

Elisabeth Birk, Mark Halawa u.a. (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 22

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16472>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Birk, Elisabeth; Halawa, Mark (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 22*, Jg. 11 (2015), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16472>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=79

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Ausgabe 22 vom Juli 2015

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark Halawa

Inhalt

Elisabeth Birk/Mark Halawa.....	3
<u>Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy</u>	
Jakob Krebs	7
<u>Visual, Pictorial, and Information Literacy</u>	
Andreas Osterroth.....	26
<u>Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text</u>	
Andreas Josef Vater.....	47
<u>Jenseits des Rebus. Für einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution am Beispiel von Melchior Mattspergers <i>Geistliche Herzenseinbildungen</i></u>	
Axel Roderich Werner.....	64
<u>Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an <i>écriture filmique</i></u>	

Sascha Demarmels/Ursula Stalder/Sonja Kolberg	87
<u>Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them</u>	
Kathryn M. Hudson/John S. Henderson.....	108
<u>Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J</u>	
David Magnus	129
<u>Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation</u>	
Das bildphilosophische Stichwort:	
<u>Vorbemerkung</u>	154
Tobias Schöttler	155
<u>Das bildphilosophische Stichwort 4 Bildhandeln</u>	
Christa Sütterlin	164
<u>Das bildphilosophische Stichwort 5 Maske</u>	
Martina Dobbe.....	174
<u>Das bildphilosophische Stichwort 6 Fotografie</u>	
<u>Impressum</u>	181

Elisabeth Birk/Mark Halawa

Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Visual literacy is notoriously hard to define. As Peter Dallow noted in 2008, »[t]here is no *single* fixed definition of what is meant by visual literacy, or even a prescribed set of objectives for it, or what the essential visual skills are« (DALLOW 2008: 96, original emphasis). The only aspect that a majority of authors seems to agree on is that some kind of visual literacy is a desideratum. There is a general sense that »[h]uman experience is now more visual and visualized than ever before« (MIRZOEFF 1999: 1) and that students should be prepared for a world that is characterized by the ever increasing importance of images in all wakes of life.

But is the term *visual literacy* even a useful metaphor for the skills and competences required to navigate the sphere of the visual? Or does it suggest a misleading analogy with linguistic skills? Obviously, the term *visual literacy* inherits each and every of the enormous problems posed by the traditional dichotomy of the verbal and the pictorial. And our definition of *visual literacy* (as well as our assessment of its descriptive suitability) will depend on our understanding of the domain of writing, on one hand, and the domain of images, on the other:

(1) As James Elkins remarks in his *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, »[v]isual studies has a lot invested in the notion that the visual world and the verbal world really are different« (ELKINS 2003: 128). In this context, *visual literacy* appears less like an interesting metaphor and more like a convenient conceptual shortcut: »I hope that *visual literacy*, paradoxical and old-fashioned as it is, can be a useful expression for a very pressing problem« (ELKINS 2008: 3). The problem in question is a reform of the academic curriculum that would, among other things, introduce interdisciplinary visual studies courses for first year students (cf. ELKINS 2003: 127). In a way, this approach

has dismissed the ›literacy‹-metaphor from the beginning, but what remains to be determined is what kinds of representations ›visual‹ literacy should refer to. Elkins stresses, e.g., the need for »non-western visual competences« and the ability to understand images from different sciences (ELKINS 2003: 147; cf. 159ff.). The question remains whether these phenomena can really be encompassed in a generalized notion of *visual literacy*: do all kinds of images require the same kind of literacy? Or will different visual literacies ›add up‹ to a transferable skill set?

Here, then, is the paradox of visual literacy: it is crucial to begin thinking of the common pool of images that a university wide program of visual studies might want to share, and at the same time it is entirely misguided to construe such a collection as an emblem of some general visual literacy. (ELKINS 2003: 195)

(2) From the perspective of social semiotics, *visual literacy* appears, by contrast, as a viable metaphor, e.g., in the title of Gunter Kress' and Theo van Leeuwen's well known work *Reading Images*. Kress and van Leeuwen do not, of course, advocate a wholesale assimilation of visual communication to the domain of linguistic communication: »[We] do not import the theories and methodologies of linguistics into the domain of the visual« (KRESS/VAN LEEUWEN 2004: 17). But while they do see language and image as fundamentally independent media, they also suggest that these media tap into the same cultural resources:

[W]hat is expressed in language through the choice between different word classes and semantic structures, is, in visual communication, expressed through the choice between, for instance, different uses of colour, or different compositional structures. (KRESS/VAN LEEUWEN 2004: 2)

In this way, »[v]isual communication is always coded« (KRESS/VAN LEEUWEN 2004: 32), and so there is *some* analogy between the analysis of images and the analysis of language. A term like *visual literacy* seems well suited to reflect the rule-based skills implied by a semiotic approach of this kind.

With the authors cited above, Kress and van Leeuwen share a preoccupation with the didactic implications of the analysis of visual communication. In 1996, they had already expressed a similar sense of urgency (albeit a very different vision of the ›literacy‹ in question):

We believe that visual communication is coming to be less and less the domain of specialists, and more and more crucial in the domain of public communication. Inevitably, this will lead to new, and more rules, and to more and to more formal, normative teaching. Not being ›visually literate‹ will begin to attract social sanctions. (KRESS/VAN LEEUWEN 2004: 2f.)

(3) For others, the dichotomy between the verbal and the pictorial itself has become more and more problematic: different types of representations ›between‹ writing and image, such as diagrams, have become the focus of recent work in semiotics (cf. STJERNFELT 2007), and the ›mixed‹ nature of all visual representations (cf. MITCHELL 2008) as well as the visual and iconic aspects of writing systems (cf. KRÄMER 2005) have been recognized. If »[m]edia are always mixtures of sensory and semiotic elements« (MITCHELL 2008: 15),

how can we define a notion of *visual literacy* adequate for the corresponding—broad and heterogeneous—field of studies? Where are the limits of specific practices of understanding? To what extent do different media require different practices of understanding and different cognitive strategies? How and at what level should these be reflected in the curricula of schools and universities? Such an approach will change not only what we expect from a notion of visual literacy with regard to the understanding of images, but also what we expect with regard to the understanding of writing systems. Thus, W.J.T Mitchell asks (referring to writing systems other than Braille): »To what extent, in other words, does verbal literacy involve, and perhaps depend on, some sort of visual competence or even visual literacy« (MITCHELL 2008: 14)?

The aim of the present volume is a modest one: We have collected some of the papers presented at our panel on »The Semiotics of Visual Literacy« at the 14th International Conference of the German Association for Semiotic Studies (September 23–27, 2014, University of Tübingen). They all contribute to a discussion of the questions raised above, without pretending to offer a general solution for the problem of *visual literacy*. But they can certainly give an impression of the diversity of phenomena and of theoretical perspectives that a definition of *visual literacy* would have to take into account

References

- DALLOW, PETER: The Visual Complex. Mapping Some Interdisciplinary Dimensions of Visual Literacy. In: ELKINS, JAMES (ed.): *Visual Literacy*. New York [Routledge] 2008, pp. 91–103
- ELKINS, JAMES: Introduction. The Concept of Visual Literacy, and its Limitations. In: ELKINS, JAMES (ed.): *Visual Literacy*. New York [Routledge] 2008, pp. 1–9
- ELKINS, JAMES: *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York [Routledge] 2003
- KRÄMER, SYBILLE: »Operationsraum Schrift«. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: GRUBE, GERNOT; WERNER KOGGE; SYBILLE KRÄMER (eds.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München [Fink] 2005, pp. 23–57
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London [Routledge] 2004
- MIRZOEFF, NICHOLAS: *An Introduction to Visual Culture*. New York [Routledge] 1999
- MITCHELL, W.J.T.: Visual Literacy or Literary Visualcy? In: ELKINS, JAMES (ed.): *Visual Literacy*. New York [Routledge] 2008, pp. 11–29

Elisabeth Birk/Mark Halawa: Introduction

STJERNFELT, FREDERIK: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht [Springer] 2007

Jakob Krebs

Visual, Pictorial, and Information Literacy

Abstract

Literal literacy can be used as a vantage point for the reconstruction of intricate relations between three further kinds of literacy. *Pictorial* literacy can be contrasted with *literal* literacy at least in phenomenological and epistemological regards. This contrast helps to separate different modes of representation as issues of *information* literacy. *Information* literacy relies on a productive concurrence of different types of literacies, while *visual* literacy is neither restricted to the search for information nor to pictorial signs. After some preliminary remarks on different kinds of literacies in the first section, the second section discusses technologically and linguistically biased approaches to *information literacy* with regard to a proposal by the UNESCO. Section three will then explicate certain epistemic features of *pictorial literacy* in regard of informative pictures, which can show us how things are looking. The broader significance of *visual literacy* and its relation to multi-modal articulations and artefacts is then examined in section four.

1. Kinds of Literacy

Any analysis of literacy draws on some types of artefacts as representing mental content. Hence, the *capacities to comprehend artefacts as presenting content* can be specified as different types of literacy with respect to different media, needs and purposes. The artefacts in question range from the short-lived sound-patterns of speech, over the textual and the pictorial plane up to

the interactive multi-media arrangements populating the internet. Since multi-medial modes of representation call for a comprehensive view on the inter-relations within mixed literacies,

the promotion of »new-« or »multiliteracies«, combining the traditional reading and writing skills (functional literacies) with visual, multimodal, digital and critical literacies, has entered into the limelight of (foreign) language learning theories. (ELSNER 2013: 57)

Although multi-literacies might be the ultimate goal of explication, one should first separate some characteristic modes of representation and comprehension in order to relate them. In the following, some basic features of pictorial and information literacy are discussed and then related to the category of visual literacy. While the medium of language allows for the most prominent access to information, *information* literacy seems to overlap with *visual* literacy, which in turn appears to encompass *pictorial* literacy (cf. SERAFINI 2014). Many *visible* expressive artefacts promise epistemic value, while only some of those rely on the genuine epistemic potential of the various kinds of pictorial signs. In order to explicate the capacities at work in information and visual literacy, it should help to specify at least some crucial forms of *pictorial understanding*. This appears to be no easy task in itself, because of the many types of pictures and the correspondingly large range of practices drawing on those types. But with regard to information literacy, it might even help to specify some *paradigmatic* types of epistemic practices, where pictures play a central and not just a subsidiary role. Specifying at least some of our key epistemic uses of pictorial representations and the related forms of understanding, should help to differentiate some types of information and visual literacy building on these forms of comprehension.

The concept of visual literacy appears to be a misleading metaphor if pictorial representations are forced under a linguistic perspective. This happens, for example, if the interpretation of pictures is rendered as a form of »reading« a text (SCHIRATO/WEBB 2004). Even if linguistic understanding comprises the most crucial capacities in need of explication, this can not imply that every other sort of comprehension or content should be subsumed under some sort of *literal* literacy, which transforms any representational format into propositionally structured content. Consider the case of music for example: we can perceive, memorize, recognize, imagine, and reproduce melodies, for which we have no linguistic analogues. The forms of understanding involved in the production and interpretation of music could arguably be rendered as the realm of music literacy. Still, the idea of *literal* literacy, comprising the capacities involved in the interpretation and production of well-formed *textual* artefacts, might serve as a contrasting foil against which other forms of literacy can gain contour.

Traditionally, analytic philosophy is focused on mental content expressed by propositionally well-formed speech-acts (cf. GRICE 1957; SELLARS 1956). But the growing interest in image sciences sheds light on the specific types of communicative content articulated with pictorial signs. Those find-

ings do not only relate to questions about non-conceptual content or to the connection between knowing-how and knowing-that, but also to the role of pictures in the so called information society. Hence, the issue of pictorial understanding is not of purely analytical interest, but meets the call for the advancement of educational programs and political emancipation.

Philosophical questions about content, knowledge, and information dominate the recent heralding of a philosophy of information, which supposedly allows us to transform old philosophical questions into information-theoretical terms (cf. FLORIDI 2011). Some even take the underlying transmission-model of communication to be »virtually unchallenged« (FLORIDI 2010: 53) and think of the philosophy of information as some new *philosophia prima* in which philosophical problems can be reformulated in information-theoretic terms (cf. FLORIDI 2011: 25). To some less optimistic thinkers, the notion of an information-transfer appears to be a metaphor, which is not only a weak explanation, but also misleading (cf. KREBS 2014): If we are to understand information in a strongly *propositional* manner, as Floridi's theoretical approach suggests, we miss significant *phenomenal* features in our *informative use of pictures*. Admittedly, it is by no means an easy attempt to differentiate all the capacities involved in the interpretation of informative pictures. But although the interpretation of pictures seems to call for aesthetic theories, it is also of interest in an epistemological perspective. The epistemological aspect is less significant with respect to the impressive paintings of the old masters or the enigmatic presentations of modern art. Instead, I will focus on those pictures that serve practical epistemic needs in our everyday life, like pictures used in a lexicon, in instruction manuals, or in tourist maps. What kinds of *epistemic contributions* can pictures make in contexts, where we seek information by pictorial means? What kinds of *understanding* are involved in the respective forms of pictorial interpretation? And to what extent do the capacities to understand and to produce *informative pictures* differ from the competences we need to comprehend linguistic artefacts?

2. Information Literacy

Ultimately, information literacy appears to be an emancipatory desideratum with regard to the beneficial participation in the so called information society. In terms of the *Information for All Programme* promoted by the UNESCO, information literacy is an essential prerequisite for any form of sustainable well-being (cf. IFAP 2014). Accordingly, information literacy comprises the capacity of people to recognize their information needs, locate and evaluate the quality of information, store and retrieve information, make effective and ethical use of information, and apply information to create and communicate knowledge (cf. CATTSLAU 2008). All of these aspects of information literacy are linked to age-old epistemological considerations, and none of them seems

trivial. Fortunately, the above explication easily extends to pictorial representations used to inform oneself or others. But three issues concerning the concept of information itself may conflict with the idea of pictures as epistemic means. The first is a technological bias in accounts of information; the second is the metaphorical conception of information as a mobile commodity; and the third concerns the strictly linguistic definition of information, which requires for informative pictures to be translated into propositional form. All three conceptual biases threaten a comprehensive account of information literacy: firstly, preoccupations with digital technologies tend to underrate the various interpretative modes of communicative interactions. Secondly, a reifying concept of transferable information is ill-equipped for an explanation for our multifarious forms of epistemic practices. Thirdly, linguistic constrictions regarding communication occlude phenomenal aspects central to some pictorial practices.

The above reservations are reflected in part in the *Moscow Declaration on Media and Information Literacy*, which refers to competencies extending »beyond information and communication technologies to encompass learning, critical thinking and interpretive skills [... addressing] all types of media (oral, print, analogue and digital)« (IFAP 2014: 94). But this reasonably broad understanding of *media* and *information* again contrasts with the emphasis on the *technological access* to information. The significant *digital divide* supposedly implies that »many people in developing countries have no access to information and media at all« (IFAP 2014: 95). Consistently, it is intended to claim that many people lack any *technologically provided access to digital media*. But this developmental issue is not to be confused with a general and world-wide lack of »critical and higher-order thinking skills needed to make informed decisions« (IFAP 2014: 95).

The technological bias remaining in the UNESCO's proposals illustrates a broad and persistent preoccupation with information and communication *technologies*, afflicting the emancipatory dimensions of information literacy. According to the UNESCO's *conceptual framework towards information literacy*, »the digital divide is much more than a ›technology access‹ divide; without the skills to use the technologies an even greater divide emerges—the information literacy divide« (CATTS/LAU 2008: 5). Although the skills to use technological devices is clearly a necessity for the participation in the technical distribution of data (cf. WAKS 2006), these skills alone hardly guarantee the emancipatory improvement referred to in the above IFAP-definition for media and information literacy. Neither the *recognition* of epistemic needs, nor the *evaluation* of informational quality, let alone the successful *application* in terms of knowledge, can be accounted for in terms of technological utilization.

This technological short-sightedness is contrasted with the UNESCO's more ambitious definition, according to which information-literate individuals

can analyse information, messages, beliefs and values conveyed through the media and any kind of content producers, and can validate information they have found and produced against a range of generic, personal and context-based criteria. (IFAP 2014: 94)

Still, this formulation remains ambiguous: the first mentioning of information seems to refer to secured knowledge, while the latter information is simply *found*, awaiting its validation by certain criteria. The former conception of information is epistemically favored over mere messages or beliefs, while the latter notion appears to be epistemically neutral and related to the technological access to all kinds of data. The conceptual confusion does not differentiate between a robust *epistemic understanding of information as knowledge* and an *epistemically neutral notion of transferable data*. Any resilient conception of information literacy, which incorporates critical capacities, cannot be satisfied with transferred or reproduced data. In contrast, the higher-order thinking skills required by the UNESCO's proclamation are needed exactly because a lot of data *fails* our best epistemic interests. What we need in order to make informed decisions is *data that is understood as informative for us*. It is this understanding of *relational informativeness* that calls for the development of sophisticated cognitive skills like practical reasoning, critical thinking and ethical reflection. Only on the basis of such reflexive skills, interpreters are capable to differentiate between *vacuous, manipulative, and informative data*. Although this might involve the skillful use of technologies, the critical capacities need to reflect potentially manipulative uses of the so called *information and communication technologies* as well. The exercise of reflexive skills is basic for all informed agents, while their application to certain types of technology is not.

To assume a *transfer of information* implies that what is sent and what is received is identical. In contrast, *informativeness* is a relational property, which varies with respect to the capacities and interests of interpreters. Respectively, *information literacy* is basically a capacity needed for the interpretation of data in relation to one's epistemic interests. Since information literacy aims at relational informativeness, it cannot be accounted for in terms of the objective transfer of information. Explicated in relational terms, information literacy comprises the *reflection* of the relational nature of informativeness, the *modification* of data as a means to preserve and communicate knowledge, the pragmatic *reasoning* with regard to informative data, and the *expression* of suitable specifications and generalizations. Such a relational perspective, although a bit intricate at first, allows for the differentiation between data that prompts all sorts of interpretative processes on the one hand and the *resulting epistemic improvements* on the other. This separation can account for all those epistemically oriented interpretations and practices, in which the *same* data can facilitate *different* epistemic enhancements—everyday speech being one of the most obvious cases. Data does not undergo some mysterious transubstantiation into information and in the same manner information does not become knowledge. Rather, the same data can facilitate different epistemic improvements, insofar it can become informative

in different respects. What accounts for the *epistemic improvement* is not a (technological) transfer of information, but the respective interests of interpreters and their capacities in terms of information literacy. This holds for ambiguous, but contextually informative linguistic expressions as well as for informative pictures. Pictures do not transmit a certain quantity of information and they cannot *say* more than a thousand words. In contrast, a basic epistemically relevant feature of pictures is that they can show the appearance of things under certain conditions and according to certain standards of accuracy. Pictorial *appearances, conditions* and *standards* are subject to pictorial literacy, which can be related to certain epistemic interests of interpreters and their interpretative capacities in terms of information literacy. The following section is supposed to illuminate *some* of the epistemologically relevant aspects of pictorial literacy, while it can hardly give a full account of the many interpretative and critical capacities allowing pictures to be informative.

3. Pictorial Literacy

Any account of literacy should keep a conceptual connection to learning and success. To improve one's literacy means to fail less—not to succeed in all laboratory trials. In terms of capacities, we see how children develop and how adults can be trained to attend to certain pictorial features, conditions, and standards. These are intentional endeavors, obviously based on cerebral dispositions, while they are not fully explained in terms of unconscious mechanisms. The following section spells out a basal aspect of the epistemic relevance of phenomenal experiences, which are shown to be subject to the training of information literacy. But it takes a stand against widespread philosophical intuitions according to which a *transfer of information* counts as the hallmark of epistemic reliability (cf. ALLO 2011). Instead of asking for the quantity of information a picture might transfer, I propose to formulate the epistemological question in the following way: *what makes a pictorial sign informative?* The following approach will thus explicitly refer to *relational informativeness* instead of reified information. The notion of informativeness as a *relational property* forces us to take the interpreters' capacities and her epistemic desires into account, while favoring capacities of understanding over some intake of information. The price we pay is the explanatory loss of information as some mobile and »objective commodity« (DRETSKE 1999: x) with conclusive causal force. An advantage of the relational account of informativeness is its neutral stance towards phenomenal content. In contrast, semantic notions of information tend to subscribe to some exclusive form of propositionalism about informative content.

We regularly use pictures, when we want to inform others or ourselves about the *appearances* of persons, objects or scenes, or about *bodily*

movements. For example, we track unknown persons by photographs, we check the view from a hotel room in advance online, or we learn to play the guitar with the help of instructive pictures. In informing about appearances, our propositionally individuated thoughts and expressions turn out rather inaccurate. In contrast, *pictorial accuracy* seems to be a better candidate for the information about appearances, ranging from simple things to complicated actions. This is why the preoccupation with linguistically biased definitions of mobile information seems off-key with respect to many of our manifold epistemic practices. Especially, this concerns our many ways of communicating various forms of knowing-how, ranging from the qualitative aspects of subjective, sensual experiences to our more complex and entangled capacities to comprehend complex interrelations. In this light, informative pictures allow us (at least) to communicate and to comprehend perceptual appearances in regard of their significance for our enactment with worldly structures.

Although pictures are common epistemic tools, they are often accused of a precarious ambiguity, which renders them epistemologically suspect. According to a rather strict view, only propositionally structured content can convey information, while no other mental format allows for proper forms of justification. In accordance with this propositional account of knowledge, information has recently been redefined in a strongly semantic fashion (cf. FLORIDI 2011). For something to count as information, it must exist as a transferable *infor*—as well-formed, meaningful, and true data (cf. FLORIDI 2011: 104). If information is defined semantically in this way, then a picture cannot transmit information without a corresponding true statement. According to Floridi, a picture can only mediate knowledge, if it can provide us with information in form of well-formed, meaningful, and true data. But he concedes that *truth* does not suit pictures, maps or diagrams, since only »factual semantic information encapsulates truth« (FLORIDI 2011: 108). Therefore, non-propositional pictures need to be »translated« into *propositionally structured true semantic content*, which is »a necessary condition for knowledge« (FLORIDI 2010: 53). Floridi thinks it absurd that we should profit epistemically from a map or a picture, while not being able to translate it into propositional form. He argues that

since natural languages have been acknowledged to be »semantically omnipotent: at least since Leibniz [...], one can arguably assume that the translation is always possible, even if it is likely to be onerous at times and hence often unfeasible in terms of resources. (FLORIDI 2011: 187)

So although information is always dependent on some semiotic code, it is not semiotically bound, insofar all codes can be translated into propositional content (cf. FLORIDI 2011: 187). Hence, pictures can only mediate knowledge, if their *non-propositional semiotic code* is translated into propositional content, so that (in the light of all relevant propositional information) the »relevant information *that p* may be upgraded to knowing *that p*« (FLORIDI 2011: 208; emphases J.K.). Although it is not Floridi's concern, this amounts to an information-theoretic reformulation of the ambiguity thesis of pictorial repre-

sensation: since pictures cannot state themselves which semantic information they express, they always threaten to transfer *too much* information and hence can not count as reliable epistemic means. According to this argument, pictorial literacy would require the capacity to translate the semiotic code of pictures into propositional form in order to acquire knowledge.

Besides the metaphysically vague idea of transferable infons, the *translation account* of informative pictures seems phenomenologically suspect. Even if it were true that every pictorial sign could be entirely translated into a list of propositions, this assumption would neither reflect our individual experience nor our epistemic practices. On the contrary, this line of argument stands in contrast to those epistemic needs and practices, where pictorial are *favoured over* verbal expressions. To restrict ourselves to the translation of pictorial representations into propositional content seems to suspend genuine pictorial recognition and crucial aspects of our learning about appearances. The connected theoretical denigration of pictorial modes of interpretation falls short of a range of epistemic practices. Paradigmatically, we use pictures when we want to inform about the looks of objects or scenes, about spatial relations or bodily movements—like the correct way of knotting a neck-tie, for example. Just in those apparently simple matters, our propositionally individuated expressions turn out to be rather *uninformative*. One central kind of *accuracy* of pictures emerges in communicative and epistemic contexts, where the visual appearance informs us about some phenomenal resemblance. Next to initial states of recognition (cf. LOPES 2003) and regardless of different conventions (cf. GOODMAN 1968), certain epistemic benefits result from our capacity to understand how many pictures show the way things or scenes look.

Reflecting on specific pictorial competences is an attractive approach explored within semiotics. In this regard, a range of interpretative skills exploited in certain contexts and media can be recovered. In accordance with Posner's scheme, aspects of *general* literacy might converge in reflexive forms of interpretation, while differences prevail with regard to perceptual affordances, since young infants recognize depictions without being literate in any strong sense (cf. POSNER 2003: 19). These findings might even support the thesis that pictorial recognition forms a basis for conceptual thought (cf. SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2009). This might be correct, although only propositional thought allows for the kind of *meta-representation* that represents other representations as being true or *appropriate* (cf. DETEL 2011). But even if meta-representation is the hallmark of reflexive rationality, it does not follow that *any* pictorial representation is a mere analogue to a propositional thought: some mental contents, like images or melodies, simply appear to be *inappropriate* to be represented propositionally. Moreover, knowledge about the sounds or the looks of our surroundings do not need to be misconstrued as propositional analogues, since sounds and looks can be individuated phenomenally. In this regard, our sensory access to sounds or looks can serve epistemic needs concerning our phenomenal experience. For example, this

might concern the look of things one wants to buy unseen, or the look of bodily actions one wants to perform, for some reason or other. In these epistemic contexts the propositional articulation or translation does not seem to meet our best epistemic interests.

In accordance with the work of Posner (cf. POSNER 2003) and Sachs-Hombach (cf. SACHS-HOMBACH 2003), multiple levels of pictorial content and literacy can be distinguished. On a first level, a picture merely shows something as looking a certain way, which amounts to the visualization of a concept—without any indication of referential or communicative function. For example, if we were to find a picture on the street with the drawing of a face, we recognize some appearance, which amounts to the visualization of the very broad concept ›human face‹. This formulation fits the mechanisms of recognition that Lopes counts as explanatory preferential (cf. LOPES 2003). But a theoretical preference of the basic modes of recognition does not exclude epistemic aspects of our phenomenal access to the recognized. When we recognize the face as something seen before elsewhere, we may reach a second, referential level, thinking ›Nietzsche!?, when becoming aware of some striking similarity in terms of phenomenal experience. On a third level of content and literacy, we comprehend the found picture as exemplifying Nietzschean faces, which means that we cluster a set of properties salient in the picture. According to Sachs-Hombach, only a further level grants something like full-fledged communicative content, which means that a propositionally analogue thought can be formed. This would be the case if we understand that the police uses our found drawing as a so called identikit picture in a public search. Only then can we understand, *that* the police is searching for someone with a face that looks similar to the one depicted. The example from the identikit-case is revealing, since it draws to our attention those cases, in which we want to communicate some memorized phenomenal content, while our public concepts betray us for their coarse character. An identikit may provide us with depicted shapes of various moustaches, while we may be neither trained nor interested in the correct terminology. To be sure, more fine-grained concepts might exist and the expert investigator might be able to communicate with his colleagues using those. But the point here is that the expert can communicate with laypersons by showing them characteristic shapes, allowing them to compare the look of pictorial samples with their *memorized phenomenal content*. Moreover, for investigators using different terminologies, pictures would be an efficient instrument to adjust their concepts and the corresponding words.

Although Sachs-Hombach differentiates a range of contents and conventional uses of pictorial signs, his account integrates the characteristic resemblance between depiction and depicted as an *internal phenomenal effect*. In contrast to other signs, pictorial appearance stands ›close-to-perception‹, since it exploits our regular visual capacities (cf. SACHS-HOMBACH 2003: 86). Accordingly, resemblance is a feature of our perception, since we are able to compare the phenomenal quality of our visual percepts. Our perception of

pictures internally resembles our perception of voluminous objects to some extent, when the former exhibits some of the latter's characteristic visual qualities (cf. SACHS-HOMBACH 2003: 144). Most notably, Lopes has argued against the explanatory value of experienced resemblance in accounts of depiction (cf. LOPES 2003). His account of depiction grounds any experience of resemblance in underlying mechanisms of our evolved capacities to recognize objects and scenes in the real world. Without these mechanisms, we could not recognize objects or scenes in flat pictures, which supposedly shows experienced resemblance to be a secondary effect without theoretical import (cf. LOPES 2003: 641). In other words, we see things in pictures, since they constitute an affordance for the productive use of our everyday perceptual capacities (cf. LIPTOW 2008). But while Lopes presents the recognition account of depiction as the best and basic explanation for our ability to see things in pictures, he doesn't have to deny experienced resemblance to play any role in our epistemic practices. He sometimes even adopts the gradual view that »we can identify objects in pictures even when there is limited similarity between picture and object« (LOPES 2003: 644).

Which role resemblance should play in our theories of depiction is an issue that cannot be resolved here. What I want to stress is that in many regards we are epistemically concerned about resemblances and we expect them to be an epistemically salient feature in many pictorial systems. If the pattern or the design of the shirt I bought online does not resemble the picture I saw before, I would be entitled to give it back—because of the lack of similarity, not because I did not recognize it as a patterned shirt. Neither the idea that we can recognize things in pictures without any conscious experience of similarity (cf. LOPES 2003: 648), nor the fact that resemblance is a matter of degree, means that similar experience is irrelevant to us as perceivers. Most intriguingly, while the basal abilities to recognize are accounted for in cognitive or even innate terms, the epistemic value of pictures extends to the knowledge about things we don't know—things we have no concepts for and things we do not know the appearances of. In this light, the experience of resemblance can arise in different regards and in different sense modalities—and it even allows for some sort of reverse engineering from pictorial imagination to fictional content. Since certain epistemic desires correspond to *knowing how something looks phenomenally* (cf. BROGAARD 2014), and since many if not all pictorial signs allow for perceptual resemblance, we do well to favor pictures over speech when we want to inform others or ourselves about visual qualities.

Although conventions may guide our understanding of prototypic usages of pictures and relevant qualities, it is experienced resemblance that allows for pictures to be informative at least in *some basic regards*. This means that apart from our abilities to recognize, some aspects of the kind of literacy specific for pictorial representations consists in the capacities to understand pictures as signs, which are used to communicate the looks of things (cf. GREGORY 2013). At least, pictorially literate interpreters should be

able to comprehend pictures as a sign for the approximate visual appearances of things or scenes. In this way, the characteristic sensation-types afforded by pictures are »subjectively informative« (GREGORY 2013: 54), with regard to typical looks of the things they show. Considering works of art, the looks that are shown may be epistemically neutral, but many social epistemic practices draw upon the epistemically beneficial potential of pictures to show the characteristic appearances of things.

With regard to the ongoing philosophical debate on the status of recognition (cf. LOPES 2007) and experience (cf. KULVICKI 2014), there will be more to say on the role of phenomenally individuated visual sensations. But, although we all had to learn how abstractions or simplifications are exploited in different genres of pictorial representations, we *can* use our phenomenal experience when we determine what is to be seen in a picture at first sight, even if this is accompanied or constituted by some mechanism of recognition. With regard to the epistemic evaluation of relevance, appearance, resemblance, design or style, learners have to train and develop their capacities to understand what aspects pictures are supposed to show and to what extent this meets our epistemic interests. In this light, we can take into account the findings of cognitive neuroscience, while at the same time address the capacities to understand the epistemic value of phenomenally experienced appearances as aspects of deliberative pictorial literacy in certain contexts.

In an epistemological regard, the mechanic recognition of objects (be it in the world or in a picture) can be distinguished from the phenomenal recognition of the experiential qualities accompanying the initial type of recognition. The experience of resemblance might be triggered by the initial cerebral mechanisms, but for the evaluation of similarities we need access on the phenomenal level—how else could we investigate the *visual* similarities of objects, real or depicted? Not only in abstract pictures, we *recognize* similarities in terms of experience, even if we have no access to a recognition of the first type. Likewise, we can evaluate pictorial representations with regard to the experienced appearances and use the results epistemically, while operating beyond the initial stage of recognition. Otherwise, we would hardly understand what it means for a picture to meet some standard of accuracy or to be epistemically relevant: relevance and standards of accuracy depend on our respective epistemic interests, which outreach the initial recognition of objects in the visual field.

Central to the epistemic access to phenomenally experienced appearances are those practices, in which we rely on pictures in order to know how things look. Correspondingly, a very basic epistemic function of pictures is the *depiction of appearances*, relying on the understanding of pictorial signs as showing the visual appearance of things that are not in the vicinity of the interpreter. Another revealing epistemic function is the *instructive pictorial representation*, showing how an action and its constituents are to be performed, requiring a type of literacy linked to the recognition and execution of the bodily movements and their represented appearances. A third related,

although not straight forward epistemic function, is the *warranting pictorial representation*, which shows the look of things not (yet) existing. They demand for imaginative capacities, while allowing for knowledge about the looks of products, which may be intended to be realized in the future. All three functions of pictures are linked to certain types of understanding related to the communication of knowledge about how things look, although they differ in their direction of fit. Phenomenally accessible *depictions*, *instructions* and *warrants* all bear epistemological import, which links them to information literacy. As stated above, information literacy is defined as the capacity to fulfil one's epistemic needs, by using different means, ranging from face-to-face-communication to digital multi-media arrangements. Basically, pictures can help to fulfil an agent's epistemic needs, if those needs are concerned about the look of things or scenes, while equally informative linguistic expressions are not available. This holds for all kinds of practices where we gain knowledge about the look of things or events, ranging from illustrated dictionaries to travel brochures, from how-to-instructions to facial composites of suspects.

4. Visual Literacy

Visual literacy appears to be a metaphor that represents our capacities to comprehend and to produce representations in the visual medium in terms of our abilities to understand spoken or written texts. Nevertheless, visual literacy does not contrast well with literal literacy, since texts of all sorts are presented in the visual medium as well: they have to be seen in order to be read, interpreted and understood. In this light, visual literacy appears to be a sensual or medial specification of our capacities to understand. Visual literacy concerns all kinds of articulations in the visual medium—and maybe even unintentional and natural signs we learn to see or to »interpret« (MILLIKAN 2004). It comprises optical, pictorial, textual, and some multi-modal representations like diagrams, while it contrasts with the comprehension of audible signs like speech. Although audible speech and visible text might often communicate the same content, there are also aspects of understanding concerned with specific practices and properties of the respective medium, like vocal intonation or visible textual arrangement. But the arrangement of text on a plane is also central to diagrammatical representations, which essentially present abstract relations in a graphic fashion (cf. STJERNFELT 2007). Next to the intricate configurations found in maps, there are many simpler forms of hybrid representations calling for a fruitful interaction of both pictorial and literal literacy. But in order to approach our capacities to comprehend multi-modal articulations, we need to refrain from a linguistically biased conception of pictures and pictorial literacy.

An extreme form of a linguistic bias is the treatment of pictures as a *visual text*, which must be *read*. From this perspective »seeing is a kind of reading [...] decoding the visual material that surrounds us«, while visual literacy »requires specific skills in the process of seeing and reading« (SCHIRATO/WEBB 2004: 57). To understand a picture for some even means that »as ›readers‹ we are also ›writers‹, selecting, editing and framing all that we see. [...] [W]e [...] make what we see by using the same kind of techniques« limited by »context, habitus and cultural literacy« (SCHIRATO/WEBB 2004: 33). In this narratological perspective, to see something in a picture is a deeply cultural phenomenon: when we perceive something visually or pictorially, some cognitive inference procedure is always at work. Although the ideas of *pictures as a visual text*, the correspondingly unspecific concept of *visual literacy* and the unquestioned *decoding-process* all seem dubiously metaphoric, it is the suggested *textually mediated and inferential understanding* that is of interest here. With approaches like this, striking differences between arbitrary symbol systems and pictorial representations are levelled out, as are the various capacities called for in terms of visual literacy.

Any strictly linguistic approach to the comprehension of visually articulated content kills the metaphor of visual literacy, since it takes its linguistic implications rather literally. Correspondingly, the shortcomings of linguistically biased definitions of information can be exposed in the light of various epistemic practices—namely the use of informative pictures. Searle, in one of his vivid examples, stresses that explicit speech acts are not a necessary condition for successful communication. Speech can be substituted or complemented by pictures, if the *interpreter* has a sufficiently clear grasp on the context of the pictorial expression: in order to inform a foreign mechanic about a broken crankshaft of your car, you might draw that defect part and leave the rest to the interpretative skills of the mechanic (cf. SEARLE 1988: 213). Searle proposes a distinction between the drawing as a representation of a *broken crankshaft* and its being used to communicate the proposition *that the crankshaft is broken*. For the mechanic to understand the communicative meaning of the presented picture, he first needs to recognize a broken crankshaft in the picture in order to understand the practical implications of this presentation. So although Searle seems to reserve the term communication for the mediation of propositionally structured contents, he allows for genuine pictorial representations as well.

Visual literacy, however construed, should not be conflated with pictorial literacy, since articulations in the medium of the visual also comprise texts, diagrams, and maps, as well as three-dimensional models meant to represent worldly structures. With regard to visual, pictorial and information literacy, the combination of visible texts and pictures is of special interest, since the understanding of those multi-modal arrangements depends on the interplay at least of literal and pictorial literacy. Thus, visual literacy should encompass (amongst other capacities) pictorial literacy, the latter contributing to the interpretation of multi-modal visible presentations. Especially

maps present parts of their content in pictorial modes of presentation, which makes them the salient informative devices in terms of spatial relations that they are. Although many aspects of maps are arbitrary and therefore symbolic, many maps show what they represent without recourse to symbolic coding (cf. CAMP 2007). This holds for maps even if they (often at the same time) use iconic representations in a symbolic manner, for example, when a few depictions of a tree are used as a sign for a forest. Since maps are hybrid representations of complex spatial affairs, the forms of understanding corresponding with the represented relations are by no means trivial. But their interpretation draws in part upon the comprehension of pictorial representations aiming at the recognition of the represented and the phenomenal experiences related to it. More abstract features in a map call for aspects of visual literacy concerned with conventional modes of arbitrary signs.

Conventionalist semiotics rightly stresses the many different convenient functions which linguistic or pictorial (re-)presentations can play. But conventionalism tends to disregard the peculiar *pictorial mode of representation related to the phenomenal experience of visual perceptions*. It is this phenomenally distinctive visual feature that distinguishes the pictorial from syntactically regular but *arbitrary* signs like speech or writing. While speech and writing can be *perceived* auditorily and visually as well, we learn to understand linguistic content by mastering current expressions and their combinatorial usage. Although there are of course arbitrary aspects and modes of pictorial representation, these conventional aspects do not operate at the basic epistemic level concerned with knowledge about appearances. For example, we may *recognize* in a picture a hand holding a guitar in a certain way. But in order to learn the represented chord, we try to *mimic* the exact bodily position by means of our visual *experience*. This emulation of bodily postures might work out instantly, given enough practice, but even without further training we can figure it out by comparing the depicted with the actual appearances of our fingers. The basal visual literacy at work here consists in the interpretation of text and picture in the manual as a means to learn how to play a chord, while relying on the description of a given chord together with the accurate appearances made accessible by the picture.

If we adopt the idea of the *phenomenally facilitated experience of resemblance* and its epistemic relevance, we cannot only account for pictures that show how things or scenes look. Another rather prominent pictorial practice is the mediation of *knowing how* in regard of more or less complicated bodily actions. In this epistemic domain, we find a range of pictorially mediated epistemic support, like the so called *exploded assembly drawing* or sequences of depicted body postures that constitute an action. Here textual elements may give us terminological or functional explications of the artefact or the action in question, while pictorial elements gives us access to its appearances. When learning how to play a guitar, pictures can provide helpful insights as to how one should place one's fingers without cramping. One difficulty in learning such unnatural finger *movements* arises from the lack of

public concepts apt for the guidance of ourselves or others. The linguistic advice to ›shape one's hand like a claw‹ brings some concept and a similarity into play. But this does not explain to us exactly *how* our fingers are supposed to be positioned, although it might help a bit if we are able to *imagine* how prototypical claws are looking. Likewise, sequential pictures demand more sophisticated types of visual literacy. These require an imaginative supplement from the interpreter, since the action is not shown or described in its totality, but in didactically selected freeze images and text boxes. Such pictorially supported instructions feature the important phases of a continuous movement, whereas a video could show the whole exercise, but without the didactic emphasis. If the actions result in a product, the instruction might even show *how the product should look like*. This is the case for many neck-tie instructions. Here it might be less important whether the bodily movements that compose the action look exactly as shown. But if the appearance of the resulting knot does not resemble the *prototypical look mediated by the picture*, the action has failed. Knowing how to knot the Half-Windsor, for example, consists in the performance of an *adequate* sequence of bodily movements, so that the resulting configuration of the tie looks just right.

Sequentially presented instructive pictures often draw on the appearances of executed actions and their parts, as well as the internal resemblance we try to anticipate in imagination and imitation. But these instructions differ from the mere informing about certain appearance. As Lopes observes, action-instructing pictures are at the same time *descriptive and directive* (cf. LOPES 2004), so that they seem close to the basic type of signs that Millikan labelled »pushmi-pullyu-representations« (MILLIKAN 1995). Instructive pictures do not merely show how the execution of some action looks like, but at the same time how it *should* look like. The accuracy of those pictorial signs depends on capturing the look of a prototypical action of that type. Only if the depiction allows an interpreter to understand how the bodily implementation of an action is to be performed can it be called informative, rendering the interpreter sufficiently literal in the visual sense. While Lopes explains the informativeness of pictures in terms of their appearances as cognitive affordances, it is again part of the linguist framework that he dubs one aspect of informative pictures ›descriptive‹. Epistemologically, it might sound a bit odd that we *recognize a pictorially described* action we yearn to know about, while using instructional pictures in the learning progress. Of course, we are prompted to recognize a body or a part of it, but we make epistemic use of it by trying to match our own bodily movements with the depicted position. Although an instruction for the Half-Windsor knot for neck-ties might exist in the form of a linguistic description or a translation as demanded by Floridi, many pictorial instructions do well enough with little or without linguistic help.

Despite different conventions of depicting humans knotting ties and the limited resemblance instantiated by pictures, the epistemic benefit of the respective visualization draws on the phenomenal comprehension of the cor-

responding actions. The interpretation of visualized knowing-how draws on forms of pictorial content for which we find only demonstrative propositional analogues, like ›this is how one knots the Half-Windsor‹. While expressions like ›I know that this is how one knots a Half-Windsor‹ render *knowing-how* as *knowing-that*, the demonstrative ›this‹ inherits its utterance meaning from *phenomenally knowing how some type of action looks like*. Knowing how something looks like means to anticipate the phenomenal experience, which we would have if we had direct perceptual or pictorially mediated contact with some thing or event. In this regard, many pictures enable us to have phenomenal experiences sufficiently similar to those we would have if we were in an actual contact with the depicted. In other words, we recognize things in pictures, while our perceptual capacities force us to *see in* pictures what their appearance suggest. Because many types of pictures grant us access to the appearances of things, persons or events, we can use them to inform each other about these appearances, or we can gain knowledge about those appearances in a phenomenal manner. We do not need to represent all the experienced appearances propositionally, even if a translation would be possible or some descriptive aspect necessary. That we acquire know-how from the appearances mediated by pictures is not at all surprising, when we understand all seeing as »an activity of exploring how things are by exploring how they look« (NOË 2008: 692). According to Noë, we should understand pictures as a special type of model, which can extend our access to the real world (cf. NOË 2012: 99). Drawing on our acquaintance with things and their looks, we can probe pictorial models in order to understand not only how a surface looks, but furthermore the voluminous shape and conduct of things.

Ultimately, informative visualisations can also serve the function of mediating knowing how to delude or *knowing how to misinform* credulous interpreters. For example, many magical performances aim at some sort of illusionary effect for their audience. It looks as if one act is performed, while actually something else is happening unbeknownst to the spectators. In many cases such magic tricks exploit our ordinary expectations concerning how the things and events in our surroundings typically look like. If the magician is able to meet these perceptual routines, while concealing other parts of his actions, we are forced to experience scenes thought impossible. According to a disjunctivist theory of perception, the mediated impression should not count as a proper perception. Coins for example cannot change their form or color without massive physical impact. What we experience in a magical performance is some hybrid effect of normal perceptual appearances and the states of affairs they suggest. In order to explain how to perform such delusions, school books for magicians naturally resort to pictures, a nicely illustrated example being *Now You See It, Now You Don't! Lessons in the Sleight of Hand* (TARR 1976). The instructive pictures spare magicians lengthy and uninformative descriptions by *showing* which appearance the audience needs to see, while mostly providing tips for the execution of actions one should *not* see. Interestingly, we can learn to see what really happens on stage if we

know when and (from) where to look. With a bit of training, we may be able to inhibit our perceptual routines by concentrating on the crucial sequences in order to prevent ourselves to ›perceive‹ impossible events. In order to *know how a trick is performed*, magicians and their victims alike turn to pictorial instructions. Intriguingly, visualizations of the performance of magical tricks are informative only if they show how to arrange a presentation that is suitable to misinform. While stage magic might be no central epistemic practice, its informative visualisation nicely demonstrates the intricate relation of visual, pictorial, and information literacy. Unfortunately, manipulative misinformation by pictorial means is a common medial practice, which calls for emancipatory forms of literacy in contexts of consumption, opinion formation, and politics.

To conclude, although information literacy may exceed genuine knowledge claims and their utility for capable interpreters, its epistemological dimension appears to be essential. Since the kinds of literacy aiming at valuable knowledge comprise all kinds of media, they should also encompass the pictorial medium. Correspondingly, critical pictorial literacies have to reflect the specific epistemic potentials and risks of pictures. Moreover, since visual literacy comprises (at least) literal and pictorial literacy, the former should expand over the capacities to interpret, evaluate and produce multi-modal presentations in which visible written texts and pictures may interact. While some multi-modal presentations communicate certain knowledge claims, others may aim at purely aesthetic pleasures. The critical capacities to reflect those differences lie at the centre of any emancipatory account of literacy. A truly multi-literate interpreter knows about the manipulative potentials of various knowledge claims expressed by pictures, info-graphics, maps, or diagrams. But the same should hold for seemingly unsuspecting, since only entertaining fictional presentations like films or graphic novels. Again, this is to say that aesthetically rich visual presentations can bear important epistemic potentials. An emancipatory account of visual literacy needs to reflect the fundamental role of varying interests and capacities which emerge from the concurrence of literal, pictorial and information literacy.

