functioned in this new structure; short, effective animated slogans were preferred instead. The circle twist, in which the text describes a circular track that can be compressed or stretched, features the first massive, flexibly expandable and distortable vector letters.

► **Code:** Slayer,
Grafik: Reward,
Musik: Uncle Tom, Amiga-500-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=1032>, 1 min 10 sec

► **Code:** Slayer,
graphics: Reward,
music: Uncle Tom, Amiga 500 demo on video, complete demo as executable program at: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=1032>, 1 min. 10 sec.



Can't Be

Gruppe/group: Vision

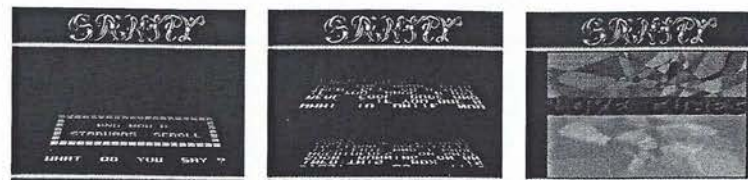
NL 1991

► **Code:** TSM, **Musik:** Hein, Jeroen Tel, Amiga-500-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=7750>, 1 min 47 sec

Während auf dem C64 das sportliche „Höher-schneller-weiter-Prinzip“ hauptsächlich durch immer größere *Megascroller* verkörpert wurde, wurde auf dem Amiga der *Multiscroller* erfunden, bei dem es galt, möglichst viele parallel scrollende Textzeilen gleichzeitig und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten über den Bildschirm zu jagen. Vision steigerten dieses Prinzip: In *Can't be* winden sich zahlreiche *Sinusscroller* wie Schlangen über den Bildschirm. Typisch ist dabei der Spannungsaufbau bei der Präsentation: Zuerst wird ein neuer Rekord angekündigt, dann überqueren zunächst einer, dann neun und schließlich sechzehn simultane Scrollzeilen die Anzeigefläche.

► **Code:** TSM, **music:** Hein, Jeroen Tel, Amiga 500 demo on video, complete demo as executable program at: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=7750>, 1 min. 47 sec.

Whereas in the C64, the sporting principle of "higher-further-faster" was typified primarily by increasingly large megascrollers, the multiscroller was invented on the Amiga, aiming to chase as many parallel scrolling text lines across the screen as was possible, both simultaneously and at different speeds. Vision augmented this principle by numerous sinus scrollers that snaked across the screen. The build-up of tension is a hallmark of the presentations: a new record is first announced, then, initially one, followed by nine – and finally sixteen – simultaneous scroll lines cross the display.



Elysium – The Search for Anarchy

Gruppe/group: Sanity

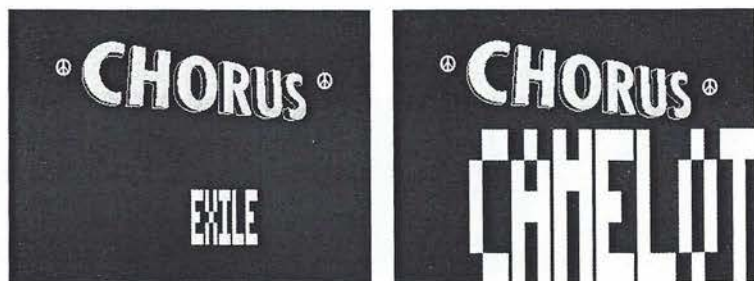
DE 1991

Mit fortschreitender Entwicklung der visuellen Effekte in Computerdemos offenbaren die darin enthaltenen Texte immer mehr eine Doppelrolle. Einerseits sind sie Gegenstand von computergrafischen Experimenten, andererseits nach wie vor Träger von Information, und nicht selten berichten sie über die Umstände ihrer eigenen Gestaltung und Verformung. So beispielsweise in *Elysium*, das mehrere innovative Scroll-Routinen in schneller Abfolge präsentiert. Eine davon zitiert den bekannten Rolltitel der *Star Wars*-Filme, versetzt die in den Tiefen des Weltraums verschwindende Texttafel jedoch zusätzlich in Rotation.

Given the continuous development of visual effects in computer demos, the texts they contain increasingly have a dual role. While on the one hand, they are subject to computer graphics experimentation, they continue, on the other, to be information carriers, not infrequently reporting on the conditions of their own form and deformation. *Elysium*, for example, presents several innovative scroll routines in rapid succession. One of these cites the scroll title of the well-known *Star Wars* films, though sets the text panels disappearing into the depths of space in rotation.