References

- ALLO, PATRICK: *Putting Information First. Luciano Floridi and the Philosophy of Information*. Oxford [Blackwell] 2011
- BROGAARD, BERIT: The Phenomenal Use of ›Look‹ and Perceptual Representation. In: *Philosophy Compass*, 9(7), 2014, pp. 455–468
- CAMP, ELISABETH: Thinking with Maps. In: *Philosophical Perspectives*, 21(1), 2007, pp. 145–182

- CATTS, RALPH; JESUS LAU: *Towards Information Literacy Indicators. Conceptual Framework Paper*. Paris [UNESCO] 2008. <http://unesdoc.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=158723> [accessed May 15, 2015]
- DETEL, WOLFGANG: *Geist und Verstehen. Historische Grundlagen einer modernen Hermeneutik*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2011
- DRETSKE, FRED: *Knowledge and the Flow of Information*. Stanford [CSLI Publications] 1999
- ELSNER, DANIELA: Graphic Novels in the Limelight of a Multiliteracies Approach to Teaching English. In: ELSNER, DANIELA; SISSY HELFF ; BRITTA VIEBROCK (eds.): *Films, Graphic Novels & Visuals. Developing Multiliteracies in Foreign Language Education. An Interdisciplinary Approach*. Münster [LIT] 2013, pp. 55–72
- FLORIDI, LUCIANO: *Information. A Very Short Introduction*. Oxford [Oxford UP] 2010
- FLORIDI, LUCIANO: *The Philosophy of Information*. Oxford [Oxford UP] 2011
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis [Bobbs-Merrill] 1968
- GREGORY, DOMINIC: *Showing, Sensing, and Seeming. Distinctively Sensory Representations and Their Contents*. Oxford [Oxford UP] 2013
- GRICE, PAUL: Meaning. In: *The Philosophical Review*, 66(3), 1957, pp. 377–388
- IFAP/INTERGOVERNMENTAL COUNCIL FOR THE INFORMATION FOR ALL PROGRAMME: *IFAP Report 2008–2013*. Paris [UNESCO] 2014. http://www.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=230847&set=00555F6FC6_0_173&gp=1&lin=1&ll=1 [accessed May 15, 2015]
- KREBS, JAKOB: Information Transfer as a Metaphor. In: HAGENGRUBER, RUTH; UWE V. RISS (eds.): *Philosophy, Computing and Information Science*. London [Pickering&Chatto] 2014, pp. 29–40
- KULVICKI, JOHN V.: *Images*. London [Routledge] 2014
- LIPTOW, JASPER: Bildliche Darstellungen und ihre Wahrnehmung. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 56(5), 2008, pp. 695–708
- LOPES, DOMINIC M.: Pictures and the Representational Mind. In: *The Monist*, 86(4), 2003, pp. 632–652
- LOPES, DOMINIC M.: Directive Pictures. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), 2004, pp. 189–196
- LOPES, DOMINIC M.: *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*. Oxford [Clarendon Press] 2007
- MILLIKAN, RUTH G.: Pushmi-Pullyu Representations. In: *Philosophical Perspectives*, 9, 1995, pp. 185–200
- MILLIKAN, RUTH G.: On Reading Signs. Some Differences Between Us and the Others. In: OLLER, KIMBROUGH D.; ULRIKE GRIEBEL (eds.): *Evolution of Communication Systems. A Comparative Approach*. Cambridge [MIT Press] 2004, pp. 15–30
- NOË, ALVA: Reply to Campbell, Martin, and Kelly. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, 76(3), 2008, pp. 691–706
- NOË, ALVA: *Varieties of Presence*. Harvard [Harvard UP] 2012

- POSNER, ROLAND: Ebenen der Bildkompetenz. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (ed.): *Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden [Deutscher Universitätsverlag] 2003, pp. 17–23
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem Verlag] 2003
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R.J. SCHIRRA: Medientheorie, visuelle-Kultur und Bildanthropologie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (ed.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, pp. 393–424
- SCHIRATO, TONY; JEN WEBB: *Understanding the Visual*. London [Sage] 2004
- SEARLE, JOHN: Meaning, Communication, and Representation. In: GRANDY, RICHARD E.; RICHARD WARNER (eds.): *Philosophical Grounds of Rationality. Intentions, Categories, Ends*. Oxford [Oxford UP] 1988, pp. 209–226
- SELLARS, WILFRID: *The Myth of the Given. Three Lectures on Empiricism and the Philosophy of Mind*. Cambridge [Harvard UP] 1956
- SERAFINI, FRANK: *Reading the Visual. An Introduction to Teaching-Multimodal Literacy*. New York [Teachers College Columbia University] 2014
- STJERNFELT, FREDERIK: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht [Springer] 2007
- TARR, BILL: *Now You See It, Now You Don't! Lessons in the Sleight of Hand*. New York [Vintage Books] 1976
- WAKS, LEONARD J.: Rethinking Technological Literacy for the Global Network Era. In: DAKERS, JOHN R. (ed.): *Defining Technological Literacy. Towards an Epistemological Framework*. Hampshire [Palgrave Macmillan] 2006, pp. 275–296

Andreas Osterroth

Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text

Abstract

The present article's goal is to explain internet memes from a linguistic point of view. Therefore a brief overview concerning the subject of *Bildlinguistik* is needed and the so called *pictorial turn* is to be assessed. Terms established by leading linguists such as *Sprache-Bild-Text*, *Sehflächen* and others have to be considered before the analysis. Memes or artefacts which are capable of becoming memes, are not created by single individuals, instead they evolve from a collective process of semiosis which is not intentionally controlled by an individual or a small group. Change, variation and hereby conventionalization are constitutive for internet memes. The meme itself, after being established in specific contexts, is used for communicational acts within the meaning of Austin. Meme-users communicate with these artifacts instead of using only written graphemes or emoticons and so on. The meme inherits a specific meaning and can only be used in pragmatic contexts. Assuming better bandwidth and accessibility to the internet in general, memes may replace emoticons and some communicational acts in future. Already today, one can have entire conversations based mostly or even only on memes.

Das Ziel des vorliegenden Beitrages ist die Vorstellung verschiedener Möglichkeiten, Internet-Memes aus linguistischer Sicht zu betrachten. Hierfür ist ein kurzer Überblick über die *Bildlinguistik* nötig und der sogenannte *pictorial turn* muss bewertet werden. Ausdrücke verschiedener führender Linguisten, wie *Sprache-Bild-Text*, *Sehflächen* und andere, müssen vor der Analyse betrachtet werden. Memes, oder Artefakte, die meme-fähig sind, werden nicht von Einzelpersonen erschaffen, sie entstehen in einem kollektiven Semio-

seprozess. Konstitutiv für Internet-Memes ist Veränderung, Variation und auf diese Weise Konventionalisierung. Das Meme kann, nachdem es in verschiedenen Kontexten etabliert wurde, für kommunikative Sprechakte im Sinne Austins genutzt werden und Meme-Benutzer kommunizieren mit diesen Artefakten, anstatt nur Buchstaben, Emoticons oder anderes zu nutzen. Das Meme trägt eine spezielle Bedeutung und kann nur in bestimmten pragmatischen Kontexten genutzt werden. In Zukunft könnte es sein, dass, bedingt durch bessere Bandbreite und Verfügbarkeit des Internets überhaupt, Memes Emoticons und bestimmte kommunikative Akte ersetzen. Schon heute kann man ganze Unterhaltungen führen, welche ausschließlich oder doch größtenteils auf Memes basieren.

1. Einleitung



Abb. 1:
Boromir-Meme¹

Die Linguistik untersucht Sprache und damit sowohl das gesprochene Wort als auch das geschriebene. Bilder haben in dieser traditionellen Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes keinen Platz. Schrift ist zu untersuchen, Bilder nicht. Doch »[d]ie Opposition von Bild und Schrift erweist sich von jeder Seite, aus der man sie betrachtet, als problematisch« (STETTER 2005: 117). Darum ist die Analyse von Bildern kein völlig unbekannter Ansatz innerhalb der neueren Linguistik. Im 2011 erschienen Sammelband *Bildlinguistik* wird festgestellt, dass »Bilder neben der Sprache zu den wichtigsten zeichenvermittelten Instrumenten der Repräsentation, Interpretation und Aneignung von Welt [zählen]« (KLEMM/STÖCKL 2011: 7).² Warum die Analyse von Bildern linguistisch sinnhaft ist, wird direkt zu Anfang des genannten Sammelbandes erläutert:

Aufgabe der Bildwissenschaft und damit auch einer Bildlinguistik ist es, dieses Wissen und die konstitutiven Regeln explizit zu machen, das Musterhafte hinter diesen Zeichen-

¹ <http://knowyourmeme.com/memes/one-does-not-simply-walk-into-mordor> [letzter Zugriff: 15.06.2015], Bearbeitung A.O.

² In diesem Zusammenhang fällt oft der Ausdruck der *neuen Medien*, den ich bewusst vermeiden werde. Dies ist zum einen dadurch begründet, dass *neue Medien* ein sehr ungenau eingegrenzter Ausdruck ist sowie durch die Tatsache, dass Medialität an sich nicht trivialisiert werden sollte.

verwendungen zu erkennen und für verschiedenste Zielgruppen in Wissenschaft und Praxis fruchtbar zu machen. (KLEMM/STÖCKL 2011: 10)

Das »Musterhafte« (KLEMM/STÖCKL 2011: 10) ist im Falle der Memes interessant und der wichtigste Punkt dieser frühen Aussage über die sogenannte *Bildlinguistik*. Auch wenn unklar ist, ob eine weitere *Bindestrich-Linguistik* notwendig ist, so steht fest, dass die Linguistik über das passende Instrumentarium verfügt, Memes und darüber hinaus auch andere multimodale Texte/Texturen/Sehflächen adäquat und sachgerecht zu analysieren.³

Laut Stöckl vernachlässigen

[v]iele semiotische, philosophische und kommunikationswissenschaftliche Arbeiten [...] die wichtige Tatsache, dass Bilder im kommunikativen Haushalt unserer Gesellschaft selten allein stehen, sondern zumeist mit Sprache und anderen Zeichensystemen verknüpft vorkommen. (STÖCKL 2011: 46)

Das Meme, ein Beispiel ist Abbildung 1, ist damit ein fast schon prototypischer Vertreter solcher Artefakte, da Bilder »[i]n der Regel [...] mit anderen Zeichenmodalitäten in Gesamttextrn verknüpft [sind]« (KLEMM/STÖCKL 2011: 9). Diese Zeichenmodalitäten sind im Falle des Memes die schriftsprachlichen Anteile, die auf eine sehr bestimmte Art und Weise angebracht sind.

Das Internet-Meme ist dabei eine relativ neue Form von Sprache-Bild-Text, welche exemplarisch für eine radikale Remedialisierungsthese steht: »all media depend on other media in cycles of remediation« (BOLTER/GRUSIN 2000: 55), was auch in der germanistischen Linguistik bereits rezipiert wurde (vgl. JÄGER/HOLLY 2011). Das Meme basiert grundsätzlich auf einem Bild, welches der Popkultur, der Politik oder dem Alltag entstammt und für die Meme-Verwendung rekontextualisiert, also »in neuen Kontexten und Medien wiederverwendet [wird]« (POLAJNAR 2012: 48):

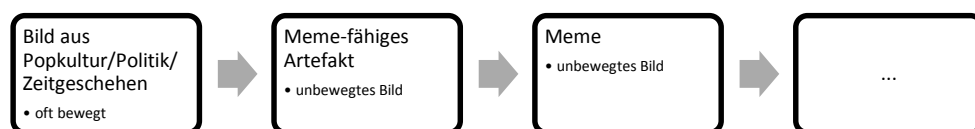


Abb. 2:
Rekontextualisierung

Bis hierhin unterscheiden sich Internet-Memes nicht signifikant von bspw. Werbeanzeigen, die ebenso Sprache und Bild mit einem bestimmten Ziel kombinieren und so einen Sprache-Bild-Text formen (vgl. STÖCKL 2004). Dem Meme sehr ähnliche Werbekampagnen wurden linguistisch bereits erforscht (vgl. KÖNIG 2013).

Der pragmalinguistisch relevante Unterschied ist, dass Memes von den Sprachbenutzern selbst konstruiert werden und damit genuin der alltäglichen Kommunikation dienen. Dieser sprechakttheoretische Aspekt soll anhand eines Beispiels verdeutlicht werden:

³ Sehr kritisch mit der Bildlinguistik setzt sich Ulrich Schmitz auseinander (vgl. SCHMITZ 2011).

Situation 1: Sie denken, dass Ihnen eine attraktive Person zuwinkt, aber es ist die Person hinter ihnen gemeint. Das merken Sie aber erst, nachdem Sie auch zurückgewinkt haben.

1. Schritt: Sie haben eine Situation erlebt, die Ihnen unangenehm war (für später wichtig: Sie sind für diese Situation selbst verantwortlich).

2. Schritt: Sie entscheiden sich für das Meme des *socially awkward penguin*, der dem Leser sofort klarmacht, dass gleich eine peinliche Situation folgt. Vorausgreifend auf die Meme-Analyse: Es wird positiv beginnen und negativ enden.



Abb. 3:
Socially awkward penguin ohne sprachliche Elemente⁴

3. Schritt: Sie fügen sprachliche Teile hinzu, um das Meme zu vervollständigen und senden es ab.



Abb. 4:
Socially Awkward penguin mit sprachlichen Elementen⁵

⁴ <http://knowyourmeme.com/memes/socially-awkward-penguin> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

⁵ <http://knowyourmeme.com/memes/socially-awkward-penguin> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

Situation 2: Sie gehen mit Ihrer Freundin (seit 2 Monaten ein Paar) essen und die Bedienung fragt Sie, wann die Hochzeit sei.

1. Schritt: Sie haben eine Situation erlebt, die Ihnen unangenehm war und für die Sie selbst nicht verantwortlich sind.

2. Schritt: Sie entscheiden sich für das Meme der *awkward moment seal*, das dem Leser sofort klarmacht, dass gleich eine peinliche Situation folgt. Vorausgreifend auf die Meme-Analyse: Es wird positiv/neutral beginnen und negativ enden.



Abb. 5:
Awkward moment seal ohne sprachliche Elemente⁶

3. Schritt: Sie fügen sprachliche Teile hinzu, um das Meme zu vervollständigen und senden es ab.



Abb. 6:
Awkward moment seal mit sprachlichen Elementen⁷

Ohne auf Textualitätskriterien (vgl. SANDIG 2000a) zurückzugreifen oder sie konkret durchzuexerzieren (siehe Punkt 4), sieht man in diesem Beispiel, dass das Bild die Situation darstellen soll, genauer die Mimik des eigenen Gesichtsausdrucks.

Der Hauptunterschied der beiden Memes ist, dass der Pinguin direkt ausdrückt, dass Sie sich selbst in eine peinliche Situation gebracht haben, da Sie, wie in dem Beispiel, etwas falsch interpretiert haben. Die Robbe jedoch

⁶ <http://knowyourmeme.com/memes/awkward-moment-seal> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

⁷ <http://knowyourmeme.com/memes/awkward-moment-seal> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

drückt aus, dass Sie nichts für die Situation können. Beide Memes folgen dabei diesem prototypischen Textaufbau:

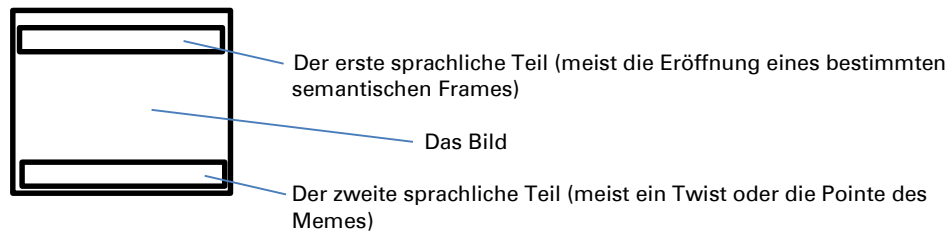


Abb. 7:
Meme-Struktur

Auch andere Artefakte können als Meme angesehen bzw. zu der »Memesphere« gezählt werden (MILTNER 2011: 13). Die Abbildung stellt jedoch den Prototypen dar bzw. das, was für die hier geführten Untersuchungen als Meme gelten soll.

Die so erstellten Artefakte werden in sogenannten Imageboards geteilt, in denen ein großer Teil der Kommunikation über ebendiese Memes verlaufen kann. Diese stark pragmatische Komponente macht die Memes für eine Analyse unter semiotischen Gesichtspunkten interessant.

2. Stand der Forschung

Miltner (2011: 7) stellt den Stand der Forschung recht eindeutig fest: »internet memes [...] have been largely ignored in academia«. Diese für den englischen Sprachraum getroffene Aussage trifft für den deutschen Raum analog zu: »Diese Untergattung der Internetkommunikation [Imageboards, Anm. A.O.] ist in der wissenschaftlichen Literatur bisher (Stand Februar 2009) nicht systematisch beschrieben worden« (LÖBER 2011: 10). Es existiert ein umfassender populärwissenschaftlicher Überblick (vgl. ERLEHMANN/PLOMLOMPOM 2012), der linguistische und semiotische Aspekte jedoch weitgehend außer Acht lässt. Weiter wurden die »semnologischen Praktiken« (HERWIG 2010) im Zusammenhang mit Memes untersucht und es gibt einige wenige Veröffentlichungen über das verwandte Phänomen der *LOL*Cat (vgl. MILTNER 2011).

2.1 Der Ausdruck *Meme*

Der Ausdruck *Meme* wurde ursprünglich von Richard Dawkins geprägt: »Melodien, Gedanken, Schlagworte, Kleidermoden, die Kunst, Töpfe zu machen oder Bögen zu bauen« (DAWKINS 1978: 227) nannte er, in Anlehnung an *Mimem*, *Mem* (vgl. DAWKINS 1978: 226f.). Dawkins sieht in den Memen das kulturelle Gegenstück zu den Genen und damit auch einen Replikator für Evolution. Hierbei spielt die größte Rolle die »Fruchtbarkeit« (DAWKINS 1978: 229) des Memes, also sein Potenzial, weiterverbreitet zu werden.

Es geht also im Kern um die Weitergabe (und Variation) einer Idee oder eines Konzeptes. Herwig weist darauf hin, dass Dawkins hierbei keine »mediale oder semiotische Spezifik« (HERWIG 2010: 7) definiert, ein Mem kann also mündlich, schriftlich oder auf andere Weise expliziert werden. Löber bietet eine Definition an, die den Grundgedanken adäquat wiedergibt:

Ein Mem kann beispielsweise ein Bild oder eine [sic] Video sein, eine Phrase, ein längerer Text, ein Dialogschema, eine Textstruktur oder ein immer wieder eingesetzter Rechtschreibfehler sein [sic]; im Grunde kann alles, was imitiert und variiert werden kann, zum Mem [sic] werden. (LÖBER 2011: 60)

Dieses Artefakt, dessen Herkunft in Dawkins' Argumentation zunächst uninteressant ist (vgl. DAWKINS 1978: 227) und das er Mem nennt, ist das Vorbild für das im englischen Sprachraum entstandene Internetphänomen »Meme«. Der Grundgedanke von Dawkins wurde übernommen und auf die im Internet entstandenen Bild-Texte angewendet. Bevor definiert werden kann, was ein Internet-Meme ist, sei zunächst der Textbegriff aus linguistischer Perspektive erörtert, ohne den eine Definition des Memes nicht möglich wäre.

2.2 Der Textbegriff

Der Textbegriff ist geprägt von »Heterogenität« und »Widersprüchlichkeit« (KLEMM 2002: 17) und bereitet Linguisten schon seit Jahren erhebliche Schwierigkeiten: »Die Bestimmungen zum »Text« sind zahlreich, ja geradezu zahllos« (EHLICH 2005: 51). Bei der konkreten Analyse von multimodalen Artefakten allerdings haben sich mehrere Begriffe etabliert, die Baum (2010) in seiner *Bild-Text-Didaktik und Ästhetik* auflistet:

Man spricht von der »Sehfläche« (SCHMITZ 2011: 23ff.), von »Texturen« (MAIWALD 2004: 2), dem »Kommunikat« (DIEKMANNSHENKE 2011: 161ff.) oder dem »Gesamttext« (DOELKER 2006: 61ff.) und lässt kaum Zweifel daran, dass weitere Begriffe denkbar wären. Für die Analyse der Memes schlage ich den Ausdruck *Sprache-Bild-Text* vor, wie er in Stöckls offenem Textbegriff verwendet wird (vgl. DIEKMANNSHENKE/KLEMM/STÖCKL 2011; STÖCKL 2004). Unterstützt wird diese Annahme durch englischsprachige Veröffentlichungen, die bei ihren Analysen die Sprache-Bild-Text-Problematik zwar nicht thematisieren, aber selbstverständlich von Texten sprechen: »the majority of memes are part of a complex, interconnected, and esoterically self-referential body of texts referred to as »the memesphere«« (MILTNER 2011: 13). Doch sind Memes überhaupt Texte? Wenn man die typischen Textmerkmale wie Kohäsion, Kohärenz, Thema, Materialität, Situationalität, Unikalität und Textfunktion (vgl. SANDIG 2000b) heranzieht, dann kann dies leicht beantwortet werden. »Das wichtigste, zentrale Merkmal von Text ist die Textfunktion. Kohäsion, d.h. der sprachlich hergestellte Zusammenhang zwischen den Textäußerungen, ist prototypisch, aber nicht obligatorisch« (SANDIG 2000b: 3). Natürlich wäre es möglich, Kohärenz oder sogar Kohäsion in Sprache-Bild-Texten nachzuweisen (vgl. STÖCKL 2004: 96ff.), doch das wird überflüssig, wenn man wie Sandig die Textfunktion in den Mittelpunkt stellt. Bedingt durch den hochkommuni-

kativen Charakter des Memes lässt sich stets eine Textfunktion erkennen, wie *Beleidigen, Informieren, Belustigen, Zurschaustellung eigener Qualitäten* und vieles mehr. Für die weiteren Betrachtungen soll der »Text als prototypisches Konzept« (SANDIG 2000a) angesehen werden. In dieser Lesart gibt es kein notwendiges Merkmal, das einen Text zum Text macht, es gibt nur bessere und schlechtere Vertreter (vgl. SANDIG 2000a: 93ff.). Für das Meme konstitutiv ist die Musterhaftigkeit, welche es als »Textmuster« (SANDIG 2000a: 102) etabliert. Nach der Prototypentheorie ist das Meme zum einen ein Text, der eher ein Randvertreter zu sein scheint, also kein prototypischer Text an sich und innerhalb der »Memosphere« (MILTNER 2011: 13) gibt es wieder bessere und schlechtere Vertreter des Memes. Auch wenn es kein notwendiges Merkmal zur Bestimmung des Textbegriffs und somit des Memebegriffs gibt, scheint die Textfunktion laut Sandig (vgl. 2000b) ausschlaggebend zu sein. Diese Funktion ist jedoch nur erfüllbar, wenn Sprache und Bild zusammenwirken, separat erfasst würde die Funktion nicht erfüllt werden. Ausgehend von dieser Interpretation von Text, soll eine Arbeitsdefinition für das Meme etabliert werden.

2.3 Arbeitsdefinition

Als Ausgangspunkt sei die populärwissenschaftliche Definition von Erlehmänn und Plomlompom gewählt: »Internet-Meme sind Inhalte, die sich viral im Internet verbreiten« (ERLEHMANN/PLOMLOMPOM 2012: 14).

Der Grundgedanke von Dawkins ist in dieser ersten Definition schon gut wiederzufinden und das prinzipielle Konzept wird klar. Problematisch sind vor allem die Formulierungen *Inhalte* und *viral im Internet verbreiten*. Deshalb soll die Definition zunächst nach Stöckl erweitert werden (vgl. STÖCKL 2011: 111ff.): »Internet-Meme sind Sprache-Bild-Texte, die sich viral im Internet verbreiten«.

Texte sind hier im Sinne Sandigs zu verstehen und als prototypisches Konzept aufzufassen. So wird das Meme eingegrenzt auf die prototypische Struktur, wie sie in Abbildung 7 dargestellt wird.

Da *viral im Internet verbreiten* ein sehr ungenauer Ausdruck ist, scheint mir eine weitere Änderung nötig, die sich auf Begrifflichkeiten und Analysen von Herwig stützt (vgl. HERWIG 2010: 10): »Internet-Meme sind Sprache-Bild-Texte, deren Bedeutungsentfaltung durch kollektive (oft hyperbolisierte) Semiose stattfindet«.

Dies schließt mehrere wichtige Aspekte des Memes mit in die Definition ein. Zunächst einmal handelt es sich um ein multimodales Artefakt, welches nicht nur aus einem sprachlichen oder bildlichen Anteil besteht. Weiter und ebenso konstituierend ist aber die »kollektive [...] Semiose« (HERWIG 2010: 10). Ein Meme kann niemals von einer Einzelperson konstruiert werden. Ein Individuum ist dazu in der Lage, ein memefähiges Artefakt herzustellen, die Memewerdung ist jedoch nur im Kollektiv möglich, ganz im Sinne der Memetik von Dawkins (1978: 223ff.).

3. Meme-Analyse

3.1 Variation

Ein Internet-Meme (oder Meme-Text) kann also als »Variationsmuster« (POLAJNAR 2012) angesehen werden, welches durch Modifikationen für eine unbegrenzte Anzahl von Kontexten nutzbar gemacht wird. Die Variation ist hierbei nicht völlig frei und es ist auch möglich, ein Meme »falsch« zu verwenden, was das Meme auch interessant macht für die Untersuchung von Wahrheitsgehalten von Sprache-Bild-Texten (vgl. SCHOLZ 2004). Ein weiterer wichtiger Unterschied zur Werbeanzeige ist die nicht vorhandene Allgemeinverständlichkeit. Das Meme wird dazu genutzt, in ganz bestimmten Kreisen des Internets zu kommunizieren und jedes Meme verlangt von dem Leser, dass er die Informationen abrufen, die ein Meme bereits in sich trägt, um den Text schlussendlich verstehen zu können.

Hierbei verlangen verschiedene Memes eine unterschiedlich hohe Strenge Syntax⁸ und Pragmatik betreffend und können sowohl auf der Bild- als auch auf der Sprachebene variiert werden, was an zwei Beispielen deutlich gemacht werden soll.

Beispiel 1: Hohe syntaktische Strenge/geringe pragmatische Strenge/Variation auf der Sprachebene:



Abb. 8:

»Not Sure if...«-Meme⁹

Das »Not sure if...«-Meme basiert auf der Syntax *Not sure if X or Y*, wobei *X* und *Y* hier von Adjektiven, Substantiven oder kurzen Phrasen ersetzt werden können, Verben sind eher nicht zu erwarten. Das Ziel des Memes ist, die Unsicherheit des Nutzers bezüglich der Unterscheidung zweier Sachverhalte darzustellen. Das Bild in diesem Sprache-Bild-Text dient vor allem der Veranschaulichung bzw. der Ersetzung der tatsächlichen Mimik. Popkulturell verweist es auf den Charakter *Fry* aus der US-Serie *Futurama*, der sich in einer Folge ebendiese Frage stellt. Die Variation findet hier ausschließlich auf der Sprachebene in den Platzhaltern *X* und *Y* statt. Pragmatisch gesehen ist das Meme sehr frei, da es prinzipiell auf viele verschiedene Kontexte angewendet

⁸ Syntax bezieht sich hier nur auf die sprachlichen Teile des Sprache-Bild-Textes.

⁹ <http://knowyourmeme.com/memes/futurama-fry-not-sure-if> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

werden kann und die verglichenen Begriffe oftmals nur in persönlichen Kontexten eine Verbindung haben.

Beispiel 2: Geringe syntaktische Strenge/hohe pragmatische Strenge/
Variation auf der Sprachebene:



Abb. 9:
*Success kid-Meme*¹⁰

Das sogenannte *success kid-Meme* stellt keine syntaktischen Anforderungen an die sprachlichen Zeichen und basiert auf zwei Aussagen X und Y, die sich rein pragmatisch unterscheiden. Während X ein als negativ zu bewertender Sachverhalt ist, handelt es sich bei Y um einen positiven. Der Nutzer des Memes möchte also darstellen, dass die Situation am Ende gut ausgegangen ist bzw. dass schlechten Sachverhalten oftmals etwas Positives abzugewinnen ist.

3.2 Konventionalisierung

Die Variation ist konstitutiv für das Meme und nur in der Weiterverbreitung kann es existieren. Hierbei ist festzustellen, dass ein hoher Grad an Konventionalität dazu führt, dass es weiter variiert werden kann:

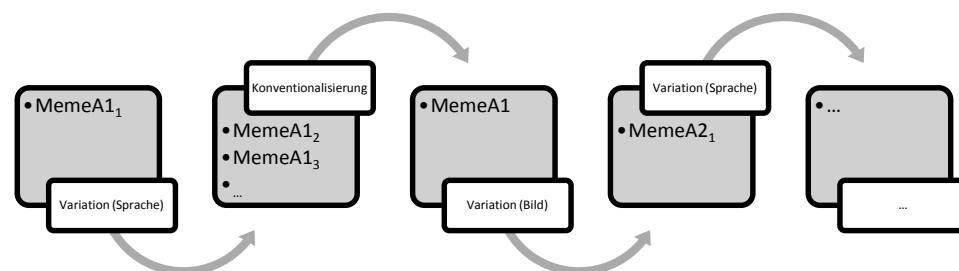


Abb. 10:
Kollektiver Semioseprozess

Ein Meme kann per Definition nicht von einer Einzelperson erschaffen werden, einzig ein meme-fähiges Artefakt kann so entstehen. Dieses Artefakt (MemeA_{1,1}) wird der *Community* präsentiert. Dies geschieht jeden Tag tau-

¹⁰ <http://knowyourmeme.com/memes/success-kid-i-hate-sandcastles> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

sendfach, meist jedoch ohne große Auswirkungen auf die Kommunikation innerhalb der Gruppe.

Durch *liken* und *upvoten* kommt es dazu, dass das Artefakt beliebter wird und mehr Benutzer es posten. Dadurch entstehen Derivationen des Ursprungsartefaktes (MemeA₁₂, MemeA₁₃, usw.), ein Vorgang, den Herwig »kollektive [...] Semiose« (HERWIG 2010: 10) nennt. Dies kann so weit gehen, dass eine nicht näher bestimmbare Popularitätsschwelle überschritten wird und das memefähige Artefakt zum Meme wird. Ist dies wiederum geschehen, das Meme also weitestgehend konventionalisiert und gefestigt, so ist es möglich, Abweichungen zu produzieren, die weniger subtil sind. So können sich Farben, Richtungsvektoren oder andere bildliche Elemente verändern, was dazu führt, dass ein neues Meme entsteht (MemeA₂₁). Diese Veränderungen können nach Goodman und Elgin (1987) analysiert werden, da Variation ein konstitutives Merkmal des Memes ist. Ein Ursprungsmeme wird immer wieder rekontextualisiert und mit anderen sprachlichen Zeichen versehen. Prototypisch variieren Memes vor allem im Bereich der Sprache, weniger im Bereich des Bildes, weshalb Variationen nach Goodman hier seltener anzutreffen sind (vgl. GOODMAN/ELGIN 1987: 67). Dennoch gibt es auch Beispiele für Variationen auf der Bildebene:

Beispiel: Variation auf der Sprach- und Bildebene:

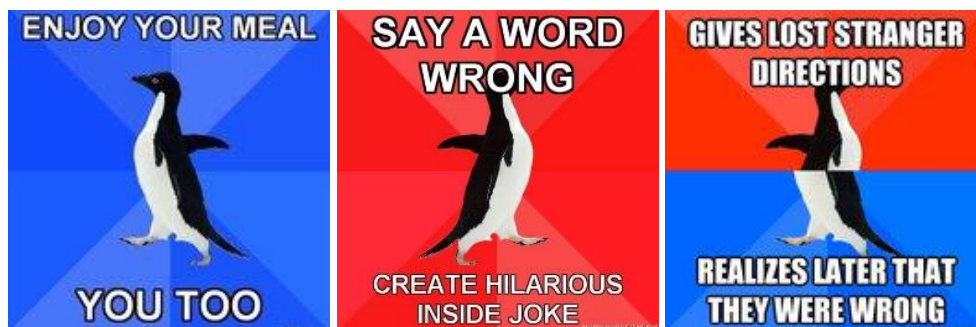


Abb. 11:
Penguin-Memes¹¹

Bei dem ersten Meme handelt es sich um den *socially awkward penguin* mit einer geringen syntaktischen und hohen pragmatischen Strenge. Die erste Aussage ist pragmatisch unauffällig, die zweite markiert, da sie, wie in dem hier genannten Fall, kommunikativ keinen Sinn macht und dem Sprecher unangenehm ist. Das *reverse meme* dazu ist der *socially awesome penguin*, bei dem die erste Aussage kommunikativ unangenehm ist, die zweite aber positiv. Der Hybrid aus beiden Memes enthält dann eine eher unangenehme erste Aussage, gefolgt von einer ebenso unangenehmen zweiten. Weitere Möglichkeiten der Variation nach Goodman finden vor allem auf der in-

¹¹ <http://cdn.meme.am/instances/500x/11124595.jpg> [letzter Zugriff: 15.06.2015]; <http://knowyourmeme.com/memes/socially-awesome-penguin> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

terstrukturellen Ebene statt, wenn Memes aufeinander Bezug nehmen und so Intertextualität schaffen:



Abb. 12:
*Wrong meme*¹²

Dieses Beispiel stellt ein Amalgam aus drei Memes dar und referiert darauf, dass das Bild nicht zur ergänzten Sprache passt. Meist werden derartige Memes als Antwort auf ein ‚falsch‹ konstruiertes Meme genutzt.

Wie zu sehen, ist die Variation das ausschlaggebende Merkmal eines Memes und je variationsreicher ein Sprache-Bild-Text dieser Form ist, desto populärer wird es. Linguistisch interessant ist der recht strenge Aufbau aller Memes, die sich stets aus folgenden Bestandteilen zusammensetzen: ein Bild und zwei Zeilen sprachlicher Text. Trotz der Entstehung des Sprache-Bild-Textes im Internet, welches sich medial bedingt vor allem durch einen innovativen Sprachgebrauch auszeichnet (vgl. ALBERT 2014), ist das Meme ein auf sehr strengen Konventionen basierender Sprache-Bild-Text, der durch Variation in recht engem Rahmen entsteht. Das prototypische Meme ist ein Bild, auf dem zwei sprachliche Textzeilen in weißer Farbe stehen – und dennoch kann dieser strenge Aufbau genutzt werden, um jeden Sachverhalt, sei er politisch, gesellschaftlich oder privat, zu kommentieren bzw. darüber eine Kommunikation aufzubauen. Im Sinne Stöckls (vgl. 2004) kann hier sogar Kohärenz gesehen werden, da bestimmte Bildteile popkulturell bzw. rein durch die Konvention semantisch mit Textteilen verknüpft sind.

4. Fallbeispiele und -analysen zur Exemplifizierung des theoretischen Ansatzes

Dass Bilder im Sinne einer Sprechakttheorie nach Austin als Sprechakt genutzt werden können ist noch plausibel, wenn man z.B. an Verkehrsschilder oder Warnschilder denkt:

¹² <http://knowyourmeme.com/?ref=navbar> [letzter Zugriff: 15.06.2015].



Abb. 13:
Warnschild¹³

Nach Austin kann ein solches Bild als Bild-/Sprechakt angesehen werden, der so paraphrasiert werden kann: »Hiermit warne ich vor einem gefährlichen Tier.« Der illokutionäre Akt eines solchen Schildes wäre somit die Warnung, der perlokutionäre Akt u.U. das Überzeugen des Rezipienten, nicht mit den Händen durch den Zaun zu fassen (die perlokutionäre Wirkung sei hier nicht Teil der Analyse).

Memes können nun innerhalb eines Gesprächs mehr oder weniger *ad hoc* genutzt werden. In einem Chat oder Forum kann deshalb auf einen Angriff in geschriebener Sprache so reagiert werden:

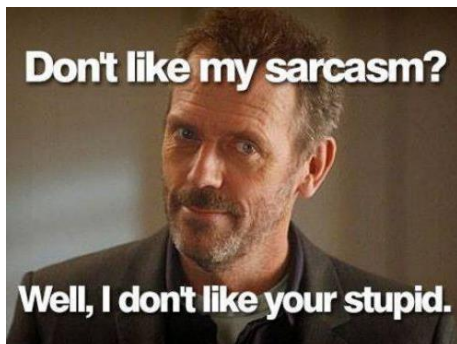


Abb. 14:
Bildakt¹⁴

Dieser Sprache-Bild-Text basiert auf der im Rahmen der Fiktion recht ehrlichen Figur des Dr. House, der wenig von Höflichkeiten hält, und wird an dieser Stelle als Sprechakt genutzt. Die Illokution könnte lauten: »Hiermit beleidige ich dich/stelle deine Intelligenz in Frage!«¹⁵ Die Perlokution könnte sein: »Indem ich deine Intelligenz in Frage gestellt habe, habe ich dich provoziert!« Anhand der oberen Zeile ist erkennbar, dass dies nur einen Ausschnitt aus

¹³ http://www.siemund.org/blog/2005/10/20051005_01.jpg [letzter Zugriff: 15.06.2015].

¹⁴ <http://cdn.list25.com/wp-content/uploads/2013/08/Slide198.jpg> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

¹⁵ An dieser Stelle soll nicht ausführlich erörtert werden, ob Beleidigen tatsächlich illokutiv oder eher perlokutiv ist.

der Kommunikation darstellt, das Meme also in ein Gespräch eingeflochten werden kann. Dies kann punktuell oder ausschließlich sein, wie der folgende Chatausschnitt belegt:

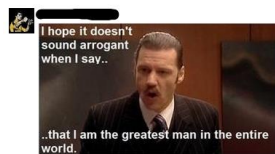






Abb. 15:
Meme-Gespräch

Die Teilnehmer des Chats kommunizieren hier ausschließlich über die Verwendung von Memes bzw. meme-nahen Artefakten (das dritte Bild ist im Original ein *gif*, also ein bewegtes Bild). Eine kurze Analyse soll die Kommunikation beschreiben:

Artefakt	Sprech-/Bildakt	Mögliche rein sprachliche Übersetzung
<p><i>Who are you again?</i></p> 	<p>Hiermit erkenne ich deine Autorität nicht an./Hiermit erkenne ich deine Meinung nicht an.</p>	<p>Wer hat dich eigentlich gefragt?/Wer bist du eigentlich?</p>
<p><i>The greatest man</i></p> 	<p>Hiermit behaupte ich, dass meine Meinung durchaus von Relevanz ist.</p>	<p>Ich bin hier der größte./Ich war schon vor dir hier./Ich kann dazu mehr sagen als du.</p>
<p><i>No!</i></p> 	<p>Hiermit widerspreche ich dir.</p>	<p>Das sehe ich aber nicht so!</p>
<p><i>You underestimate my power</i></p> 	<p>Hiermit behaupte ich, dass du mich unterschätzt!</p>	<p>Das denkst aber nur du./Da irrst du dich aber gewaltig.</p>

Tab. 1:
Meme-Gespräch

Auch wenn die Sprech-/Bildakte in rein sprachliche Äußerungen übersetzbar sind, so entsteht doch ein völlig anderes Gespräch. Das Medium des Bildes hinterlässt seine ›Spur‹ auf der Nachricht, die kommuniziert wird. Der Gedanke der »Spur« (KRÄMER 1998), die der Medialität eine größere Bedeutung zukommen lässt, ist im Meme sehr ausgeprägt, da der Inhalt durch das Medium stark beeinflusst wird.

5. Ausblick

Die bisher beschriebenen Memes stellen prototypische Vertreter dar, gemäß der Natur ihrer Entstehung gibt es noch tausende weitere. Abschließend soll aufgezeigt werden, wie relevant Memes bezüglich der aktuellen Kommunikation und politischen Meinungsbildung sind.

Während Printmedien weiter um ihre Existenz kämpfen, verbreiten sich Nachrichten und politische Geschehnisse im Internet rasend schnell über Memes:



Abb. 16
Politische Memes¹⁶

Memes sind mittlerweile sogar politisch relevant, da Bürger in totalitären oder ihrer Meinung nach undemokratischen Systemen mit Memes Kritik üben. Hierbei stellt das Meme eine moderne Form der politischen Karikatur dar:

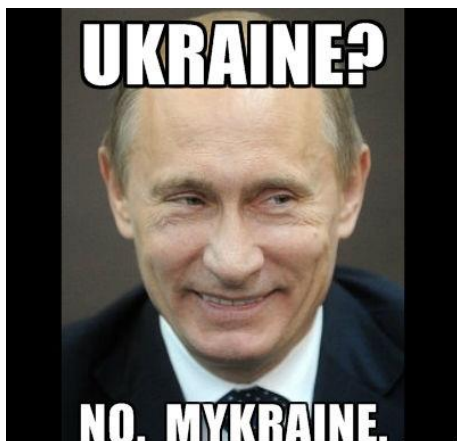


Abb. 17:
*Putin-Meme*¹⁷

Die Memes stellen einen derart relevanten politischen Faktor dar, dass Russland sie vor kurzem verboten hat.¹⁸

¹⁶ <https://pbs.twimg.com/media/Bi7uczCYAAEaRI.jpg> [letzter Zugriff: 13.08.2015]; <http://www.quotememe.com/wp-content/uploads/2015/06/the-most-interesting-man-in-the-world-meme-generator-i-don-t-always-keep-up-with-politics-but-when-i-do-i-laugh-at-donald-trump-d41d8c.jpg> [letzter Zugriff: 13.08.2015].

¹⁷ <http://weknowmemes.com/wp-content/uploads/2014/03/mykraine-meme.jpg> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

¹⁸ <http://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2015/04/10/russia-just-made-a-ton-of-internet-memes-illegal/> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

Die Remedialisierung geht so weit, dass Memes breiten Einzug halten in die traditionellen Medien, was ähnlich unbeholfen wirkt wie die Verwendung jugendsprachlicher Varietäten in Schulbüchern:



Abb. 18:
Memes in traditionellen Medien¹⁹

Auch wenn die Linguistik sich bisher nicht intensiv mit Memes befasst hat, so gibt es doch Berührungspunkte von der Meme-Seite aus. So existiert ein Meme, das sich ausschließlich mit linguistischen Themen befasst, das sogenannte *linguistic lama*:



Abb. 19:
*Linguistic lama*²⁰

Hierbei ist es theoretisch denkbar, dass Memes zumindest in Teilen den Typ des Emoticons ersetzen. Bereits jetzt haben die Emoticons eine starke Wandlung hinter sich und aus einfachen Symbolketten sind Bilder geworden. Dies sei gezeigt anhand der Entwicklung des Chatprogramms Google Hangouts (ehemals Google Talk):

¹⁹ <http://i.imgur.com/dWk53kd.jpg> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

²⁰ <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/70/39/1a/70391a423891b55630c9e31c43176529.jpg> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

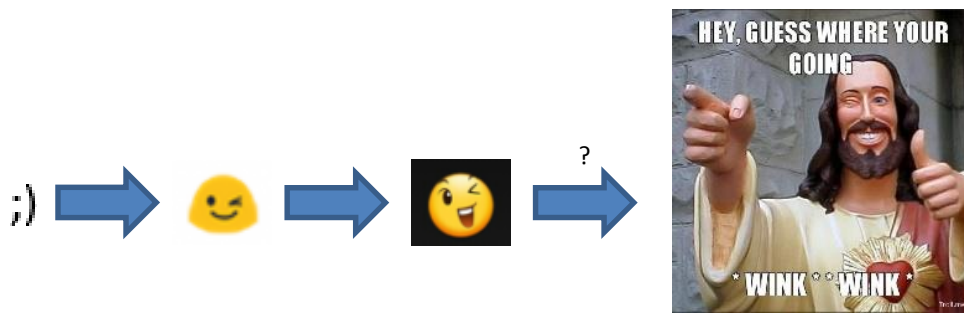


Abb. 20:
Emoticon-Entwicklung²¹

Das Meme ist an dieser Stelle natürlich pragmatisch viel eingeschränkter als die Emoticons davor, aber es ist denkbar, dass es einen gewissen Memepool geben wird, aus dem sich die Nutzer bedienen, um miteinander zu kommunizieren.

Die hier aufgezeigten Analysen sind erst der Anfang einer eingehenden, linguistischen Beschäftigung mit diesem relativ neuen Internet-Artefakt. In der Zukunft wird es notwendig sein, Verbindungen der Memes zu traditionellen Textsorten aufzuzeigen. So ist die Nähe des Memes zum Emblem sehr auffällig, welches auch zu ähnlichen Zwecken genutzt werden konnte (auch wenn die Einsatzmöglichkeiten von memebasierten Sprech-/Bildakten sehr viel größer sind). Die Weiterentwicklung der Linguistik im bildlichen Bereich wird hier sicherlich viele Anknüpfungspunkte bieten, die die Analyse dieser speziellen Sprache-Bild-Texte erleichtern können.

Doch trotz allem linguistischen Interesse und einiger populärwissenschaftlicher Betrachtungen (vgl. MCCULLOCH 2014; NEWITZ 2013), handelt es sich weiter um ein Internet-Phänomen, und die Inhalte, die über Memes vermittelt werden, sind in großen Teilen äußerst trivial und kommunikativ nicht immer eine umfassende Untersuchung wert.



Abb. 21:
Triviales Meme²²

²¹ <http://www.troll.me/images/thumbs-up-jesus-says/hey-guess-where-your-going-wink-wink-.jpg> [letzter Zugriff: 15.06.2015].

Literatur

- ALBERT, GEORG: *Innovative Schriftlichkeit in digitalen Texten. Syntaktische Variation und stilistische Differenzierung in Chat und Forum*. Berlin [Akademie] 2014
- BAUM, MICHAEL: Bild-Text-Didaktik und -Ästhetik. Lesen und Verstehen piktoraler Texte. In: FREDERKING, VOLKER; AXEL KROMMER; CHRISTEL MEIER (Hrsg.): *Literatur- und Mediendidaktik*. Baltmannsweiler [Schneider Hohengehren] 2010, S. 200-218
- BOLTER, JAY D.; DAVID GRUSIN: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA [MIT Press] 2000
- DAWKINS, RICHARD: *Das egoistische Gen*. Heidelberg [Springer] 1978
- DIEKMANNSHENKE, HAJO: »Schlagbilder«. Diskursanalyse politischer Schlüsselbilder. In: DIEKMANNSHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 161-184
- DIEKMANNSHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011
- DOELKER, CHRISTIAN: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart [Klett-Cotta] 2006
- EHLICH, KONRAD: Sind Bilder Texte? In: *Der Deutschunterricht*, 4, 2005, S. 51-60
- ERLEHMANN; PLOMLOMPOM: *Internet-Meme. Kurz und geek*. Köln [O'Reilly] 2012
- GOODMAN, NELSON; CATHERINE Z. ELGIN: *Reconceptions in Philosophy & Other Arts & Sciences*. Indianapolis [Hackett Publishing] 1987
- HERWIG, JANA: Fluktuierende Kollektive, lebendiges Archiv. Semiologische Praktiken im Imageboard 4chan. In: EHARDT, CHRISTINE; DANIELA PILLGRAB; MARINA RAUCHENBERGER; BARBARA ALGE (Hrsg.): *Inszenierung von »Weiblichkeit«. Zu Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*. Wien [Löcker] 2010, S. 1-16
- JÄGER, LUDWIG; WERNER HOLLY: Transkriptionstheoretische Medienanalyse. Vom Anders-lesbar-Machen durch intermediale Bezugnahmepraktiken. In: SCHNEIDER, JAN GEORG; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbepot – Sieben methodische Beschreibungsansätze*. Köln [Halem] 2011, S. 151-168
- KLEMM, MICHAEL: Ausgangspunkte. Jedem seinen Textbegriff? Textdefinitionen im Vergleich. In: FIX, ULLA; KIRSTEN ADAMZIK; GERD ANTOS (Hrsg.): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*. Frankfurt/M. [Lang] 2002, S. 17-29
- KLEMM, MICHAEL; HARTMUT STÖCKL: »Bildlinguistik«. Standortbestimmung, Überblick, Forschungsdesiderate. In: DIEKMANNSHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 7-18

²² http://cdn.memestache.com/2012/12/3/memestache.com_279921_1355464802.jpg [letzter Zugriff: 15.06.2015].

- KÖNIG, WERNER: Wir können alles. Ausser Hochdeutsch. Genialer Werbespruch oder Eigentor des deutschen Südens? Zum Diskriminierungspotential dieses Slogans. In: *Sprachreport*, 29(4), 2013, S. 5-15
- KRÄMER, SYBILLE: Das Medium als Spur und Apparat. In: KRÄMER, SYBILLE (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998, S. 73-94
- LÖBER, NILS: *In den Unterwelten des Web 2.0. Ethnographie eines Imageboards*. Tübingen [Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.]2011. <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/47848> [letzter Zugriff: 16.05.2015]
- MAIWALD, KLAUS: »Das Leben ist voller Überraschungen ...«. *Grundschulkindern beobachten Fernsehwerbung*. Augsburg 2004. <http://www.mediendidaktik-deutsch.ewf.uni-erlangen.de/learnweb.data/medid/dokumente/maiwald2004.pdf> [letzter Zugriff: 08.05.2015]
- MCCULLOCH, GRETCHEN: *A Linguist Explains the Grammar of Doge*. Wow. 2014. <http://the-toast.net/2014/02/06/linguist-explains-grammar-doge-wow/> [letzter Zugriff: 08.05.2015]
- MILTNER, KATE: *SRSLY PHENOMENAL. An Investigation into the Appeal of LOLCats*. London 2011. <https://dl.dropboxusercontent.com/u/37681185/MILTNER%20DISSERTATION.pdf> [letzter Zugriff: 08.05.2015]
- NEWITZ, ANNALEE: *We Who Spoke LOLcat now speak Doge*. 2013. <http://io9.com/we-who-spoke-lolcat-now-speak-doge-1481243678> [letzter Zugriff: 08.05.2015]
- POLAJNAR, JANJA: Textuelle Aspekte von rekontextualisierten Werbeslogans in deutschsprachigen Zeitungen. In: *Muttersprache*, 122, 2012, S. 48-176
- SANDIG, BARBARA: Text als prototypisches Konzept. In: MANGASSER-WAHL, MARTINA; ULLA BOHNES (Hrsg.): *Prototypentheorie in der Linguistik. Anwendungsbeispiele – Methodenreflexion – Perspektiven*. Tübingen [Stauffenburg] 2000a, S. 93-112
- SANDIG, BARBARA: Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte. In: FIX, ULLA; HANS WELLMANN (Hrsg.): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg [Winter] 2000b, S. 3-30
- SCHMITZ, ULRICH: Sehflächenforschung. Eine Einführung. In: DIEKMANN-SHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 23-42
- SCHOLZ, OLIVER: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- STETTER, CHRISTIAN: Bild, Diagramm, Schrift. In: GRUBE, GERNOT; WERNER KOGGE; SYBILLE KRÄMER (Hrsg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München [Fink] 2005, S. 115-135
- STÖCKL, HARTMUT: *Die Sprache im Bild. Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. New York [De Gruyter] 2004

Andreas Osterroth: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text

STÖCKL, HARTMUT: Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: DIEKMANN SHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 45-70

Andreas Josef Vater

**Jenseits des Rebus. Für einen
Paradigmenwechsel in der
Betrachtung von Figuren der
Substitution am Beispiel von
Melchior Mattspergers
*Geistliche Herzenseinbildungen*¹**

Abstract


The bible-compilation *Geistliche Herzens-Einbildungen in zweihundertund-fünfzig biblischen Figur-Sprüchen angedeutet* was first published by Melchior Mattsperger in 1684. The work's most notable feature are figures substituting words. Today they are mainly considered as an educational instrument for children to improve their language- and reading-skills. In my paper I am questioning this point of view by taking a closer look at the figures and by investigating the reasons for such a misguided interpretation. I will demonstrate that Mattsperger's book was originally intended as an intellectual game. Furthermore, I will argue that such a reevaluation requires a fundamental shift in the so far one-sided linguistical perception of figures of substitution.

¹ Der hier vorgelegte Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der ursprünglich für das Panel »*The Semiotics of Visual Literacy. Interdisciplinary Perspectives on Writing and Iconicity*« auf dem 14. Internationalen Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik angefertigt wurde, aufgrund äußerer Umstände aber erst im Oktober 2014 im Rahmen der Tagung »*Zeigen und Bildung. Das Bild als Medium der Unterrichtung seit der frühen Neuzeit*« an der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung in Berlin präsentiert werden konnte. Ich danke Prof. Dr. Sabine Reh sowie Dr. Stefanie Kollmann für die Möglichkeit, meine Überlegungen in diesem Kontext vorstellen zu dürfen.

1. Einleitung


Wirft man einen Blick in Lesebücher für das zweite Schuljahr, stößt man in vielfältiger Weise auf Bilder als Medien der Unterrichtung. Die Bilder stellen dabei das zu Erlernende nicht nur dar, sondern formen es vielmehr erst durch ihren spezifischen Einsatz aus. Ein besonderes Beispiel dafür sind Figuren, die unmittelbar im Text eingesetzt werden. Der junge Leser oder die junge Leserin hat diese Figuren in Worte zu übersetzen, um den Text vollständig lesen zu können. Auf diese Weise wird die Begrifflichkeit von Worten eingeübt und das Leseverhalten verbessert (Abb. 1).

Endlich Ferien!

Oben auf dem  sitzen

Hanna und ihr Bruder Anton.

Sie haben Ferien. Endlich!

Die  scheint, aber die beiden
sehen traurig aus.

„Lukas fährt nach Italien,

mit dem “, sagt Anton.

„Und Jule fliegt mit dem 

nach Spanien.“

Abb. 1:

Antje Schwenker; Sigrid Leberer: Eine Nacht im Zelt. In: *Das große Buch zum Lesenlernen*. Hamburg [Carlsen] 2005, S. 10. © Carlsen Verlag GmbH

Das Prinzip der Wortsubstitution mittels Figuren im Kontext der Unterrichtung ist alles andere als neu. Bereits 1684 hat der Augsburger Patrizier Melchior Mattsperger in der Bibelkompilation *Geistliche Herzens-Einbildungen in zweihundertundfünfzig biblischen Figur-Sprüchen angedeutet* Figuren in Bibelzitate eingefügt (vgl. MATTSPERGER 1965). Dabei ist weitgehender Konsens

in der Forschung, dass Mattspergers Figuren als Leseanreiz und Lesehilfe für Kinder sowie als ein mnemonisches Hilfsmittel zur Unterweisung in der Bibel fungieren sollten, dass sie also wie die Figurentexte in heutigen Lesebüchern ein Medium der Unterrichtung gewesen sind.² Der Umstand, dass die besondere Art der Figurenverwendung, derer sich Mattsperger bedient, Vorbild für zahlreiche spätere Bilderbibeln geworden ist, die eben genau diesem Zweck dienen, bestärkt diese Sichtweise. So gelten die *Geistlichen Herzenseinbildungen* heute als dasjenige Werk, in dem das Prinzip der Wortsubstitution mittels Figuren im Kontext der Unterrichtung am wirkmächtigsten zur Anwendung gekommen ist (Abb. 2).



Abb. 2:
Melchior Mattsperger: *Geistliche Herzenseinbildungen* [...]. Augsburg 1685, fol. 1r. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Im Folgenden wird diese Sichtweise in Frage gestellt. Die beiden zentralen Fragen, um die sich der vorliegende Aufsatz dabei drehen wird, sind, wie Mattsperger die Möglichkeit, Figuren anstelle von Worten zu verwenden, in den *Geistlichen Herzenseinbildungen* eigentlich umgesetzt hat und warum die Forschung ausgehend davon später zu dem mehr oder weniger einhelligen Urteil gelangt ist, es handle sich bei ihnen um ein Medium der Unterrichtung. Entgegen der weitverbreiteten Meinung soll so gezeigt werden, dass die Figuren ursprünglich kein pädagogisches Mittel, sondern ein intellektuelles Vergnügen waren. Des Weiteren soll demonstriert werden, dass diese Einsicht einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution erfordert, dem bisher weder in der historischen Kinderbuchforschung noch in den Bildwissenschaften Beachtung geschenkt wurde.

² Vgl. exemplarisch KREIDT 1991, S. 171: »Das Prinzip der Figursprüche – die Ersetzung einzelner Worte durch kleine Bilder – wird bis heute als Leseanreiz und -hilfe für Kinder im Grundschulalter genutzt«.

2. Mattspergers Figuren als Elemente eines intellektuellen Spiels

Im Zentrum von Mattspergers genrebildender Bibelkompilation stehen 250 Bibelzitate, die chronologisch sowie thematisch in Dreiergruppen geordnet sind. Jedes Bibelzitat folgt dabei dem gleichen Aufbauprinzip. Zuerst gibt Mattsperger die genaue Herkunft des Bibelzitates an, dann folgt das Bibelzitat mit den eingefügten Figuren und schließlich ein kurzer, zweizeiliger Kommentar. Der Aufbau der *Geistlichen Herzenseinbildungen* folgt damit der gängigen Gestaltung pädagogischer Bilderbücher mit Überschrift, Lehrbild und Erläuterung. Diese haben sich, wie Bettina Bannasch umfassend ausgearbeitet hat, im Verlauf des 17. Jahrhunderts aus den Emblemata und deren Dreiteilung von *Subscriptio*, *Pictura* und *Inscriptio* entwickelt (vgl. BANNASCH 2007). Anders als Bilderbücher wie etwa der *Orbis sensualium pictus* verfügen die *Geistlichen Herzenseinbildungen* jedoch nicht über separate Bildfelder. Mattsperger fügt vielmehr Figuren direkt in die Bibelzitate anstelle von Worten ein. Die Gestaltung der *Geistlichen Herzenseinbildungen* beruht damit eigentlich auf zwei unterschiedlichen Traditionslinien: jener des pädagogischen Bilderbuchs und jener des Bilderrätsels, in der das Ersetzen von Worten durch Figuren lange vor Mattspergers Bilderbibel bereits eine zentrale Rolle gespielt hatte (vgl. SCHENCK 1973). In einem entscheidenden Punkt grenzt er sich jedoch gerade von den frühneuzeitlichen Bilderrätseln ab:

Ich hab hierinnen auch gemeidet all Figur / Die Räthsel=mässig ist / daß alles bleibe pur / Und bey dem eignen Wort; sonst hätt' Ichs auch wohl kennen / Die Hieroglyphische Figuren=Sprüche nennen / Diß aber laß Ich gern an ein Gelehrte Hand / Und stell hier Sachen für die Allen wohl bekannt / Vor Augen täglich stehn. (MATTSPERGER 1965: Vorbericht, o.S.)³

Mattsperger schränkt die Möglichkeiten, wie in einem Bilderrätsel Worte durch Figuren ersetzt werden können, radikal ein. Mit seinem Hinweis, er stelle nur Sachen dar, die jedem täglich vor Augen stehen, meint er, dass er in den *Geistlichen Herzenseinbildungen* fast ausschließlich Substantive und nicht Verben oder Adjektive durch Figuren ersetzt. Dabei müssen die Figuren nicht für konkrete Objekte stehen, sondern sie können auch Figuren wie die Figur Jesu Christi und die Figur der Heiliggeisttaube oder aber Personifikationen wie jene der Stärke, des Friedens oder der Gerechtigkeit sein. Mit dem Hinweis, er habe Figuren, die rätselmäßig seien, vermieden, damit diese beim eigentlichen Wort verbleiben, meint Mattsperger hingegen, dass er in den *Geistlichen Herzenseinbildungen* niemals mit dem Klang oder der Mehrdeutigkeit von Worten spielt. Seine Figuren sind vielmehr stets Begriffsdarstellungen der ersetzten Substantive.⁴

³ Zum frühneuzeitlichen Bilderrätsel, das auf den vielfältigen Möglichkeiten der Substitution beruhte und so assoziative Spielräume eröffnen sollte, vgl. VATER 2014a.

⁴ Von diesen selbst gesteckten Regeln weicht Mattsperger nur bei einer Handvoll von Wortersetzungen ab: die Figur des Eis im Adjektiv *eitel*, die Figur der Lauten im Verb *lauten*, die Figur des Herzens im Adjektiv *herzlich*, der Buchstabe W anstelle der Interjektion *weh* und die Figur der Wurzel im Partizip *angewurzelt*.

Wie Mattsperger im Vorwort schreibt, stammen die Figuren von ihm selbst. Es bleibt jedoch unklar, ob er nur für die Wahl der Bibelzitate und die zu substituierenden Worte verantwortlich zeichnete oder aber tatsächlich Entwürfe für die Figuren anfertigte, die er dann von dem Augsburger Kupferstecher und Verleger Hans Georg Bodenehr umsetzen ließ. Unabhängig von dieser allgemeineren Frage nach dem arbeitsteiligen Prozess zwischen Kupferstecher und Autor in den *Geistlichen Herzenseinbildungen* ist jedoch der große Detailreichtum der Figuren hervorzuheben. In Abbildung 2 etwa wird das Wort *Tempel* durch ein aufwändig gestaltetes Gebäude dargestellt: ein überkuppelter Rundbau, dessen Außenfassade durch Pilaster, Fensteröffnungen und ein Gebälk gegliedert ist. Auf den Pilastern sitzen darüber hinaus Fialen auf. Nach oben hin wird die Kuppel von einer Laterne abgeschlossen. Figuren wie diese lassen den Aufwand erkennen, mit dem Mattsperger und Bodenehr bei der graphischen Gestaltung der Bilderbibel vorgegangen sind. Zu diesem Eindruck tragen auch die Schreibmeisterornamente in jedem Bibelzitat sowie schließlich der Umstand bei, dass die Figuren im kostspieligen Kupferstichverfahren hergestellt und nicht wie bei späteren Bilderbibeln in Holzschnitten ausgeführt wurden.

Mit dem Wort *Tempel* ist in der Bibel der Salomonische Tempel in Jerusalem gemeint, der insbesondere im ersten Buch der Könige und im zweiten Buch der Chronik beschrieben ist: ein rechteckiges Gebäude aus Stein, 27 Meter lang, 9 Meter breit und 13,5 Meter hoch, umgeben an drei Seiten von dreigeschossigen Nebengebäuden mit Fenstern und Zimmern, in denen die Geräte und Schätze des Tempels aufbewahrt wurden, und an der Vorderseite von einer gleich breiten, 4,5 Meter tiefen und 9 Meter hohen Vorhalle mit zwei vorgelagerten, bronzenen Säulen.⁵ Das Innere des Tempels war zur Gänze mit Tafelwerk ausgeschmückt und beherbergte im hinteren Teil des Tempels, durch einen Vorhang vom übrigen Heiligtum abgegrenzt, in einem mit Gold überzogenen Raum die Bundeslade und zwei monumentale Cherubskulpturen.⁶

Das Wort kommt in den *Geistlichen Herzenseinbildungen* nicht einmal, sondern gleich fünfmal vor. Genauso oft wird es auch ersetzt, wobei Mattsperger gleich fünf verschiedene Figuren einsetzt, die nichts mit dem im ersten Buch der Könige und im zweiten Buch der Chronik beschriebenen Tempel zu tun haben. Die Figuren zeigen mal einen Rundbau, mal einen Langbau, mal hat der Tempel Ecktürme und eine schlichte Fassade, mal ist seine Fassade dreigeschossig und in Skulpturenschmuck aufgelöst. Sie sind demnach im Bautypus derart unterschiedlich, dass eigentlich kaum erkennbar ist, dass sie auf ein- und dasselbe Wort hinweisen sollen. So könnte die erste Figur etwa das Wort *Tempel*, die zweite und dritte hingegen das Wort *Palast*, die vierte wieder das Wort *Tempel* und die fünfte hingegen das Wort *Kirche*

⁵ 1 Kön 6 u. 2 Chr 3 LUT.

⁶ Der Tempel ist nach der Einnahme Jerusalems 587 v. Chr. durch den neubabylonischen König Nebukadnezar II. zerstört worden. 515 v. Chr. neu errichtet und später unter Herodes dem Großen zur Gänze umgestaltet, ist der Nachfolgebau im Jüdischen Krieg gegen die Römer 70 n. Chr. durch den späteren Kaiser Titus zerstört worden (vgl. ZWICKEL 1999).

ersetzen. Dabei unterscheiden sich die Figuren, die anstelle der Worte *Palast* und *Haus* (im Sinne von Gotteshaus) eingesetzt werden, durchaus von jenen Figuren für das Wort *Tempel*. Als Palast fungiert ein zweistöckiger Bau mit Vorplatz, Flachdach, Balustrade und Zierzinnen. Als Gotteshaus zeigt Mattsperger hingegen eine Giebelfassade mit Giebelportal, drei Rundbogenfenstern unterhalb des Giebelgesims mit angedeutetem Zahnschnitt sowie zwei Spitzbogenfenstern und einem Oculus im Giebel. Der Vergleich der Figuren zeigt demnach, dass Mattsperger sehr klar differenziert, wann eine Figur für das Wort *Tempel* und wann für *Palast* oder *Gotteshaus* stehen soll.

Dies vorausgesetzt, versucht er den einzelnen Worten mithilfe der unterschiedlichen Figuren eine jeweils eigene begriffliche Präzisierung zu verleihen. Die Figuren interagieren mit den Bibelziten, indem sie diesen eine zusätzliche Bedeutungsebene verleihen. So geht es zwar bei der Figur des Tempels in allen fünf Bibelziten um den Salomonischen Tempel. Dabei werden jedoch unterschiedliche Aspekte dieses Baus und seiner Geschichte ins Zentrum gerückt: der Tempel als Leib des Menschen, der Beginn der Neuerrichtung des Tempels nach seiner ersten Zerstörung, das von den Juden herbeigesehnte Kommen des Herrn und der Engel zu diesem Tempel, der Tempel als (von den Makkabäern wiedergewonnener) Ort der Verehrung des Herrn und schließlich die mahnenden Worte Jeremias an die Juden, nicht der Tempel garantiere das Heil Gottes, sondern nur die persönliche Hinwendung zu Gott.⁷ Mattsperger gestaltet demnach die Figuren je nach Bibelzitat unterschiedlich aus: In demselben Maß, wie es diesen gelingt, Worte begrifflich darzustellen, dienen sie dazu, die Bibelzitate zu verdichten und gleichsam auszustellen. Auf diese Weise schafft er ein semantisches Spiel, das zwischen Begriffsdarstellung und Bibelkontext changiert.

Ein anderes Beispiel dafür ist das Wort *Hütte*. Zum ersten Mal ersetzt Mattsperger das Wort in einem Vers aus dem neunten Kapitel des Hebräerbriefes: »Inn der Stifftes=Hütten war der Leuchter und der Tisch und die Brod« (MATTSPERGER 1965: fol. 45r).⁸ Die Figur zeigt einen durch Säulen gebildeten und mit kostbaren Vorhängen abgegrenzten Raum, der durch eine schmale Öffnung an der dem Betrachter zugewandten Seite betreten werden kann (Abb. 3). Mattsperger stellt mit dieser Figur die Stiftshütte dar, jenes Zeltheiligtum, das den Israeliten vor der Eroberung Jerusalems und dem Bau des Tempels als Ort der Anbetung Gottes diente.⁹ Er lässt dabei den Wortteil *Stift* stehen und ersetzt nur das allgemeine Wort *Hütte*. Zugleich ist die Figur keine exakte Wiedergabe der im zweiten Buch Mose beschriebenen Stiftshütte, die aus mit Gold überzogenen Brettern aus Akazienholz und verschiedenen Tierfellen bestand.¹⁰ Sie zeigt vielmehr als Hütte/Stiftshütte ein Detail: jenen allerheiligsten Bereich, in dem die Bundeslade aufbewahrt wurde und der durch Säulen und Vorhänge vom übrigen Heiligtum abgegrenzt war. An

⁷ Zu den fünf Bibelziten vgl. 1 Kor 6,19 LUT; Esra 3,10 LUT; Mal 3,1 LUT; 2 Makk 10,3 EU; Jer 7,4-5 LUT.

⁸ Zum zitierten Bibelvers vgl. Hebr 9,2 LUT.

⁹ Zur Stiftshütte und ihrer Ausstattung vgl. 2 Mos 25-28 u. 36-39 LUT.

¹⁰ Vgl. hierzu die ausführliche Beschreibung in 2 Mos 26 LUT.

anderer Stelle zitiert Mattsperger zwei Verse aus dem 15. und 24. Psalm: »Herr, wer wird wohnen inn deiner Hütte / wer wird bleiben auff deinem heiligen Berge? Der unschuldige Hände hat, und reines Hertzens ist« (MATTSPERGER 1965: fol. 47r).¹¹ Auch hier ist mit dem Wort *Hütte* die Stiftshütte gemeint sowie mit dem heiligen Berg der Berg Sinai, jener Berg, auf dem laut biblischer Überlieferung Moses die Zehn Gebote von Gott erhielt.¹² Anders als im vorigen Bibelzitat zeigt die Figur jedoch einen Holzbau mit Satteldach und zwei erhöhten Fensteröffnungen an der Längsseite. Ein drittes Mal kommt das Wort *Hütte* in zwei Versen aus dem 84. Psalm vor: »Ich will lieber der Thür hüten inn meines Gottes Hause denn lange wohnen inn der Gottlosen Hütte: denn Gott der Herr ist Sonn und Schild: der Herr gibt Gnade, und Ehre« (MATTSPERGER 1965: fol. 72r).¹³ Hier ist nicht von der Stiftshütte oder der Hütte des Herrn, sondern von der Hütte der Gottlosen die Rede. Sie wird abgegrenzt vom Haus Gottes. Als Figur der Hütte wird wieder ein Holzbau mit Satteldach verwendet. Wie bei der Figur des Tempels variiert Mattsperger auch bei der Figur der Hütte je nach Begrifflichkeit des Wortes und Bibelzitat die



Abb. 3:
Melchior Mattsperger: *Geistliche Herzenseinbildungen [...]*. Augsburg 1685, fol. 45r. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

¹¹ Zu den Bibelversen vgl. Ps 15,1 u. 24,4 LUT.

¹² Zum Berg Sinai als Ort der Offenbarung Gottes vgl. 2 Mos 34 LUT.

¹³ Zum Bibelzitat vgl. Ps 84,11-12 LUT.

Darstellungen. Jedoch treibt er dieses Spiel weiter, indem er die Darstellung der Holzhütte wiederholt und auf diese Weise unterschiedliche Begrifflichkeiten des Wortes *Hütte* in der Bibel und unterschiedliche Figuren miteinander in Beziehung setzt: die Hütte als *Stiftshütte* (Raum des Allerheiligsten), die Hütte als *Hütte des Herrn* (eine schlichte Holzhütte) und die Hütte als eine *Hütte* der Gottlosen (wieder eine Holzhütte), der er das Haus als Gotteshaus (eine Kirche) gegenüberstellt. Was Mattsperger mit den Figuren exemplifiziert, wenn er ein Wort ersetzt, ist folglich nicht nur ein bestimmtes Bibelzitat, sondern seine Vorstellung eines Bibelzitates, gespeist aus der Vorstellung eines anderen Bibelzitates, die sich wiederum aus der Vorstellung eines dritten Bibelzitates speist und so weiter.

Schließlich ersetzt Mattsperger bisweilen auch verschiedene Worte durch dieselbe Figur. Die Figur einer 10-Gebote-Tafel etwa findet sich in mehreren Bibelzitate wieder (Abb. 4). Dort steht sie für die Worte *Tafeln* und *Gesetz*. Es muss also, um das Bibelzitat zu vervollständigen, mal auf das Ge-



Abb. 4:
Melchior Mattsperger: *Geistliche Herzenseinbildungen* [...]. Augsburg 1685, fol. 2r. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

schriebene in der Figur geblickt werden, mal auf die Schreibfläche, die zweiseitige Tafel. Mattsperger versteht die 10-Gebote-Tafel dabei einfach auch nur als *Tafel* oder *Tafeln*, weil in dem entsprechenden Bibelzitat von den *Tafeln des Testaments* die Rede ist. So wird die Figur in allen Bibelzitate mutmaß-

lich sofort als eine 10-Gebote-Tafel erkannt, aber erst das Wissen um das gesuchte Wort erlaubte letztlich Aufschluss darüber, wie die Figur konkret eingesetzt wird: Gesetz, Tafeln, Gebote und so weiter. Mattsperger setzt also eigentlich voraus, dass der Betrachter seiner anspruchsvollen Figuren das gesuchte Wort oder den Inhalt des Bibelzitates bereits kennt, denn erst dann können diese in ihren Darstellungen korrekt begriffen werden. So verwundert es nicht, dass die *Geistlichen Herzenseinbildungen* in der Erstauflage gerade kein Lösungsregister enthalten: Das fehlende Wort sollte entweder bereits bekannt sein oder nachgelesen werden; in der idealerweise neben dem Betrachter liegenden Bibel, wie Mattsperger im Vorwort schreibt, oder aber, noch einfacher, in den Kommentaren, die die fehlenden Worte zumeist anführen. Erst nach dem Erfolg anderer Bilderbibeln wird auch Mattsperger ein Register mit dem genauen Wortlaut der Bibelzitate hinzufügen.¹⁴

Die *Geistlichen Herzenseinbildungen* waren also in ihrer ursprünglichen Form weit davon entfernt, der Spracherlernung zu dienen. Mattsperger bedient sich vielmehr der Mittel des pädagogischen Bilderbuchs und des Bilderrätsels und schafft so ein intellektuelles Spiel der Figurentypoi. In ihm verhalten sich die Figuren wie Knotenpunkte des Wortes Gottes. Sie verbinden die einzelnen Bibelzitate und führen den Leser in die verschiedensten Richtungen. Wenn Mattsperger, wie eingangs zitiert, knapp feststellt, seine Figuren seien keine Rätselfiguren – keine Figuren, die mit dem Klang oder der Mehrdeutigkeit von Worten spielten –, so muss dies demnach stark erweitert verstanden werden: Das Rätselhafte der Figuren zielt nicht auf das konkret ersetzte Wort, sondern auf das gesuchte Bibelzitat ab. Das macht die *Geistlichen Herzenseinbildungen* erst zu jenem *verkehrten Gericht* im Verhältnis zum wahren Manna des Wortes Gottes, von dem im Vorwort die Rede ist.¹⁵ *Verkehrt* bedeutet in diesem Fall nicht einfach, dass ein Wort durch eine Figur ersetzt worden ist, sondern dass das Wort Gottes mit Blick auf die Figuren völlig neu arrangiert wurde.

Mattspergers solcherart aus den Traditionen des Bilderbuchs und des Bilderrätsels hervorgehendes Spiel lässt sich mit einer Vielzahl von Diskursen im 17. Jahrhundert in Verbindung bringen, von denen hier nur drei Beispiele kurz angeführt seien. Zum einen schließt es an die Diskussion an, welcher Sprache sich Engel zur Kommunikation bedienen. Man ging davon aus, dass die Engelsprache ganz ohne Worte und Sinneswahrnehmung allein auf Einbildungen im Herzen beruht. Obwohl Mattsperger auf diese Diskussion nicht näher eingeht, ist sie doch ein zentraler Aspekt seiner Idee, mittels Figuren das Wort Gottes gleichsam vor Augen zu führen:

¹⁴ Erst ab der Auflage von 1688 erhalten die *Geistlichen Herzenseinbildungen* zusätzlich auch ein solches Register, in dem die in den Bibelzitate gesuchten Worte fett hervorgehoben sind.

¹⁵ »Diß ist in seiner Acht nur ein verkehrts Gericht, ein biblisches Schau=Essen, zum Zugemüß gestellt. Wer sich nach Lüsten dessen und nach Belieben noch auf eine andre Weiß bedienen will und mag, verkehrt noch off die Speiß. Er kans zertheilen selbst, nach seinem Sinne setzen in Ordnung, wie er meint. [...] Daß Gottes theures Wort in höchstem Grad müß heissen das herrlich Himmel=Brod, das Manna so kann speisen die Seele, Sinn und Hertz mit dem Geschmack der labt, der allen alles ist« (MATTSPERGER 1965: Vorbericht, o.S.).

Ich hatte mich beflissen / Von meiner Jugend auf / das reine Wort zu wissen / Durch Lesen und Gehör / mit sonderbarer Lust / Und machte mir damit manch schönen Spruch bewußt / Und also wohl bekannt / als wär er mir gebildet / Figürlich in das Hertz / und in den Sinn geschildet. Das gabe mir den Winck zu disem neuen Werck / Dieweil Ich fand darinn vil nutzliches Gemerck. (MATTSPERGER 1965: Vorbericht, o.S.)

Zum anderen behandelt das Spiel die enge Beziehung von Natur und Schrift. Im frühneuzeitlichen Verständnis sind die Wirkweisen von Dingen und Schriftzeichen nicht aus sich heraus erklärbar. Vielmehr ist es erst deren gegenseitige Wechselwirkung, die sie kraft Imagination verständlich macht. Mattspergers Figuren exemplifizieren – gleichsam als Spuren von Natur und Schrift – diese Sichtweise, indem durch sie etwa Tiere oder Landschaftsformationen im wörtlichen Sinne zum Reden gebracht werden. Die Figuren können so auch als ein ironischer Beitrag zum frühneuzeitlichen Erfordernis der Mimesis verstanden werden.

Schließlich berührt es die Frage nach der Rechtfertigung von Spielen in der Frühen Neuzeit. Mattsperger schreibt mehrmals, die Jugend zur *Bibel-lust* bewegen zu wollen.¹⁶ Er folgt damit der Forderung, dass jedes Spiel unabhängig von seiner jeweiligen Beschaffenheit immer auch einen konkreten, lebenspraktischen Bezug aufzuweisen habe. Zugleich formuliert er jedoch einen pädagogischen Anspruch, der in den Bibelzitate gerade nicht sichtbar wird. Verwendung und Gestaltung der Figuren legen im Gegenteil den Schluss nahe, dass die *Geistlichen Herzenseinbildungen* nicht zur Lektüre der Bibel aufforderten, sondern diese bereits voraussetzten. Mattspergers Anspruch erweist sich so bei näherem Hinsehen nur als vorgeschoben, um das Spiel mit Figuren vor seinen Lesern zu rechtfertigen.

3. Mattspergers Figuren als Mittel der Spracherlernung

Betrachtet man die *Geistlichen Herzenseinbildungen* als ein Instrument der Spracherlernung, werden deren eigentliche Funktion als Spiel sowie die vielfältigen, zeitgenössischen Diskurse, an die sie anknüpfen, komplett negiert. Im Zentrum stünden die Figuren dann nicht als *Maschinen* der Sichtbarmachung, sondern bloß als Begriffsdarstellungen.¹⁷ Es ginge nicht mehr um die Verkürzung, Neuordnung und Verdichtung der heiligen Schrift auf einige wenige Bibelzitate mithilfe der Figuren, sondern um die figurierte Begrifflichkeit irgendwelcher Worte losgelöst von ihrem Kontext. Aus einem intellektuellen Spiel würde plötzlich ein pädagogisches Lesebuch. Tatsächlich wurde es in

¹⁶ »Es steh der Jugend hier ein Bahn zu suchen offen die schöne Bibel=Lust, damit sie stets darinn ein mehrern Appetit zu dieser Speiß gewinn« (MATTSPERGER 1965: Vorbericht, o.S.).

¹⁷ Zum Begriff der optischen Maschine in Zusammenhang mit Figuren der Substitution vgl. MEISTER 2005: 147-169. Carolin Meister macht diesen ursprünglich von Gilles Deleuze gebrauchten Begriff auf nachvollziehbare Weise für ihre Analyse von René Magrittes *Les mots et les images* von 1929 nutzbar.

der Forschung bisher ausschließlich als Letzteres beurteilt.¹⁸ Es ist daher interessant, im Folgenden die Perspektive umzukehren und danach zu fragen, warum die *Geistlichen Herzenseinbildungen* fälschlich als ein Mittel der Spracherlernung betrachtet werden konnten. Vor allem zwei Aspekte spielten dabei eine große Rolle: zum einen die Weiterentwicklung von Mattspergers Werk in der Folgezeit und zum anderen eine simplifizierende Sichtweise auf das Phänomen der Substitution.

1692 veröffentlicht Mattsperger einen zweiten Teil der *Geistlichen Herzenseinbildungen*, der die 250 Bibelzitate des ursprünglichen Werkes um noch einmal 250 auf insgesamt 500 Bibelzitate erweitert. Die Fortsetzung verfügt nun von Anfang an über ein Register mit dem genauen Wortlaut der Bibelzitate. Im Aufbau entspricht sie jedoch ganz dem ursprünglichen Werk, auch wenn nun andere Figuren verwendet und auch neue Worte ersetzt werden. Darüber hinaus baut Mattsperger in die Abfolge der Bibelzitate und Figuren nunmehr verschiedene Serien ein. So lässt er gleich am Anfang des Hauptteils, wenn er die fünf Bücher Mose thematisiert, Bibelzitate aus verschiedenen Büchern aufeinanderfolgen, um die fünf Sinne zu behandeln. An anderer Stelle verknüpft er wiederum Bibelzitate aus verschiedenen Kapiteln des deuterokanonischen Buches Jesus Sirach miteinander, um so die vier Jahreszeiten vorzustellen. Die Serien oder *Muster*, wie sie Mattsperger nennt, sollen anschaulicher als im ersten Teil die Möglichkeiten verdeutlichen, das Wort Gottes um- und neu anzuordnen.

1699 werden beide Teile vom Augsburger Kupferstecher und Verleger Joseph Friedrich Leopold neu herausgegeben und in diesem Zusammenhang mit einem neuen Vorwort des Verlegers versehen. Im Vorwort zum ersten Teil erklärt Leopold zunächst die Ordnung der Bibelzitate, erwähnt das Lösungsregister am Anfang des Werkes zum leichteren Verständnis der Figuren und nennt als Hauptintention wie Mattsperger die Unterrichtung der Jugend im Wort Gottes. Leopold geht jedoch nun viel genauer darauf ein, wie das Werk zur Erlernung der Sprache dienen könne, nämlich indem die Jugend durch die Figuren in die Begrifflichkeit der verschiedenen Worte eingeführt werde. Er löst sich demnach von der Grundüberlegung Mattspergers, dass die Bibelzitate und nicht allein die Figuren im Zentrum des Spiels stünden.

Diese Entwicklung setzt bereits früher ein. 1687 gibt der Hamburger Verleger Thomas von Wiering eine Bilderbibel unter dem Titel *Die Curieuse Bilder=Bibel* heraus. Das Werk wirkt auf den ersten Blick wie eine billige Kopie der kurz zuvor entstandenen *Geistlichen Herzenseinbildungen*. Nicht nur lässt Wiering die Bibelzitate im günstigeren Holzschnittverfahren anfertigen. Er übernimmt darüber hinaus bis auf wenige Ausnahmen alle Bibelzitate und

¹⁸ Vgl. etwa Bettina Bannaschs Ausführungen: »Der Autor [Mattsperger] verweigert sich der Hinwendung an ein gelehrtes Publikum, das dank seiner Vorbildung der unmittelbaren Bildersprache teilhaftig wird und damit zugleich eine Leserschaft ausschließt, die nicht in die ›richtigen‹ Semiotisierungsverfahren eingeweiht ist« (BANNASCH 2007: 39). Und weiter: »Sie [die Verwendung von Figuren] dient dem Autor vielmehr als ein mnemonisches und didaktisches Hilfsmittel bei der Unterweisung in der Heiligen Schrift, die möglichst frühzeitig und umfassend den Gläubigen zugänglich gemacht werden soll« (BANNASCH 2007: 40).

Figuren sowie den dreiteiligen Aufbau aus dem Original. Was sich jedoch mit der *Curieusen Bilderbibel* maßgeblich ändert, ist auch hier die den Bibelzitate zugrundeliegende Intention. Wiering leitet die Bilderbibel anders als Mattsperger nämlich mit einer Genealogie der Schrift ein. Die Figuren seien demnach ähnlich den ersten Schriften, in denen die Gedanken noch mit Bildern anstatt Buchstaben festgehalten worden seien. Mit ihrer Hilfe könne man all jenen, die die Schrift noch nicht beherrschten, diese näherbringen. Wiering führt damit die Figuren einer neuen Intention zu: die Bibelzitate als Bilderschrift zur Erlernung der Sprache und Schrift. Dass es dabei um das Wort Gottes geht, spielt für die Funktion der Bilderbibel keine tragende Bedeutung. So lobt er zwar Mattsperger für dessen Idee, Figuren mit Bibelzitate verbunden zu haben, kritisiert ihn jedoch letztlich mehr dafür, Kupferstiche anstatt Holzschnitte verwendet zu haben, da sich dadurch nur wenige die Bilderbibel hätten leisten können; ein Indiz für das geänderte Zielpublikum, das Wiering zu erreichen suchte.

Ausgehend von der Neukonzeption der *Geistlichen Herzenseinbildungen* durch Leopold, vor allem aber durch Wiering ändert sich in weiterer Folge auch der Status der Figuren. So enthalten Bilderbibeln wie die *Curieuse Bilderbibel* der Nürnberger Verleger Johann Adam Stein und Gabriel Nicolaus Raspe aus dem Jahr 1749 nur mehr einen Bruchteil der ursprünglichen Figuren. Wörter, die mehrmals ersetzt sind, erhalten nun dieselbe Figur, und dieselben Figuren werden vermehrt für verschiedene Wörter verwendet. Zum einen senkt das die Kosten und den Zeitaufwand für die Anfertigung des Werkes, wie von Wiering kritisch an Mattspergers Kupferstichen angemerkt. Zum anderen aber werden die Figuren dadurch nicht mehr als Ausweis eines bestimmten Bibelzitates begriffen, sondern in erster Linie als ein sich wiederholendes Wort oder ein Wort, das einem anderen Wort begrifflich nahesteht (Abb. 5).

Die Weiterentwicklung der *Geistlichen Herzenseinbildungen* verdeutlicht demnach, wie aus einem Spiel mit der Bibel, das Mattsperger noch im Sinn hatte, sehr schnell ein sprachpädagogisches Lerninstrument wurde. Denn obwohl Leopolds Neuauflagen wie auch Wierings Kopie die besondere Gestaltung der Bibelzitate zur Gänze übernehmen, erweisen sie sich doch als sehr weit entfernt von Mattspergers damit verbundener Absicht. Erst in dieser Neukonzeption hat die Grundidee, Figuren in Bibelzitate einzufügen, nun weit über das 17. Jahrhundert hinaus Bestand, indem sie bis heute als Lese- und



Abb. 5:
Johann Adam Stein; Gabriel Nicolaus Raspe (Hrsg.): *Curieuse Bilderbibel* [...]. Nürnberg 1749,
S. 7. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Sprachübung in Schulbüchern Anwendung findet. So wird in der heutigen Betrachtung von Mattspergers Figuren als einem sprachpädagogischen Lerninstrument eine moderne Perspektive offenbar, in der die konzeptionelle Weiterentwicklung Wierings und späterer Herausgeber von Bilderbibeln vollkommen außer Acht gelassen wird.

Die solcherart ahistorische Perspektive auf Mattspergers Figuren verdeckt jedoch eine grundsätzlichere Problematik, die das Phänomen der Substitution berührt: Es wird implizit davon ausgegangen, dass Mattspergers Figuren aufgrund ihrer substituierenden Qualität gar nichts anderes sein können als eine Prüfung der Sprachbeherrschung. Mittel und Zweck der Figuren werden also gleichsam ineingesetzt. Ausdruck dieser simplifizierenden Sichtweise auf das Phänomen der Substitution ist die Verwendung des Begriffes *Rebus* in Zusammenhang mit Bilderbibeln.¹⁹ Ab dem 19. Jahrhundert

¹⁹ Vgl. etwa Wolfgang Neubers Ausführungen zu den *Geistlichen Herzenseinbildungen*: »Die Bilder, in der Reihenfolge der Bibelbücher, zitieren die Stelle, also den *locus*, z.B. I.B.Mos.XV.v.1., darauf folgt der Text, dessen Konkreta statt als Wort verbildlicht erscheinen, darunter steht der Text nochmals als gereimtes Distichon, nun wieder rein verbal. Dies entspricht der Auflösung eines Bilderrätsels oder Rebus. Die Bilder werden durch die syntaktische Einbettung eindeutig gemacht sowie durch die topische Vorgabe der Bibelstelle« (NEUBER 1993: 365).

fand der Begriff in ganz Europa weite Verbreitung, als die sich gerade etablierenden illustrierten Wochenzeitungen begannen, Bilderrätsel zu veröffentlichen. In ihnen substituieren zwar ebenfalls Figuren Worte. Die Figuren ersetzen dabei jedoch ganz bestimmte Lautwerte: etwa durch einzelne Buchstaben innerhalb einer Figur, durch Weglassen von wesentlichen Elementen einer Figur oder durch die Anordnung der Figuren auf der Rätselseite (Abb. 6). Die Figuren beruhen also darauf, dass das Wort nicht in seiner Begrifflichkeit, sondern als eine Ordnung von Lauten begriffen wird. Letztere wird wissenschaftlich im Rahmen der Phonetik analysiert, die sich gerade auch in dieser Zeit konstituiert. Die Bilderrätsel mit ihren präzise zugewiesenen Lauten und ihren zu Figurentableaus verdichteten Sätzen können insofern als ein Signum des 19. Jahrhunderts angesehen werden, setzen sie doch ein Verständnis von Bild, Schrift und Sprache voraus, das erst in der Moderne vorhanden war.²⁰

Weder Mattsperger noch Wiering oder später Stein und Raspe haben ihre Bilderbibeln als *Rebus* bezeichnet, obwohl dieser Begriff durchaus bereits in der Frühen Neuzeit bekannt war.²¹ Mattsperger etwa spricht nur von *biblischen Figursprüchen*. In den Ehrengedichten finden sich darüber hinaus weitere Bezeichnungen: *Libellum Hieroglyphico-Biblicum*, *biblisches Kunstwerk*, *biblische Sinnbilder* oder schlicht *Kunstbuch*. Trotzdem werden die *Geistlichen Herzenseinbildungen* und andere Bilderbibeln häufig auch als *Rebusbibeln* bezeichnet. Aber nicht nur sie: Es ist überdies auch von Briefen oder Signaturen in Rebusform die Rede. Überall dort, wo Figuren dazu verwendet werden, Worte zu ersetzen, wird heute mehr oder weniger von einem *Rebus* gesprochen.

Die Benennung erweist sich demnach als eine moderne Rückprojektion, ausgehend von der gesellschafts- und gattungsübergreifenden Bedeutung dieses Begriffes im 19. Jahrhundert. Dabei wird aber nicht nur der Begriff *Rebus* übernommen. Das Konzept des Bilderrätsels mit seiner auf die Spitze getriebenen Fixierung auf der Sprache wird vielmehr zu dem beherrschenden Paradigma in der Beurteilung von Figuren der Substitution.²² Die Beurteilung der *Geistlichen Herzenseinbildungen* verdeutlicht dies exempla-

²⁰ Vgl. hierzu bereits Walter Benjamin in dem 1929 erschienenen Artikel »Worüber sich unsere Großeltern den Kopf zerbrachen: [...] Aber so gut wir die Faszination der Kreuzwörterrätsel, des »Golf mit Worten« und ähnlichen Denksports verstehen, der ihnen [Rebus] heute in der Gunst der Modejournale gefolgt ist, so kurios und entlegen scheint uns dieser vergangene. Wenn wir noch begreifen, wie unsere Großeltern daran Spaß hatten – wie sie diesem ausgemergelten Corps de ballet der Geräte und Lettern sein Geheimnis abzugewinnen wußten, das bleibt uns dunkel. [...] Die Aktualitäten einer anderen Zeit schlugen sich an anderen Zeichen nieder. Man denke nur an den Stil der politischen Karikatur in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, der wir heute nichts ähnliches an die Seite zu setzen haben. Und eben damals blühte das Bilderrätsel, das sich über die Autorität der Rechtschreibung genau so hinwegsetzte wie ein Cham oder Daumier über die Autoritäten des Ministeriums« (BENJAMIN 1991: 622f.).