► **Code:** Chaos, Panther, **Grafik:** Cruiser, **Musik:** Jester, Amiga-500-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=284>, 2 min 56 sec

► **Code:** Chaos, Panther, **graphics:** Cruiser, **music:** Jester, Amiga 500 demo on video, complete demo as executable program at: <http://janeway.exotica.org.uk/release.php?id=284>, 2 min. 56 sec.



Revolution (Greetings)

Gruppe/group: Chorus

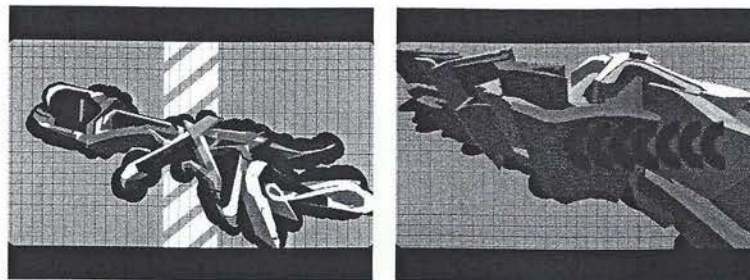
HU 1994

► **Code:** Clarence,
Musik: Drax,
C64-Demo auf
Video, gesamte
Demo als ausführ-
bares Programm
unter: <http://csdb.dk/release/?id=3588>,
1 min 19 sec

► **Code:** Clarence,
music: Drax,
C64 demo on video,
complete demo as
executable program
at: <http://csdb.dk/release/?id=3588>,
1 min. 19 sec.

In *Revolution* wird die obligatorische Grußliste nicht durch eine Scrollzeile, sondern durch ein- und auszoomende *Sprites* realisiert. Der Effekt ist überraschend, da Bewegungen in die Tiefe in der Grafik des C64 eher selten vorkommen. Die grobe Pixelstruktur, die beim Vergrößern der Namen entsteht, wird zur Entstehungszeit der Demo nicht mehr als technisches Manko verstanden, sondern als Stilmittel eingesetzt.

In *Revolution*, the obligatory greeting list is implemented by way of zooming in and zooming out sprites rather than by scroll line. The effect is remarkable, since movements in the depths are typically rare in C64 graphics. The rough pixel structure that appears when enlarging the names is no longer understood as the technical deficiency it was in early demo development, but now used as a style card.



Pageturner

Gruppe/group: Black Maiden

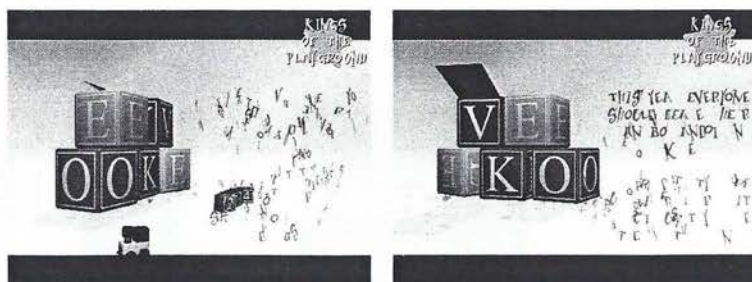
DE 2004

Computerdemos und Graffiti sind als subkulturelle Gestaltungsformen entfernte Verwandte. Als in den Anfangstagen der Demoszene die ersten *Cracker-Intros* vor kopierten Computerspielen auftauchten, wurden sie auch als „digitale Graffiti“ bezeichnet. In der Folge verwendete man die dynamischen kalligrafischen Schriftzüge auch für Gruppenlogos in Demos, in denen sie ein beliebtes Gegenstück zu den meist rechtwinkligen, auf Hochglanz polierten Computerschriften darstellten. Bei *Pageturner* werden die Graffiti-Lettern in pulsierende Bewegung versetzt, ähnlich der Titelgrafik des bekannten Graffiti-Films *Wild Style* (US, 1983), und es entsteht der Eindruck, als sei die Animation die eigentlich angemessene Darstellungsweise dieser grafischen Kunst.