²¹ Die in der Forschung stets umstrittene Herkunft des Begriffes ist von Maxim Préaud gut zusammengefasst worden, vgl. PRÉAUD 2004.

²² Vgl. etwa Eva-Maria Schencks ganz aus dem modernen Bilderrätsel abgeleitete Definition von Figuren der Substitution: »Bilderrätsel, Rebus genannt, besteht aus einer Zusammensetzung von Bild und Zeichen, aus deren Lautwert eine gedankliche Einheit erraten werden soll. Im Bilderrätsel ersetzt das Bild das Wort. Aber nur wenige dieser Bilder haben die Bedeutung dessen, was sie darstellen. Die weitaus meisten sind als lautliche Bildzeichen verwandt, deren Bedeutung mit dem Dargestellten weit auseinander geht« (SCHENCK 1973: 11).

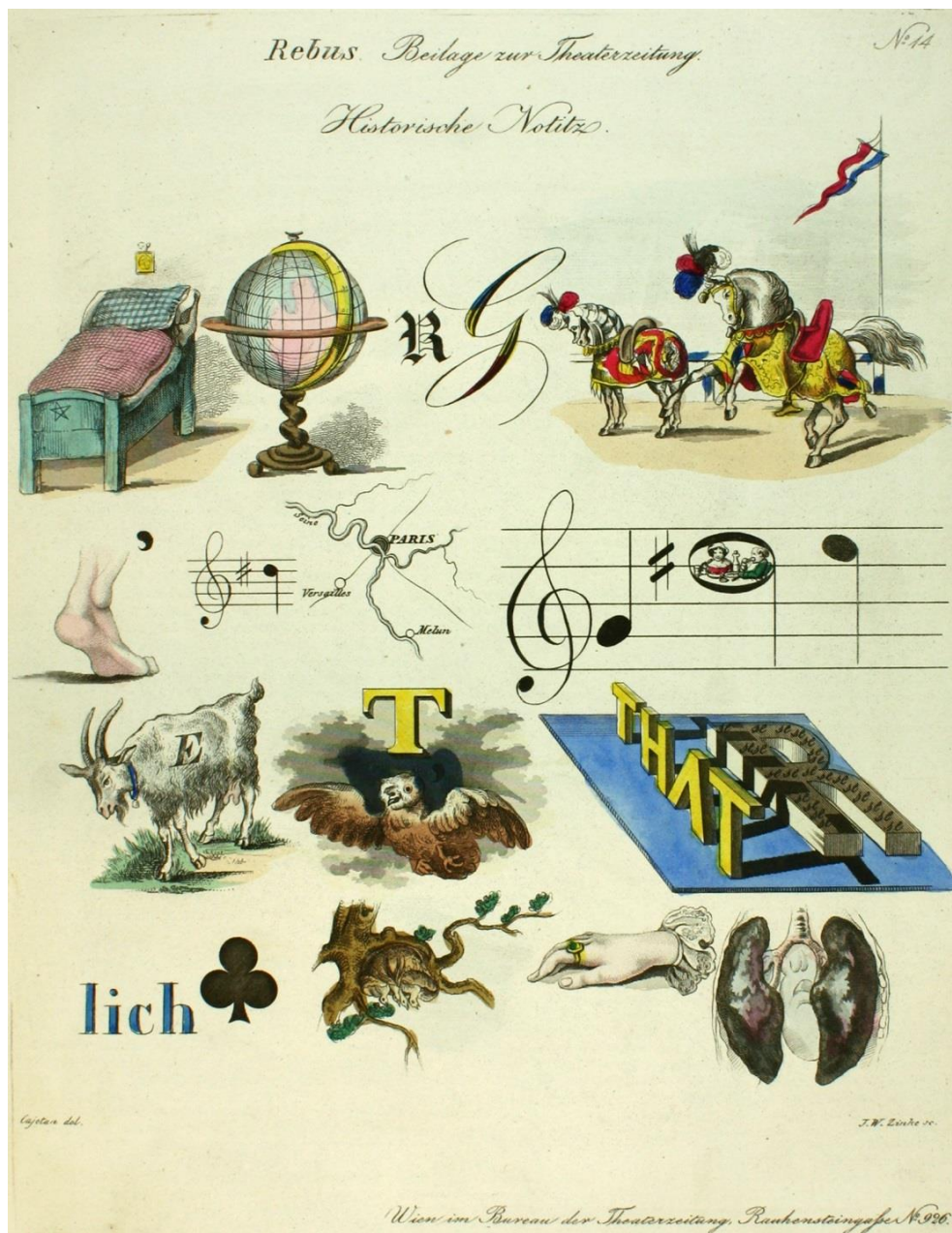


Abb. 6:
Bäuerle, Adolf (Hrsg.): *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*, 34, 1845, S. 140-141.
Universitätsbibliothek Wien

risch. Mattspergers Figuren sind keine Figuren, die auf die Laute eines Wortes verweisen. Insofern sind sie an sich weit davon entfernt, mit den modernen Rebus verglichen werden zu können. Doch reichte allein deren grundsätzliche Sprachfixiertheit aus, um sie trotzdem in die Nähe des modernen Bilderrätsels zu rücken und in weiterer Folge in ihnen eine spezifisch sprachliche Funktion zu verorten.²³ So offenbart die Verwendung des Begriffes *Rebus* bei na-

²³ Vgl. hierzu Bettina Bannaschs Ausführungen: »Sie [die *Rebusbildersprache*] birgt jedoch auch

hezu jedem Text, der Figuren der Substitution enthält, jenes Sprachparadigma, das letztlich erst dazu geführt hat, dass die Weiterentwicklung der *Geistlichen Herzenseinbildungen* nicht näher in den Blick genommen wurde und Mattspergers Figuren ausschließlich als ein Mittel der Spracherlernung betrachtet werden konnten.

Dass sie das aber gerade nicht sind, dass sie also niemals als ein Medium der Unterrichtung gedacht waren, wurde im ersten Hauptteil des Aufsatzes deutlich. Mattspergers Figuren setzen ein intellektuelles Spiel in Gang, das gleichermaßen Bibel- wie Sprachwissen voraussetzt. Worte werden dabei nicht nur figurativ ersetzt, sondern dienen als syntaktische Grundlage für die figurative Verknüpfung der Bibelzitate. Die *Geistlichen Herzenseinbildungen* schließen solcherart auf vielfältige Weise an frühneuzeitliche Überlegungen zur Konvergenz der Medien Bild, Schrift und Sprache an. Die Einsicht, dass es sich bei diesem Werk um ein intellektuelles Spiel und nicht um ein pädagogisches Lesebuch oder gar um ein Bilderrätsel im modernen Sinne handelte, verlangt jedoch nach einem grundlegend neuen Paradigma jenseits des Rebus; einem, das Figuren der Substitution als Teil historisch sowie kontextuell stets aufs Neue zu hinterfragender hybrider Gebilde zu erklären sucht.²⁴

Literatur

- BANNASCH, BETTINA: *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das ›bildende Bild‹ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts.* Göttingen [V&R unipress] 2007
- BENJAMIN, WALTER: Worüber sich unsere Großeltern den Kopf zerbrachen. In: BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften.* Bd. 4, 2. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991, S. 622-623
- KREIDT, ULRICH: Melchior Mattsperger (1627-1698). Geistliche Herzens=Einbildungen. 2 Teile. Augsburg 1684/1692. In: BRÜGGEMANN, THEODOR (Hrsg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750.* Bd. 2. Stuttgart [Metzler] 1990, S. 171-190
- MATTSPERGER, MELCHIOR: *Geistliche Herzens=Einbildungen Inn Zweihundert und Fünzig Biblischen Figur=Sprüchen angedeutet [...].* Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1685. Hildesheim [Olms] 1965
- MEISTER, CAROLIN: *Legenden. Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung.* Zürich [Diaphanes] 2005

ein Problem – und das nicht nur für den Autor dieser Vorrede, sondern für fast alle Autoren und Herausgeber von Emblem Büchern und emblematischen Bilderbüchern. Wenn die Rätselhaftigkeit des Schriftbildes zu einem Bilderrätsel geworden ist, das selbst von Kindern gelöst werden kann – das sich gelegentlich sogar ausdrücklich an Kinder wendet – sehen sich die Autoren der Emblem Bücher dem Vorwurf der ›Plumpheit‹ und des Allzu-Einfachen ausgesetzt, also dem Vorwurf des Trivialen« (BANNASCH 2007: 41).

²⁴ Die hier vorgenommene Analyse der *Geistlichen Herzenseinbildungen* trägt dieser Forderung Rechnung. Aber auch andere bisher sogenannte Rebus Texte verdienen vor diesem Hintergrund eine erneute Betrachtung, vgl. VATER 2014b.

- NEUBER, WOLFGANG: Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie. In: BERNS, JÖRG JOCHEN; WOLFGANG NEUBER (Hrsg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Tübingen [Niemeyer] 1993, S. 351-372
- PRÉAUD, MAXIM: Brève histoire du rébus français, suivie de quelques exemples de rébus pour la plupart inédits. In: *Revue de Bibliothèque nationale de France*, 18, 2004, S. 17-21
- SCHENCK, EVA-MARIA: *Das Bilderrätzel*. Hildesheim [Olms] 1973
- VATER, ANDREAS JOSEF: Näher, aber nicht größer. Das Rätselbild in den *Frauenzimmer Gesprächspielen* Georg Philipp Harsdörffers. In: WOLFSTEINER, ANDREAS; MARKUS RAUTZENBERG (Hrsg.): *Trial and Error. Szenarien medialen Handelns*. Paderborn [Fink] 2014a, S. 269-279
- VATER, ANDREAS JOSEF: Textlücken oder Bildfolge. Zwei illustrierte Flugblätter von 1621. Ein Thema, zwei Bildkonzepte? In: BADER, LENA; GEORGES DIDI-HUBERMAN; JOHANNES GRAVE (Hrsg.): *Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2014b, S. 99-111
- ZWICKEL, WOLFGANG: *Der Salomonische Tempel*. Mainz [Von Zabern] 1999

Axel Roderich Werner

Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an *écriture filmique*

Abstract

According to art historian James Elkins, the very term of ›visual literacy‹ is to be assessed as an at least »slightly dubious expression« (ELKINS 2008: 8) if not, in its linking of the *scriptural* to the *pictorial* or the *discursive* to the *non-discursive*, as an outright »self-defeating paradox« (ELKINS 2008: 5). In much of the same sense, William Mitchell views this arguably problematic though historically quite successful term as »a strong and seemingly unavoidable metaphor« (MITCHELL 2008a: 11) in which, though not mutually exclusive, the term of ›reading‹ serving as the *vehicle* and the term of ›vision‹ as the *tenor* thus are establishing a kind of hierarchy by apparently privileging the former over the latter in a kind of *catachresis* (in which the metaphor fills the gap of the lack of a literal or ›proper‹ designation)—literacy *explains* visuality just as texts *explain* pictures. At the same time, however, this relation might as well be reversed (so that Mitchell in fact wonders if one should speak of ›visual literacy‹ or ›literary visualcy‹): even *verbal* literacy does in fact rely on vision as, most evidently, for example, »the skill of reading is already a visual skill« (MITCHELL 2008a: 11), just as even face-to-face communication is governed by the recognition of facial expression, gestures, posture etc. (or ›body language‹, to use another metaphor of that kind). Neither, then, is literacy ever thoroughly independent of vision (or, more generally, *communication of perception*) nor is vision itself ever ›purely optical‹ regarding its physiological

predispositions—let alone a ›natural‹ capacity exempt from learning and training (cf. MITCHELL 2008b: 13, 15).

The same metaphorical, paradoxical, or *oxymoronic* combination of this seeming *contradictio in adjecto*, I would like to argue, can be found in the concept of an *écriture filmique*, or ›filmic writing‹, which in the following I will discuss with special regard to recent changes in the wider scope of today's media culture: just as *film*, according to intermediality scholar Joachim Paech, has ultimately become a mere metaphor for virtually »every kind of moving picture« (PAECH 2011: 8), *writing* correspondingly may as yet be nothing more than a metaphor for its own *remediation* in a *postmedial* era (cf. BOLTER/GRUSIN 2000; WEIBEL 2005), along with ›literacy‹ as a metaphor or *synecdoche* for several kinds of ›new literacies‹ (cf. BUCKINGHAM 1993; LANKSHEAR/KNOBEL 2006; LEU/KINZER/COIRO/CAMMACK 2004)—›computer‹, ›digital‹, ›information‹, ›media literacy‹ etc. as certain particularly mediatized ›cultural techniques‹ considered elementary for current quotidian communicative competence—in short, to quote Colin Lankshear and Michele Knobel, the general and extensive »semiotic competence« necessary to cope with today's multimodal »post-typographic texts and technologies« (LANKSHEAR/KNOBEL 2006: 3, 5).

The comparative linking of both concepts characterized in this way, then, hopefully still will not result in an explanation *metaphoram per metaphoram*, that is, rather tautologically, *idem per idem*, or even *obscurum per obscurius* and *ignotum per ignotius*, but rather aims to contrast two particular reflections on *visual literacy* by their respective depictions of the *lack* of it; one philosophical-textual as a general diagnosis of today's media culture and one artistic-filmic as a specific case in point. In a very cursory way, then, I will discuss

- *firstly* Vilém Flusser's concept of the ›techno-image‹ as the latest and, implicitly, also the last ›symbolic form‹ of cultural history, and
- *secondly* a film by Peter Greenaway centrally addressing the problem of the ›reading‹ of an image—*The Draughtsman's Contract* (1982)—in order to
- *thirdly* and conclusively address the concept of an *écriture filmique* as founded in Alexandre Astruc's seminal essay *The Birth of a New Avantgarde* and its possible uses for the situation of today's media culture.

1. Vilém Flusser. Starting with a Very Long Quotation

In his very last and only posthumously published essay, Vilém Flusser writes:

In our tradition, we philosophise in written words: we construct linear discourses out of letters on lines. This, however, cannot go on for very much longer because words (written or not) are not adequate for the more and more particulate (numerical) concepts. We

cannot philosophise in texts anymore like we used to do, we have to try and do it with pictures.

In Western culture, the term ›philosophy‹ has acquired a peculiar meaning associated with a specific academic discipline, not comprising all possible speculation, but only that speculation yielding to that discipline. Image-makers may well speculate, but they have not learned that philosophical discipline, which means that we have not yet learned to philosophise pictorially. However, we begin to learn to do that.

The photo camera allows to revolve around problems and thus to philosophise pictorially. Unfortunately, photographers have not yet grasped just what the hand of scientists and technicians has put into their hands. They do not learn philosophy before they photograph, and hence—with few exceptions—photographs are lousy speculations.

This is not entirely the case with film, that subgenre of photography, and one might say that people like Fellini or Cocteau are indeed philosophising pictorially. There is, however, an excuse for photographers and film people: They do not yet have the right instruments for philosophy.

This seemed to evert with the invention of the video camera. Here was a mirror (the monitor), that is, an instrument of speculation which, other than the old mirror, did not change the sides and allowed the philosopher to view himself from another's perspective (of the camera operator), from behind for instance. It seemed as if henceforth it would be imperative to philosophise only with video and no longer with the alphabet. Then it turned out that video people are clueless and philosophers have too little imagination for videos.

When subsequently numerised images appeared on computer screens, any observer even slightly learned in philosophy just had to downright explode. Here, in sheer nothingness (in the electromagnetic field) one could view images based on algorithms, that is to say exactly that what is called an ›idea‹. Every criticism raised against image-making ever since Plato and the prophets must collapse in view of the synthetic images. Numeric images project exactly that which is meant by philosophising. One cannot and should not continue to philosophise in words when now there is a code to pictorially represent that for which words are no longer competent. [...]

However, for the time being, this has not yet come to anything. (FLUSSER 1994: 189–191, translation A.R.W.)

What is the problem here? After approximately 4.000 years of dominance of the ›symbolic form‹ or ›communicative code‹ of the text, mankind has developed but not yet mastered the new semiotic code of the so-called ›techno-images‹. Here's the sequence of Flusser's famous ›game of abstractions‹: while the very beginning of humankind (or ›Menschwerdung‹) is marked by the hiatus between man and the four-dimensional ›world‹ (three-dimensional space plus time), mankind has subsequently made abstractions from this world:

- firstly, the dimension of *time* is abstracted in three-dimensional *buildings* or *sculptures*;
- then, the dimension of sculptural *depth* is abstracted in two-dimensional *images* (serving to *depict* the world);
- then, the dimension of pictorial *planarity* was abstracted in one-dimensional *texts* (serving to *explain* the images);
- and finally, the dimension of textual *linearity* is abstracted in zero-dimensional *points* (corresponding to the virtuality of *bits* of computerized digital data whose height of abstraction, then, could not be surpassed any more).

This succession of ›communicative codes‹, again, is driven by a kind of *erosion* or *degeneration*:

- While images were originally meant to *depict* the world (in an ›imaginative‹ or ›magical‹ state of consciousness), soon they were *occluding* it, *replacing* it by a *context of images* referring only to *other* images, so that *texts* had to *explain* them (in a ›conceptual‹ and ›historical‹ state of consciousness) in order to regain an *access* to the world;
- but soon again, the same degeneration occurred to the texts, which in turn were then themselves *occluding* the images (and consequently, the world) and referring only to *other* texts;
- so that, finally, the so-called ›techno-images‹ generated by technical devices from cameras to computers took a step *further* to the zero-dimensionality of numbers as well as a step *back* to the two-dimensionality of images (cf. FLUSSER 1992: 143) in order to *re-invest* the texts with meaning.

A main difference, however, lies in the *translation* of these codes: while images are *explained* by texts by *conceptualization*, and thus *linearization* and *temporalization*, techno-images, on the one hand, are *infused with meaning* by pre-existing texts (or ›pre-texts‹) and do not *illustrate* but *supply* texts arising *from* them with meanings otherwise inconceivable: »Pre-alphabetical images signify the world, and techno-images signify texts which signify images which signify the world« (FLUSSER 1998: 102f., translation A.R.W.). As a manifest example, though the first may be said to be *indexical* in a Peircean sense and the second *hyperrealistic* in a Baudrillardian sense, astronomic telescope pictures as well as astro-physical computer simulations shape, or *project*, the *image* as well as the *concept* of a star, a planet, a galaxy, or the cosmos at large. The great remaining problem, according to Flusser, however, is that mankind, apart from few experts in their own respective fields, treats techno-images as if they were traditional images directly and immediately depicting the world (for example, even otherwise competent astro-physicists cannot properly watch television); and that is precisely what Flusser calls »pictorial alphabetism« (FLUSSER 1997: 76, translation A.R.W.). A techno-image does not *reproduce* but it *projects*; it does not represent (or even ›redeem‹) a physical *reality* (as Siegfried Kracauer would put it, cf. 1985), but visualizes *information* conflictingly generated by what Flusser calls »the complex of *apparatus-operator*« (FLUSSER 1998: 151, translation A.R.W., original emphasis): an (apparatic) *programme* and a (human) *intention* (cf. FLUSSER 1983: 33, translation A.R.W.).

2. Peter Greenaway, with a Couple of Very Nice Images

Self-declaredly, Peter Greenaway's overall artistic project is to fathom cinema's potential as »a philosophical medium« (quoted in WILLOQUET-MARICONDI 2001: 177) as »a form of visual philosophy« (quoted in PALLY 2000: 117) in a *cinema of ideas* (cf. GREENAWAY 2002b: 28); citing Picasso—»I paint objects as I think them, not as I see them« (quoted in GOLDING 1988: 51)—, Greenaway, in utmost dissatisfaction with cinema's outmoded aesthetics and technologies, is repeatedly stating that

we have not seen any cinema yet. We have only seen 105 years of illustrated text. [...] But I have hopes. I do really believe that we are now developing the new tools to make that happen. Tools, as Picasso said of painting, that will allow you to make images of what you think, not merely of what you see, and certainly not of what you read. (GREENAWAY 2001a: 48)

This *aversion against* (but also at times obsessional *fascination with*) the medium of text is based on the identification of a fundamental cultural over-reaching:

I am often persuaded we live in deserts of visual illiteracy. Our ability to make, see, and read the image is curiously low in the scale of our values. (GREENAWAY 2001b: 286)

Our educational bias is all in favor of the word and remarkably little in favor of the meaning of the image. (GREENAWAY 2002b: 6)

Just because you have eyes does not mean you can see. We all have to learn to see. [...] This presents us with a problem because our visual education in the world is undernourished, impoverished, and not prioritised in our education systems. [...] The word is an ineffectual insubstantial temporary tool of historical and geographical limitation when compared to the image. We must transform our visual illiteracy. (GREENAWAY 2011: 186, 189)

This verdict of *visual illiteracy*—i.e. the incapability to comprehend an image as *communication* over and above its mere *perception*—does not only go for the *recipients* of images, but also their *producers*: »In practically every film you experience, you can see the director [...] [i]llustrating the words first, making the pictures after, and, alas, so often not making pictures at all, but holding up the camera to do its mimetic worst« (GREENAWAY 2001a: 48), or, in an even more pointed formulation: »most filmmakers are going into the studio with a blindfold and their arms tied behind their backs« (GREENAWAY 2002a: n.pag.). The question of how to *manufacture* and to *interpret* an image, however, is not only treated theoretically in Greenaway's numerous speeches, but already centrally addressed in Greenaway's first feature film *The Draughtsman's Contract* from 1982.

In short, in late 17th century rural England, the already fairly renowned draughtsman Mr. Neville is lured into a contract by Mrs. Herbert and her daughter Mrs. Talmann to make twelve drawings of their property of Compton Anstey, allegedly as a present for Mrs. Herbert's presently absent (and soon to be found dead) husband to foster a reconciliation of the two

estranged spouses. Quite beyond the fixation of merely pecuniary rewards, however, this contract also includes the claiming of sexual services as well as Mr. Neville's nearly absolute disposal over the household's activities necessary for the manufacture of the drawings. However in control of all things he may think himself, though, in the end Neville is caught up in what has really been the women's stratagem all along and, murdered by the collective of the neighbouring gentlemen, dies a most violent death.



Fig. 1:
The Draughtsman's Contract (DVD Extra Deleted Scenes)¹

Instead, then, of trying to explain this plot's numerous mysteries—many of which are nothing else but implausible, illogical, contradictory or otherwise unexplainable *macguffins* and *red herrings* anyway—, I would like to comment on the way the drawings in question are *manufactured* and how, then, they are quite opposingly *construed* as the alleged evidence for various accusations.

The draughtsman Mr. Neville is introduced as a very scrupulous man of his craft in his ideal of a rigorous ›realism‹: »I try very hard never to distort or to dissemble« (*The Draughtsman's Contract* 00h:44min), »I'm painstaking enough to notice quite small changes in the landscape. Once started, I make that a committal—whatsoever ensues« (*The Draughtsman's Contract* 00h:23min), or, as Mrs. Talmann puts it: »Mr. Neville has no imagination; he draws what he sees« (*The Draughtsman's Contract* 01h:15min). In his at-

¹ *Der Kontrakt des Zeichners – Arthaus Collection*. Berlin [STUDIOCANAL] 2007.

tempt, then, to produce an exact and pristine ›transcription of reality‹ (or at least his visual perception of it), Mr. Neville tries to be indifferent and receptive just like a photographic camera and for this end employs a special optical device—a kind of *dioptra* succeeding, for instance, Leonardo’s *netted frame*, Alberti’s *velum* or Dürer’s *Pförtchen*—which, in a geometric segmentation of the visual field, enables him to see and reproduce shapes and brightness values rather than ›things‹ or even ›people‹ (cf. GOMBRICH 1978: 335).



Fig. 2:
The Draughtsman’s Contract 00h:11min



Fig. 3:
The Draughtsman’s Contract 00h:11min

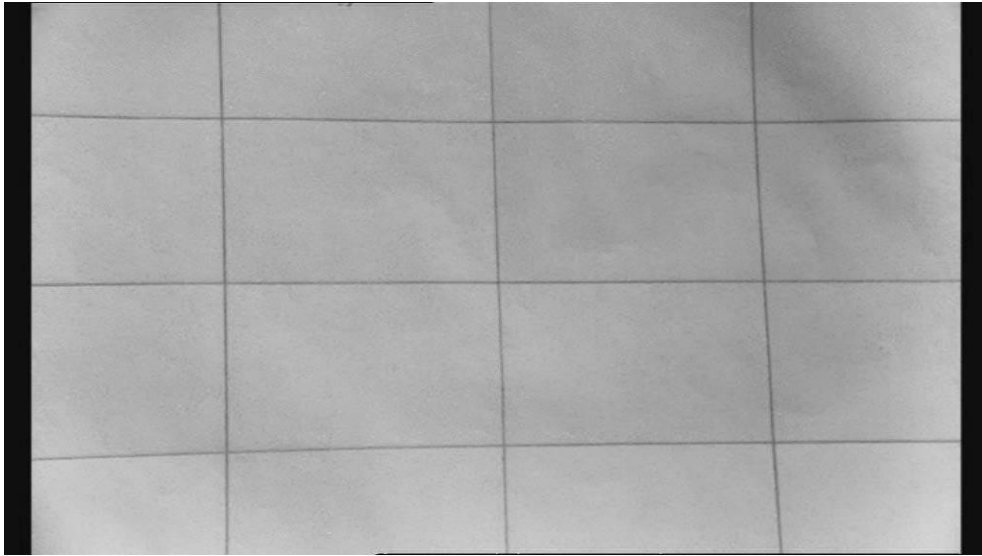


Fig. 4:
The Draughtsman's Contract 00h:12min



Fig. 5:
The Draughtsman's Contract 00h:12min



Fig. 6:
The Draughtsman's Contract 00h:12min

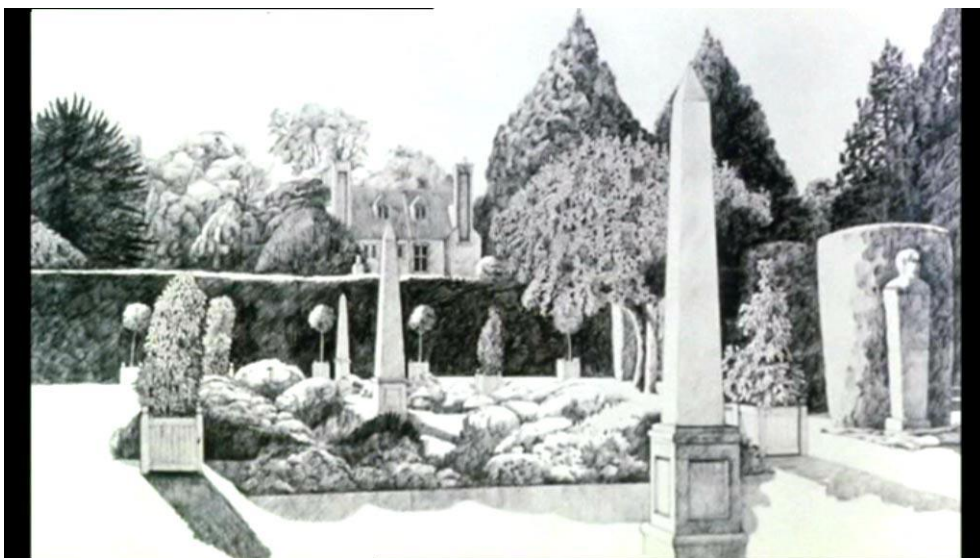


Fig. 7:
The Draughtsman's Contract 01h:00min

In this sense, Mr. Neville in a kind of *preadaptive advance* could well be said to try to simulate a digital camera centuries before its invention—much like Flusser's complex of *apparatus-operator*, and the results can well be said to be quite accurate—judging, of course, not the drawings against ›reality‹, but the filmic images of the drawings of the estate against the filmic images of the estate (thus making the filmic image the standard of the comparison as well as the model for the subsequently produced drawings).

Finally, these are the twelve drawings—whose status becomes really problematic only *after* their production when Mr. Herbert is mysteriously found dead and the drawings are claimed to be not only proto-, quasi-, or

pseudo-photographic *indices* (in a Peircean sense) but *indications* or *indictments* carrying a hidden meaning, namely an accusation of murder. As it turns out, a number of objects have secretly or ostensibly been placed across the estate and then regardlessly included in the drawings, strangely out of place at first like some *objets trouvés*, but later on suggestively interrelated and interpreted as visual hints to various crimes and vices:

- a ladder to Mr. Herbert's room, possibly implying *assassination*;

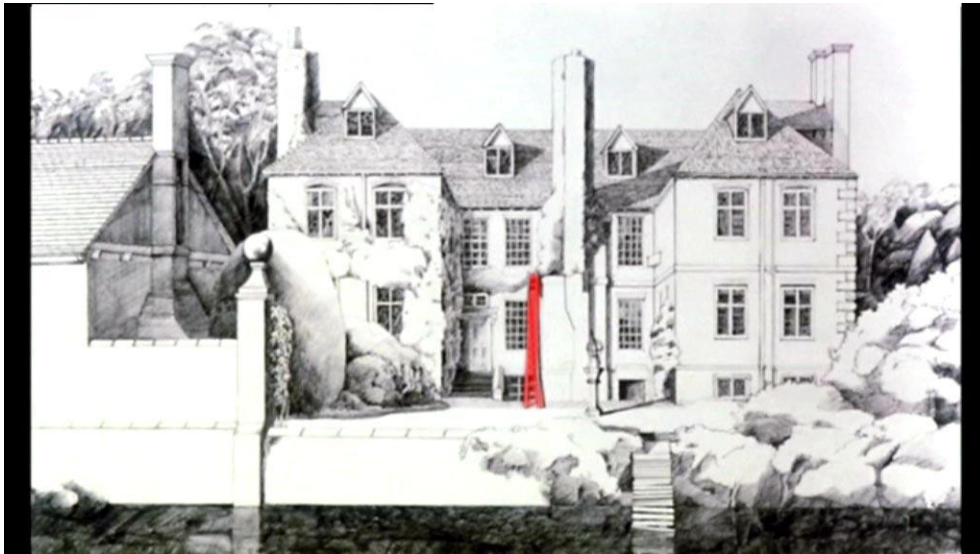


Fig. 8:
The Draughtsman's Contract 01h:01min (highlight A.R.W.)

- Mr. Herbert's cloak lying wrapped around the feet of a figure of Bacchus, god of wine, implying *drunkenness*;

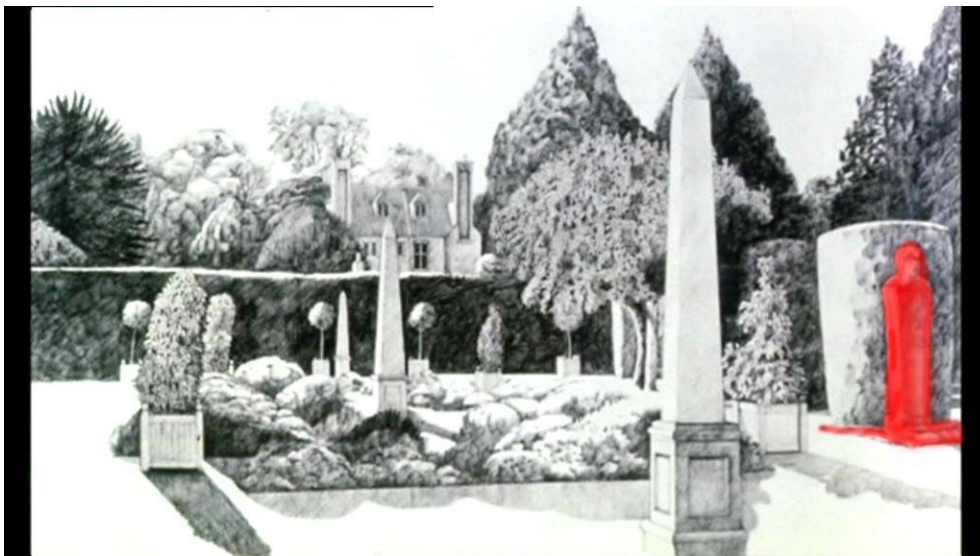


Fig. 9:
The Draughtsman's Contract 01h:00min (highlight A.R.W.)

- Mr. Herbert's jacket slit across the chest, implying *murder*;

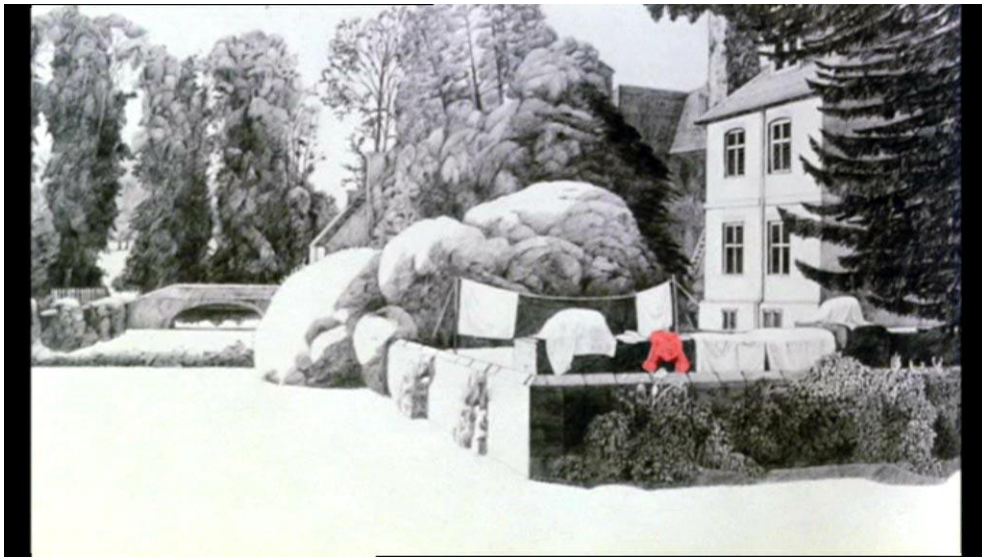


Fig. 10:
The Draughtsman's Contract 01h:00min (highlight A.R.W.)

- Mr. Herbert's unclaimed riding boots (though obviously *not* in the picture any more than Mr. Talmann's whistling), implying *legacy-hunting*;

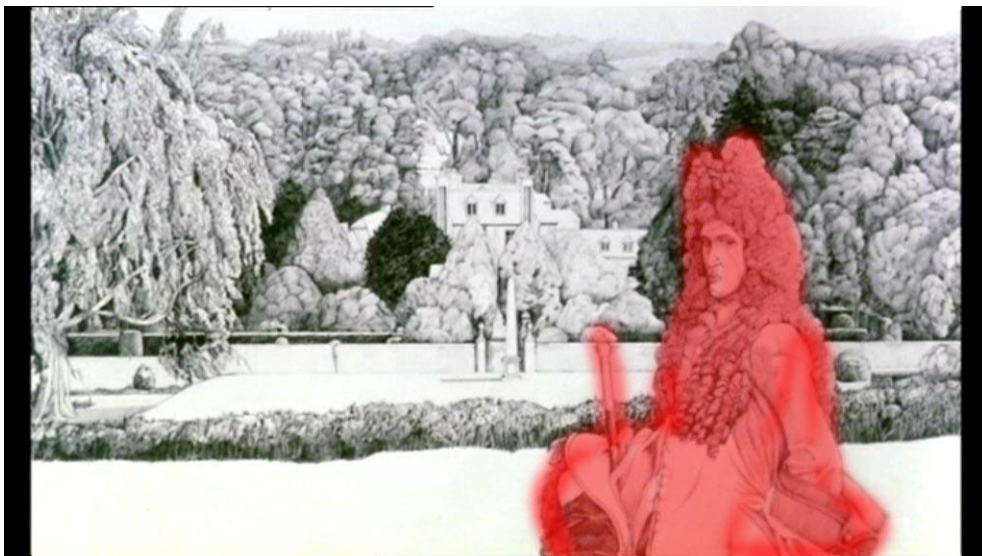


Fig. 11:
The Draughtsman's Contract 01h:00min (highlight A.R.W.)

- Mr. Herbert's shirt near a statue of Hermes, god of thieves, implying *marriage fraud*;

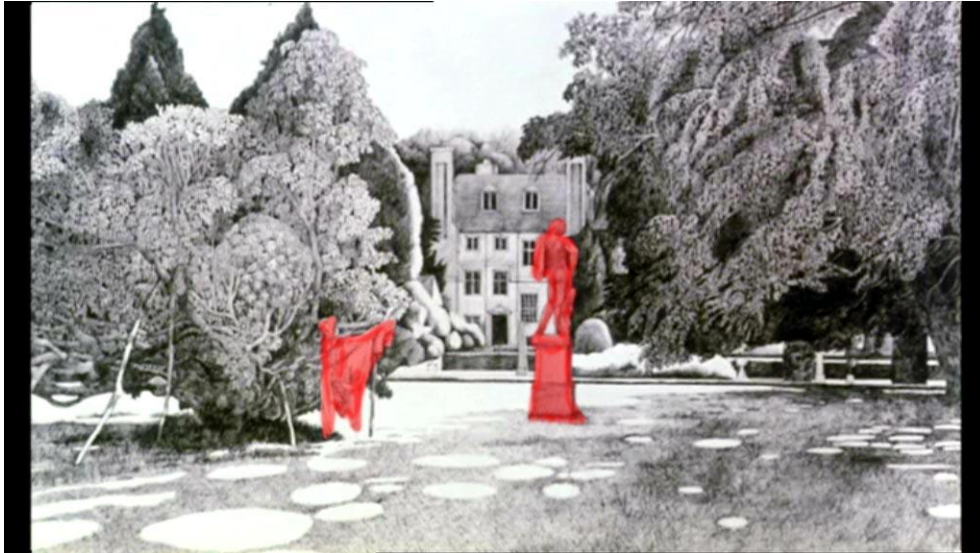


Fig. 12:
The Draughtsman's Contract 01h:00min (highlights A.R.W.)

- Mr. Herbert's riderless horse, implying *impotence*, and

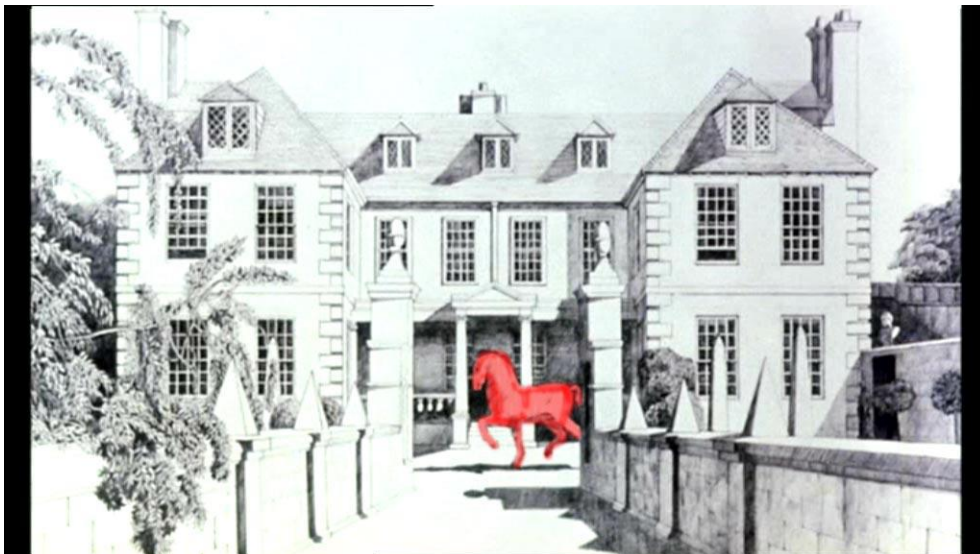


Fig. 13:
The Draughtsman's Contract 01h:00min (highlight A.R.W.)

- Mrs. Talmann's dog watching the bath house;

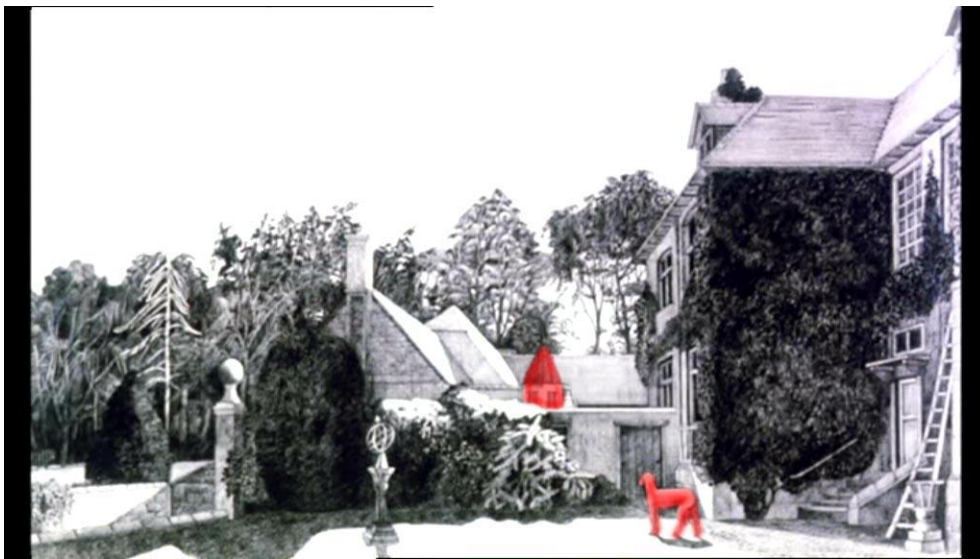


Fig. 14:
The Draughtsman's Contract 01h:00min (highlights A.R.W.)

- Mrs. Talmann's umbrella and clothes and, finally ...



Fig. 15:
The Draughtsman's Contract 01h:00min (highlights A.R.W.)

- a ladder to Mrs. Talmann's room, all implying *adultery*.



Fig. 16:
The Draughtsman's Contract 00h:59min (highlight A.R.W.)

These items, far from being »innocent«, as Mr. Neville reckons (*The Draughtsman's Contract* 00h:46min), are thus subject to an elaborate *emplotment*—much as Flusser suggests the explanatory linearization of images—in order to make up a set of narratives each of which are equally incriminating for the persons involved, and all of which can be attributed to the unsuspecting Mr. Neville as their *author* and the conspirators' *useful idiot* and *scapegoat* who has nilly-willy burdened his drawings with the systems-theoretical gerneal »risks of all communication« (LUHMANN 1995: 41, translation A.R.W.)—so

- that *firstly* they are imputed with a *meaning* and thus are assessed as the result of a sequence of contingent selections anticipating connectivity,
- that *secondly* in order to understand this meaning, a component of *information* (which apparently is not self-evident) must be distinguished from a component of a *message* (for which there had to be a particular decision to communicate it the way it was communicated);
- that *thirdly* these selections of information and message, that is, the choice of issue and behavior, or in the case of images: of motive and exhibition (cf. BAECKER 2004: 67) can be assessed as *actions* which in turn, then, can be attributed to a *person*;
- that *fourthly* this person can be imputed with an *intention* and
- that *fifthly* this intention must be accounted for—irrespective of whether what the communicator of the message may have »really« meant was understood »correctly«, or even whether or not he may have meant anything at all: intentions are always interpretations as in-

tentions, that is, »fictions pertaining to the operating activities« (LUHMANN 1992: 106f., translation A.R.W.), and »understanding«, as Luhmann has it, »is practically always a misunderstanding without an understanding of the mis« (LUHMANN 2000: 97). The question, then, for *The Draughtsman's Contract* is not »whether an intention is factually given or not, but to explain the fact that intentions can be imputed and that such imputations are very quickly met with approval« (LUHMANN 1992: 106f., translation A.R.W.).

The *successfully intended* misunderstanding, then, is that though no meaning whatsoever had been intended by the otherwise most scrupulous artist, it has only been interpolated by the viewers in a kind of Derridaean »performative interpretation« (DERRIDA 1995: 88)—just as, in a kind of *mise en abyme*, Mr. Neville delivers an interpretation of Januarius Zick's painting *Allegory of Newton's Achievements in Optics* whose subject really has absolutely nothing to do with the rather abstruse murder mystery implied by Mr. Neville—in fact, in 1694, it has not even been *painted* in the first place.



Fig. 17:
The Draughtsman's Contract 00h:53min

As Flusser states, in order to ›read‹ an image one needs a specific kind of *imagination* and, hence, every image can always be ›incorrectly‹ understood, that is, *with an imagination different from the one intended by its producer* (cf. FLUSSER 2014: 20–21)—who, just like Mr. Neville, may even have no imagination at all, making it even the easier to use the images' being ›true to life‹ in order to spread a *lie*—which, according to Umberto Eco, is exactly what confirms their status as being *signs* (cf. ECO 1987: 26, 89)—that is, their capability to signify a non-existent circumstance.

Finally, while their quasi-indexical manufacture has the drawings aspiring to the photographic, their sequential ordering has them aspiring to the cinematographic, and according to Greenaway's self-disclosure,

The Draughtsman's Contract perhaps ought to be called *The Filmmaker's Contract*. What is the profit to a filmmaker, if he only films what he sees and not what he, and also his audience, undoubtedly know?²

Contrary to this correlation, however, the real representative of the filmmaker here is not so much Mr. Neville but the women Mrs. Herbert and Mrs. Talmann who skillfully manipulate the draughtsman as well as all the other gentlemen into their stratagem—just like a filmmaker should use a camera not in order to produce a ›transcription of reality‹, but to make the viewers see what he wants them to see—taking into account what they *know* and what they may be fit to *understand*.