As subcultural design forms, computer demos and graffiti are all distant relatives. When the first cracker intros appeared in the pioneer days of the demo scene – prior to copied computer games – they were frequently referred to as “digital graffiti.” One subsequently used the dynamic calligraphic lettering for group logos in demos, where they represented a popular counterpart to the mostly square, polished, high-gloss computer lettering. In the case of *Pageturner*, the graffiti letters are offset and seem to pulsate, much like the main title graphics of the well-known graffiti film *Wild Style* (US, 1983). It appears that animation is the most suitable way to represent this graphic art.

► **Code:** Pandur,
Grafik: Ave, **Musik:**
A-Move, PC/
Windows-64k-Intro
auf Video, gesamte
Demo als ausführ-
bares Programm
unter: <http://www.pouet.net/prod.php?which=15109>,
1 min 52 sec

► **Code:** Pandur,
graphics: Ave,
music: A-Move, PC/
Windows-64k intro
on video, complete
demo as executable
program at: <http://www.pouet.net/prod.php?which=15109>,
1 min. 52 sec.



Kings of the Playground

Gruppe/group: Equinox

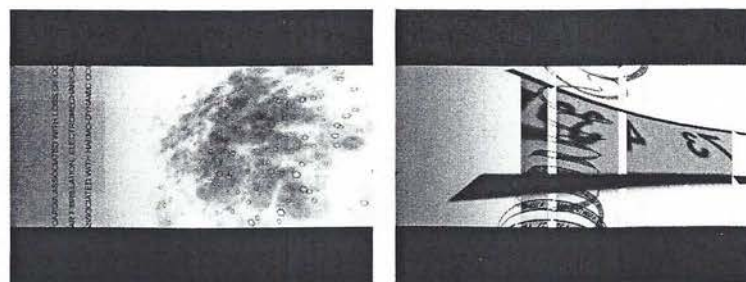
FR 2004

► **Code:** Keops, **Grafik:** Nova, **Musik:** Reed, PC/Windows-64k-Intro auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://www.pouet.net/prod.php?which=12790>, 3 min 4 sec

Wenn die Szene zu einer ihrer Partys einlädt, findet das oft über eine eigens dafür programmierte Demo – sogenannte *Invitros* – statt. Während diese Aufgabe früher mit viel Einsatz von bewegtem Text erledigt wurde, leisten moderne *Invitros* wie *Kings of the Playground* viel mehr, indem sie beispielsweise durch das visuelle Design das Motto der Party („Spielplatz“) transportieren. Als Aufschrift von Würfeln liefert die Schrift, Buchstabe um Buchstabe und Zahl um Zahl zusammengesetzt, die Informationen der digitalen Einladung. Der groovende Soundtrack lässt Buchstaben und Würfel in einer sorgfältig synchronisierten Choreografie tanzen.

► **Code:** Keops, **Graphics:** Nova, **music:** Reed, PC/Windows-64k intro on video, complete demo as executable program at: <http://www.pouet.net/prod.php?which=12790>, 3 min. 4 sec.

To honor an invitation to one of the demoscene's parties, a programed demo especially developed for the event – a so-called *invitro* – will often be given. Whereas this task once featured a considerable amount of moving text, modern *invitros*, such as *Kings of the Playground*, achieve markedly more by transporting the visual design of the party's motto ("Playground"), for example. As an inscription of dice, the writing, composed letter-by-letter, number-by-number, shares the digital invitation's information. The grooving soundtrack makes the letters and dice dance in a carefully synchronized choreography.



Kardiogramm

Gruppe/group: Bypass

DE 2005

Eine beliebte sportliche Disziplin innerhalb der Demo-Wettkämpfe ist die freiwillige Größenlimitierung der ausführbaren Datei. Wie *Pageturner* und *Kings of the Playground* ist auch *Kardiogramm* ein sogenanntes 64k-Intro, das heißt, die Größe des vollständigen Programms liegt unter 64 Kilobyte – eine verschwindend kleine Dateigröße angesichts heutiger Speicherkapazitäten und Datendurchsätze. Bypass erzeugen unter der Voraussetzung dieser Selbstlimitierung eine sehr reduzierte, abstrakte Ästhetik. Zusammenhängende Textinformation gibt es hier kaum, stattdessen imitieren Partikelwolken aus Schriftsymbolen einen pulsierenden Datenstrom, den offenbar nur Expertinnen und Experten lesen können, wie eben ein Kardiogramm.