Addendum: a quarter of a century later, the very same mechanism is employed in Greenaway's film *Nightwatching* (2007), a kind of *docu fiction* about Rembrandt van Rijn's decline and fall from grace as caused by his painting *The Nightwatch*—only in reverse: the *filmic* is approached by the *painterly* not via the *photographic*, but via the *theatrical*: while Mr. Neville together with his optical device foreshadows the photographic or even the digital camera, *The Nightwatch* is presented as being »not a painting at all«, but »a work of the theatre« (*Nightwatching* 02h:06min) with its inclusion of movement and sound and its ensemble of actors foreshadowing cinema itself as *the unity of difference of painting and the theatre* (as, for example, Rudolf Arnheim had it). Furthermore, while Mr. Neville does not at all intend to make any accusation with his drawings (although they are understood that very way), Rembrandt's famous painting is presented as carrying a specific clandestine meaning explicitly intended by the artist—although hardly anyone has ever been able to understand it and practically no-one can understand it anymore; constructing a hair-raising conspiracy story reaching from local rivalries to international politics which Rembrandt allegedly had been drawn into, *The Nightwatch* is presented as an accusation of murder made by Rembrandt against his own clients who in turn soon effect Rembrandt's ruin and demise, and its whole reception history is presented either as a obfuscation and oppression of its ›real‹ meaning according to Rembrandt's ›original‹ intention or the incapability of comprehending it.

3. Alexandre Astruc and Consequences, Regrettably Without Images Again

The name and concept of an *écriture filmique*, according to Christian von Tschiltschke's overview, has been used to denote either

² <http://greenaway.bfi.org.uk/material.php?theme=2&type=Greenaway&title=draughtsman> [accessed March 29, 2009], original emphases.

- a *literary* »adaptation of filmic forms of perception and techniques of presentation«,
- a *generic* categorization for the specificity of the textual genus of the film script
- a *strategic* attempt in film critique and film theory to »establish film as an art form equivalent to the older arts« (eventually turning the history of film into a *literary* history of *works* and the appendant *authors*, cf. FRISCH 2007: 15) or finally even
- a *media theoretical* conception of a certain »category transcending works, genera and media«—

which, however, according to Tschiltschke has never really been explained or made plausible and should therefore »rather be avoided« since, apparently, it would not have any meaning at all apart from its mere metaphoricity (TSCHILTSCHKE 1999: 203-209, translation A.R.W.). In order, however, to make that metaphor work again in a new context, I would firstly like to trace its roots.

Some seventy years ago in 1948, Alexandre Astruc published his famous prophecy of the cinema's future, *The Birth of a New Avantgarde*:

The cinema is simply becoming a medium of expression, just as all the other arts before it, and in particular painting and the novel. After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a medium of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel.

That is why I would like to call this new age of cinema the age of *camera-stylo*. This metaphor has a very precise sense. By it I mean that the cinema will gradually break free from the tyranny of the visual, from the image for its own sake, from the immediate and concrete demands of the narrative, to become a medium of writing just as flexible and subtle as written language. [...] The author writes with his camera as a writer writes with his pen.

A Descartes of today would already have shut himself up in his bedroom with a 16mm camera and some film, and would be writing his philosophy on film: for his *Discours de la Méthode* would today be of such a kind that only the cinema could express it satisfactorily. This has nothing to do with a school, or even a movement. Perhaps it could simply be called a tendency: a new awareness, a desire to transform the cinema and accelerate the advent of an exciting future. Of course, no tendency can be so called unless it has something concrete to show for itself. The films will come, they will see the light of day—no doubt about it. The economic and material difficulties of the cinema create the strange paradox whereby one can talk about something which does not yet exist; for although we know what we want, we do not know whether, when, and how we will be able to do it. But the cinema cannot but develop. It is an art that cannot live by looking back over the past and linger in nostalgic memories of an age already gone by. Already it is looking to the future, for the future, in the cinema as elsewhere, is the only thing that matters. (ASTRUC 1964: 111ff., translation A.R.W., original emphases)

This future, one may add from today's perspective, obviously has already happened. 66 years after Astruc's prevision of film's prospective transformations, these, with the advent of the digital technologies, must now be said not only to be *imminent* or *in the process*, but *to have already taken place*—even if so under unforeseeable conditions and maybe quite other than expected or desired: following Astruc, the notion of (and the call for) an *écriture filmique* has been prominent especially in the works of French theorists and

artists such as Alexandre Astruc, Thierry Kuntzel, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Christian Metz, Raymond Bellour, Jean-Luc Godard, and many others, questioning film's potential as a medium of art and communication as well as the very possibility of a semiotics or a semiology of film—»to understand how films are understood«, as Metz famously put it (METZ 1972a: 197, translation A.R.W.). Paradoxically, however, while the cinema as we knew it back *then* is about to have already *disappeared* from it, one finds today's media culture very much dominated by the semiotic regime of a communicative code very much brought about by the cinema that—in spite of all efforts—still apparently no-one, including even professional experts, is capable of thoroughly mastering or even understanding. Contrary to Astruc's hopes and much to Flusser's disappointment, there has as yet not been a »new Descartes« who would have stood up to Greenaway's prospect of cinema as »a philosophical medium«³—the *Leitmedium* of scientific communication (as system-referentially distinguished from *artistic* communication) is still and undisputedly the *written published text*, and while it is highly questionable whether philosophers, following Plato's argument (in *Politeia*, 473c–d), really should become kings, it seems at least as dubitable whether philosophers should become artists—which, re-ordering Kant's argument⁴, is not to be desired, but, fortunately, not to be expected either.

We might return, however, to the concept of an *écriture filmique* following Flusser's characterization of film as »the last link in the chain of texts« to render the »quiddity of linear codes both over the top and out of joint« towards that new cognitive mode of »techno-imagination« sublating both textuality and traditional pictorality (FLUSSER 1998: 192-195, translation A.R.W.) in what, following David Rodowick, may be called »a semiotic of *figural discourse*« undermining the pre-fixed opposition of the discursive and the visual (cf. RODOWICK 2001) which was very much the Achilles' heel of the classical semiological concept: on the one hand, by putting up »»word« and »image«, or the expressible and the visible [...], as not only differing, but opposing categories of representation«, according to Paula Quigley, »this idea of a kind of filmic writing [did] not work *with* the image, but *against* it« (QUIGLEY 2004: 153-155, 167, original emphases)—even Astruc spoke of the »tyranny of the visual«—; on the other hand, by adapting to linguistic standards, according to Metz, the cinema only adapted to the role of verbal language's »coarse double« and thereby »sentenced itself to eternal inferiority« (METZ 1972b: 77, translation A.R.W.). In the meantime, however, while the notions of an »*ur-mediality*« of writing (cf. PAECH 2003: 300) or an »*archimediality*« of language (JÄGER 2001: 17f.; 2002: 34) may still have never really lost their validity, we have already seen the advent of the new electronic and digital technologies, as Friedrich Kittler puts it, *absorbing* writing and *carrying it away* (cf. KITTLER

³ Nor, according to HÖRISCH 1999: 158f., will there ever be one.

⁴ »That kings would philosophise or philosophers would become kings is not to be expected, but not to be desired either; for the possession of power inevitably corrupts the free judgement of reason« (KANT 1977: 227, translation A.R.W.).

1986: 3), thus undermining the ›monopoly of writing‹, the ›*Schriftmonopol*‹ of this former *Leitmedium*. While, as Mitchell points out, »[m]edia are always mixtures of sensory and semiotic elements, and all the so-called visual media are mixed or hybrid formations, combining sound and sight, text and image« (MITCHELL 2008b: 15), correspondingly the *new literacies*, according to David Buckingham, are always inter-, trans-, or multimedial competencies, »not tied to particular technologies or practices« but »developed across the whole range of culture and communication« answering and at the same time reinforcing »a blurring of boundaries between texts and between media« towards a so-called »trans-media intertextuality« (BUCKINGHAM 1993: 20, 25). This indication, then, has often (and quite differently so) been subsumed with the term of ›post-mediality‹ in which, according to Rainer Leschke, there are no more *media* (in terms of a reifying *hardware*, an exclusive *technology*, or even a specific *apparatus*) but only *medial forms* (in terms of structures of aesthetic *organization* and cultural forms of *representation*) so that the very concept of *intermediality* may be replaced by that of ›interformativity‹ (cf. LESCHKE 2013: 49).

Indeed, now, terms like ›visual literacy‹ and ›*écriture filmique*‹ should first and foremost be seen as the metaphors they are, but, as Astruc had postulated, they should be given a precise meaning—that is, as I would like to argue, as *metaphors of interformativity*: following McLuhan's famous dictum, »the ›content‹ of any medium is always another medium« (MCLUHAN 1964: 8), but when there are no more media, all that is left is an interplay of forms; if, for example, according to Lev Manovich, under the conditions of the digital cinema, film becomes *a subgenre of painting* (cf. MANOVICH 2001: 406), under the conditions of digital culture at large, painting in turn becomes *a subgenre of writing*, that is, of a »metalanguage of computer media, a code in which all other media are represented« (MANOVICH 2001: 74). The paradox, then, of the concepts of ›text‹ and ›literaricity‹ as one medium or one kind of mediality *amongst* others and, at the same time, *comprising* all the others, could be unfolded into a *synekdoche* in which, as Cary Bazalgette has put it, »media literacy is simply part of general textual competence« (BAZALGETTE 2011: 186)—changing with it, of course, the conception of textuality itself. Indeed, if one applies as the probably most basic definition of writing George Spencer Brown's famous recursive dualism of *distinction* and *indication* (cf. SPENCER BROWN 1997) as the operation of *creating information* and *leaving a trace* (cf. POTT 1995: 18), the subsequent emergence of quite different media can thus be stylised as an evolution of writing—according to Michael Wetzel—from literary ›*classical*‹ writing to the ›*trans-classical*‹ writing of technical media and their physico-chemical registration to the ›*electronic*‹ writing of digital technologies (cf. WETZEL 1991: 47, 79); or—according to Robert Stam—from »*print textuality*« to »*celluloid textuality*« to »*electronic or virtual textuality*« as a form of »*cybernetic écriture*« (STAM 2000: 324, original emphases).

In this respect, while it is certainly true that, following Felix Keller, the interpretation of an image is not limited to the mere assessment of its »visual

evidences« (KELLER 2014: 107) but must also involve the »tacit knowledge« of the whole »pictorial system« not least as the »technological configuration« which has produced it (KELLER 2014: 107), in order to understand how not only *films*, but all sorts of texts and images are understood, it may be advisable to follow Leschke's call for a *metaphorology of media* which would even transcend the focus on the »technological configuration« towards the discourses which serve to ensure a given technology's »cultural processability« (LESCHKE 2003: 73, translation A.R.W.) and thus constitute and validate media *as media*:

The rather dry media technology is provided with a specific metaphor in order to bring about its semantic and cultural connectivity as well as the openness necessary for the game of interpretation. Thus the object of interpretation is not the technology but its metaphorical depiction and its connectivity, that is, its semantic potential of reaction. (LESCHKE 2003: 72f., translation A.R.W.)

What we need to do, then, is to clarify and, if necessary, re-conceptualize the metaphors we work with and of which, as Nietzsche had already reminded us over a century ago, we may have forgotten that they *are* metaphors in the first place (cf. NIETZSCHE 1988: 879ff.)—maybe skeuomorphisms all.



References

- ASTRUC, ALEXANDRE: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter. In: KOTULLA, THEODOR (ed.): *Der Film*. Vol. 2. München [Piper] 1964, pp. 111–115
- BAECKER, DIRK: Was wissen die Bilder? In: BAECKER, DIRK: *Wozu Soziologie?* Berlin [Kadmos] 2004, pp. 65–80
- BAZALGETTE, CARY: Filmerziehung und Medienkompetenz. Eine englische Perspektive. In: FAHLE, OLIVER; VINZENZ HEDIGER; GUDRUN SOMMER (eds.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg [Schüren] 2011, pp. 177–194
- BOLTER, JAY DAVID; RICHARD GRUSIN: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA [MIT Press] 2000
- BUCKINGHAM, DAVID: Towards New Literacies, Information Technology, English and Media Education. In: *The English and Media Magazine*, 28, 1993, pp. 20–25
- DERRIDA, JACQUES: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- ECO, UMBERTO: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München [Fink] 1987
- ELKINS, JAMES: Introduction. The Concept of Visual Literacy, and Its Limitations. In: JAMES ELKINS (ed.): *Visual Literacy*. New York [Routledge] 2008, pp. 1–9

- FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen [European Photography] 1983
- FLUSSER, VILÉM: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt/M. [Fischer] 1992
- FLUSSER, VILÉM: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Bensheim [Bollmann] 1994
- FLUSSER, VILÉM: Bilderstatus. In: FLUSSER, VILÉM: *Medienkultur*. Frankfurt/M. [Fischer] 1997, pp. 69–82
- FLUSSER, VILÉM: *Kommunikologie*. Frankfurt/M. [Fischer] 1998
- FLUSSER, VILÉM: Ikonoklastie. In: HANKE, MICHAEL; STEFFI WINKLER (eds.): *Vom Begriff zum Bild. Mediekultur nach Vilém Flusser*. Marburg [Tectum] 2014, pp. 19–28
- FRISCH, SIMON: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg [Schüren] 2007
- GOLDING, JOHN: *Cubism*. 3rd edition. Cambridge, MA [Belknap] 1988
- GOMBRICH, ERNST H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Translated by Lisbeth Gombrich. Stuttgart [Belser] 1978
- GREENAWAY, PETER: 105 Years of Illustrated Text. In: *Zoetrope. All-Story*, 5(1), 2001a, pp. 48–51
- GREENAWAY, PETER: Body and Text & Eight and a Half Women. A Laconic Black Comedy. In: WILLOQUET-MARICONDI, PAULA; MARY ALEMANY-GALWAY (eds.): *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Lanham [Scarecrow] 2001b, pp. 285–299
- GREENAWAY, PETER: *Sound and Vision. An Open Discussion with Peter Greenaway, European Graduate School*. August 2002a.
<http://www.egs.edu/faculty/greenaway/greenaway-sound-and-vision-2002.html> [accessed April 13, 2015]
- GREENAWAY, PETER: The 92 Faces of Peter Greenaway. Transcript (PDF). In: EIKK (ed.): *Cinema Lectures 1. The 92 Faces of Peter Greenaway*. Karlsruhe [EIKK] 2002b [CD-ROM]
- GREENAWAY, PETER: Just Because You Have Eyes Does Not Mean You Can See. In: MYER, CLIVE (ed.): *Critical Cinema. Beyond the Theory of Practice*. London [Wallflower Press] 2011, pp. 185–189
- HÖRISCH, JOCHEN: *Das Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999
- JÄGER, LUDWIG: Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität. In: STANIZEK, GEORG; WILHELM VORKAMP (eds.): *Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften*. Köln [DuMont] 2001, pp. 17–31
- KANT, IMMANUEL: Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. In: KANT, IMMANUEL: *Werke in zwölf Bänden*. Band 11. Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977, pp. 195–252

- KELLER, FELIX: Verwischte Gesichter. Grenzen der Interpretation automatisch erzeugter Bilder. In: MÜLLER, MICHAEL R.; JÜRGEN RAAB; HANS-GEORG SOEFFNER (eds.): *Grenzen der Bildinterpretation*. Wiesbaden [Springer VS] 2014, pp. 97–122
- KITTLER, FRIEDRICH: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin [Brinkmann & Bose] 1986
- KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985.
- LANKSHEAR, COLIN; MICHELE KNOBEL: *New Literacies. Everyday Practices & Classroom Learning*. New York [McGraw-Hill] 2006
- LESCHKE, RAINER: Von der Erfindung der Medienwissenschaft als regelmäßiger Übung. Anmerkungen zum Verhältnis der verschiedenen Formen des Wissens über Medien. In: SCHNELL, RALF (ed.): *Konzeptionen der Medienwissenschaften I. Kulturwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 132, 2003, pp. 67–89
- LESCHKE, RAINER: »Gläserne Medien«. Von der scheinbaren Durchsichtigkeit des Mediensystems. In: ELIA-BORER, NADJA; CONSTANZE SCHELLOW; NINA SCHIMMEL; BETTINA WODIANKA (eds.): *Heterotopien. Perspektiven der intermediären Ästhetik*. Bielefeld [transcript] 2013, pp. 39–51
- LEU, DONALD J.; CHARLES K. KINZER; JULIE L. COIRO; DANA W. CAMMACK: Toward a Theory of New Literacies Emerging from the Internet and Other Information and Communication Technologies. In: RUDELL, ROBERT B.; NORMAN J. UNRAU (eds.): *Theoretical Models and Processes of Reading*. 5th edition. Newark [International Reading Association] 2004, pp. 1570–1613
- LUHMANN, NIKLAS: System und Absicht der Erziehung. In: LUHMANN, NIKLAS; KARL EBERHARD SCHORR (eds.): *Zwischen Absicht und Person. Fragen an die Pädagogik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1992, pp. 102–124
- LUHMANN, NIKLAS: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- LUHMANN, NIKLAS: *The Reality of the Mass Media*. Stanford [Stanford UP] 2000
- MANOVICH, LEV: *The Language of New Media*. Cambridge, MA [MIT Press] 2001
- MCLUHAN, MARSHALL: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York [Routledge & Paul] 1964
- METZ, CHRISTIAN: *Das Kino: »langue« oder »langage«?* In: METZ, CHRISTIAN: *Semiologie des Films*. Translated by Renate Koch. München [Fink] 1972a, pp. 51–129
- METZ, CHRISTIAN: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: METZ, CHRISTIAN: *Semiologie des Films*. Translated by Renate Koch. München [Fink] 1972b, pp. 151–199
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: Four Fundamental Concepts of Image Science. In: ELKINS, JAMES (ed.): *Visual Literacy*. New York [Routledge] 2008a, pp. 14–30

- MITCHELL, WILLIAM J.T.: Visual Literacy or Literary Visualcy? In: ELKINS, JAMES (ed.): *Visual Literacy*. New York [Routledge] 2008b, pp. 11–14
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Vol. 1. München [DTV] 1988, pp. 873–890
- PAECH, JOACHIM: The Intermediality of Film. In: *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, 4, 2011, pp. 7–21
- PAECH, JOACHIM: Intermedialität des Films. In: FELIX, JÜRGEN (ed.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz [Bender], 2003, pp. 287–312
- PALLY, MARCIA: Cinema as the Total Art Form. An Interview with Peter Greenaway. In: GRAS, MARGUERITE; VERNON GRAS (eds.): *Peter Greenaway. Interviews*. Jackson [UP of Mississippi] 2000, pp. 106–119
- POTT, HANS-GEORG: *Die Wiederkehr der Stimme. Telekommunikation im Zeitalter der Post-Moderne*. Wien [Sonderzahl] 1995
- QUIGLEY, PAULA: Eisenstein, Montage, and ›filmic writing«. In: QUIGLEY, PAULA; JEAN ANTOINE-DUNNE (eds.): *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Amsterdam [Rodopi] 2004, pp. 153–169
- RODOWICK, DAVID NORMAN: *Reading the Figural, Or Philosophy after the New Media*. Durham [Duke UP] 2001
- SPENCER-BROWN, GEORGE: *Laws of Form. Gesetze der Form*. Lübeck [Bohmeier] 1997
- STAM, ROBERT: *Film Theory. An Introduction*. Malden [Blackwell] 2000
- VON TSCHILSCHKE, CHRISTIAN: *Ceci n'est pas un film*. Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart. In: MECKE, JOCHEN; VOLKER ROLOFF (eds.): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen [Stauffenburg] 1999, pp. 203–221
- WEIBEL, PETER: Die postmediale Kondition. In: WEIBEL, PETER; ELISABETH FIEDLER; CHRISTA STEINLE (eds.): *Postmediale Kondition*. Graz [Neue Galerie] 2005, pp. 9–13
- WETZEL, MICHAEL: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*. Weinheim [VCH] 1991
- WILLOQUET-MARICONDI, PAULA: *Prospero's Books*, Postmodernism, and the Reenchantment of the World. In: WILLOQUET-MARICONDI, PAULA; MARY ALEMANY-GALWAY (eds.): *Peter Greenaway's Postmodern/ Poststructuralist Cinema*. Lanham [Scarecrow] 2001, pp. 177–201

Sascha Demarmels/Ursula Stalder/
Sonja Kolberg

Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them

Abstract

Storytelling as a means to raise the motivation of recipients to process information and to support the comprehension of marketing texts written for products that are in need of an explanation. Recent studies on marketing for sustainable energy products have shown that comprehensibility for complex goods often fails because of the low motivation of the recipients to read and process information. We therefore ask how texts have to be shaped in order to reach consumers. Today ›texts‹ are no longer considered to consist only of verbal material but of different codes—they are multimodal. The question is, then, how to increase motivation by enacting the content, by ›staging it‹. Dual processing theories and the strategy of storytelling may prove to be helpful, as some outstanding examples in current marketing practice for sustainable energy have shown.

1. Introduction

For some years now we have been working on applied comprehensibility in several branches, predominantly in the energy sector. We started from the observation that although consumers can choose between many different alternative sources (like solar, water, wind energy), they can never be sure if they actually receive what they have chosen. There is no way for them to actually ›see‹ what kind of energy they use: the computer will not work faster

and the coffee out of the machine will not taste better if more expensive, sustainable energy is used. The question was, then, how to sell green energy to consumers who do not understand the whole energy system: how can these consumers be persuaded to pay more for something they do not see?

While working on this subject we discovered that most people are willing to pay more in order to do something good to the environment. Also, that they are generally interested in behaving in an environmentally friendly way and in learning about possibilities to do so. However, despite the fact that environmental friendliness generates high-involvement, energy is a very low-involvement area. People in general know very little about the topic and they are not interested in getting new information. Even though they are interested in ›having‹ such information, their willingness to read about those complex correlations approximates zero. Results from qualitative interviews suggest that people wish to have marketing brochures that they do not have to read but can simply scan through in order to understand the complex information that is involved. These interviews took us to the question how people read texts, particularly if they have no motivation to process the information, and also to the question of how to design such texts.

To work out the problem of applied comprehensibility, we generated an interdisciplinary model (see fig. 1).

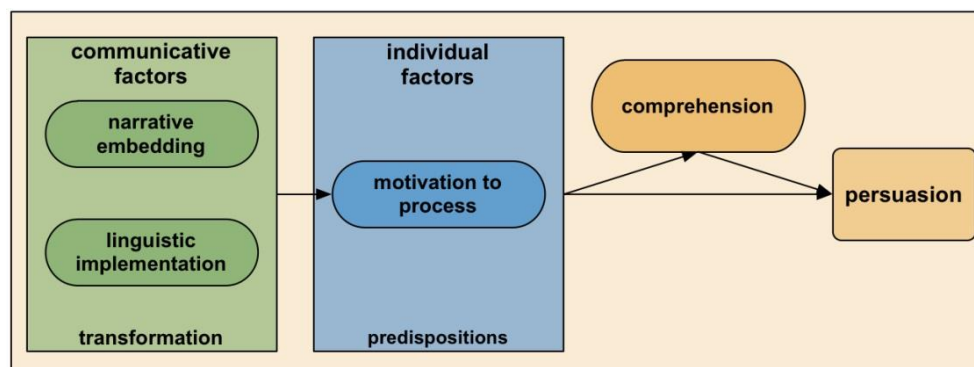


Abb. 1:

Interdisciplinary model of applied comprehensibility for marketing communication (cf. also DEMARMELS/JANOSCHKA 2012; DEMARMELS/SCHAFFNER 2013; JANOSCHKA/DEMARMELS 2013)

The interdisciplinary model of applied comprehensibility for marketing communication is based on communicative and individual factors. Communicative factors can be managed in text production: texts can be well legible and readable (see chapter 2) and the message can be embedded in a comprehensible way (see chapter 4). Individual factors are given from the predispositions of the target groups and can vary from individual to individual: a substantial argument is the motivation of a recipient to understand a text (see chapter 3). Whether a person is persuaded by a text message can depend on whether the person does comprehend this message or not. However, persuasion does not have to be rationally processed but can also be emotionally achieved. Someone can be convinced of a product without knowing the rea-

sons, that is, without understanding the benefits of a certain product (see chapter 3).

2. Communicative Factors

2.1. Linguistic Implementation

If information is processed rationally, comprehension is a key factor. Comprehension is based on three principles which refer to three different phases in which textual information is processed and decoded (cf. VAN VAERENBERGH 2007: 178; cf. also GÖPFERICH 2008; 2009; DEMARMELS 2010: 101):

- Legibility: Can the text be perceived through the sensory organs (see/hear etc., depending on the medium of the text)?
- Readability: Can the words and sentences in the text be understood?
- Comprehensibility: Can the message behind the words be conceived, i.e., can the recipient put together the new information of the text with his or her previous knowledge?

To make a printed text legible seems to be quite trivial. Nevertheless, we found several examples of illegible texts (cf. DEMARMELS/JANOSCHKA 2012). They were written in very small letters or with a very small contrast between the colors of the lettering and of the background (e.g., white lettering on light yellow background). Naturally, persons who are visually impaired might have more problems with a badly legible text, but also persons with good eyesight might prefer a well legible text because it demands less concentration¹ and seems to be more respectful towards its recipients.

However, readability is also a question of style: a scientific paper requires a different choice of words and phrases than an article for a boulevard magazine. Readability is something that can be objectively measured—not in terms of ›good‹ and ›bad‹, but rather in terms of ›suitable for the audience‹. As mentioned earlier, our studies focus on marketing texts for products in need of an explanation. We can assume that the target group here is very heterogeneous and that in order to reach as many of them as possible it is necessary to communicate in a rather simple way. However, if sentences are formed too simply, texts get monotonous and boring, which is bound to put off more sophisticated readers. There is no easy way out of this dilemma. Typical barriers in the researched marketing texts were too many nominalizations and sentences that were too complicated (DEMARMELS/SCHAFFNER 2013; JANOSCHKA/DEMARMELS 2013).²

¹ Some studies have shown though that lack of legibility in texts can result in a higher dedication of the recipients and, therefore, improves motivation (cf. KAHNEMAN 2011: 65; HOFFMANN 2006: 106).

² It has to be stated here, though, that we were only looking at German texts. The criteria of readability can vary from language to language.

Reaching the phase of comprehensibility, it becomes even more difficult to meet the demands of the reader. Whether someone can link new information in a text to suitable connecting factors depends on his or her previous individual knowledge. The activity of linking demands a high amount of cognitive energy from the recipient—people with low motivation to process such information probably will break off reading (cf. DEMARMELS 2010: 110; cf. also AARNOUTSE/VAN LEEUWE 1998; CALCOTT/PHILLIPS 1996; CHAIKEN 1980; PETTY/CACIOPPO 1983). In our study of marketing texts we found a high amount of complex knowledge and references to knowledge, for example in form of technical terms (DEMARMELS 2015; JANOSCHKA/DEMARMELS 2013). Technical terms are useful to describe facts in a very differentiated way, but they also operate on a very high level. Most people in the target group will therefore not understand the technical terms. This bias led to major discussions between marketing experts and product managers (JANOSCHKA/DEMARMELS 2013: 86): whereas marketing experts want to have comprehensible texts to persuade consumers, the aim of product managers is to give an exact description of the product—a description that is neither comprehensible for most people that are working in another field nor is it really necessary for them in order to decide whether to buy a product or not (cf. also DEMARMELS 2015).

2.2 Multimodal Texts

In the present world texts hardly ever consist only of verbal material but of written language mixed with visual components (cf. BUCHER 2010; cf. also DEMARMELS 2011). These mixed text forms are called multimodal texts (cf. for example JEWITT 2009; KRESS/VAN LEEUWEN 2001; STÖCKL 2004; VAN LEEUWEN 2005). A multimodal text assembles different codes depending on the medium it is produced for. For example, a text for audiovisual media can consist of moving pictures, stills, music, spoken and written verbal texts. A printed text can be composed of pictures like photos, painted or drawn images, graphics and so on plus written verbal texts. Typography and layout also contribute to the visual impression of a printed text.

In our research of applied comprehensibility we found some criteria influencing not only legibility, readability and comprehensibility but also the motivation of the recipient to process a text. Janich (2006: 205) confirms that general willingness and motivation to process a text are influenced not only by the recipient being interested in the content but also by the design of a text. Especially if the design offers an efficient orientation through the text, e.g., by multimodal modules or meaningful captions, this has a positive effect on the attractiveness of a text (LÜGER 2002: 370f.). Janich (2006: 205) further mentions text structure, typography, font size, and highlighting.

A quantitative study on comprehensibility has shown the vital role of structuring elements in the text. They may give the recipients a feeling of comprehensibility or help from the text (cf. DEMARMELS 2010: 110) even if the text as such is not very comprehensible. One of the tested texts was rather

complex but well structured. Also, it had a textbox with further information. Test persons interpreted this textbox not as further information but as an explanatory summary. This interpretation was not due to the content of the textbox but due to the fact that the textbox seemed to function as a text signal. Test persons believed that textboxes summarize the important part of the text and they explain difficult passages. We could not reconstruct why people would think that, but other studies proofed that the assumption ›textboxes help to understand‹ is generally held—although they practically never do (cf. DEMARMELS et al. 2013: 32–33). With the text itself seeming to support their effort to understand the content, many test persons gained new motivation and tried harder to understand the text and even estimated its comprehensibility higher than it actually was (DEMARMELS 2010: 110).

If layout elements may have a crucial impact on motivation to process information, in order to produce an optimally comprehensible text, questions of layout and design must also be considered. Also, in order to create a perfect text one must know how readers read a text and what motivates them to process complex information (about a low-involvement product). In our most recent research we have gathered such information.

2.3 Looking for the Perfect Text

Our research consisted primarily of qualitative interviews based on (fictional) marketing brochures for alternative energy (cf. DEMARMELS et al. 2013). We found that the following criteria raise the motivation to process information about energy products:

- pictures with positive associations
- small volume of text(s)
- titles and captions that are summarizing and triggering
- colors structuring the text
- textboxes

Pictures were mostly rated as positive and motivating especially if they were found aesthetically attractive. If the subject of the text was very complex, people wished for graphical explanation, for example for an informational graphic. Also, if the text was about something in the real world not known to them, interviewees wished for correspondent photos. In another context—a project about sustainable campaigning to influence behavior (cf. SCHAFFNER et al. 2015)—pictures were negatively rated if the test persons felt manipulated, for example when pictures showed ›sad‹ things like birds covered in oil. Pictures often are decisive whether a text is read. We also discovered that this could lead to the effect that if a picture speaks for itself the surrounding text is not read—recipients consider the text to be redundant.

Secondly, the volume of a text as a whole and also the volume of the components of the text often are crucial for the decision to (not) read a text. Of course, someone may start to read a text and than abandon this activity,

but if a text seems too voluminous, many people do not even start to read it nor do they read single parts of it. The volume of a text is not only constructed by the number of words or signs (we discovered that the number of 1000 signs seems to be an acceptable amount of volume for this sort of text—that is a very small article in a newspaper), but the impression of the volume is also influenced by typography and font size. Small fonts gave interviewees the impression of a very long text. They believed that authors chose a smaller font size because otherwise, they wouldn't have been able to fit in the text. Also, if a text block was not well structured, for example by captions or blank spots in the layout, the volume seemed to be more extensive and the motivation to process the content sank.

Many people tend to orient their reading along titles and captions. Often, captions are decisive whether a text (or a part of a text) is read. Captions can be motivating because they can make readers curious. Most of the time, interviewees preferred titles summarizing the text that followed. In addition, if they got the impression that a title summarized the text, they did not read on, believing that this would be redundant, too (as they guessed with the equivalent pictures). If there were misleading titles people got upset and their motivation to read decreased even further. Keeping in mind that there are readers who read only titles, it seems to be crucial to have titles that are summarizing and precise.

Also, test persons appreciated it if a text was structured by colors. For example, they thought it was helpful if the same products were marked by the same colors. But then, the colors were not to be changed—one color should be used for one product throughout the brochure. And the number of colors in a brochure is limited, since one cannot process too many (color) codes at once. Some people felt manipulated, if they guessed a symbolic meaning or association of a certain color—intended or not. For example, when energy of atomic sources was displayed in red, they associated a bad rating with this kind of energy. They suspected that the energy vendor intended to make them feel bad if they opted for this energy. The same impression occurred also when a certain product was placed differently in the layout (for example if the atomic energy was placed at the back side whereas the other products were on the front) and when small font sizes were used (test persons believed that texts in small font sizes were not really meant to be read—in German you would call that ›das Kleingedruckte‹, often associated with terms not so much in favor of the consumer).

Textboxes (as already mentioned above, see chapter 2.2) also help to structure a text. Often they are perceived as summaries, or as texts offering an explanation. However, if there are too many textboxes this tends to make the text structure confusing and the helping function gets lost. Some people were not sure what the function of the text boxes were, therefore they did not appreciate them but probably would have if their purpose was clear.

The purpose or function of a text (in a linguistic/pragmatic sense) is important because it has a great impact on the motivation to process a text:

many people are not willing to read a text if they do not know what for. For example, they want to know before reading whether a text informs them about something or whether they should do something (e.g., using less energy, buying another energy product like sun power etc.). Since the energy system in Switzerland has not been liberated yet in terms of private use of energy, many energy companies are not used to actively sell their products to private consumers. What is common sense in other branches of marketing is a novelty to the energy vendors here. They first have to acquaint themselves with accepted marketing routines such as telling people that a certain product is the best and that they should buy it.

3. Individual Factors

Before changing perspective and looking at the production point of view (see chapter 4), the motivation to process information shall be examined. We already saw some criteria of comprehensibility and how they effect the motivation to read a text. Still, there are some more criteria influencing the motivation and the comprehension of communication stimuli. They are related to the shifting conditions under which communication takes place. One of these contextual conditions that are detrimental for how communication messages are perceived is information overload as it occurs in the present time (KROEBER-RIEL/ESCH 2011).

The hypothesis of information overload creates a close connection between the amount of information offered and the amount of information processed. It starts from the assumption that the human brain is limited regarding the acquisition, processing and storage of information. Since individuals have a limited amount of cognitive capacity to allocate among different tasks (LANG 2000), consumers are less attentive and more selective. Media contents compete for cognitive resources, and attention has to be divided (JEONG/FISHBEIN 2007).

Driven by the informational ›explosion‹ of our media environment and reinforced by the rapid diffusion of internet communication, information overload is caused as well by shifting media usage patterns such as permanent standby, media multitasking, mobile devices and digital conversations as well as by overstimulation of marketing messages and POS (point-of-sale) stimuli. Due to the increasing amount of information the receptiveness of the consumers decreases. Research into communication and persuasion effectiveness shows that in Central Europe today there is an overload of approximately 98 percent. This means that the consumer is ready and able to process and save only two percent of all the information acting on him (KROEBER-RIEL/ESCH 2011). This condition affects not only the decision-making behavior, but also the perception and processing of advertising messages.

3.1 Dual-Processing Theories

Dual-processing theories, such as the Heuristic-Systematic Model (CHEN/CHAIKEN 1999) and the Elaboration Likelihood Model (PETTY/CACIOPPO 1986) give insight into how persuasive messages are processed. These theories generally distinguish between two types of processing: systematic or central processing and heuristic or peripheral processing. Systematic processing requires an effort, with extensive elaboration, involving active learning and evaluation of the arguments in the message. Heuristic processing is more superficial and relies on simple heuristic cues or shortcuts, such as the number of arguments, the attractiveness of the source, and emotional appeals (CHEN/CHAIKEN 1999; PETTY/CACIOPPO 1986). Since the actual information burden and media multitasking leads to divided attention, this may result in a reduced ability (or: willingness) to process information thoroughly, possibly resulting in persuasion based on superficial cues instead of arguments.

Further research into communication effectiveness allows the conclusion that the way in which a persuasive message is processed primarily depends on the involvement consumers have with a product or a service. Within the marketing context, the term involvement is defined as the degree to which consumers feel that the product has something to do with them and their personality (Involvement-Bezug). In other words: involvement marks the psychological feeling of relevance that is attributed to a product or a service. This corresponds to the engagement with which consumers turn their attention towards the message (cf. KROEBER-RIEL/ESCH 2011).

Highly involved consumers focus on the characteristics of the product that are relevant to them. They absorb new information and form an opinion about the product or service based on this information. This is what is called systematic or central processing. With the term *central* Petty and Cacioppo (1983; 1996) highlight the fact that highly involved consumers do not root their judgement in an extraneous impressions but in information relating to essential (therefore: *central*) characteristics of the offer. Persuasive communication that wants to influence consumers under these conditions must select the systematic or central route of influence, e.g., by relying on facts, testimonials, as well as on content-rich media to approach consumers and attract them (KROEBER-RIEL/ESCH 2011).

Low involvement on the other hand leads to conditions under which the consumer is mentally not activated sufficiently in order to think accurately about the product or service. Since information perception and processing is limited and ephemeral, clues for a rational assessment of the product are scarce. Thus, the attitude of the consumer depends largely on peripheral and more affective impressions. Persuasive communication that wants to influence consumers under these conditions should rely on stressing visual formats, highlighting gratifications that result from the use of the product or service, keeping copy texts as short as possible as well as offering concrete calls to actions.

Although the distinction between these two processing pathways is a somewhat simplified model, a multiplicity of empirical studies has confirmed the model (cf. RUCKER/CACIOPPO 2006). All studies prove that emotions play a role in both routes, even in the central one, although not as dominant as in the peripheral one (GIERL/REICH 2005). From the point of view of neuroscientific research this can be explained by the fact that emotions precede the cognitions, or, emotions are always involved (cf. DAMASIO 2000).

More recent theories such as the ›Affective-Cognitive-Framework« (SHIV/FEDORIKHIN/NOWLIS 2005) conceptualize the interplay between affect and cognition. These theories are based on the distinction between lower-order affective reactions (arising from relatively automatic processes) and higher-order affective reactions (arising from relatively more controlled higher-order processes) involved in thinking, reasoning, and consciousness as well as in lower- and higher-order cognitive reactions (SHIV/FEDORIKHIN 1999). Emotions and cognitions of higher order are associated with more processing resources than lower-order emotions and cognitions. Shiv et al. note that the effect of emotional and vivid stimuli becomes stronger the more mentally active a person is, or, on the other hand, the more thoughtlessly someone behaves in the marketing environment (SHIV/FEDORIKHIN/NOWLIS 2005).

3.2 Energy Products as Low-Involvement Products

This corresponds well to the discovered discrepancy of high- and low-involvement in the energy-product-selling: whereas ›environmental friendly behavior« seems to be a high-involvement area, energy products are very low-involvement. People do not know about the energy system and they are not willing to engage in information offers in order to learn more about available energy products. We therefore see energy products as low-involvement products.

As stated above, research in the area of sustainable energy products has shown that layout elements like textboxes and colors also affect motivation to read a text. Also, heuristic appeals can be taken into account, for example labels for sustainability. But labels often seem to be unknown in this area and therefore probably do not work in that heuristic way. People are even suspicious about labels (DEMARMELS et al. 2013: 32). Then, interactive forms of communication should be considered to involve the recipients actively in the communication and with storytelling they can be engaged emotionally (cf. DEMARMELS et al. 2013).

4. Storytelling as Solution

4.1 Storytelling

The rise of storytelling in marketing is closely linked to the current conditions of information overload and the decline of involvement—both fostering heuristic information processing (see chapter 3). Unlike advertising techniques like posters, TV spots or web banners, storytelling as a presentation mode does not emphasize the positive representation of one's product or company, but enacts the benefit of its use. By presenting the message embedded in situations and symbols well-known to consumers, storytelling seeks to stimulate emotional involvement as an antecedent of rational involvement. Therefore, within the framework of Integrated Marketing Communication, storytelling can be understood as a specific strategy of tying together clues for lower-order as well as higher-order processing.

Storytelling shouldn't be understood as a mere pastime, but as a specific form to impart and arrange knowledge. According to Holzinger and Sturmer (2010), stories have always been a form of discourse through which actions, incidents and meanings were organized. Mangold emphasizes that the transferring of a theme by means of a story represents a prime example of informal learning where the majority of knowledge is conveyed at different levels and mostly implicitly (MANGOLD 2007).

The tapping of marketing into storytelling theories picks up this thread. Although there are several differences between mere fictional stories and marketing stories that are highly relevant when it comes to strategic planning, all stories display the same core: They are organized in a way that the narrative structure they follow includes a story arc. This dramaturgy is crucial as its climax is the ideal moment to create an emotional impact and thus become the instrument to reach the audience within its own reality.

Emotionality as a criterion for quality shouldn't be equated with entertainment in the sense of diversion. On the contrary: diversion distracts attention from the real issue (PÖTTKER 2000). However, emotionality in the sense of excitement, sensuality and clarity keeps the willingness of the recipient to receive information alive and also supports his or her ability to remember the information received. Especially for complex, allegedly abstract or irrelevant topics, good storytelling can be a key to create emotion. According to Holzinger and Sturmer (2010) the core of any well-told story is:

- A clear message: What should be achieved with the story (the moral).
- Strong characters and powerful incidents: The more intense the incidents, experiences and feelings the characters acting encounter, the better for the story.
- An exciting dramaturgy: What is the storyline that runs recipients through the entire plot? Are there any turning points, biographic breaks or even conflicts? The true nature of a character is particularly evident in a conflict situation.

- The place: Good descriptions of the stories' environment allow recipients to get an idea of the milieu of the story and to understand the context of what's happening.
- An appropriate style of language: Language creates atmosphere and every story should have its own vocabulary that allows that.

A story should be entertaining and instructive at the same time. According to Mangold, stories are not per se instructive:

To fulfill their potential for informal learning processes, stories need to be aligned with the interests and information needs of visitors, have a tension and ideally convey various information units of different levels of detail, without losing its narrative coherence or their ›learning objectives«. (MANGOLD 2007: 2)

An excellent example of storytelling as a mode of presenting a marketing message is the Siemens »Answers«-campaign (running from 2009–2011). Although a typical ›reference story«, the approach is non-classical. Very often, typical reference stories are ›told too straight«: they are nothing but a reproduction of the corporate message from a different perspective, the conclusions are not up to the viewer and the people in the audience are perceived far too little ›as intelligent beings«.

Siemens produced more than 50 short films that take a personal look at the lives of people benefitting from pioneering technology. They tell stories in which Siemens actually plays the leading role, but can be experienced only in a supporting role: with a simple reference to the Siemens services uncredited. The sender of the films is clear, but the stories are not Siemens-centered—the stories are told consistently from the perspective of the people who benefit from Siemens technology, and they have the individual ›look and feel« of the filmmaker. Storytelling in the »Answers«-campaign is more than putting a few pretty pictures into sequence and complementing them with nice music. It aims at building up a tension, creating an expectation in the

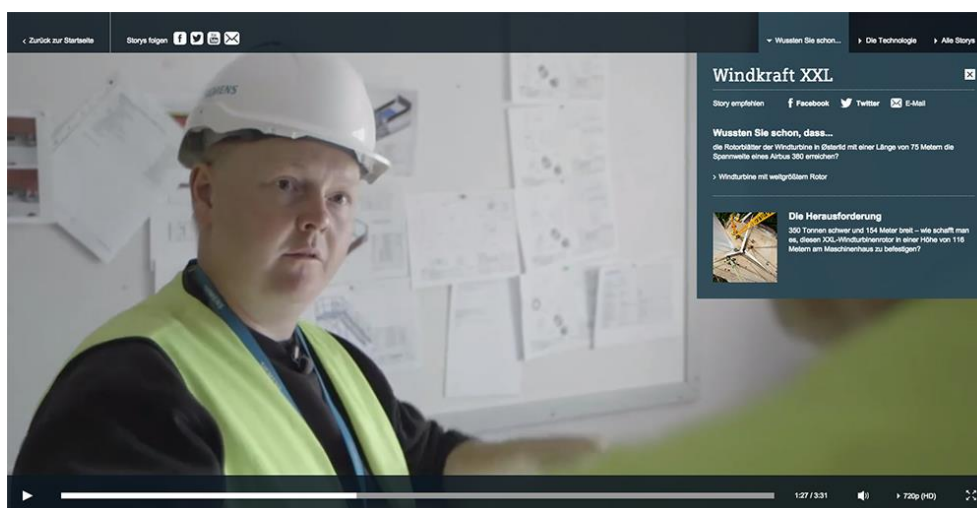


Abb. 2:
Screenshot taken from the video clip »Wind power XXL«, Siemens »Answers«-campaign (B-to-C)

viewer to be told a story in the traditional sense, that is, a story that people love to hear.

4.2 Storytelling as a Marketing Practice

Unlike cultural or art formats such as fairy tales, novels, literary texts or even paintings, marketing stories need to reach an audience that is initially not interested in the message. Unlike a reader beginning to read a new book or a cinema-goer awaiting the start of a movie, the targeted individual of a marketing stimulus has chosen neither the moment of being confronted with the story nor the story itself. He/she is therefore not ›framed‹ for what he/she is confronted with. Therefore, it is crucial for storytelling practices within marketing to react to the initial situation of unplanned interruption and the unwillingness of the recipient to switch the attention.

It follows from this that within the marketing framework, storytelling is conceptualized on two different levels: it is not only about the ›presentation level‹ through which the audience should get emotionally engaged (see chapter 4.1). It is concerned first of all with how to activate consumers in order to stimulate their attention and readiness to process information. Therefore, the second level of storytelling concerns the techniques used to convey lower-level emotional clues in order to activate lower-order affective and cognitive reactions. An emotional experience is built up by the story, using a skillful mixture of different media and experience-orientated design that stimulate the different senses of the recipient and raise the emotional value of the subject. The second level is about interweaving strong visuals and cultural symbols as well as ascribing additional news factors to the story.

All of these storytelling practices are based in fundamental communication techniques. These are (cf. KROEBER-RIEL/ESCH 2011):

- techniques to raise activation by providing physically intense, emotionally touching or cognitively surprising clues;
- techniques to convey emotions such as the creation of a perception atmosphere around the stimulus, imparting experience through images, direct interactions with the media stimulus or even live experiences;
- techniques to reduce perception barriers such as respecting fixation sequences, building information hierarchies within and across media as well as providing recurrent elements to support recognition and memorizing.

The current shift to visual communication modes that can be observed in marketing messages can be understood as techniques to stimulate this lower-order emotional reactions: easily decodable visual elements, highly aestheticized multimodal infographics, explanatory movies as well as massively reduced texts volumes, clearly structured text elements and layouts that build up visual hierarchies all have one thing in common: they aim at involving recipients emotionally as well as rationally.



Abb. 3: Energie360' strategy map visualizing its range of sustainable energy solutions (Image: Courtesy of Energie360)

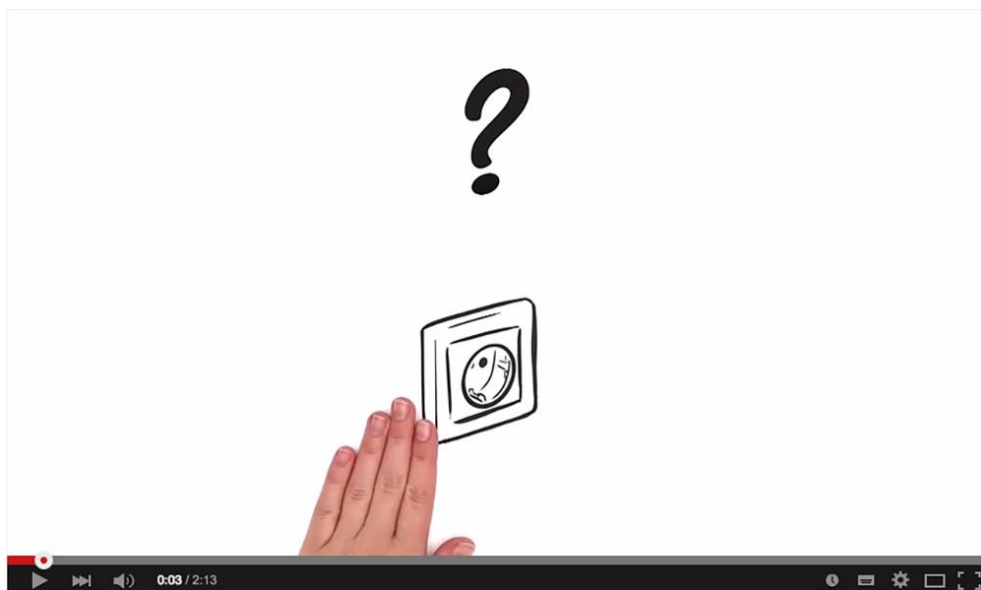


Abb. 4: Screenshot taken from the explanatory video clip »Der Stromsee—Was sind erneuerbare Energien?«, Elektrizitätswerke Zürich EWZ

Another technique within marketing-related storytelling practices relies on the theory of news factors which traces back the selection of news made by journalists to specific qualities of the event. The theoretical model proceeds from the assumption that several news factors determine the news value of an event. Although the theory of news factors was originally developed to describe the selection process of journalists, it was almost immediately transferred to describe the process of reception by consumers (GALTUNG/RUGE

1965; LIPPMANN 1922; ÖSTGAARD 1965). For all of them, news factors are criteria not only relevant for professional journalists, but rather describing cognitive psychological mechanisms in general. News factors are event features that generally attract people's interest. They help to combine new information with existing knowledge and also to remember new information afterwards. Current models of news value research assume that the same criteria play a role for the reception as well as for the remembering (reconstruction) of the message (cf. MAIER 2010: 25).

In the European research tradition Östgaard (1965) developed a complex theory that condensed different components of news into three factors: simplification, identification and sensationalism. Galtung and Ruge (1965) further developed Östgaards theory and differentiated between twelve news factors and five hypotheses regarding their interdependence. While for these authors news factors were objective qualities of an event, Schulz (1976) proposed a new approach by claiming that news factors are based on subjective definitions made by journalists, thus being merely interpretations of reality. By revising the catalogue of news factors developed by Galtung and Ruge and adding other factors, he came up with nineteen news factors in his second study which he subsumed under six dimensions: status, valence, relevance, identification, consonance and dynamics.

Kepplinger (1989) points out—as Lippmann already did—that the relationship between news factors and media attention is not based on a causal, but rather on a functional connection: journalists and editors can exploit news factors by ascribing news factors to a story. This can be done in two ways. On the one hand, news factors can explicitly be ascribed to an event. On the other hand, news factors can be referred to implicitly. In writing a story the journalist can stress different aspects of an actual event—e.g., cause and effect, similar incidents, comments on an event etc.—and therefore also stress different news factors. As a consequence, he/she can vary the meaning as well as the emphasis given to an event and the corresponding story.

Both practices are often used within marketing storytelling, too, to overcome low emotional involvement, to attract attention, to alleviate the processing and reconstruction of the message. Examples are the integration of celebrities, cultural symbols, pop songs or visual styles that are well-known and valued by the targeted audience.

A good example illustrating this storytelling practice is RWE's integrated campaign »Energy world« with TV commercials, advertisements, promotions and online banners, taking energy hogs a bead.³ The campaign was launched alongside the start of the fourth season of the popular German comedy series *Stromberg*. Christoph Maria Herbst, who embodies the »office meanie« Bernd Stromberg who has attained cult status with his wacky wisdom and rough platitudes, plays the same character as an »anti hero« of energy efficiency. Each video clip shows a different situation in which the curiosity

³ The campaign was implemented by the advertising agencies Jung von Matt and Elbe 2009.

of the sceptical Stromberg is raised by the efficiency measures of his neighbors.



Abb. 5:
Bernd Stromberg, the ›anti-hero‹ of energy efficiency. RWE »Energiewelt«-campaign 2009 (Image: Courtesy of RWE)

The RWE campaign not only uses the cult status of Bernd Stromberg to present its story, but also connects the moment of the presentation launch tightly to the widely discussed season start to further activate attention. The five different campaign videos make it possible to vary the message for different consumer segments according to their individual relevance sets. The availability and easy distribution of the videos ensured by social media channels allow getting in touch with the targeted individuals in different moments and varying contexts.

Two years later, in 2011, adjusted to the launch of the fifth season, RWE reapplies the same practice by launching a new video series: the scenes are again centered around Bernd Stromberg and his awakening curiosity for energy saving opportunities—this time to promote RWE’s new ›Smart home‹-products. The campaign website focusing on RWE’s services and products around energy-efficient building, renovation and daily life (see www.energiewelt.de) offers a wide range of different forms such as images, pictures, self-checks and service offerings to emotionally engage consumers, allowing them to decide the moment and depth of further confrontation. The narrative coherence and the ›learning objectives‹ are the same throughout all modes and genres: there are many opportunities to save energy and only nerds are ignoring them. The TV character Stromberg is particularly credible because he has changed his ironic attitude, casting off his role of a smart

aleck. The sometimes nasty series hero has become the secret supporter of energiewelt.de.

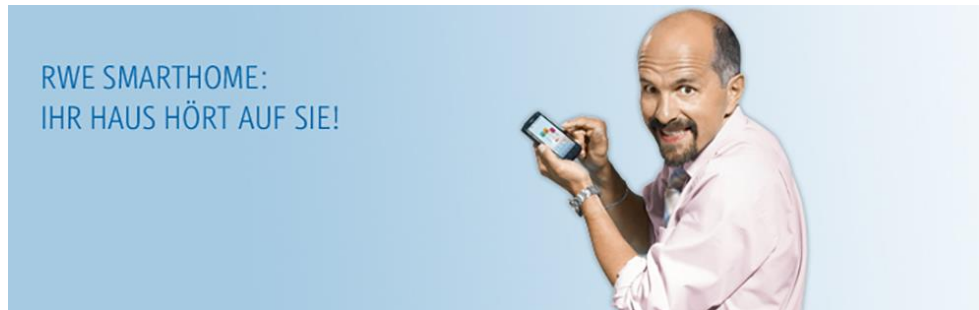


Abb. 6:
Bernd Stromberg, the »anti-hero« of energy efficiency. RWE »Energiewelt«-campaign 2011 (Image:
(c) Brainpool/ Willy Weber, courtesy of RWE)

Another interesting example for explicitly and implicitly ascribing news value to a story is the political campaign of ProSolar, an initiative of the association for solar energy SwissSolar.⁴ To raise awareness for its political petition and the beginning collection of signatures, the campaign was launched at the yearly Locarno Film Festival where potential target groups gather in anticipation of new cinematic discoveries. The key visual depicts Switzerland's Energy Minister Doris Leuthard as the female *Star Wars*-hero princess Leila—including laser sword. Entitled »Solar Wars« and produced in the style of a classic movie poster promoting the release of »Episode 5—The Golden Sun«, it attracts attention and awareness by combining fictional news values with the campaign message and adds fictional aspects to both sides: to the event of the Locarno film festival by suggesting that federal chancellor Doris Leuthard is present, and to the mobilization goal of the petition by implicitly stressing the message that it is Leuthard herself, in her function as chancellor responsible for the »Energierstrategie 2050«, who has to fight for solar energy.

⁴ The campaign was implemented by the advertising agency Feinheit 2013.

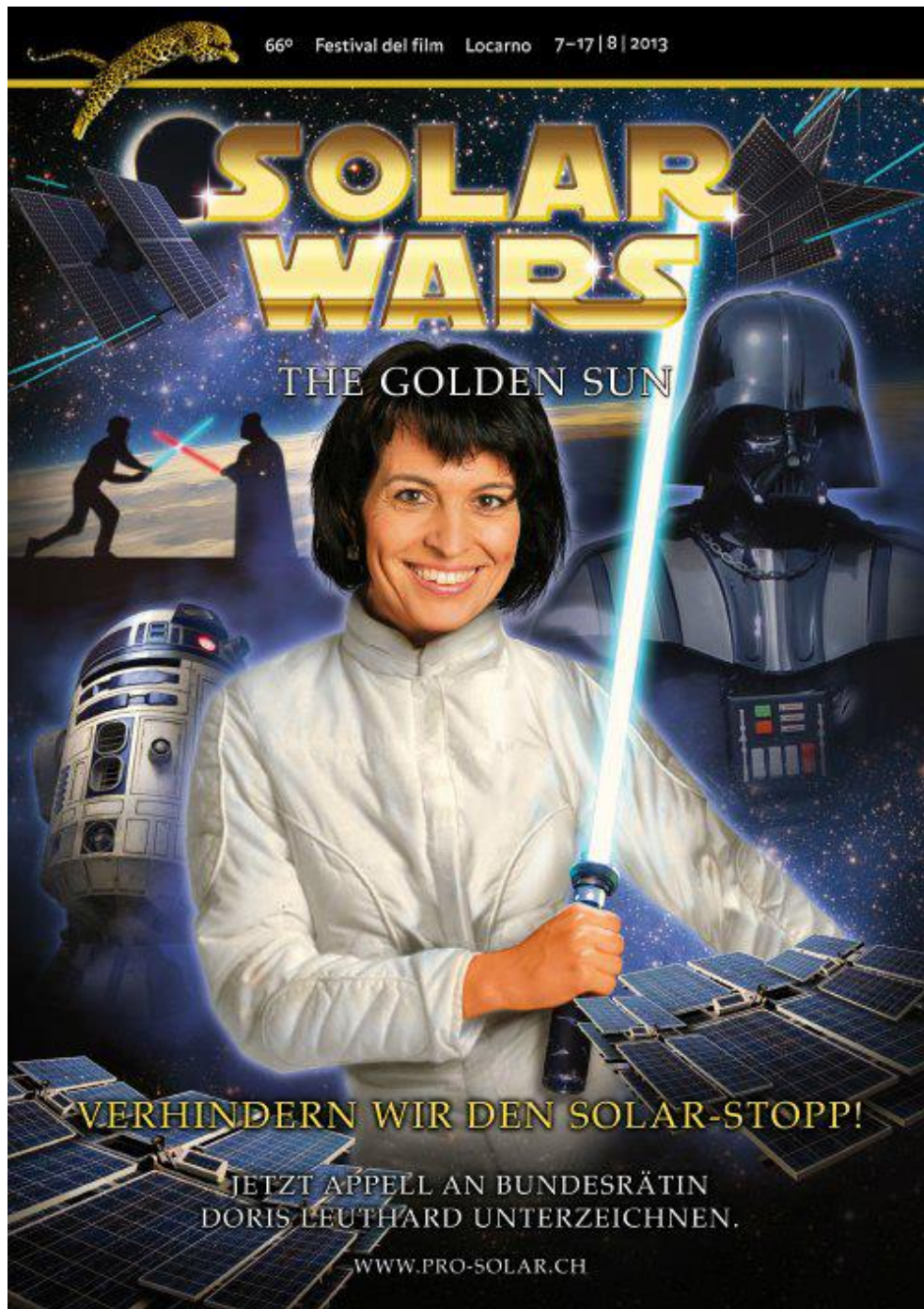


Abb. 7:
Switzerland's Energy Minister Doris Leuthard as Princess Leila. Prosolar »Solarwars«-campaign
2013 (Image: Courtesy of Prosolar, Zürich)

5. Conclusion

Results of an experiment with an online focus group showed that information about energy presented in the mode of storytelling has a better chance to be perceived by potential consumers. But even then, this information has to be well structured, readable, legible and comprehensible as well as nicely presented. Recipients wish to have concrete instructions what to do and they want the maximum of service possible (for example, they do not only want to be told to use a certain device to reduce energy consumption, but also where exactly they can buy this device). Verbal texts should be as short as possible and the message should be as clear as possible. Also, the motivation for the recipients to do certain things or even to read the text must become clear immediately. Last but not least, texts and contents should also entertain.

As a consequence, the question to be asked for future research is not ›How can texts about sustainable energy be more skillfully phrased?‹ but ›How can these messages be enacted or »staged«?‹ The answer to this question must take into account different kinds of media. Layout has to come after content, the subject has to be attached to a story and form(at)s have to be practicable.

References

- AARNOOTSE, COR; JAN VAN LEEUWE: Relation Between Reading Comprehension, Vocabulary, Reading Pleasure, and Reading Frequency. In: *Educational Research and Evaluation*, 4(2), 1998, pp. 143–166
- BUCHER, HANS-JÜRGEN: Multimodalität – eine Universalie des Medienwandels. Problemstellungen und Theorien der Multimodalitätsforschung. In: BUCHER, HANS-JÜRGEN; THOMAS GLONING; KATRIN LEHNEN (eds.): *Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*. Frankfurt/M. [Campus] 2010, pp. 41–79
- CALLCOTT, MARGARET F.; BARBARA J. PHILLIPS: Observations. Elves Make Good Cookies. Creating Likeable Spokes-Character Advertising. In: *Journal of Advertising Research*, 36(5), 1996, pp. 73–79
- CHAIKEN, SHELLY: Heuristic Versus Systematic Information Processing and the Use of Source Versus Message Cues in Persuasion. In: *Journal of Personality & Social Psychology*, 39(5), 1980, pp. 752–766
- CHEN, SERENA; SHELLY CHAIKEN: The Heuristic-Systematic Model in Its Broader Context. In: CHAIKEN, SHELLY; YAACOV TROPE (eds.): *Dual-Process Theories in Social Psychology*. New York [Guilford] 1999, pp. 73–96
- DAMASIO, ANTONIO R.: *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York [Houghton Mifflin Harcourt] 2000

- DEMARMELS, SASCHA: Was misst man eigentlich, wenn man Verständlichkeit misst? Der Zusammenhang von Verständlichkeit mit den Faktoren Hintergrundwissen und Motivation. In: GALLIKER, ESTHER; ANDREA KLEINERST (eds.): *Messen in der Linguistik*. Hohengeren [Schneider] 2010, pp. 105–121
- DEMARMELS, SASCHA: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als neue semiotische Ressource in der multimodalen Kommunikation? In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 34(3–4), 2011, pp. 329–342
- DEMARMELS, SASCHA: Von Fischgängigkeit, ökologischen Aufwertungsmaßnahmen und erneuerbaren Vollversorgungsprodukten – Versteckte Fachwörter in unserem Alltag. In: KILIAN, JÖRG; JAN ECKHOFF (eds.): *Deutscher Wortschatz – beschreiben, lernen, lehren. Beiträge zur Wortschatzarbeit in Wissenschaft, Sprachunterricht, Gesellschaft*. Frankfurt/M. [Lang] 2015, pp. 383–400
- DEMARMELS, SASCHA: Aspekte der Verständlichkeit von Fachsprache im Marketingbereich. In: KASTENS, INGA ELLEN; ALBERT BUSCH (eds.): *Lehr- und Praxisbuch Wirtschaftskommunikation im Spannungsfeld zwischen Unternehmen und Gesellschaft*. Tübingen [Narr] 2015/forthcoming
- DEMARMELS, SASCHA; ANJA JANOSCHKA: Ökostrom oder Naturpower? Verständlichkeit als Zeichen für Qualität in der Marketingkommunikation. In: HAAS, HANNES; KATHARINA LOBINGER (eds.): *Qualitäten der Werbung – Qualitäten der Werbeforschung*. Köln [Halem] 2012, pp. 245–264
- DEMARMELS, SASCHA; DOROTHEA SCHAFFNER: Die Wirkung von Verständlichkeit in der Marketingkommunikation für erklärungsbedürftige Güter. In: SCHIERL, THOMAS; JÜRGE TROPP (eds.): *Wert und Werte der Marketingkommunikation*. Köln [Halem] 2013, pp. 73–91
- DEMARMELS, SASCHA; DOROTHEA SCHAFFNER; SONJA KOLBERG; ANJA JANOSCHKA: *Ökopower oder Naturstrom? Handlungsempfehlungen für eine verständliche Marketinkommunikation von Stromprodukten aus erneuerbaren Energien*. Bericht. Luzern [ohne Verlag] 2013
- DEMARMELS, SASCHA; DOROTHEA SCHAFFNER; ESTHER FEDERSPIEL; SONJA KOLBERG: Zu viel Information, zu wenig Unterhaltung? Wie man sein Zielpublikum dazu bringt Marketingtexte für nachhaltige Produkte zu lesen. In: SCHMIDT, CHRISTOPHER (ed.): *Kongressband zur EUKO-Tagung 2014*. 2015/forthcoming
- GALTUNG, JOHANN; MARI HOLMBOE RUGE: The Structure of Foreign News. The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crisis in Four Norwegian Newspapers. In: *Journal of Peace Research*, 1, 1965, pp. 64–91
- GIERL, HERIBERT; SANDRA REICH: Erklärung der persuasiven Wirkung von Werbung. In: *Journal für Betriebswirtschaft* [jetzt: *Management Review Quarterly*], 55(4), 2005, pp. 249–295

- GÖPFERICH, SUSANNE: *Textproduktion im Zeitalter der Globalisierung. Entwicklung einer Didaktik des Wissenstransfers*. Tübingen [Stauffenburg] 2008
- GÖPFERICH, SUSANNE: Comprehensibility Assessment Using the Karlsruhe Comprehensibility Concept. In: *JoSTrans. The Journal of Specialized Translation*, 11, 2009, pp. 31–51
- HOFFMANN, LUDGER: Ellipse im Text. In: BÜHDORN, HADARIK; EVA BREINDL; ULRICH H. WAßNER (eds.): *Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus*. Berlin [De Gruyter] 2006, pp. 90–107
- HOLZINGER, THOMAS; MARTIN STURMER: *Die Online-Redaktion. Praxisbuch für den Internetjournalismus*. Berlin [Springer] 2010
- JANICH, NINA: Qualitätsmerkmale von Texten im Wissenstransfer. Theoretische und empirische Perspektiven. In: WICHTER, SIGURD; ALBERT BUSCH (eds.): *Wissenstransfer – Erfolgskontrolle und Rückmeldungen aus der Praxis*. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2006, pp. 201–212
- JANOSCHKA, ANJA; SASCHA DEMARMELS: Nachhaltigkeits-Marketing in der Strombranche. Abstrakte Begriffe verständlich kommuniziert? In: NIELSEN, MARTIN; IRIS RITTENHOFER; MARIANNE GROVE DITLEVSEN; SOPHIE ESMANN ANDERSEN; IRENE POLLACH (eds.): *Nachhaltigkeit in der Wirtschaftskommunikation*. Wiesbaden [Springer] 2013, pp. 71–91
- JEONG, SE-HOON; MARTIN FISHBEIN: Predictors of Multitasking with Media. Media Factors and Audience Factors. In: *Media Psychology*, 10(3), 2007, pp. 364–384
- JEWITT, CAREY (ed.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. New York [Routledge] 2009
- KAHNEMAN, DANIEL: *Thinking, Fast and Slow*. London [Penguin] 2011
- KEPPLINGER, HANS MATHIAS: News Factors. In: DONSBACH, WOLFGANG (ed.): *The International Encyclopedia of Communication*. Vol. 7. Oxford [Blackwell] 2008, pp. 3245–3248
- KRESS, GUNTHER R.; THEO VAN LEEUWEN: *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London [Arnold] 2001
- KROEBER-RIEL, WERNER; FRANZ-RUDOLF ESCH: *Strategie und Technik der Werbung. Verhaltenswissenschaftliche und neurowissenschaftliche Erkenntnisse*. Stuttgart [Kohlhammer] 2011
- LANG, ANNIE: The Limited Capacity Model of Mediated Message Processing. In: *Journal of Communication*, 50(1), 2000, pp. 46–70
- LIPPMANN, WALTER: *Public Opinion*. New York [Free Press] 1922
- LÜGER, HEINZ-HELMUT: Adressatenorientierte Textgestaltung am Beispiel der Dernières Nouvelles d'Alsace. In: CHÂTELLIER, HILDEGARD; MONIQUE MOMBERT (eds.): *La presse en Alsace au XXe siècle. Témoin, acteur, enjeu*. Strasbourg [Presses Universitaire] 2002, pp. 363–384
- MAIER, MICHAELA; KARIN STENGEL; JOACHIM MARSCHALL (eds.): *Nachrichtenwerttheorie*. Baden-Baden [Nomos] 2010
- MANGOLD, MICHAEL: Bildung, Wissen, Narrativität. Wissensvermittlung durch Digital Storytelling nicht nur für Museen. In: MANGOLD, MICHAEL; PETER

- WEIBEL ; JULIE WOLETZ (eds.): *Vom Betrachter zum Gestalter. Neue Medien in Museen – Strategien, Beispiele und Perspektiven für die Bildung*. Baden-Baden [Nomos] 2007, pp. 33–48
- ÖSTGAARD, EINAR: Factors Influencing the Flow of News. In: *Journal of Peace Research*, 2(1), 1965, pp. 39–63
- PETTY, RICHARD E.; JOHN T. CACIOPPO: Central and Peripheral Cues to Persuasion. Application to Advertising. In: LARRY PERCY; ARCH G. WOODSIDE (eds.): *Advertising and Consumer Psychology*. Lexington, MA [Lexington Books] 1983, pp. 3–24
- PETTY, RICHARD E.; JOHN T. CACIOPPO: The Elaboration Likelihood Model of Persuasion. In: *Advances in Experimental Social Psychology*, 19, 1986, pp. 123–205
- PETTY, RICHARD E.; JOHN T. CACIOPPO: *Communication and Persuasion. Central and Peripheral Routes to Attitude Change*. New York [Springer] 1996
- PÖTTKER, HORST: Kompensation von Komplexität. Journalismustheorie als Begründung journalistischer Qualitätsmaßstäbe. In: LÖFFELHOLZ, MARTIN (eds.): *Theorien des Journalismus. Ein diskursives Handbuch*. Wiesbaden [VS Verlag] 2000, pp. 375–390
- RUCKER, DEREK D.; RICHARD E. PETTY: Increasing the Effectiveness of Communications to Consumer. Recommendations Based on Elaboration Likelihood and Attitude Certainty Perspectives. In: *Journal of Public Policy & Marketing*, 25(1), 2006, pp. 39–52
- SCHULZ, WINFRIED: *Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien: Analyse der aktuellen Berichterstattung*. Freiburg [Alber] 1976
- SCHAFFNER, DOROTHEA; UTA JÜTTNER; SASCHA DEMARMELS: *Promoting Biodiversity. Do Consumers prefer Feelings, Facts, Advice or Appeals?* In: *Journal of Consumer Marketing*, 32(4), 2015, pp. 266–277
- SHIV, BABA; ALEXANDER FEDORIKHIN: Heart and Mind in Conflict. The Interplay of Affect and Cognition in Consumer Decision Making. In: *Journal of Consumer Research*, 26(3), 1999, pp. 278–292
- SHIV, BABA; ALEXANDER FEDORIKHIN; STEPHEN M. NOWLIS: Interplay of the Heart and Mind in Decision-Making. In: RATNESHWAR, S.; DAVID G. MICK (eds.): *Inside Consumption. Consumer Motives, Goals, and Desires*. New York [Routledge] 2005, pp. 166–184
- STÖCKL, HARTMUT: *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin [De Gruyter] 2004
- VAN LEEUWEN, THEO: *Introducing Social Semiotics*. New York [Routledge] 2005
- VAN VAERENBERGH, LEONA: Wissensvermittlung und Anweisungen im Beipackzettel. Zu Verständlichkeit und Textqualität in der Experten-Nichtexperten-Kommunikation. In: VILLIGER, CLAUDIA; HEIDRUN GERZYMISCH-ARBOGAST (eds.): *Kommunikation in Bewegung. Multimedialer und multilingualer Wissenstransfer in der Experten-Laien-Kommunikation*. Frankfurt/M. [Lang] 2007, pp. 167–185

Kathryn M. Hudson/
John S. Henderson

Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J

Abstract

Orthodox analytical approaches to analyses of Maya stelae—monuments that celebrate Maya kings visually and in hieroglyphic texts (see fig. 1)—proceed as though each contains two distinct and only vaguely related elements: the text and the accompanying imagery. These features are most often conceptualized, analyzed, and interpreted separately in a methodological framework that has created a widely shared perspective in which text and context have become thoroughly divorced from each other but reified as distinct constituent elements. Epigraphic and art historical approaches to Maya monuments thus operate independently from one another, and they are rarely well integrated with archaeological analyses. One result of this separation is that studies of Maya monumental texts have become so intertwined with the practice of epigraphy that they are conceptualized in narrowly linguistic terms. This affords linguistic texts a privileged status disproportional to their total contributions to the textual whole and promotes a narrow understanding of how Maya texts should be read. This paper illustrates the problematic nature of this orthodoxy through an analysis of Copán's Stela J (see fig. 2), showing how Maya stelae were polyvocal, designed to be read in multiple ways.



Fig. 1:
Stela H, Copán, depicting Waxaklajun Ub'aah K'awil

1. Copán and Stela J

From the 5th through the 8th centuries AD, Copán was the capital of a substantial regional state near the eastern edge of the Maya world (see fig. 3) (ANDREWS/FASH 2005; FASH 2001). Stela J stands on the eastern side of the

city's main plaza, the civic core of the polity. It was erected by Waxaklajun Ub'aah K'awil (see fig. 1), more colloquially known as 18 Rabbit, who reigned from AD 695–738 as the 13th in a line of succession from the 5th century founder, Yax K'uk' Mo (MARTIN/GRUBE 2008). The monument was one of the earliest components of a long-term building program that included the first version of the Hieroglyphic Stairway on temple 26, two stages of the ball-court, and seven other stelae (NEWSOME 2001; SCHELE/MATHEWS 1998). Many of 18 Rabbit's buildings were extensively remodeled, but the array of stelae he commissioned to present his public personae remained in place and unaltered through the reigns of at least three succeeding kings; they were still standing when the kingdom collapsed in the early 9th century.

Stela J was the first of 18 Rabbit's stelae and—though it has the most thorough blend of imagery and text—it is the only one that does not bear his portrait. The eastern face of the monument (see fig. 2), which is oriented away from the plaza and towards the residential zone of Las Sepulturas, is completely covered by a long hieroglyphic text. The layout is not the standard paired-column format but instead consists of a series of glyphs laid out in a mat pattern. The west face of the stela also bears a hieroglyphic text (see fig. 4). This text, like the one on the eastern face, lacks the standard paired-column format and instead consists of several short columns and rows of hieroglyphs that frame a stylized face.



Fig. 2:
Stela J, Copán, east face



Fig. 3:
Maya world

The narrow north and south sides of Stela J are both carved with hieroglyphic texts in the standard paired-column form. The hieroglyphs used in these side texts are organized into spatially-demarcated sets of four: every set of four sequential glyphs is spatially set off from the set that follows it so that the two columns seem to combine into a single column of squares, each consisting of two rows and two columns of glyphs. No imagery accompanies the side texts, though they are framed by bands that set them off from the rest of the stela. These same bands bleed onto the eastern and western faces of the monument, however, so that they simultaneously demarcate each textual unit (including the sides) while also linking them together into a cohesive textual whole. The text on the north and south sides is continuous and refers to rituals and prophecies associated with a series of consecutive period endings, apparently after the date Stela J was dedicated. This passage is one of the few texts in the Maya corpus to refer explicitly to the future. The side texts are not considered further because in the absence of imagery, it is not possible to contrast denotative and connotative readings.

Stela J was accompanied by a separate sculptural element often interpreted as a kind of cap (see fig. 5). This feature is apparently unique in the corpus of Maya stelae. It has a broad base with sloping sides topped with a trapezoidal form and resembles a house roof in form. One side of the trapezoidal form is carved with a three-dimensional mask or face framed by lines radiating outwards from its center. The opposite side of the trapezoid is embellished with a crossed band within a cartouche similarly framed (see fig. 6).



Fig. 4:
Stela J, Copán, west face

2. Narrow Textual Reading

The style of reading most familiar to academics is based on the extraction of linguistic information from the medium of written texts. Such narrow readings involve »specialized, high-speed, automated lexical access« prompted by the interpretation of [visual] signs as described by Smith (2008: 10) and can occur on either a personal, individual or a social scale. This kind of denotative reading is based entirely on linguistic information; consequently, it privileges the linguistic content denoted by signs and sign combinations but does not consider metalinguistic components of a text's semantics. Maya hieroglyphs encode linguistic information; they stand for referents in the language of the text and thus denote specific meanings that can be used alone or in combination to express linguistic content. Although the issue of which language or languages is represented in Maya inscriptions is not fully resolved and beyond the scope of the present analysis, it is important to note that—regardless of the language being recorded—the denotative referents of the

signs (hieroglyphs) are directly encoded and not filtered through another medium of interpretation. The grammar that is required for interpretation of these signs is primarily a linguistic grammar, though it must be supplemented by knowledge of the script itself if the meaning is to be fully understood.

Standard analytical approaches to Stela J are denotative, focusing on narrowly linguistic epigraphic interpretations of its hieroglyphic texts. A complete decipherment of the texts found on the monument is not yet possible for several reasons: parts of the monument are heavily eroded; many of the glyph forms are unusual; and the syntax is peculiar. Enough remains legible and interpretable, however, to warrant a summary reading, and the following sections offer a partial denotative reading of the east and west faces of Stela J. The hieroglyphs comprising the text will be identified by location numbers as illustrated in figure 7.



Fig. 5:
Stela J cap, Copán, west side

2.1 East Face

The text on the east face of Stela J (see fig. 2) contains forty-eight distinct glyph blocks, many of which are uninterpretable due to heavy erosion, and is written so that the hieroglyphs appear as though they were painted on strips woven into a mat pattern. The text, (see fig. 7) which begins near the upper right-hand corner of the stela, has four sections. The first records the date on which the monument was dedicated (9.13.10.0.0 in the Maya Long Count, equivalent to 24 January AD 702) and the ritual activity performed by 18 Rabbit to celebrate the midpoint of K'atun 13 (i.e., the day that fell exactly midway between 9.13.0.0.0 and 9.14.0.0.0). The text then refers to an important round date—9.0.0.0.0, the turn of the B'ak'tun on 9 December AD 435—nearly three centuries in the past and to the taking of office by the dynastic founder Yax K'uk' Mo. The third section moves forward in time to record the accession of K'ahk' Uti' Witz' K'awiil, 18 Rabbit's predecessor on the throne on 9.9.14.17.5, 6 February AD 628. The final passage refers to 18 Rabbit's own accession on 9.13.3.6.8, 7 July AD 695.

A denotative reading of this text reveals a strong emphasis on calendrical information. It begins with an Initial Series Introducing Glyph (glyph 1), which marks the beginning of a date in the distinctive Maya Long Count calendar. The ISIG contains, in normal fashion, a glyph naming the patron deity of the solar year month in which the date falls; surviving detail is consistent



Fig. 6:
Stela J cap, Copán, east side

with the expected patron of Kumk'u. The Long Count date occupies the next five blocks (glyphs 2–6). It can be read as 9 B'ak'tuns, 13 K'atuns, 10 Tuns, 0 Winal, 0 K'in—conventionally transcribed 9.13.10.0.0.—which implies that a Calendar Round date of 7 Ahau in the Ritual Almanac and 3 Kumk'u in the Solar Year should follow. Glyph 7 is badly eroded, but what remains is consistent with the expected 7 Ahau. Glyphs 8–12 name G9 as the current deity in a cycle of nine divinities known as the ›Lords of the Night‹, provide information about the phase of the moon, and end with the expected 3 Kumk'u, Solar Year day. Glyphs 13–17 comprise a rare example of the even more esoteric Maya calendar cycle consisting of dates spaced at intervals of 819 days. The clause specifies the date in this set that falls just before the dedication date, along with its associated deities, world directions, and colors. The relevance of the divinatory associations of the ›819-day station‹ to the primary date is very poorly understood, but it is clear that all of the text to this point serves to detail the celestial and augural properties of the key 9.13.10.0.0 date.

Glyphs 18 and 19 comprise a Distance Number, specifying the interval (13 K'atuns and 10 Tuns) that had elapsed since the end of the last B'ak'tun, 9.0.0.0.0, when Yax K'uk' Mo', the founder, was involved in some kind of accession ceremony (glyphs 20–21). After an opaque and only partly preserved section (glyphs 22–30) that may describe additional activities of the founder at this time and specify a Distance Number, the text refers to the accession of 18 Rabbit's predecessor, K'ahk' Uti' Witz' K'awiil on 9.9.14.17.5, 6 February AD 628 (glyphs 34–38). The final section begins with a Distance Number (glyphs 39–41) connecting the dedication date of Stela J to the accession of 18 Rabbit (glyphs 46–48) some 6 years earlier.

The thrust of the linguistic content of the east text is to situate 18 Rabbit historically in a politically advantageous way. It connects him and his accession to the throne of Copán to the accession of his immediate predecessor. Perhaps more importantly, it places him in the context of Yax K'uk' Mo's seating in office and the political activities attending the dynastic founding in the distant past, at the time of the turn of B'ak'tun 9.

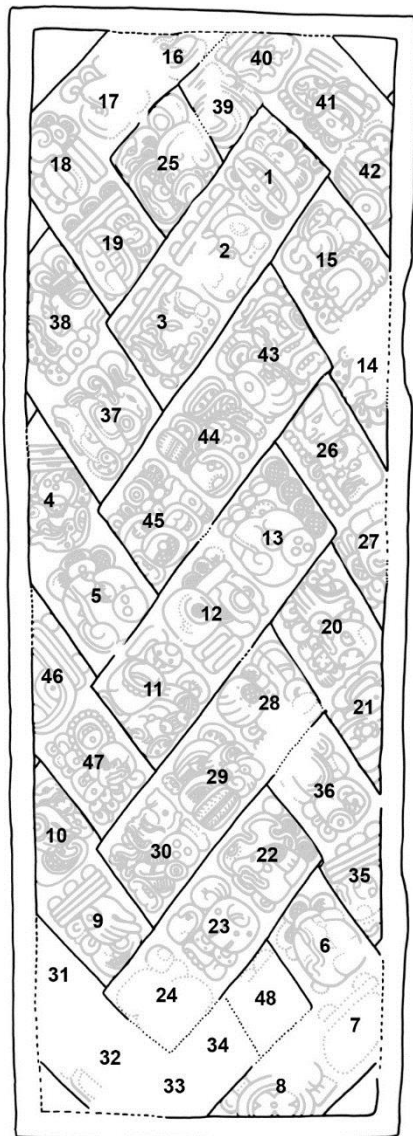


Fig. 7:
Stela J, Copán, east face, drawing indicating reading order

2.2 West Face

The text on the west face of Stela J (see fig. 8) also lacks the standard paired-column format and instead consists of several distinct sections composed of short columns and rows that together frame a face. The order in which the text segments are to be read is not clear, adding to the difficulties presented by what seems to be unusual syntax. A reference to a »scattering« ceremony (glyph B10), for example, was placed between the Ritual Almanac day and the Solar Year day, rather than in the expected position following the date.

The subject matter is distinct from that on the east face: apart from a possible oblique reference to the dynastic founder in what is likely the first passage (glyph E2), the text deals entirely with deities and with mythic times and places. Three passages name days that have the important ritual almanac position 1 Ajaw (glyphs A1, A7, D9). Two of them are concerned with the endings of very long time periods (13 and 14 B'ak'tuns, approximately 5129 and 5523 years respectively) and refer to deities and mythic places (glyphs A5–B9, D5–E9). The most straightforward section refers to the waning efficacy of deities at the time of the dedication of the stela, the midpoint of K'atun 9.13.0.0 (glyphs A10–E13). This passage is remarkably similar to sections of the much earlier text of Tikal Stela 31 (STUART 2011) that deal with deities who are 'diminished' at the midpoint of K'atuns and with rulers who tend to or, perhaps, renew them. Glyphs A12–13 on Stela J appear to name two of the

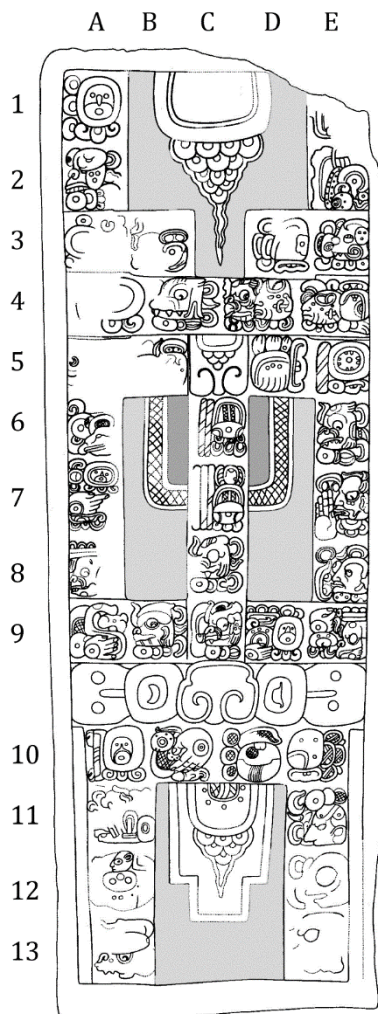


Fig. 8:
Stela J, Copán, west face, drawing

same deities and E12–13 are similar to the name glyphs of two more. The linguistic text thus serves to relate 18 Rabbit, who presided over K'atun 9.13.0.0.0, to ancestral deities and the mythic places they inhabited.

3. Broader Reading

A broader, connotative mode of reading based on the recognition and interpretation of implied meanings that are not linguistically specified is also possible and can be conceptualized as a way of decoding information beyond that which is explicitly (i.e., denotatively) stated. Knowledge of the linguistic grammar necessary to access the denotative meaning of a text is not required for a connotative reading, but familiarity with the relevant cultural grammar is essential. Cultural grammars allow things to be read when they pattern in culturally significant ways, though it is important to note that what can be read by one culture may be seen as semantically vacuous by another (cf. HUDSON 2015; HUDSON/MILISAUSKAS 2015). Smith (2008: 7) and other theorists would consider this kind of implicit encoding a »precursor to literacy« that resembles reading without actually embodying it, but this perspective stems from the false premise that reading is inextricably linked to language. As Baines (1988: 193) put it, »literacy is not a single phenomenon with a single range of effects«.

Smith (2008: 9), in citing this observation in support of his arguments concerning the distribution of early writing around the world, tacitly accepts this position; however, he does not pursue the implications of this and seems to assign the act of reading entirely to the linguistic realm. The root of Smith's reticence to expand on Baines' observation and explore how reading can be disentangled from language may lie in his approach to the notion of fluency. His is a complicated view that defines fluent reading »a technical term referring precisely to behavior, acquired through learning, involving ›high speed lexical access stimulated by signs« and touts it as part of the definition of writing (SMITH 2008: 10–11). He also suggests that fluent reading can be used to separate writing from non-writing and differentiate literates from non-literates (SMITH 2008: 11). The mental lexicons of non-literates are described as »not rapidly and predictably forced open« by attempts at reading and that the lexical access necessary for reading is said to support the belief that »writing is [...] bound to spoken language« (SMITH 2008: 11–12). Such comments demonstrate that his conceptualization of reading inextricably links it with written language and suggest he sees literacy as a single phenomenon.

A narrowly linguistic view of reading fails to acknowledge that it is a process reflective of broader cognitive capacities of the human mind. The syntactic abilities behind the human ability to structure linguistic signs also underlie cultural grammars that allow these abilities to be productively real-

ized in non-linguistic frames (cf. HUDSON 2013). Smith's definition of writing as »the use (for any purpose) of a repertoire of discrete signs which stimulate specialized, high-speed, automated lexical access in »fluent readers« (SMITH 2008: 10) does suggest that reading may occur without writing and thus grasps, at least implicitly, the existence of connotative reading, but this recognition was likely unintentional. Although his reference was to signs intended to represent speech graphically, his definition incorporates a description of reading that characterizes it as »specialized, high-speed, automated lexical access« prompted by the attempt to interpret signs (SMITH 2008: 10). Such a definition does not overtly reject the idea that signs can be read in a non-linguistic manner nor does it deny that the lexicon being accessed might exist at a para-linguistic (i.e., cultural) level. Rather, the factors limiting the definition stem from his assumptions about what can and cannot be read. Such an intuitive grasp of what can be read is correct in essentials, but orthodoxy restrains his application of the concept to non-linguistic processes.

Reading must therefore be redefined as the process of extracting semantic information from a series of signs that are syntactically structured by a linguistic or cultural grammar and housed in a mental lexicon defined by the language or culture of a particular group. This definition allows for recognition of the reality that reading does not have to be tied to written language and can incorporate both cultural and linguistic grammars as facilitators of fluent interpretation. The kinds of reading prompted by these two distinct grammatical systems are complementary and may be undertaken separately or simultaneously, depending on the competencies of the reader and the context of reading. Connotative reading is the manifestation of this process linked to cultural grammar and syntax; it can simultaneously occur alongside denotative readings that require knowledge of linguistic grammars and lexicons, but it does not depend on them for interpretation. Stela J has three distinct connotative readings: the mat on the east face, the mask on the west face, and the house form created when the stela is paired with its original cap. These will be discussed in turn.

3.1 East Face. The Mat

The east face of Stela J (see fig. 2) has connotative readings complementary to the linguistic information encoded in the text. Recognition and comprehension of these alternative meanings requires fluency in, or at least familiarity with, the cultural grammar extant at Copán at the time of the monument's creation. Although many nuances of this grammar have been lost through time, it is possible to ascertain some aspects of it. One of these is the importance of the mat, employed throughout Mesoamerica—the region from northern Mexico through upper Central America inhabited by the Maya and their western neighbors—as a symbol of power and legitimate authority. This significance was salient at every scale, from kingship to family head, and would have been known to all inhabitants of the region. The use of this



Fig. 9:
Popol Nah (Structure 10L-22A), Copán

symbol on the face of a royal stela directed toward the end of the formal causeway by which people from several elite residential zones—as well as the rest of the eastern valley and more distant areas—would have entered the civic center was not accidental. It is apparent that the use of this specific form was intended to facilitate reading of the monument even among those who might not have been literate in the hieroglyphic script.

A review of some of the most prominent occurrences of this symbol in Mesoamerica offers more nuanced indications of the intended connotative meaning. Another striking use of the mat symbol at Copán is the structure called the Popol Nah (see fig. 9) in the private area of the acropolis. This building was constructed adjacent to Structure 22, a palace of 18 Rabbit, between AD 738 and 749 by his immediate successor. Construction occurred during a time of political upheaval in the court of Copán: 18 Rabbit had met an unglamorous end at the hands of the Quirigua king K'ak Tiliw Chan Yopat, at least if the texts on several Quirigua monuments are to be believed. While the literal truth of these claims is uncertain, archaeologists do know that Copán experienced a sudden decline in building activity that has frequently been interpreted as indicative of political turmoil following the end of 18 Rabbit's reign.

The Popol Nah has been widely interpreted as a kind of council house in which representatives of powerful families in the kingdom met collectively to take part in governmental affairs (cf. FASH 1992). Such an institution would signal a radical break from the absolute authority afforded to previous Copán rulers, but it does appear to fit the kind of political upheaval likely to be

caused by the demise of 18 Rabbit. This interpretation also matches 16th century colonial accounts that describe a political institution from northern Yucatán in which heads of prominent families would meet in a mat house (*/popol nah/*) to review public affairs and advise the ruler. The use of mat motifs around the upper portion of the building's exterior supports this interpretation. The fish motif that occurs as one of nine emblematic elements in association with the mats provides further support. This fish also occurs on a building in the Cementerio, a royal residential complex adjacent to the civic core, indicating a connection between a specific elite family line and the Popol Nah. The mat can thus be seen as indicative of power and authority; the mat embedded in the layout of the text on the east side of Stela J and would have been widely interpretable in these terms.



Fig. 10:
Monument 10, Kaminaljuyú

Monument 10, an early throne from the highland Maya site of Kaminaljuyú, provides another clear example of the association between the mat symbol and notions of power and authority (see fig. 10). The seat of the throne bears a depiction of an individual wielding an axe along with a second figure in a kneeling position and a free-floating head positioned in the upper right-hand corner. Hieroglyphic inscriptions accompany the scene, but their content is disputed and not of primary concern for the present analysis. The frame that surrounds the imagery is of more importance. It has the form of a mat, and the implication is that the depicted scene involves the kind of royal authority suggested by the mat image. Additionally, and most significantly, the positioning of this mat means that the ruler would have been sitting on a

mat when he sat on the throne during political functions. The importance of this usage should not be overlooked. Images of rulers seated on such thrones can be seen in Kaminaljuyú monument 65, and the appearance of a king on a throne made of mats—whether literally or figuratively through the use of mat imagery—makes explicit the link between mats and power for the ancient Maya.