► **Code:** Warp, Supah, **Musik:** Marek, PC/Windows-64k-Intro auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://www.pouet.net/prod.php?which=16347>, 2 min 8 sec

One favorite sporting discipline in the demo competitions is the voluntary size limitation of the executable data file. Like *Pageturner* and *Kings of the Playground*, *Kardiogramm* [Cardiogram] is also a so-called 64k intro, namely, the size of the complete program is below 64 kilobytes – a diminishingly small data file size in view of present-day storage capacity and data throughputs. Bypass generate on the condition of this self-limitation, above all, a decidedly reduced, abstract aesthetics. Here, there is barely any related text information, but instead, particle clouds of written symbols imitate a pulsating data stream, which clearly only experts are able to read, just like a cardiogram.

► **Code:** Warp, Supah, **music:** Marek, PC/Windows-64k intro on video, complete demo as executable program at: <http://www.pouet.net/prod.php?which=16347>, 2 min. 8 sec.



Trans*Form

Gruppe/group: Focus

NL 2006

► **Konzept, Grafik:** Sander, **Code:** Mirage, TDJ, WVJ, **Musik:** Hein, C64-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://csdb.dk/release/?id=36851>, 1 min 48 sec

► **Conception, graphics:** Sander, **code:** Mirage, TDJ, WVJ, **music:** Hein, C64 demo on video, complete demo as executable program at: <http://csdb.dk/release/?id=36851>, 1 min. 48 sec.

Seit etwa einem Jahrzehnt werden auf dem C64 auch Demos produziert, die mit Effektshows und Programmierrekorden nichts zu tun haben. Vielmehr wird hier die grobe, aber prägnante Ästhetik dieses klassischen Computers dazu genutzt, abstrakte und nicht selten erzählerische Konzepte durchzuspielen. *Trans*Form* ist ein rhythmischer Schlagabtausch von Wörtern, die grafische Textkompositionen bilden, während jedes dazukommende Wort oder jede neue Silbe den Sinn eines entstehenden Satzes wieder ändert. Wenige zusätzliche Buchstaben transformieren die gesamte Aussage und thematisieren das Verhältnis zwischen Klang und Stille, Behauptung und Dementi, Form und Inhalt.

For about a decade, demos were also produced on the C64, which had nothing to do with effects shows and programming records. Here, the rough but concise aesthetics of this classic computer were used instead to play through abstract and not infrequent narrative concepts. *Trans*Form* is a rhythmic, hefty exchange of words which forms graphic text compositions, whereby each additional word, or each new syllable, alters again the meaning of an emerging sentence. A few additional letters transform the entire statement and thematize the relationships between sound and silence, assertion and denial, form and content.



Die Ewigkeit schmerzt

Gruppe/group: Neuro

DE 2006

Darstellungen der Unendlichkeit üben eine große Faszination auf die Demoscene aus. Das mag auch damit zusammenhängen, dass die potenziell unendliche Abarbeitung und Verschachtelung eines Computerprogramms eines der sinnfälligsten Kriterien ist, Demos von Filmen zu unterscheiden. In *Die Ewigkeit schmerzt* wird diese Unendlichkeit als angstvolle Selbstentgrenzung inszeniert. Der Text, der den freien Fall durch verschiedene Panikzustände schildert, besteht aus zoomenden Vektorbuchstaben und zieht die Leserinnen und Leser mit in die Tiefe. Hinter jedem Buchstaben eines Wortes lauert ein weiteres Wort, während sich die Welt dreht und weder der Maßstab noch die Gravitationsverhältnisse stabil zu sein scheinen.

Representations of infinity are a source of a great fascination on the demoscene. Perhaps because the potential for endless processing and nesting of a computer program is one of the most sensible ways of distinguishing demos from films. In *Die Ewigkeit schmerzt* [Eternity hurts] this infinity is staged as an unfolding of anxious self-criticism. The text, depicting the free fall through diverse states of panic, consists of zooming vector letters and draws readers into multiple depths again and again. Behind each letter of a word lurks another word, and while the world turns, neither scale nor gravity appear stable.

► **Code:** Paniq, **Grafik:** Tournesol, PC/Windows-Demo auf Video, gesamte Demo als ausführbares Programm unter: <http://www.pouet.net/prod.php?which=25864>, 4 min 18 sec

► **Code:** Paniq, **graphics:** Tournesol, PC/Windows demo on video, complete demo as executable program at: <http://www.pouet.net/prod.php?which=25864>, 4 min. 18 sec.

Verwendete Literatur

- Adrian, Marc, „Einblicke“, in: Otto Mörrth (Hg.), *Marc Adrian. Das filmische Werk*, Sonderzahl, Wien, 1999, S. 35–53.
- Dencker, Klaus Peter, „Textfilme“, in: *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst*, No. 4, Februar 1972, Nürnberg, S. 31–34.
- Gruber, Bettina, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, DuMont, Köln, 1983.
- Kracauer, Siegfried, *Schriften*, Band 2: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979.
- Mariás, Javier, *Mein Herz so weiß*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1996.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Timm Ulrichs. Der detektorische Blick*, NGBK, Berlin, 1997.
- Pordes, Victor E., *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie*, Lechner, Wien, 1919.
- Rühm, Gerhard, *drei kinematografische texte*, Edition Freibord, Wien, 1996.
- Ruutsalo, Eino, „Kinetisches Wort und Bild“ (1972), in: Klaus Peter Dencker (Hg.), *Visuelle Poesie*, Saarländischer Rundfunk, Dillingen/Saar, 1984, S. 89.
- Scheugl, Hans und Ernst Schmidt jr. (Hg.), *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Vol., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Schmidt jr., Ernst, *Drehen Sie Filme, aber keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964–1987*, Linda Bilda (Hg.), Seccession, Wien, 2001.
- Strelow, Hans, „Happyeah Gayoung. Kriwets Schriftbilder in Düsseldorf“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.08.1967, o. S.
- Thoenen, Nik, „Korpus Grotesk“, 2013, online: <http://sixpackfilm.com/de/catalogue/show/2074>.
- Weiermair, Peter (Hg.), *Kunst aus Sprache*, Ausstellungskatalog Neue Galerie der Stadt Linz, 1976–1977, Linz, 1976.
- Zippay, Lori (Hg.), *Artist's Video. An International Guide*, Cross River Press, New York, 1991.

Cited Literature

- Adrian, Marc, „Einblicke“, in: Otto Mörrth (ed.), *Marc Adrian. Das filmische Werk*, Sonderzahl, Vienna, 1999, pp. 35–53.
- Dencker, Klaus Peter, „Textfilme“, in: *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst*, no. 4, February 1972, Nuremberg, pp. 31–34.
- Gruber, Bettina, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, DuMont, Cologne, 1983.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton, 1947.
- Mariás, Javier, *A Heart So White*, translated by Margaret Jull Costa, New Directions, New York, 1996.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.), *Timm Ulrichs. Der detektorische Blick*, NGBK, Berlin, 1997.
- Pordes, Victor E., *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie*, Lechner, Vienna, 1919.
- Rühm, Gerhard, *drei kinematografische texte*, Edition Freibord, Vienna, 1996.
- Ruutsalo, Eino, „Kinetisches Wort und Bild“ (1972), in: Klaus Peter Dencker (ed.), *Visuelle Poesie*, Saarländischer Rundfunk, Dillingen/Saar, 1984, p. 89.
- Scheugl, Hans and Ernst Schmidt jr. (eds.), *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Schmidt jr., Ernst, *Drehen Sie Filme, aber keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964–1987*, Linda Bilda (ed.), Seccession, Vienna, 2001.
- Strelow, Hans, „Happyeah Gayoung. Kriwets Schriftbilder in Düsseldorf“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08/22/1967, n. p.
- Thoenen, Nik, „Korpus Grotesk“, 2013, available online at: <http://sixpackfilm.com/de/catalogue/show/2074>.
- Weiermair, Peter (ed.), *Kunst aus Sprache*, exhib. cat., Neue Galerie der Stadt Linz, 1976–1977, Linz, 1976.
- Zippay, Lori (ed.), *Artist's Video. An International Guide*, Cross River Press, New York, 1991.