The hieroglyph used to represent Pop, the first month of the Maya Solar Calendar (the Haab') also incorporates a mat design that suggests the mat symbol was associated with notions of power and importance. This component of the Calendar Round was closely associated with several crucial components of life in ancient Mesoamerica, including the agricultural cycle and astronomical observations, and Bricker (1982) has proposed that the Haab' originally began on the winter solstice around 500 BC. Such a close link between the mat and a key celestial event can be interpreted as indicative of an equation between the mat symbol and very broad concepts of significance and power. These meanings were likely embedded in the connotative text of Stela J along with the concepts of power suggested by the Popol Nah building.

Images of Aztec emperors demonstrate that the mat conveyed the same meanings in western Mesoamerica. These rulers are very often depicted seated either on a mat or on a throne that is made from mats. The Nahuatl imperial title */tlatoani/* means 'speaker', and many depictions of these rulers include speech scrolls indicating that the individuals are speaking or otherwise connected to speech. Speech was widely perceived as powerful throughout ancient Mesoamerica, and this association is further evidence that mats could be connotatively read as meaning power, prestige, and authority. Imagery from the Aztec world also illustrates the relevance of the mat symbol for authority in more quotidian contexts, as in the case of Sahagun's image of the head of a merchant household presiding over a feast from a mat-covered seat.

3.2 West Face. The Mask

The west face of Stela J (see fig. 8) also encodes meanings beyond its linguistic textual content, and once again it is the form of the text that facilitates connotative interpretation. The layout of the hieroglyphic text on the west side of the monument creates the image of a face; a strikingly similar mask occupies the west (rear) face of Stela B (see fig. 11). Maya cosmology—like belief systems elsewhere in Mesoamerica—held that all things were animate and thus could be given faces. This focus on animacy is one reason for the widespread use of masks in Maya culture, and it does not require a large interpretive leap to conclude that Stela J itself was conceptualized as a living thing.

The inverted step pyramid seen on the top of the Stela J mask contains an empty outlined cartouche below which hangs an inverted triangle of scallops; this is likely akin to the demarcated area on the forehead of Stela B that contains an image of an elaborated figure. The two narrow rectangles at the center of the face form the eyes of the mask. The elongated ninety-degree angles filled with cross-hatching can be seen as analogous to the hanging hieroglyphs that constitute the pupils of the eyes in the mask on Stela B. The pupils of the eyes face upwards in a manner that may be evocative of depictions of the sun god, who is also sometimes depicted as cross-eyed. The nose of the mask has curls that swirl upward in a manner evocative of nostrils. A similar nose can be seen on Stela B, though its nose has the curls located on top of the nasal area. The open rectangle at the base of the face represents the mouth, and the inverted step pyramid may indicate a filed tooth similar to the one seen on many depictions of Maya deities.



Fig. 11:
Stela B, Copán, west face

The kawak sign on the wrinkled brow just above the eyes denotes stone, suggesting that the face is that of an animate mountain; on Stela B, the cleft would represent a cave. In Mesoamerica, caves are widely conceptualized as the dwelling place of the ancestors, and this aspect of the connotative reading

echoes the emphasis on ancestors—both human and divine—in the hieroglyphic text. The mask might also represent an architectural form, since many Maya buildings were provided with facial features, often with the door forming a mouth. These features allow the reader to discern that the stela is deemed to be an animate entity worthy of respect. In combination with the mat found on the eastern face, the whole would undoubtedly have been perceived as powerful even by those who lacked literacy in the hieroglyphic script.

3.3 The House Form Suggested by the Cap Stone

The entirety of the monument also has a connotative reading whose significance is rooted in the form created by use of the associated cap. Positioning the cap on top of the stela would have created an overall form very similar to that found in depictions of Maya houses. Stone house models from Copán are an excellent illustration of what the overall form would have looked like (see fig. 12). The roofs of many of these models are removable, as is the cap of Stela J (see fig. 5), and some roofs have faces in relief. Many of the models are carved with hieroglyphs. The exact significance of the house form is unclear. Schele and Mathews (1998) argue the house form was intended to remind visitors they were reentering a residential area when they left the public core. They further claim that the mat motif on the east face of the monument signaled entrance to a royal space while the overall house form signaled an exit from the space of royalty and return to normal residential life. In fact, however, the house form would have been just as apparent when the stela was viewed from the east as from the west, so the hypothesis that this form was somehow related specifically to the western view visible when exiting the plaza is unlikely.

Meanings associated with */na/* may provide clues to the intended significance of this connotative reading. The most common translation, ›house‹, is a good reflection of the overall form of Stela J, but uncertainty about the significance of particular house styles makes it difficult to extrapolate any additional significance on the basis of this translation. */Na/* can also mean ›first‹ and ›mother‹ or ›lady‹. Associations with broader concepts of primacy, dominance, legitimacy, and lineage may therefore have been intended when the house form was chosen for the stela.

Whether the cap actually sat on the stela is uncertain. It was provided with its own platform and a cache was placed beneath it, suggesting that its placement atop the stela was conceptual. Such placement may indicate that the site itself was conceptualized as a kind of house-like space with an entrance marked by the woven mat depicted on the stela, and the presence of a roof near the stela may have been necessary to further reinforce the association of the site core with a house. In this interpretation, the placement of the roof on the ground over a cache rather than atop the stela can be viewed as a secondary marking of this house-like status, and its position atop a platform

covering cached materials may indicate that these offerings were intended for the royal household that was embodied in the site and its architecture. It is also possible that the separation of the stela and its roof-like capstone was intended to suggest a mat—and all of its associated significances—positioned in front of the royal household represented by the capstone and honored by the offering placed in the cache. This analysis is supported by the fact that, visually, the mat represented on the stela occurs in front of the capstone from the perspective of visitors entering the site, and by the conceptual placement of cached offerings inside of the house suggested by the capstone. In any event, in combination with the face and stone signs, likely readings of the monument as a whole include house/building and building on a mountain. Maya temples, always elevated on platforms, were conceptually buildings on mountains.



Fig. 12:
House model, Copán

4. Discussion and Concluding Remarks

The act of reading is not as specialized as it may seem at first glance, since people read constantly, and texts are not always composed of written language. Processes of denotative reading focus on the extraction of linguistic information from signs intended to represent the particularities of a particular linguistic system while connotative reading involved the extraction of information from patterns of non-linguistic signifiers; both kinds of reading are required for the interpretation of Stela J. The hieroglyphic texts themselves denote linguistic meanings and can be read accordingly, while the form of the texts and overall form of the monument connote particular meanings when approached connotatively, through the proper cultural grammar. This analysis has explored both approaches to Stela J and argued that a full interpretation of the monument requires that both readings be considered.

The imagery of Stela J combines with the hieroglyphic texts to convey much richer and more complex meanings than either could alone. The monument was placed at the entrance to Copán's civic core from the Sepulturas residential zone, perhaps the main entry point from the valley to the east and more distant regions beyond. The mat, a pan-Mesoamerican symbol of power and legitimate authority, faces the formal entry causeway. The basic message—that Copán was a place of power and 18 Rabbit held legitimate authority there—would have been perfectly intelligible to all visitors, whatever their degree of familiarity with Maya city-state culture. It may be significant that the cache associated with the cap is the only stela cache that contained polychrome pottery vessels from the non-Maya Ulúa region to the east. Strong connections with the Ulúa region, including polychrome pottery, are also found in some of the Sepulturas residential complexes. It may be that a substantial fraction of the visitors arriving on the Sepulturas causeway were not culturally or linguistically Maya.

The text, with its clear emphasis on the dynastic and genealogical sources of 18 Rabbit's authority—his connection to his predecessor and to Yax K'uk' Mo, the dynastic founder—are inextricably intertwined with the image of the mat (see fig. 7), which symbolized legitimate authority. The representation of a mountain (see fig. 8), a building, or a building on a mountain that occupies the west face is likely to be another reference to the mythic places denoted linguistically in the text. Perhaps is it a graphic representation of one of those places or of a temple memorializing one. (Stela B is also an animate mountain with references to supernatural beings, mythic places, and the deep, mythic past.) The interrelationships of text and image made Stela J interpretable, and powerfully communicative, to all visitors, whatever their facility with Maya cultural norms and with the script itself.

It is worth noting that the combination of denotative and connotative texts made the overall message of the stela accessible to a considerably larger number of readers. This increased literacy vis-à-vis Stela J was a direct result of the incorporation of a connotative text, since this text facilitated the

extraction of meaning from non-linguistic signifiers and allowed individuals who were culturally literate but linguistically illiterate to access the intended meaning. Unlike many Maya stelae, whose messages were only accessible to those with knowledge of the hieroglyphic writing system, Stela J's juxtaposition of denotative and connotative texts caused the hieroglyphics to function as only one dimension of a broader semantic whole. This would have allowed non-elites to understand the significance of the site and its rulers, thus reinforcing the royal position; it would have also made the intended meaning accessible to visitors from other parts of the Maya cultural sphere who arguably spoke—and wrote—in languages different from the one dominant at Copán. Accessibility to such a wide audience was likely a significant motivating factor in the stela's composition and in the selection of a site for its placement. By orienting Stela J so that the mat-bearing side faced the residential zone of Las Sepulturas and the regions beyond the city, and by structuring the monument's text in a simultaneously denotative and connotative manner, 18 Rabbit guaranteed that individuals entering the city received the intended message.

Orthodoxy privileges the extraction of linguistic forms in a way that is disproportional to their overall contributions to meaning, and an emphasis on the linguistic dimensions of texts often causes semantic nuances to be lost in translation. We argue that full interpretations often require consideration of connotative extra-linguistic meanings as well as denotative linguistic readings; in the case of Stela J, it is necessary to consider the messages encoded in imagery and in the structure of the monument simultaneously with the significances of the hieroglyphic constructions. The most effective analytical approaches thus move beyond consistency with the polyvocality of Maya stelae to actually explore the multiple ways they were designed to be read.

References

- ANDREWS, E. WYLLYS; WILLIAMS L. FASH (eds.): *Copán. The History of an Ancient Maya Kingdom*. Santa Fe [School of American Research Press] 2005
- BAINES, JOHN: Literacy, Social Organization, and the Archaeological Record. The Case of Early Egypt. In: GLEDHILL, JOHN; BARBARA BENDER; MOGENS TROLLE LARSEN (eds.): *State and Society. The Emergence and Development of Social Hierarchy and Political Centralization*. London [Unwin Hyman] 1988, pp. 192–214
- BRICKER, VICTORIA R.: The Origin of the Maya Solar Calendar. In: *Current Anthropology*, 23(1), 1982, pp. 101–103
- FASH, BARBARA et al.: Investigation of a Classic Maya Council House at Copan, Honduras. In: *Journal of Field Archaeology*, 19(4), 1992, pp. 419–442
- FASH, WILLIAM L.: *Scribes, Warriors, and Kings. The City of Copán and the Ancient Maya*. New York [Thames & Hudson] 2001

- HUDSON, KATHRYN M.: Reading Writing and the Arithmetic of Meaning. Syntax and Reading as Social Process. In: *SUNY Buffalo Graduate Romance Studies Journal*. Special Issue. *Plasticity 3D*, 2013, pp. 67–91
- HUDSON, KATHRYN M.: Cultural Polyvocality as Analytical Methodology. Edmund Leach and a Case Study from Late Classic Period Imagery in the Ulúa Valley, Honduras. In: *Histories of Anthropology Annual*, 9, 2015/forthcoming
- HUDSON, KATHRYN M.; SARUNAS MILISAUSKAS: Interacting Forms and Visualized Identities. The Implications of Graphic and Syntactic Variability in the Symbolic Repertoires of Tripilian Culture Groups. In: DIACHENKO, ALEKSANDR; FRANCESCO MENOTTI; SERGEJ RYZHOV; KATERYNA BUNYATYAN; SLAWOMIR KADROW (eds.): *The Cucuteni-Tripolye Cultural Complex and Its Neighbors. Essays in Memory of Vladimir Kruts*. L'viv [Astroljabija] 2015, pp. 57–94
- MARTIN, SIMON; NIKOLAI GRUBE: *Chronicle of the Maya Kings and Queens. Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. New York [Thames & Hudson] 2008
- NEWSOME, ELIZABETH A.: *Trees of Paradise and Pillars of the World. The Serial Stela Cycle of 18-Rabbit-God K King of Copán*. Austin [U of Texas P] 2001
- SCHELE, LINDA; PETER MATHEWS: *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. New York [Simon & Schuster] 1998
- SMITH, ADAM DANIEL: *Writing at Anyang. The Role of the Divination Record in the Emergence of Chinese Literacy*. Los Angeles [PhD Thesis, University of California, Los Angeles] 2008
- STUART, DAVID: Some Working Notes on the Text of Tikal Stela 31. In: *Maya Decipherment*, April 21, 2011.
<https://decipherment.wordpress.com/2011/04/21/some-working-notes-on-the-text-of-tikal-stela-31/> [accessed May 15, 2015]

David Magnus

Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation

Abstract

The term *visual literacy* has been used in numerous fields of research for almost half a century. Despite its ›interdisciplinary career‹ the different approaches share a pedagogical tendency which has somewhat informed this notion since the Rochester Conference in 1969 at which it was first discussed. The present paper, however, will leave aside the educational aspect in order to give way to an inquiry from the perspective of contemporary writing theories that set their focus on the iconic potential of notations. A reconstruction of the main aspects of Nelson Goodman's theory of notation, which has been enthusiastically adopted by several contemporary authors will be followed by an account of the epistemological understanding of what has been lately described as *notational iconicity*. This approach shall be enriched by a terminological supplement capable to meet the requirements of pictorially designed notations. The term proposed in this paper is *aesthetical operativity* and its explanation will be based on the pictorial music notation of the Austrian-Greek composer Anestis Logothetis.

1. Introduction

The term *visual literacy* has been used in numerous fields of research for almost half a century. Despite its ›interdisciplinary career‹ the different approaches share a pedagogical tendency which has somewhat informed this notion since the Rochester Conference in 1969 at which it was first discussed.¹ The question »whether or not a university education can be based on images as well as text« (ELKINS 2008: 3) seems to be still relevant. The present paper, however, will leave aside the educational aspect in order to give way to an inquiry from the perspective of contemporary writing theories that set their focus on the iconic potential of notations.

The chosen way to approach the different forms of perceiving and using notations to generate new scientific insights or to give birth to a work in the performing arts is closely related to the techniques of reading and gazing. Nevertheless the main goal of the argumentation will not be to elucidate their differences and similarities (cf. MITCHELL 2008), but rather to explore the boundaries of what has been designated lately as *notational iconicity*.

In order to do so, it will be necessary to reconstruct the main aspects of Nelson Goodman's theory of notation, which has been enthusiastically adopted by several contemporary authors (chapter 1). Furthermore, an account of the epistemological understanding of the iconic potential of notations will help to delimit its action scope (chapter 2). This limit is set by notational phenomena in which visual or pictorial details play a fundamental role (chapter 3). Thus, what recent writing theories building on Goodman's philosophy have conceived as a strictly analytical form to articulate written signs needs to be enriched by a terminological supplement capable to meet the requirements of pictorially designed notations. The term proposed in this paper is *aesthetical operativity* and its explanation will be based on the pictorial music notation of Anestis Logothetis (chapter 4).

2. Nelson Goodman's Analytical Approach

2.1 Motivation

Nelson Goodman develops his theory of notation in a book entitled *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Both parts of the title stand for an inquiry into works of art, which aims at the analyzability of constructed worlds and the modes of reference they enable.² In this context the notion of truth has a mere control function within each particular symbol system (and between them), since »truth is no more a necessary than a sufficient

¹ Cf. <http://ivla.org/new/ivla-history/> [accessed June 15, 2015].

² On the possibility of reference in science, logic, and art cf. GOODMAN 1984: 54ff.

consideration for a choice of a statement« (GOODMAN 1978: 120).³ Accordingly any categorization is not to be prized for its truth-value »but for its efficacy in worldmaking and understanding« (GOODMAN 1978: 129). This focus on conceptual operativity is central to Goodman's theory of notation. It constitutes one of the fundamental aspects that has been adopted by contemporary writing theories, most notably by those of epistemological orientation.⁴

Goodman's preference for a nominalistic approach is based in both the flexibility in the range of terminological choices and in the limitation of operative variables, because »while nominalism leaves us great freedom in our choice of predicates and individuals, it drastically curtails the means available to us for constructing a system« (GOODMAN 1977: 28).⁵ These could be seen as the reason why he uses popular notions such as ›language‹, ›art‹ or ›symbol‹ with such impartiality. The word ›symbol‹ for instance is used as a »very general and colorless term«, with which one can refer to »letters, words, texts, pictures, diagrams, maps, models, and more« (GOODMAN 1976: xi).⁶

In his argumentation Goodman skips problems such as of »clarity, of legibility, of durability, of maneuverability, of ease of writing and reading, of graphic suggestiveness, of mnemonic efficacy, or of ready duplicability or performability« (GOODMAN 1976: 154). By contrast, it is of fundamental relevance whether the structure of each system presents any construction deficiencies and if it is possible to verify the identity of a constructed world by means of its components and the principles or rules they are combined by:

Much but by no means all worldmaking consists of taking apart and putting together, often conjointly: on the one hand, of dividing wholes into parts and partitioning kinds into subspecies, analyzing complexes into component features, drawing distinctions; on the other hand, of composing wholes and kinds out of parts and members and subclasses, combining features into complexes, and making connections. Such composition or decomposition is normally effected or assisted or consolidated by the application of labels: names, predicates, gestures, pictures, etc. (GOODMAN 1978: 7)

This analytical approach reveals that Goodman's theory of notation is an attempt to create the terminological preconditions for the ›composition‹ and the ›decomposition‹ of symbol systems. On this account, the notions he develops in order to ensure the ›analyzability‹ of all possible worlds should be understood within the theoretical boundaries determined by him, i.e., in the context of his nominalistic reflection on this media phenomenon. Thus, identity is to be understood »with respect to what is within that world as organized« (GOODMAN 1978: 8).

³ In his late work he proposes to use the term ›rightness‹ instead of ›truth‹, since »rightness pertains to all the ways that symbols function« and is therefore »multidimensional« (GOODMAN/ELGIN 1988: 156).

⁴ Cf. FISCHER 1997: 87ff.; GRUBE/KOGGE 2005: 15; KRÄMER 2003: 162ff.; 2009: 101f.; MERSCH 2005: 221f.

⁵ Cf. the programmatic essay by GOODMAN/QUINE 1947 as well as the analysis of the consequences of that approach in SHOTTENKIRK 2009: 45–55.

⁶ For the argumentation in the present paper it is worth to note that in this enumeration the term ›pictures‹ belongs to the same category as other visual strategies, such as letters, maps, diagrams, etc.

2.2 Theory of Notation

Goodman's inquiry begins with an advice: besides of its practical means, one should not underestimate the theoretical relevance of notational systems. Thereby he does not ignore that notations can be used in countless ways, »but every score, as a score, has the logical prior office of identifying a work« (GOODMAN 1976: 128). In other words, there has to be a way to proof the compliance between the score and its performances, which

must be so related that in every chain where each step is either from score to compliant performance or from performance to covering score or from one copy of a score to another correct copy of it, all performances belong to the same work and all copies of scores define the same class of performances. Otherwise, the requisite of identification of a work for performance to performance would not be guaranteed. (GOODMAN 1976: 129)

The score and its performances or copies are subjected to logical equivalence and especially to transitivity so that A (score) = B (performance), B (score) = C (copy) and consequently A = C. Because of this equivalence relation, which ensures the »reconstructibility« of a score, performances and copies can be determined as true or false, depending on the congruence of their physiognomy, i.e., on the configuration of their single elements. From this principle of identity Goodman deduces two syntactic and three semantic requirements that serve for the verification of the correct structure of any notational system.

The first syntactic requirement concerns the characters that constitute every symbol scheme.⁷ Characters are the abstraction class of inscriptions, utterances and marks that can be exchanged randomly without any syntactical consequences.⁸ Independently of potential differences in their shape, every mark or inscription pertaining to the character »A«—be it an »a«, an »A«, or an »a«, etc.—have to be copies or replicas of each other. Hence a scheme is notational if and only if the elements pertaining to an abstraction class are *character-indifferent* (cf. GOODMAN 1976: 132). Character-indifference represents also an equivalence relation, since two marks belonging to a character can only be freely exchanged if neither of them belongs to a character the other does not. Once the classification of the character-indifferent marks is defined, any possibility that a mark belongs to more than one character is precluded. Otherwise the equivalence relation would be nullified. According to Goodman there is no requirement for a convenient layout or design of marks in order to simplify the identification of a given character: from his analytical point of view, only the possibility to distinguish between those marks that belong to a character and those that do not is a relevant criterion to identify works of art.

The second requirement is related to the *finite differentiation*, which implies that »for every two characters *K* and *K'* and every mark *m* that does

⁷ Goodman does not make a distinction between a notational scheme and a notational system (cf. GOODMAN 1976: 131).

⁸ Inscriptions and characters can be »atomic« or »compound«, i.e., they may contain other inscriptions or characters. However, this does not lead to overlapping, since, as Goodman explains, »j« is contained in »jup« but both do not merge into each other (cf. GOODMAN 1976: 142).

not actually belong to both, determination either that m does not belong to K or that m does not belong to K' is theoretically possible« (GOODMAN 1976: 135f., original emphasis). This theoretical possibility can be guaranteed if the inscriptions do not merge into each other. There has to be always a space or an interval between them so that they can be articulated. In this sense neither a finite scheme constituted by only two elements nor one with countless characters would be a sufficient condition to enable finite differentiation. Only the principle of interspace is syntactically relevant. Schemes that do not fulfill this prerequisite are syntactically dense (cf. GOODMAN 1976: 136). In this context density means the impossibility to identify the single elements of a given scheme due to overlapping. As a result of this, it is theoretically impossible to decide whether a mark belongs to one or more characters. In such cases the given system can not be considered notational.

Although the *syntactically finite differentiation* is meant to ensure the recognition of a mark or inscription as pertaining to a certain symbol system, problems often arise by the identification of some elements with a similar shape. Yet this kind of problem »by no means precludes establishment of a system of disjoint classes of marks; it only makes hard the determination of the membership of some marks in such classes« (GOODMAN 1976: 134). Following this, there is no need to consider any potential obstacles related to practical means in the design of the elements for what eventually defines a notational system »is not how easily correct judgements can be made but what their consequences are« (GOODMAN 1976: 134). The consequences of these judgements are independent of the difficulties a notation may imply for its perception (and consequently for its use). Both syntactical requirements can be fulfilled by symbol systems of rather different shapes, such as the Latin alphabet or the standard music notation (the so called ›staff-notation‹). But besides of its ›grammatical‹ aspects every symbol system has a field of reference to which its elements are correlated. In order to regulate the kind of compliance between symbols and their meaning Goodman introduces three semantic premises.

Firstly, the correlation of a given element with its field of reference has to be unambiguous. For this purpose, the way a symbol is related to its field of reference must remain unchanged, i.e., a specific inscription or character will always have the same reference object—be it an idea, a fictional or a real entity—within a certain notational system. Ambiguous elements, however, have different *compliance-classes* (cf. GOODMAN 1976: 149), which makes the identification or reconstruction of a work futile. To avoid such indeterminacy a ›+‹ (plus sign), for instance, in a mathematical notation must always correlate to the field ›addition symbol‹.

The two further semantic requisites are parallel to the syntactical preconditions. On the one hand, the reference objects have to be disjoint, »[f]or if two different compliance-classes intersect, some inscription will have two compliants such that one belongs to a compliance-class the other does not« (GOODMAN 1976: 150). In such cases the correlation between a symbol and its

field of reference is disrupted by the lack of *semantical disjointness* (cf. GOODMAN 1976: 152). Thus it is theoretical unfeasible to distinguish between the characters and their compliance-classes and consequently to identify unequivocally if a given symbol actually corresponds to a field of reference within a specific notational system.

Concerning this problem Goodman asks if different characters must necessarily have different compliance-classes, i.e., if a system has to be free of redundancy. This means that two or more characters share a compliance-class and constitute therefore the opposite of ambiguousness (several compliance-classes for one character). Goodman is aware of the fact that redundancy can be a hurdle in the reconstruction of a work, but it does not affect the correlation of characters and their compliance-classes and can be easily circumvented by using only one term of each group of coextensive symbols. »Non-redundancy« (GOODMAN 1976: 151) is therefore not to be considered as a further requirement. Hence, strictly speaking *semantical disjointness* implies not only that compliance-classes have to be disjoint but that two characters cannot share any compliant (cf. GOODMAN 1976: 151f.).

As a result of *semantical disjointness* the correlation of characters and their reference object must be also unambiguous, so that there has to be a possibility to single out any compliance-class. Thus, the third and last requirement for notational systems is *semantic finite differentiation*, which means that »for every two characters K and K' such that their compliance-classes are not identical, and every object h that does not comply with both, determination either that h does not comply with K or that h does not comply with K' must be theoretically possible« (GOODMAN 1976: 152, original emphasis). The theoretical possibility of a definite correlation between a character and its compliance-class is based on the absence of any blending between the latter.

At this point it is important to emphasize that the requirements proposed by Goodman are meant to be a tool for the verification of operative systems that validates their construction. They work »like a building code that legislates against faults in construction« and not as a »vocabulary or grammar« (GOODMAN 1976: 154). Goodman's general interest in symbol systems and specific concern with notations involves

the disclosure of certain special features of the functioning of symbols not only in overt induction but also in such kindred processes as category detection and pattern perception: first, that evidence takes effect only through application of a general symbol (label or term or hypothesis) having an extension that properly includes the data; second, that the alternatives are primarily such general symbols, divergent in extension, rather than isolated particulars; and third, that pertinent time-and-trouble-saving habits can develop only through use of such symbols. Perhaps, indeed, these are earmarks of cognitive behavior in general. (GOODMAN 1976: 169f.)

Considering the aim of Goodman's analytical theory of notation it is reasonable to »sacrifice« the above mentioned aspects (legibility, durability, graphic suggestiveness, etc.), since they may be »necessary for any practicable notation [...]. But none of this has anything to do with the basic theoretical func-

tion of notational systems« (GOODMAN 1976: 154). The intention underlying his nominalistic understanding of notation is based on the possibility of a categorial distinction between notational and non-notational systems:

A system is notational, then, if and only if all objects complying with inscriptions of a given character belong to the same compliance class and we can, theoretically, determine that each mark belongs to, and each object complies with inscriptions of, at most one particular character. (GOODMAN 1976: 156)

Goodman concludes the explanation of his set of analytical tools by introducing one more (crucial) distinction, namely that between analog and digital symbol schemes and systems (cf. GOODMAN 1976: 159–164). Analog symbol schemes must be syntactically dense, whereas analog symbol systems are both syntactically and semantically dense. The denomination ›analog‹ stands for undifferentiated systems and represents the opposite of what Goodman defines as a notation. By contrast, digital schemes are discontinuous and digital systems are syntactically and semantically differentiated. In these systems the correlation of a given character and its compliance-class is unambiguous thus ensuring their notational status. Such systems have the advantage of »definiteness and repeatability of readings«, whereas analog systems »may offer greater sensibility and flexibility« (GOODMAN 1976: 161).

Goodman's categorial distinction between notational and non-notational systems is intended mainly as an analytical tool. Some contemporary writing theories, however, which adopted some of his ideas, have drawn their attention to the generative aspects of notations with a special focus on the production of knowledge. These theoretical approaches underlie the potential inherent to notational systems to gain new insights in established fields of knowledge or even smooth the way for new ones. In this context ›operativity‹ is attached to a very narrowly defined concept of ›iconicity‹, which at the same time helps to broaden the understanding of notational or writing practices beyond their reference to the oral layer.

3. Perception and Operativity of Epistemological Notations

At least since the beginnings of 20th century linguistics, writing systems have been treated as a subsidiary aspect of human communication, i.e., as a visual fixation of oral language (cf. SAUSSURE 1966: 16).⁹ And to some extent the subsequent philological, socio-linguistic, and anthropological inquiries that tried to tackle the problematic relationship of oral and written language followed in Saussure's footsteps. Over four decades from the 1940's till the

⁹ This view privileging of the individual speaking (*parole*) can be found already in Jean-Jacques Rousseau: »L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère; elle n'en change pas les mots, mais le génie; elle substitue l'exactitude à l'expression« (ROUSSEAU 1987: 89). The problem of reducing writing systems to a mere instrument of language visualization is addressed by DERRIDA 1967: 23; 1972: 179-184.

1990's a series of studies set their focus on the role of writing as an instrument to improve intellectual operations and therefore as a foundation stone of civilization. Yet their approach remained alphabet- and oral-centered since the advantages of writing systems were always analyzed in their relationship to the oral traditions they belonged to.¹⁰

From the perspective of the latest—mainly German—research on writing systems, notations are not only a necessary condition of epistemological research and of scientific progress, but have to be analyzed beyond any relationship to oral language. In this context, notations are understood as a disjoint symbol repertoire displayed on a two-dimensional—or in the case of clay tablets even three-dimensional—surface to articulate the different elements of reasoning processes. This serves to visualize structural aspects that cannot be deduced from spoken language.¹¹ Not only the visual appearance of alphabetic texts with their characteristic graphic differentiations such as breaks or intertitles, but also the configuration of mathematical formulas, programming codes or circuit diagrams show that there is a »structural iconicity« (KRÄMER 2003: 163, translation D.M.)¹² inherent to writing systems. This kind of iconic understanding implies to overlook certain visual details, since the »identity of a sign is no longer based on its concrete physiognomy, but only on the [...] position it occupies in a general configuration« (KRÄMER 2003: 163f., translation D.M.).

Hence, besides of their material presence and the perceptive processes of selection they are involved in, due to the disjointness and the finite differentiation of their symbol repertoires, writing systems can be used as an instrument to generate new cognitive insights or even new fields of knowledge. The potential to visualize epistemic processes shows how writing systems—or should we say script phenomena?—»open an ›opaque‹ space of operation« (KRÄMER 2005: 31, translation D.M.) in which not only palpable operating with written signs is possible, but in which the meaning of written utterances becomes manifest through a characteristic visual display. In script phenomena it is the general visual constellation and not the shape of the individual signs, which takes the center of the stage. The written signs with their manipulability serve for the construction of epistemic visual objects and constitute herewith the primary elements of a »pictorial operativity« (KRÄMER 2009: 98f., translation D.M.).¹³

Despite of the differences between the multiple possible approaches that accentuate the perceptual dimension of notations, all of them set their focus on script phenomena that are not subdued to spoken language. In order

¹⁰ Cf. COULMAS 1981: 26; 1990: 11ff.; GELB 1952; GOODY 1987: 258ff.; HAVELOCK 1963: 36ff.; ONG 1982: 83. Some aspects of Jack Goody's studies can be seen as an exception to the oral-centered approach, in which he reflects on the origins of writing as an organizational principle and its use as an administrative instrument (cf. GOODY 1977: 74ff.; 1986: 48ff.).

¹¹ Roy Harris and Sybille Krämer, among others, allude to this particular characteristic of notations (cf. HARRIS 1995: 134–144; KRÄMER 2003: 160).

¹² The original German term is »Strukturbildlichkeit«.

¹³ Krämer broadens her notion of *notational iconicity* by explaining *operative iconicity* in terms of ›flatness‹, ›directionality‹, ›graphism‹, ›syntacticality‹, ›referentiality‹ and ›operativity‹.

to outline a definition of writing systems in accordance with this approach, Werner Kogge and Gernot Grube (cf. GRUBE/KOGGE 2005) propose three criteria:

- Firstly, writing systems must have a field of reference and their reference function should neither be disrupted by a field of reference which cannot be perceptible by the senses nor—other than in Goodman’s theory of notation—by an ambiguous correlation between the written signs and their meaning (cf. GRUBE/KOGGE 2005: 13).¹⁴
- Secondly, writing systems must be—unlike some fields of reference—in any case perceptible to the senses. This way, they enable postprocessing and shiftings within the sign arrangement (cf. GRUBE/KOGGE 2005: 14) and allow consequently for a categorial distinction to ephemeral media. However, besides of the possibility to remove the written signs from their production context—with the help of storage technologies this is eventually also possible in the case of transitory media such as sound—another aspect becomes relevant: spatialization. Braille for instance shows that writing systems cannot be reduced to visual perception—although it plays a fundamental role concerning a great number of notational phenomena. Yet, what is more decisive is the possibility to move within the sign arrangement both according to specific rules and after the own instinct, i.e., in a playful way (cf. GRUBE/KOGGE 2005: 14).
- Finally, writing systems must be constituted by a finite differentiated sign repertoire which ensures that no two signs will merge into each other. This prerequisite already formulated by Goodman aims at the operability of writing systems: a syntactical disjoint and finite differentiated sign repertoire ensures the recognizability of each element as a singular entity within a sign system and the possibility to articulate them after certain principles (cf. GOODMAN 1976: 130ff.).

The three criteria of *referentiality*, *aesthetic* (i.e., perceptual) *presence*, and *operability* proposed by Grube and Kogge are useful to define the epistemological potential of certain writing systems. Nonetheless, these requirements cannot—and are not meant to—embrace aesthetical aspects of script phenomena despite of their relevance for their perceptibility, since »previous to any signification we are confronted with the fact that a writing system [...] ›shows itself‹ instead of referring to something else« (STRÄTLING/WITTE 2006: 7, translation D.M.). The primacy of visibility »becomes manifest through the body of the graphic shape« (STRÄTLING/WITTE 2006: 7, translation D.M.) of the written signs. The ›anatomic constitution‹ of the symbols creates an aesthetic (perceptual) tension which results in an interplay of visibility and invisibility. On the one hand, the opacity of a writing system opens a material perspective in which semantics are closely related to the shape of the signs. On the

¹⁴ Mathematical signs constitute a paradigmatic example of such correlations, since they refer to numbers, functions, terms, etc.

other hand, to get oneself into a gazing at the written symbols obstructs a fluent reading, whereas the physical presence of writing systems produces »a tension between an understanding that transcends the signs and the perceptive resistance of the material« so that »the [detailed, D.M.] look at the written signs cannot be separated of their [quick, D.M.] reading« (STRÄTLING/WITTE 2006: 7, translation D.M.).

This tension underlying the dualism that accentuates both the visible and the invisible side of writing systems implies—as mentioned before—a looking and an over-looking, i.e., the persistence of the look and the cursory decoding glance at the written elements. But can both perspectives emerge simultaneously? Does not the iconic aspect of writing systems challenge the decoding glance in a radical different manner as it does with the detailed gaze?¹⁵ This dichotomy seems to be based on a continuous change of perspective which is inherent to writing systems since the eye fluctuates between code and visual nuance or—in terms of Goodman—between discontinuity and density. Hence what writing systems show or hide depends on the perceptive behavior of the reader who can alternate between both viewpoints.

As previously mentioned, since the early 1990's a number of contemporary writing theories have been arguing the case for a rethinking of the relationship between orality and »notationality«. Their accentuation of the material aspects of writing systems goes hand in hand with the focus on the iconic potential of this medium which—in the German scientific community—has been described as *notational iconicity* (*Schriftbildlichkeit*) (cf. KRÄMER 2003; KRÄMER/GIERTLER 2011; KRÄMER/CANCIK-KIRSCHBAUM/TOTZKE 2012) or more recently as *diagrammatics* (*Diagrammatik*) (cf. BAUER/ERNST 2010) or *diagrammatology* (cf. STJERNFELT 2007). We saw that in these theories it is the two- or three-dimensional disposition of the signs which is highlighted as the genuine iconic aspect of writing systems and therefore as its potential for analysis and epistemological innovation. Yet, the iconic aspect of several script phenomena can by no means be reduced to the arrangement of the sign repertoire on the inscription surface, but has to be extended to the specific shape or individual form of each symbol. From the hieroglyphs in ancient Egypt via the initial capital letter in baroque book art through to visual poetry in 20th century avant-garde there are numerous script phenomena that help in different ways to reflect on aesthetic aspects of writing systems. Some of these cultural practices shall be described subsequently in order to proof the scope of an iconical view on our object of study.

¹⁵ Both perspectives can emerge simultaneously, e.g., in the case of the perception of baroque initials: a letter is being recognized at the same moment as part of a sign repertoire (Latin alphabet) and as an aesthetical event with several semantic implications. The point made here focuses on the performative aspect of reading where both perspectives are confronted.

4. Sign Forms, Forming Signs. Aesthetics of Writing Systems

In his inquiry into cultural techniques the French archeologist, paleontologist, and anthropologist André Leroi-Gourhan comes to the conclusion that the art in the Upper Paleolithic constitutes an early evidence of the interleave between script and image, since »[w]hat appear to be two divergent tracks starting at the birth of the agricultural economy in reality form only one« (LEROI-GOURHAN 1993: 191f.). However, the rhythmical sequences of points and lines on cave paintings are not meant to depict reality, but to represent abstract symbols, so that »in its origins figurative art was directly linked with language and was much closer to writing (in the broadest sense) than to what we understand by a work of art« (LEROI-GOURHAN 1993: 190). Thus, also in early use of iconic elements arrangement (or disposition) and iteration of signs took priority over their singular shape. The disassociation of visual art and script is due to a later development through which human beings found their way to representation of realistic, mythological, and religious figures and scenes, whereby often both media continued to appear in the same context or even merge into each other.

The hieroglyphic script in ancient Egypt is a paradigmatic example of this development since it connects the aspects of materiality and semanticity (cf. ASSMANN 1995: 76–92). The latter of both aspects grounds on the correlation of ideograms, phonograms, and determinatives with spoken language, while the issue of materiality points to the iconic character of the signs which make »world reference« possible. The first aspect concerns the role of signs within a symbol system; the second, however, alludes to the »sensible »support material« (ASSMANN 1995: 78, translation D.M.) on which signs emerge without compromising their functionality. Iconicity means here that the materiality of the sign is »latent co-significant« (ASSMANN 1995: 86, translation D.M.) and that consequently, besides the semantic aspect, a »physical layer of meaning« should be considered. This embodied meaning finds its expression in hieroglyphic inscriptions that contrary to the flexible material support of the practical oriented cursive writing draws upon the sensible presence of elaborate monumental contexts.

Yet, the kind of iconicity postulated here exceeds the »appetite for eternity that looks for its salvation in the sheer persistence and massiveness of the material« (ASSMANN 1995: 88, translation D.M.). It also concerns a particular form of signification, since hieroglyphs can denote the visualized object itself—as it is the case of ideograms—or its name in terms of the sound of its consonants. Furthermore, such signs can indirectly refer to a property of the represented object, such as »greed« (or »avarice«) and »violence« in the case of the crocodile-icon. The aesthetic effect generated by this kind of correlation is based on the potential of graphic representations to evoke metaphorical associations on a »sheer visual« layer. Nevertheless, both modes of signification—depiction and metaphorical reference—remain unaffected by visual

nuances. The shape of the signs has to be repeatable and even in the case of greater ›deviations‹ it does not come down to the exact physiognomy of the object. Thus, the material pictoriality of hieroglyphs can only be partly associated with an aesthetic approach to *notational iconicity*.

Script phenomena that are closely related to such a perspective can be found in typographical art, i.e., a discipline that aims at the combination of readability, ornamental beauty and expressiveness of writing. Within this wide field of research, historiated initials in illuminated manuscripts are an interesting example for the interaction of script and image. Besides of the striking magnificence of such letters whose meticulous design is meant to prize God's Word these medial hybrids help to illustrate the content and to orientate the readers within the complex structures of the ›script-image‹.¹⁶ The sacramentary written for the Carolingian bishop Drogo of Metz (844–855) represents one of the peaks of this cultural phenomenon. In its 130 parchment pages there are several of such initials. They show a series of religious subjects and scenes and are determining for the spatialization of the verses (fig. 1).

This visualization strategy is even more sophisticated in psalters, the books containing the bulk of the Divine Office in form of psalms, whose allegorical or figured language serves as the basis for the layout of initials. Both the reading aloud of the psalms and the monumentality of the letters stand for a mystic-aesthetical approach to the liturgic text in which the artful embellished capitals bring on the contemplation of the moral and allegorical prose (fig. 2).

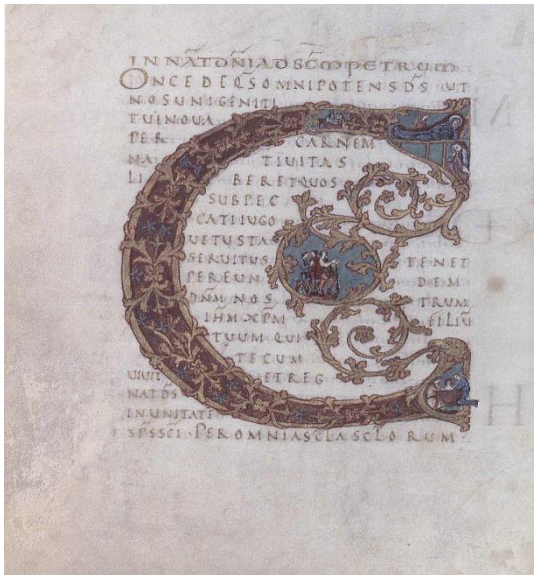


Fig. 1:
Initiale C (oncede quaesumus), Drogo-Sacramentar (845–855), Paris,
Bibliothèque Nationale de France, Ms. 9428, fol. 24v

¹⁶ The term ›script-image‹ refers to the shape of a page containing written or notational signs (the German word for it is ›Schriftbild‹).



Fig. 2:
Initiale D. Alberni psalter, St. Albans (1119–1123)

Here, the initial is not a mere adornment, but a fundamental part of the visual interpretation of the psalms, so much that the material texture of the script complies with the theological semantics. The magnificent and likewise ›meaningful‹ decorated letter bespeaks a break-through of the decoding look, since letter and image cannot be considered as separate entities but as a medial blending or amalgam. This kind of *notational iconicity* in which the pictorial aspects of script phenomena take the center of the stage and the spatial arrangement of the signs is transcended becomes a paradigm for visual language-games in the optic poetry of the beginning and the middle of the 20th century.

Following the steps of Stéphane Mallarmé's *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (1897) the optic poetry of the post war avant-garde made use of different methods to dismantle the traditional type face. Thus, the authors generated the poetic sense out of a specific design of the inscription surface.¹⁷ Here too, the individual shape and the semantic layer correlate with each other, but beyond a hermetical field of reference (e.g., the Holy Scripture) and relieved from the need of figural representation as it is the case of

¹⁷ An overview of many visualization strategies is offered in GOMRINGER 1996. For a more comprehensive historical retrospective view including extensive comments on different phenomena in visual poetry cf. DENCKER 2011: 56ff., 856ff.

the abovementioned initials. Instead, their involvement with spoken language and its immanent subversive potential was all the more intensive. Yet the focus on the opacity of the written signs does not imply a turning away from the sound layer, but the possibility to influence the latter through a playful use of the visual events:

in visual poetry the incompleteness of language is constitutive. [...] the fact that language is made of words means nothing else but that it is composed by notions and graphic lines. it is reliant upon physical data, i.e. data perceptible by the senses, which we cannot ignore as something contingent. language is a communication medium [*verständigungsmittel*, D.M.], but by no means a stonily fixed one. [...] under certain circumstances all objects perceptible by the senses can be a sign for something. yet the fact that in language the mere change of direction and the interruption of lines [...] enables the most differentiated sense constructions to emerge, is astonishing. the visual poetry starts out from this differentiation between the perceived and the thought; without them its intentions would be incomprehensible. in the visual poetry this differentiation between sign and concept is not something that mediates, but a poetic quality. (GAPPMAYR 1996: 145–146, translation D.M.)

The work of the Austrian writer, composer, and visual artist Gerhard Rühm ranks among the most radical inquiries into the potentials underlying this differentiated use of visible tokens. During his four-decade work on script games he explored the aesthetical aspect of notational iconicity in different formats such as typewriter-ideograms, typo-collages, letter-pictures, reading songs, and script-drawings.¹⁸ In the case of the script-drawings, his repertoire of visualization strategies ranges »from an expressive word-design via the graphic meditation on a specific word through to a rhythmical-gestural action« (MON 1997: 20, translation D.M.; cf. fig. 3 and 4). The written gestures originated ›in‹ and ›on‹ the ›script-image‹ open the view for a multiple interleave of written abstraction and visual nuance, whereby during the act of writing and through the changing positions of the body »[d]eregulated ›script-images« (MON 1997: 20, translation D.M.) are created.

The iconicity of Rühm's script-drawings grounds on the constitutive role assigned to the design of all visible tokens in the process of the poetic generation of meaning—be it letters, lines, colors or the spatialization of each of these elements. The interaction between any visual aspects takes place in terms of an egalitarian coexistence which is deranged by the change of emphasis of the respective glances at a given object. Thus, all visual nuances are equally involved in the constitution of the ›script-image‹ and every alteration modifies the perceptibility and interpretation of the poetic content: the »turbulence of the senses« (WEISS 1996: 5, translation D.M.) originated by the interaction of script and image calls for a ludic approach to the elements distributed on the inscription surface, so that the text only emerges »out of the process of observation, of semantical exploration, of the reader's echoes« (WEISS 1996: 7, translation D.M.).

These examples of a visually playful engagement with language show that the rather epistemologically informed concept of *notational iconicity* can be broadened if we consider the visual nuances present in the described sign

¹⁸ Concerning the different techniques used by Rühm, cf. 1996.