DVD-Studienedition / DVD Study Edition

Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung

Typemotion. Type as Image in Motion

ZKM digital arts edition

Herausgeber / **editors:**

Bernd Scheffer, Christine Stenzer, Peter Weibel, Soenke Zehle

Redaktion / **edited by:** Caroline Jansky, Miriam Stürner, Jens Lutz,

Christine Stenzer, Soenke Zehle

Konzeption DVD-Booklet und Menüs / **Conception of DVD booklet**

and menus: Caroline Jansky, Jens Lutz, Andreas Brehmer, Renata Sas

Videodigitalisierung / **video digitization:**

Andreas Brehmer, Hartmut Jörg, Claudia Gehrig

DVD-Authoring / **DVD authoring:** Andreas Brehmer

DVD-Menüs / **DVD menus:** Renata Sas, Andreas Brehmer

Deutsches Lektorat / **German copy editing:**

Caroline Jansky, Christine Stenzer, Miriam Stürner, Jens Lutz

Englisches Lektorat / **English copy editing:**

Sarah Batschelet (wordworks), ZKM | Publikationen

Übersetzungen / **translations:** Isaac Custance, Justin Morris

Rechteeinholung / **rights acquisition:** Sabrina Eisele, Christine Stenzer

Grafische Gestaltung / **graphic design:** Renata Sas

Reproduktionen Booklet / **reproductions booklet:**

COMYK, Roland Merz, Karlsruhe

Schrift / **typeface:** The Sans

Gesamtherstellung / **production:**

Kopfsalat Medien. Filmproduktion & Medienagentur, Karlsruhe

Autoren Booklet / **authors booklet:**

Christine Stenzer, Daniel Botz, Annette Gilbert, Michael Lentz

Dank an / **Thanks to**

Daniel Botz, Sabrina Eisele, Thomas Zandegiacomo Del Bel, Heidemarie Stenzer, Angelika Voigt, Andreas Volland

Umschlagabbildung / **cover illustration:**

Videostill / **video still:** Yello, *Tiger Dust*, Musiksequenz aus / **music sequence from:** *Touch Yello. The Virtual Concert*, Regie/director: Kevin Blanc, CH, 2009, © 2009 YELLO, Courtesy of Universal Music / Electronic Beats

© 2015 ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie / **ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe**

© 2015 für die Texte bei den Autorinnen und Autoren / **by the individual authors and their right holders**

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015 für die abgebildeten Werke von / **for the works by:** Marc Adrian, Andreas Brehmer, Dellbrügge und de Moll GbR, Klaus Peter Dencker, Anna Gollwitzer, Jakob Kirchheim, Fernand Léger, Maurice Lemaître, Jan Lenica, Michael Reinhard Pinter-Koschell, Jörg Piringer, Eino Kalevi Ruutsalo, Hubert Sielecki, Timm Ulrichs

Marcel Louis Broodthaers: © The Estate of Marcel Broodthaers / VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Ian Cross, Jonathan Hodgson, Stan VanDerBeek, Run Wrake: © LUX, London

Marcel Duchamp: © Succession Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Len Lye: Len Lye Foundation und / **and** The British Postal Museum and Archive. From material preserved and made available by the New Zealand Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua. *Kaleidoscope* (1935): Digital transfer by Weta Digital Ltd and Park Road Post Production with the assistance of the Govett-Brewster Art Gallery

Daniel Szczechura: ZAPA (Stowarzyszenie Filmowców Polskich Zwązek Autorów i Producentów Audiowizualnych / Polish Filmmakers' Association Union for Authors and Audiovisual Producers)

Das Cabinet des Dr. Caligari, *Der Golem wie er in die Welt kam*, und / **and** *Dr. Mabuse, der Spieler II*: © Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Vertrieb/distributor: Transit Film GmbH

sowie bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern / **as well as by the artists and their right holders.**

Erschienen im / published by:

ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe
ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe

Lorenzstraße 19, 76135 Karlsruhe
www.zkm.de

Vorstand ZKM / Director and CEO ZKM: Peter Weibel
Geschäftsführung / General Manager: Christiane Riedel
Verwaltungsleitung / Head of Administration: Boris Kirchner

Printed, bound, and pressed in Germany

Projektpartner / project partners



gefördert durch die / supported by



Stifter des ZKM / Founders of ZKM



Partner des ZKM / Partner of ZKM



Warnung: Nur für edukative und wissenschaftliche Nutzung. Jede Art des Kopierens, Mietens, Leihens oder öffentlichen Aufführens ist untersagt und wird strafrechtlich verfolgt.

Warning: For internal educational use only. Any unauthorized copying, hiring, lending or public performance of this DVD is illegal and subject to criminal prosecution.