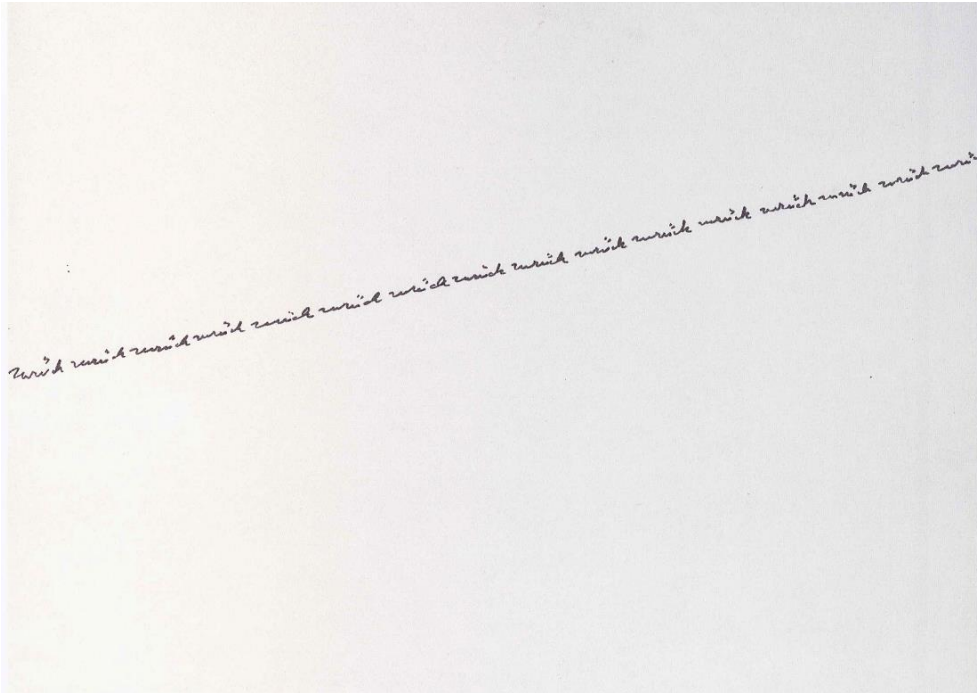


Fig. 3:
Gerard Rühm, *zurück* (1965)



Fig. 4:
Gerard Rühm, *ja wie... (vielleicht im sturm)* (1976)

systems and their spatialization strategies. In the case of certain works of art it would be even more suitable to invert the compounds of the notion in favor of a change of perspective concerning the medial emphasis: *iconic notational-*

ity would imply that visual details ›act upon‹ the design of the script signs and their spatialization providing them with a semantic surplus that grounds exclusively on the visual layer. Unlike the definitions of notation by Nelson Goodman and his interpreters suggest, such cases allow for analog components as part of visualization strategies that are used as—what we usually call—›notations‹. Hence, in order to sharpen the difference between both approaches when visual nuances play a fundamental role we could speak of a *pictorial notation*.

Such visual phenomena are associated with a different conception of how the singular elements of a writing system can be articulated. They do not correspond with an epistemological-analytical operativity, but with an aesthetical view on the sign's interaction. This *aesthetical operativity* presupposes that the singular shape of the pictorially designed elements have direct consequences for the way a given writing system can be used. From this premise, a further fundamental difference with Goodman's theory of notation arises: notations do not serve necessarily for the preservation of a work as a finished entity, which can be decomposed and recomposed. Several notations lack a strictly defined syntax and can still work as a performative instruction. They just require a perceptual approach that goes beyond analytical means. In order to illustrate the argument developed so far a look at Anestis Logothetis's musical notation shall give an insight in how the functionality of such notational phenomena could work.

5. Aesthetical Operativity in Pictorial Notations

While trying to transcribe the sketches for his orchestral work *Polynom* (1957) to standard notation, Anestis Logothetis (1921–1994) observed that the »stave was imposing the dotted infrastructure of its type face upon my sound conceptions and thereby distorted them or was not able to represent them at all« (LOGOTHETIS 1990: 1, translation D.M.). A year after that key event, Logothetis started working on an alternative music notation, whose first traces appeared in the score of his piece *Struktur—Textur—Spiegel—Spiel* (1959, fig. 5 and 6).

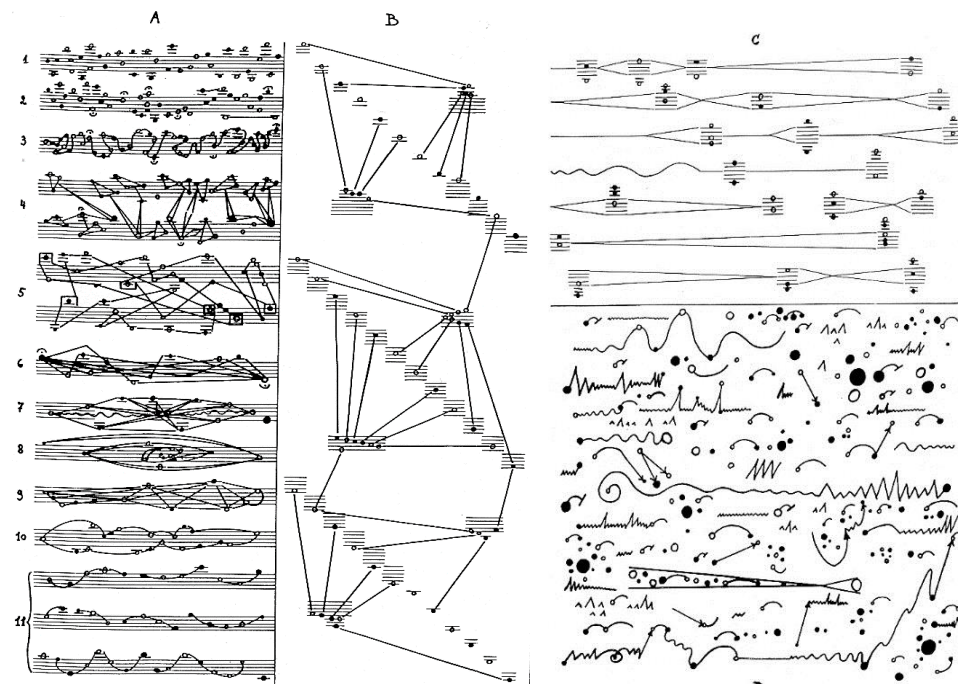


Fig. 5:
Anestis Logothetis, *Struktur-Textur-Spie(ge)* (1959), © Julia Logothetis

Sections A, B, and C of the score feature a gradual abandonment of fixed tone pitches and present a few ways to concatenate the new symbols. In addition to this, Logothetis omits note stems, bar lines and any tempo indication. But even more relevant for the development of his own pictorial notation is the shape given to the lines in section D, which can be used for the entire material in the rest of the score and which anticipate the design of his ›Aktionssignale‹ (fig. 6) and his ›Assoziations-Faktoren‹ (fig. 7). By gradually leaving out the symbolical matrix of standard-notated scores, Logothetis smoothes the way to creating his own notation. Right in the beginning of the 1960s he finished his first pictorial scores with the help of a sign repertoire (fig. 8) that he kept using for all his works until his death in 1994.¹⁹

¹⁹ Before turning completely to pictorial notation, Logothetis used standard notation for his early works, which include dodecaphonic or serialistic compositions (cf. HENKE 1996: 23–26; 1998: 170–175).

Almost a decade after conceiving his first pictorial scores Logothetis published two articles in which he explains his own notation and reflects on aesthetic aspects of some of his scores (cf. LOGOTHETIS 1969a; 1970). These reflections culminate in the foreword of the edition of his *Impulse für Spielmusikgruppen* (1973) (cf. LOGOTHETIS 1973) and his main theoretical work *Zeichen als Aggregatzustand der Musik* (1974) (cf. LOGOTHETIS 1974). In both texts, Logothetis develops his aesthetical position concerning the relevance of sound visualization in the compositional process considering alternative ways to explore the iconic potential of music notation.

Logothetis praised the invention of the staff as a »precondition for a history of style in music« (LOGOTHETIS 1973: 3, translation D.M.)²⁰ and was convinced that »the possibility to accomplish sound organisations [*Klangorganisationen*, D.M.] of great magnitude [...] depends on the development of a music notation« (LOGOTHETIS 1974: 11, translation D.M.). However, the overcoming of tonality in the beginning of the 20th century and the consequent development of new sound structures and timbres did not come with equivalent advances in the field of notation. Innovative music ideas were coerced by an obsolete visualization strategy that had been developed over centuries to solve problems that most composers did no longer face, and that did not seem suitable to solve their new problems.

For Logothetis, the standard notation »has been created out of a monomorphic mind in order to record a single shape and to communicate it in an unmodifiable manner, that is to conserve it« (LOGOTHETIS 1972: 3, translation D.M.). Through the fixed shape of its symbols, the rules for their syntactic combination and the system of semantics in which they were used standard notation became the preferred medium to organize sound and make such structures performable.²¹ In many ways it satisfied the expectations and it actually remains the most commonly used visualization strategy in »written music« until this day. Nonetheless, and as previously mentioned, standard notation was not able to absorb some of the most radical changes of musical aesthetics in the 20th century. One of those innovations was the rejection of conventional metrics in favor of a more flexible understanding of musical time in general and of sound duration in particular.

The symbolic rigidity of standard notation counteracts Logothetis' desire of a »continuously flowing music, whose genesis could be witnessed again and again« (LOGOTHETIS 1969b: 3, translation D.M.). For him, conventional metrics induce an artificial sound articulation that is the expression of a rational understanding of time. Logothetis reacts to this problem by developing a notation »that could be interpreted in a dynamic and irrational way, so that the musical result would be different by every interpretation« (translation

²⁰ Cf. as well LOGOTHETIS 1974: 15 and 1998a: 118.

²¹ Standard notation is not to be understood as a finished system of musical notation, but as a non-teleological development of sound visualization in Western music starting in ancient Greece and continuing to develop down to the present day. One of the consequences of this standardization process was the possibility to visualize pitch, duration and their relationship with the help of a limited number of symbols and their spatialization on and between horizontal lines.

D.M.).²² In order to achieve such flexibility it is necessary to include visual elements that do not have a correlate in a closed system of measurable parameters.

From this point of view, the main characteristics of Logothetis' notation do not reside in the design of a new repertoire of symbols (›Tonhöhen-symbole‹ and ›Assoziations-Faktoren‹), but in the way of drawing, spatializing, and combining them on the two-dimensional surface of each score (cf. fig. 9).

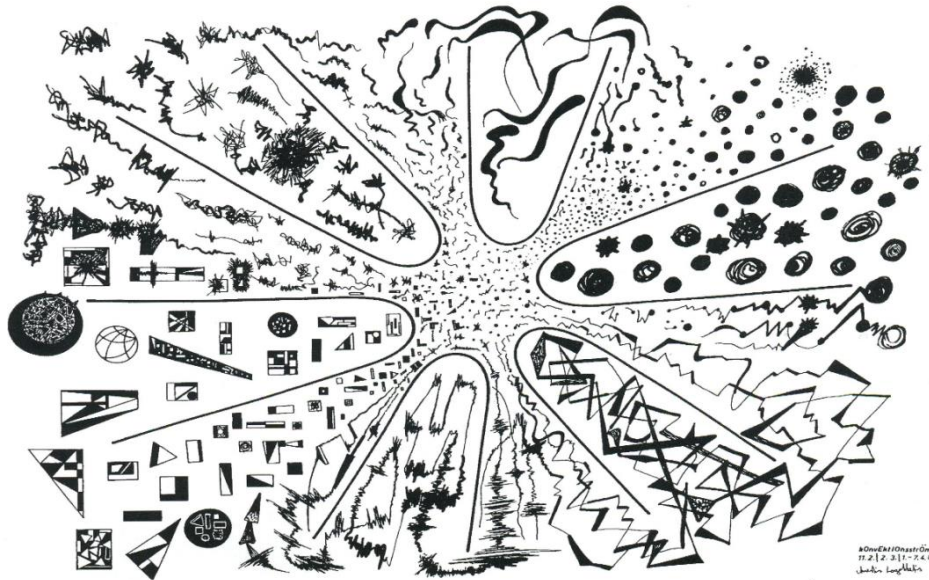


Fig. 9:
Anestis Logothetis, *Konvektionsströme* (1968), ©Julia Logothetis

The visualization of sound flow that Logothetis was searching for was supposed to help overcome the decoding logic of standard notation. Instead of imposing upon the eye a rigid set of rules, the pictorial realization of his musical ideas should lead the performer to a more ›ludic use‹ of the score. This kind of perceptual approach could only be realized through a ›polymorphic character‹ of the score design. The notion of *polymorphy* (*Polymorphie* or *Mehrgestaltigkeit*) (cf. LOGOTHETIS 1969a: 178; 1973: 5; 1974: 19, 20, 26) synthesizes the aesthetic operation behind this notational phenomenon.

Logothetis understands the shape of the symbols and their possible concatenations as a ›binding visual impulse‹, from which every sound realization arises. In this sense, *polymorphy* aims at a manifold readability and the consequential multiple performances of the score. Following Logothetis, *polymorphy* can be achieved in five different ways, which can be combined in a given work (cf. LOGOTHETIS 1998b: 147).

²² Undated and untitled typescript, pp. 1–4, here p. 2. Due to its similarity with other texts from 1966/67 the typescript could have been drafted in those years. I have been given access to the Logothetis' unpublished material in April 2012 by his daughter Julia Logothetis to whom I am very much indebted.

- One can texturize time, fix the order of the sound events, and try to scale the relationship between the visual impulses and the sounds. This would be the most rigid kind of *polymorphy*.
- Only the time of the sound events is indicated (possibly the instrumentation as well), but the order in which they are played is left to the discretion of the interpreters.
- All sound events can be played according to the ›optical assessment‹ (*optisches Ermessen*) of the visual elements, causing shifts and modifications.
- Furthermore, one can provoke ›sound associations‹ with the help of pictorial elements. The score has to be interpreted adequately and every new interpretation has to give rise to new sound shapes.
- The qualities of the signs and symbols can be reduced to quantities so that only the number of tones or tone groups is visualized, but not their duration, pitch or intensity, which have to be chosen by the performers.

In all five ways of achieving *polymorphy*, the composer is responsible for the general idea of the piece, for the ›rules of the game‹, and for the optic design. Performers have to cut out the visual material, combine it, and transform it into sound events. Despite their differences, all kinds of *polymorphy* described by Logothetis share a fundamental aspect: the ›visual nuance‹ (or pictorial detail) is crucial in the perception and realization of the score. Not only the abandonment of the stave as structuring matrix demands an active commitment of the eye, but also and especially the continuous changing shape of the same symbol from score to score or even on the same score.²³ This requirement is the consequence of polymorphic composing and it implies an understanding of notation that sets its focus on the iconic (or pictorial) potential of this medium. In an unpublished typescript Logothetis explains the relationship between sound and its visualization as follows:

This polymorphy of the sound result suspends every illusion of an adequate notation. The [visual, D.M.] record is only the core from which the music grows, all changing performance variations are virtually contained in it, whereas each performance represents only one single variation. A page may contain or embody more than what is sounding at the moment, and at the same time still less than what can be gotten out of the respective performance. The sound does not correspond with the image because the former needs time to unfurl. In contrast, the [visual, D.M.] record, which is stuck to a surface, can be perceived by the eye as a whole without the demand of time. This incompatibility between notation and sound [...] lead me to make use of the optic possibilities, namely to let the look move on a surface in all directions and to condition the sound result on the optic appreciation of the signs. (translation D.M.)²⁴

²³ Cf. e.g. the different shapes of the symbol ›obertonreicher Ton oder Klang‹ on the score of *Labyrinthos* (fig. 9).

²⁴ Undated and untitled typescript Vienna III Hegerg. 4/9, pp. 1–4, here p. 2. Many passages of this long quote are freely translated. Therefore, I include the original quote in German: »Diese Vielgestaltigkeit des klanglichen Ergebnisses hebt jeden Schein einer adäquaten Notierung auf. Die Aufzeichnung ist nur ein Kern, aus dem die Musik erwächst, in ihr sind alle wechselnden Aufführungsvarianten virtuell enthalten, während die jeweilige Aufführung nur eine einzige Variante zum Gehör bringt. Dadurch kann ein Blatt mehr beinhalten, oder darstellen, als im Augenblick

In his search for an alternative method of putting his musical ideas on paper Logothetis exposes two fundamental problems of music notation: the articulation of time on the one hand, and the qualitative difference between the score and its sound realization on the other. In either of the two directions on a line between score and performance (from score to performance or vice versa) there is always a ›surplus‹, which is embodied, but not shown—neither as image nor as sound. The suspension of what Logothetis calls the ›illusion of an adequate notation‹ refers to the impossibility to fill in the gap between both media. In the case of standard notation, this gap is caused by the level of abstraction inherent to the symbol system and its fixation on the staff.

Unlike the requirements set by Goodman in his theory of notation and adopted by contemporary writing theories analysis and synthesis do not apply to the kind of operativity that Logothetis is proposing to the performers. Each pictorial element of the score can be interpreted in many ways and this main characteristic of Logothetis' notation leads to a definition of operativity that is intrinsically connected with the idea of potentiality. The potentiality lies in the visual quality of the pictorial elements and their spatialization on the score, which are not born simply as single sounds, but also as an entire sound structure. Thus, a pictorial notated music piece does not enable a symbolical-structural identification between score and sound realization. Instead, the correlation is given by an involvement with the materiality of the displayed elements, which result in multiple interpretations. Finally, *aesthetical operativity* does not stand for iterable sign constellations—neither letters nor classifiable images such as pictograms—, but for performative instructions in art works that are always in the making.

References

- ASSMANN, JAN: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. München [Fink] 1995
- BAUER, MATHIAS; CHRISTOPH ERNST: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld [transcript] 2010
- COULMAS, FLORIAN: *Über Schrift*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- COULMAS, FLORIAN: *The Writing Systems of the World*. Oxford [Blackwell] 1990
- DENCKER, KLAUS PETER: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin [De Gruyter] 2011

erklingt; und gleichzeitig doch weniger, als durch die jeweilige Interpretation herausgeholt werden kann. Das Gehörte kann sich schon deswegen nicht mit dem Gesehenen decken, weil es zu seiner Entfaltung Zeit braucht: dagegen bietet sich die Aufzeichnung, da sie an einer Fläche haftet dem Auge als Ganzes, ohne Zeitanspruch, dar. Diese Unvereinbarkeit von Notation und Klang, wie sie nun immer stärker hervortrat, führte mich dazu, die optischen Möglichkeiten auszunützen, nämlich den Blick auf einer Fläche in allen Richtungen wandern zu lassen und das akustische Ergebnis vom optischen Erfassen der Zeichen abhängig zu machen.«

- DERRIDA, JACQUES: *De la grammatologie*. Paris [Éditions de Minuit] 1967
- DERRIDA, JACQUES: Le cercle linguistique de Genève. In: DERRIDA, JACQUES: *Marges de la philosophie*. Paris [Éditions de Minuit] 1972, pp. 165–184
- ELKINS, JAMES: Introduction. The Concept of Visual Literacy, and its Limitations. In: ELKINS, JAMES (ed.): *Visual Literacy*. New York [Routledge] 2008, pp. 1–9
- FISCHER, MARTIN: Schrift als Notation. In: KOCH, PETER; SYBILLE KRÄMER (eds.): *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. Tübingen [Stauffenberg] 1997, pp. 83–10
- GAPPMAYR, HEINZ: Zur Ästhetik der visuellen Poesie. In: GOMRINGER, EUGEN (ed.): *visuelle poesie. anthologie*. Stuttgart [Philipp Reclam Jun.] 1996, pp. 145–146
- GELB, IGNACE J.: *A Study of Writing. The Foundations of Grammatology*. London [Routledge & Kegan Paul] 1952
- GOMRINGER, EUGEN (ed.): *visuelle poesie. anthologie*. Stuttgart [Philipp Reclam Jun.] 1996
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd edition. Indianapolis [Hackett] 1976
- GOODMAN, NELSON: *The Structure of Appearance*. 3rd edition. Dordrecht [Reidel Publishing Company] 1977
- GOODMAN, NELSON: *Ways of Worldmaking*. Hassocks [Harvester Press] 1978
- GOODMAN, NELSON: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA [Harvard UP] 1984
- GOODMAN, NELSON; CATHERINE Z. ELGIN: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. London [Routledge] 1988
- GOODMAN, NELSON; WILLARD ORMAN QUINE: Steps Toward a Constructive Nominalism. In: *Journal of Symbolic Logic*, 12, 1947, pp. 105–122
- GOODY, JACK: *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge [Cambridge UP] 1977
- GOODY, JACK: *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge [Cambridge UP] 1986
- GOODY, JACK: *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge [Cambridge UP] 1987
- GRUBE, GERNOT; WERNER KOGGE: Zur Einleitung. Was ist Schrift? In: GRUBE, GERNOT; WERNER KOGGE; SYBILLE KRÄMER (eds): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München [Fink] 2005, pp. 9–21
- HARRIS, ROY: *Signs of Writing*. London [Routledge] 1995
- HAVELOCK, ERIC ALFRED: *Preface to Plato*. Oxford [Blackwell] 1963
- HENKE, MATTHIAS: Der eigenwillige Weg. Das dodekaphone Werk von Anestis Logothetis. In: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, 27, 1996, pp. 23–26
- HENKE, MATTHIAS: Von Idealen der Schönbergschule zur Freiheit des Materials. In: KRONES, HARTMUT (ed.): *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*. Vienna [Lafite] 1998, pp. 170–175

- KRÄMER, SYBILLE: ›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: KRÄMER, SYBILLE; HORST BREDEKAMP (eds.): *Bild, Schrift, Zahl*. München [Fink] 2003, pp. 157–176
- KRÄMER, SYBILLE: ›Operationsraum Schrift‹. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: GRUBE, GERNOT; WERNER KOGGE; SYBILLE KRÄMER (eds.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München [Fink] 2005, pp. 23–57
- KRÄMER, SYBILLE: Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹. In: HEßLER, MARTINA; DIETER MERSCH (eds.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld [transcript] 2009, pp. 94–122
- KRÄMER, SYBILLE; MAREIKE GIERTLER (eds.): *Schriftbildlichkeit*. Themenheft der Zeitschrift *Sprache und Literatur*, 42(107), 2011
- KRÄMER, SYBILLE; EVA CANKIK-KIRSCHBAUM; RAINER TOTZKE (eds.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin [Akademie] 2012
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Gesture and Speech*. Translated by Anna Bostock Berger and introduced by Randall White. Cambridge, MA [MIT Press] 1993
- LOGOTHETIS, ANESTIS: Gezeichnete Klänge. In: *Neues Forum. Internationale Zeitschrift links von der Mitte*, 183(1), 1969a, pp. 177–179
- LOGOTHETIS, ANESTIS: Typescript entitled »Darstellung des Klanges«, Vienna, 5th of January 1969b, unpublished, pp. 1–8
- LOGOTHETIS, ANESTIS: Kurze musikalische Spurenkunde. Eine Darstellung des Klanges. In: *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, 37(2), 1970, pp. 39–43
- LOGOTHETIS, ANESTIS: Untitled typescript, August 1972, unpublished, pp. 1–9
- LOGOTHETIS, ANESTIS: *Impulse für Spielmusikgruppen*. Vienna [Universal Edition] 1973
- LOGOTHETIS, ANESTIS: *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*. Vienna [Jugend und Volk] 1974
- LOGOTHETIS, ANESTIS: Die Geschenke meiner Umgebung anhand der Frage: ›was denn nun Musik sei‹. In: KRONES, HARTMUT (ed.): *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*. Vienna [Lafite] 1998a, pp. 78–136
- LOGOTHETIS, ANESTIS: Zu ›Parallaxe‹. In: KRONES, HARTMUT (ed.): *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*. Vienna [Lafite] 1998b, pp. 145–147
- LOGOTHETIS, ANESTIS: Typescript entitled »zu meinem Werk (Anestis Logothetis)«, Zakyntos, June 1990, unpublished, pp.1–2²⁵
- MERSCH, DIETER: Die Geburt der Mathematik aus der Struktur der Schrift. In: GRUBE, GERNOT; WERNER KOGGE; SYBILLE KRÄMER (eds.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München [Fink] 2005, pp. 211–233
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Visual Literacy or Literary Visualcy*. In: ELKINS, JAMES (ed.): *Visual Literacy*. London [Routledge] 2008, pp. 11–29

²⁵ At the end of the typescript there is a second handwritten date stamp indicating Vienna, June/July 1990.

- MON, FRANZ: Wortschrift Bildschrift. In: ARNOLD, HEINZ LUDWIG (ed.): *Visuelle Poesie*. München [edition text + kritik] 1997, pp. 5–32
- ONG, WALTER J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London [Methuen] 1982
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la Mélodie, et de l'imitation musicale*. Paris [Éditions de l'École] 1987
- RÜHM, GERHARD: *Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten*. Innsbruck [Haymon-Verlag] 1996
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Course in General Linguistics*. Translated with an Introduction by Wade Baskin. New York [McGraw-Hill Book Company] 1966
- SHOTTENKIRK, DENA: *Nominalism and its Aftermath. The Philosophy of Nelson Goodman*. Dordrecht [Springer] 2009
- STJERNFELT, FREDERIK: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht [Springer] 2007
- STRÄTLING, SUSANNE; GEORG WITTE: Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. In: STRÄTLING, SUSANNE; GEORG WITTE (eds.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München [Fink], 2006, pp. 7–18
- WEISS, CHRISTINA: Turbulenz der Sinne. Gerhard Rühms ›visuelle Poesie‹. In: RÜHM, GERHARD: *Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten*. Innsbruck [Haymon-Verlag] 1996, pp. 5–8

Das bildphilosophische Stichwort

Ausgewählt und herausgegeben
von Jörg R.J. Schirra, Mark A.
Halawa und Dimitri Liebsch

Vorbemerkung

Es ist eine gute Tradition in wissenschaftlichen Zeitschriften, zentrale wie strittige Begriffe der jeweiligen Disziplinen übersichtlich und allgemeinverständlich in Form kürzerer, konziser Glossarartikel zu erläutern. Diese Tradition soll auch in IMAGE gepflegt werden. Aus diesem Grunde werden in der Sparte »Das bildphilosophische Stichwort« jeweils drei Artikel aus dem Glossar der Bildphilosophie aufgegriffen und in IMAGE zur Diskussion gestellt.

Als ›bildphilosophisch‹ wird die Stichwort-Reihe in IMAGE charakterisiert, weil sie sich den bildwissenschaftlich verwendeten Begriffen in kritisch-reflexiver Weise – eben philosophisch – nähert. Denn auch die Unterscheidungsgewohnheiten, mit denen Bildwissenschaftler solche Phänomene in der Welt, die sie wissenschaftlich interessieren, abgrenzen, unterteilen und in Beziehungen zueinander setzten, sind zwar durchweg mehr oder weniger stark mit expliziten Begründungen versehen, immer aber auch in tradierten und daher klärungsbedürftigen Zusammenhängen verwurzelt.

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (4) »Bildhandeln« von Tobias Schöttler, (5) »Maske« von Christa Sütterlin und (6) »Fotografie« von Martina Dobb.

Das bildphilosophische Stichwort 4

Tobias Schöttler

Bildhandeln

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags
aus Schirra, J.R.J.; Dimitri Liebsch; Mark Halawa;
Elisabeth Birk und Eva Schürmann (Hrsg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Das Verhältnis von Bild und Handeln

Bilder hängen nicht einfach nur an der Wand, sondern sind auf verschiedene Weisen mit verschiedenen Arten von Handlungen verknüpft bzw. in Handlungsvollzügen eingebettet. Der Terminus ›Bildhandeln‹ fasst die verschiedenen Handlungen zusammen, im Zuge derer Bilder geschaffen, rezipiert oder für diverse (meist kommunikative) Zwecke verwendet werden. Handlungstheorien des Bildes gehen je nach Erkenntnisinteresse von unterschiedlichen Fragestellungen aus und stellen dementsprechend je verschiedene Aspekte des Bildes und der beteiligten Handlungsvollzüge in den Vordergrund. Infolgedessen bieten sich die jeweiligen Ausgangsfragen als Einteilungsgrund für jene Theorien an.

In dieser Perspektive lassen sich im Wesentlichen vier (miteinander verbundene) Diskussionsfelder unterscheiden. Erstens wird das Bildschaffen (sowie die Rezeption von Bildern) unter anthropologischem Gesichtspunkt untersucht. Ausgehend von der Annahme, dass Bilder spezifisch menschliche Artefakte sind, wird dabei nach den anthropologischen Möglichkeitsbedin-

gungen des Bildschaffens gefragt. Zweitens wird die Verschiedenheit möglicher kommunikativer Zwecke von Bildern herausgearbeitet. Drittens wird versucht, den Bildstatus und die Bildbedeutung(en) vermittels des Gebrauchs der Bilder zu begründen. Viertens wird der Umgang mit interaktiven Bildern wie Computerspielen, (Computer-)Simulationen oder dem Handeln in virtuellen Realitäten untersucht (▷ Cyberspace).

2. Perspektiven auf das Verhältnis von Bild und Handeln

2.1 Zur anthropologischen Rolle des Bildschaffens. Der ›homo pictor‹

Bilder sind Artefakte und verweisen damit immer auf jemanden, der sie geschaffen hat (▷ Bildherstellung). Gerade in einer anthropologischen Perspektive wird geltend gemacht, dass das Herstellen von Bildern – das Bilden – eine spezifisch menschliche Tätigkeit sei und dementsprechend angesichts von Bildern immer auf einen menschlichen Schöpfer dieser Bilder geschlossen werden kann. Einflussreich ist in diesem Zusammenhang Hans Jonas' Rede vom ›homo pictor‹ (vgl. JONAS 1961; vgl. auch die Aufsätze in BOEHM 2001). Ihm gilt vor allem die Bildkompetenz im Sinne der Fähigkeit zum Herstellen und Rezipieren von Bildern als spezifisch menschliche Fähigkeit, anhand derer dieser von anderen Lebewesen unterschieden werden kann. Als Bedingungen der Möglichkeit jenes Bildvermögens und damit der Bildherstellung macht Jonas die Einbildungskraft oder Imaginationsfähigkeit sowie die Fähigkeit zur Abstraktion aus. Das Interesse richtet sich hier somit auf ein Bildhandeln als Aktualisierung eines Bildvermögens als spezifisch menschlicher Fähigkeit (▷ Bildanthropologie).

2.2 Bilder als Werkzeuge. Die Vielfalt kommunikativer Zwecke

Die anthropologische Perspektive begnügt sich mit der Beobachtung, dass überhaupt Bilder hergestellt werden. Artefakte werden aber gewöhnlich zu einem bestimmten Zweck oder ggf. zu mehreren bestimmten Zwecken geschaffen. Naheliegendes Beispiel dafür sind Werkzeuge. Zwar kann man sicherlich auch das ›Production Design‹ eines Hammers, einer Säge usw. bewundern oder verabscheuen, aber üblicherweise beurteilt man derartige Gegenstände danach, inwieweit sie ihren Zweck erfüllen. In Analogie zu Werkzeugen kann man nach den Funktionen oder Zwecken von Bildern fragen. Freilich können (ästhetische) Bilder auch ein Wohlgefallen oder Ähnliches auslösen, aber das wäre in dieser Perspektive nur eine Funktion neben anderen.

Es lässt sich eine Vielzahl möglicher Funktionen von Bildern ausmachen. Beispielsweise unterscheidet Christian Doelker die simulative, die registrative, die mimetische, die explikative, die diegetische, die dekorative, die phatische, die ontische, die appellative und die energetische Funktion voneinander (vgl. DOELKER 2001). Die Liste ließe sich sicherlich noch erweitern, ebenso wie die Funktionen anders eingeteilt werden können. Hier kommt es nur darauf an, dass die Bilder qua Bilder diese Funktionen ausüben, also ihr Bildstatus vorausgesetzt wird.

Ein solches Bildhandeln bezieht sich nicht auf das Bild als physischen Gegenstand, also nicht auf den Bildträger, sondern – in der Terminologie Husserls – auf das Bildobjekt. Dabei wird Husserls Unterscheidung von Bild (-träger), Bildobjekt (die bildliche Darstellung) und Bildsujet (dem Referenten) vorausgesetzt (vgl. HUSSERL 1980: 19f.), die in der aktuellen Bildphilosophie insbesondere von Lambert Wiesing und Silvia Seja stark gemacht wird (vgl. SEJA 2009: bes. 13, 121f.; WIESING 2004: 118ff.). Die Anwendung dieser Trichotomie setzt allerdings die Entscheidung, ob es sich um ein Bild handelt, als bereits beantwortet voraus. In diesem Sinne ist hier das Bildhandeln gewissermaßen ein nachträgliches, insofern der Bildstatus unabhängig davon ist, dass der Gegenstand als Bild gebraucht wird. Im Anschluss an Wiesing bezeichnet Seja derartige Ansätze als ›Pragmatismus des Bildes‹ in Abgrenzung zur ›Pragmatik des Bildes‹ (vgl. SEJA 2009: 11ff., passim; WIESING 2004), welche die folgende Gruppe ausmacht.

2.3 Gebrauchsabhängigkeit des Bildstatus und der Bildbedeutung

Die von der Werkzeuganalogie ausgehenden Ansätze thematisieren gewissermaßen ein nachträgliches Bildhandeln, insofern die Bildfunktionen und der entsprechende Umgang mit Bildern den Bildstatus als gegeben voraussetzen. Im Rahmen eines solchen ›Pragmatismus des Bildes‹ sind nur die nachträglichen Bildhandlungen gebrauchtsabhängig. Dagegen gilt der ›Pragmatik des Bildes‹ bereits der Bildstatus selber sowie die Bezugnahme des Bildes auf das Dargestellte als gebrauchtsabhängig.

Gerade in der analytisch geprägten Bildphilosophie gibt es eine Vielzahl von Ansätzen, die ausgehend von handlungstheoretischen Sprachphilosophien den Bildstatus und die Bildbedeutung auf spezifische Formen des Bildhandelns zurückführen. In diese Richtung gehen z.B. die Überlegungen Oliver Scholz', wenn er behauptet: »Ob, wie und was ein Gebilde darstellt, hängt zumindest teilweise davon ab, wie Menschen mit ihm umgehen« (SCHOLZ 2004: 139, vgl. auch 137). Jene Gebrauchs- oder Verwendungsabhängigkeit des Bildes beschreibt Scholz vermittels einer Übertragung von Wittgensteins Sprachspiel-Konzeption auf Bilder: »Bilder sind in Bildspiele, Bildspiele in Lebensformen eingebettet« (SCHOLZ 2004: 158). Im Anschluss an Wittgenstein betont er die Vielfältigkeit solcher Bildspiele und eine (zumin-

dest weitgehende) Unabhängigkeit der Verwendung von den Eigenschaften des Bildes selber:

Was man mit einem Bild machen kann, ist nicht durch seine Beschaffenheit für alle Zeit festgelegt. Insbesondere kann ein und derselbe Bildträger bei verschiedenen Gelegenheiten in verschiedenen kommunikativen Rollen verwendet werden. (SCHOLZ 2004: 162)

Die Bildverwendungen interpretiert er dabei als regelgeleitet. Sein nicht näher erläuteter Regelbegriff scheint dabei der Sprechakttheorie näher zu stehen als der Sprachspielkonzeption Wittgensteins (vgl. SCHOLZ 2004: 160ff.).

Abgesehen von Scholz' regelorientiertem, konventionalistisch gedeutetem Begriff des Bildspiels lassen sich im Wesentlichen drei Ansätze ausmachen, die den Bildstatus und die Bildbedeutung auf den Gebrauch zurückführen. Diese Ansätze unterscheiden sich dahingehend, ob sie dabei (vorrangig) vom (a) Bildrezipienten, vom (b) Bildproduzenten oder von der (c) Kommunikation ausgehen.

a) Rezipientenorientierte Perspektive – Bildspiel des make-believe: Kendall Walton schließt (ähnlich wie Scholz) an Wittgensteins Begriff des Sprachspiels an, wenn er behauptet, dass der Bildstatus sowie die Bedeutung von Bildern davon abhängen, dass wir mit ihnen Bildspiele (»pictorial games«) spielen – wenngleich er sich (anders als Scholz) nicht explizit auf Wittgenstein bezieht. Das Bildspiel im Sinne Waltons zeichnet sich dadurch aus, dass wir so tun, als ob, wir vor dem (abgebildeten) Gegenstand selbst ständen.

The use of pictures in visual games is in a certain way prior to their possession of semantic content. It is nearly always by using pictures in make-believe that we ascertain what »information« they contain, what propositions they pick out. (WALTON 1990: 351)

Für Walton hängen der Bildstatus wie auch die Bedeutung eines Bildes somit nicht so sehr von Eigenschaften des Gegenstandes ab, sondern von der Rezeption des Gegenstandes als Bild (vgl. WALTON 1973; 1990).

Der Clou von Waltons Überlegungen besteht darin, in unserem Umgang – und das heißt insbesondere: in unserer Rede über Bilder – die »Essenz« von Bildern zu sehen. (STEINBRENNER 2009: 295)

Die kritische Beurteilung von Waltons Ansatz hängt davon ab, wie der »Umgang« mit Bildern gedeutet wird. Deutet man den Umgang wie Steinbrenner primär als »Rede über Bilder«, dann ist dieser Umgang intersubjektiv zugänglich und Teil einer sozialen Praxis. Allerdings sind Bilder dann (bis zu einem gewissen Grad) sprachabhängig, insofern Bilder im Rahmen einer solchen Perspektive nur bedeuten können, was auch sprachlich formulierbar ist. Deutet man dagegen den »Umgang« mit Bildern als kognitive Akte, wie Seja es Walton unterstellt, dann lässt sich Wittgensteins Privatsprachenargument gegen Waltons Ansatz in Stellung bringen (vgl. BRYSON 2001: 69ff.; SEJA 2009: 34ff.). In seiner Übertragung des Privatsprachenarguments auf die Bildrezeption betont Bryson, dass es intersubjektiv feststellbare Kriterien für eine (angemessene) Bildrezeption geben müsse, weshalb die Bildrezeption kaum in privaten Empfindungen und rein privaten kognitiven Akten bestehen könne.

b) Produzentenorientierte Perspektive – Intentionen und Bildakte: Ansätze, die nicht von der Rezeption, sondern entweder vom Bildproduzenten oder von demjenigen ausgehen, der das Bild »ins Spiel bringt«, schließen in der Regel an die Sprechakttheorie Searles an. Ihr Interesse gilt dabei hauptsächlich nicht-verbale illokutionäre Akte, die sie wie Searle (und anders als Austin) intentionalistisch begründen. Zunächst gestattet die Annahme illokutionärer Bildakte eine Erweiterung von Ähnlichkeitstheoretischen oder konventionalistischen Bildtheorien um die pragmatische Dimension (vgl. für die Ähnlichkeitstheorie NOVITZ 1977: 7f., 67; und für Goodmans Konventionalismus KJØRUP 1978: 56).

Auf den ersten Blick scheint sich David Novitz mit einer pragmatischen Erweiterung seiner Ähnlichkeitstheorie zu begnügen, während der Bildstatus einzig von seiner Ähnlichkeitstheorie abhängt. Darauf deutet jedenfalls seine Unterscheidung zwischen Bild und Gebrauch des Bildes (picture-use distinction) hin. »To sketch or depict is one thing, to use the sketch another« (NOVITZ 1977: 67). Diese Unterscheidung legt nahe, dass für Novitz der Bildstatus (Herstellung des Bildes sowie seine Abbildungsfunktion) unabhängig vom nachträglichen Gebrauch des Bildes ist. Demzufolge wird nur die illokutionäre Kraft des Bildes durch den Gebrauch und vor allem durch die Intentionen des Benutzers konstituiert – »how it is meant to be taken« (NOVITZ 1977: 71).

Die sich in seiner Bild-Gebrauch-Unterscheidung andeutende Unabhängigkeit von Bildstatus und Gebrauch weicht Novitz jedoch immer weiter auf. Zwar begründet er die Abbildungsfunktion und damit den Bildstatus mit der visuellen Ähnlichkeit: »a picture must look like whatever it is a picture of« (NOVITZ 1977: 103).¹ Allerdings führt er letztlich seinen Ähnlichkeitsbegriff auf Intentionen des Bildherstellers zurück. Da alles allem in irgendeiner Hinsicht ähnelt, müssen Ähnlichkeitshinsichten als relevant ausgezeichnet werden, soll die Ähnlichkeitsbehauptung nicht trivial sein. Die Auswahl der relevanten Hinsichten erfolgt laut Novitz (vgl. NOVITZ 1977: 13-16) nach den Wünschen und Intentionen des Bildherstellers. Die Erkenn- bzw. Kommunizierbarkeit dieser Intentionen sieht Novitz durch die Verwendung von Konventionen gewährleistet (vgl. NOVITZ 1977: 45-49).

Letztlich führt Novitz sowohl die illokutionären Akte als auch die den Bildstatus konstituierende Ähnlichkeit auf Intentionen zurück. Damit beginnt seine Unterscheidung zwischen Bild und Gebrauch bereits zu schwanken. Sie stürzt endgültig ein, wenn er die bildliche Darstellung (depicting) als intentionale Aktivität (intentional activity) beschreibt (vgl. NOVITZ 1977: 8, 10, 69). Dementsprechend betont Novitz, dass Bilder nur für etwas stehen (also etwas denotieren), wenn sie zu diesem Zwecke gebraucht werden.

[...] they are *made* to stand for things: they are used in a very special way – either as a *substitute for, in the place of, or instead of* something or other. It is not as if we have a world of artefacts which stand for other things without being used to do so. (NOVITZ 1977: 6, Herv. im Original)

¹ Zu Novitz' Erörterung der Ähnlichkeitstheorie zur Bestimmung des Bezugs eines Bildes vgl. NOVITZ 1977: 10ff.

Somit hängt für Novitz letztlich auch der Bildstatus vom Gebrauch ab, wodurch er seine Bild-Gebrauch-Unterscheidung selbst unterläuft. Das bedeutet aber nicht – wie Seja behauptet –, dass damit die »Zuschreibung der illokutionären Rolle des Abbildens mit der Zuschreibung des Bildstatus identisch« (SEJA 2009: 86) ist. Vielmehr gilt Novitz die Abbildung als Sache des propositionalen Gehalts (Indikation und Attribution), worauf illokutionäre Akte (im Sinne weitergehender Funktionen des Bildes wie »Warnen«, »Illustrieren« usw.) aufbauen. Damit schließt Novitz an die in der Sprechakttheorie unterschiedenen Dimensionen der Bedeutung an. Ähnlich wie ein Sprechakt weist auch ein Bildakt nicht eine univoke Bedeutung auf, sondern vielmehr verschiedene ineinandergreifende Bedeutungen, die (bei Searle, Novitz und Kjørup) jeweils durch Intentionen konstituiert werden. Aus dem gleichen Grund verfehlt Sejas Kritik auch Kjørups Ansatz (vgl. SEJA 2009: 17, 73, 84). Auch gegen Søren Kjørup wendet sie ein, dass man im Rahmen seiner Theorie dem Bild keine andere illokutionäre Rolle als die der bildlichen Darstellung zuschreiben könne, ohne den Bildstatus aufzuheben. Der Einwand Sejas beruht auf der falschen Annahme, dass für ihn der Bildstatus eine spezifische illokutionäre Rolle darstellt. Sie übersieht, dass im Rahmen von Kjørups an der Sprechakttheorie orientiertem Ansatz die bildliche Darstellung und damit der Bildstatus durch den propositionalen Gehalt und eben nicht durch den illokutionären Akt festgelegt wird. Denn Novitz wie auch Kjørup übernehmen Searles Differenzierung von Dimensionen eines Sprechaktes und übertragen diese auf Bilder.

Dementsprechend unterscheiden sie den lokutionären Bildakt, den propositionalen Gehalt und den illokutionären Akt voneinander (vgl. KJØRUP 1978: 61-66).² Der lokutionäre Akt besteht lediglich in der Präsentation des Bildes. Der propositionale Gehalt umfasst die Referenz und die Prädikation des Bildes, wobei mit Referenz die Bezugnahme des Bildes auf das Dargestellte gemeint ist und mittels der Prädikation dem Bezugsobjekt Eigenschaften zugeschrieben werden. Der illokutionäre Akt betrifft den Zweck oder die Funktion des Bildes, z.B. kann ein Bild dazu gebraucht werden, etwas zu illustrieren, man kann aber auch jemanden mittels des Bildes eines Hundes vor dem Wachhund warnen usw.

Indem Novitz und vor allem Kjørup Searles Sprechakttheorie auf Bilder übertragen, übernehmen sie allerdings auch dessen Intentionalismus. Das Hauptproblem der Ansätze Novitz' und Kjørups liegt auch weniger in der Annahme, dass ihnen der Bildstatus als gebrauchsbabhängig gilt, sondern vielmehr in der intentionalistischen Begründung des Bildstatus und der Bildbedeutung. Damit stellt sich nämlich die Frage nach der Erkennbarkeit der fraglichen Intentionen.³

² Austins und Searles perlokutionärer Akt (im Sinne nicht-konventionalisierter Wirkungen eines Bildes) findet im Rahmen der Bildtheorien Novitz' und Kjørups keine nennenswerte Berücksichtigung, zumal die von Austin und Searle angenommenen Kriterien zur Unterscheidung von Illokution und Perlokution nicht ohne Weiteres auf Bilder übertragbar sind.

³ Zu den Problemen intentionalistischer Ansätze vgl. BLACK 1972: 112 und SCHOLZ 2004: 141ff.

c) Kommunikationsorientierte Perspektive – Triangulation: Sofern die Rezeptionsakte wie auch die Intentionen als private, mentale Zustände konzipiert werden, werfen sie das Problem ihrer intersubjektiven Erkennbarkeit auf. Dieses Problem stellt sich nicht für Ansätze, welche von der Kommunikation als Ganzer ausgehen statt von einem ihrer Pole. In eine solche Richtung geht der Ansatz von Matthias Vogel, der Davidsons Modell der Triangulation auf nicht-sprachliche Medien erweitert.

Als ›Triangulation‹ bezeichnet Davidson die wechselseitige Interpretation der Handelnden und deren Interaktion mit ihrem Gegenstandsbereich. Die so verstandene Triangulation ist nach Davidson nötig, um Gedanken und Sprache einen spezifischen (propositionalen) Gehalt zu verleihen.

Ohne diese Gemeinsamkeit der Reaktionen auf gemeinsame Reize hätten Denken und Reden keinen spezifischen Inhalt – das heißt, sie hätten gar keinen Inhalt. Um der Ursache eines Gedankens einen Ort zuzuschreiben und so seinen Inhalt zu bestimmen, sind zwei Standpunkte nötig. Unter diesen Vorgang können wir uns eine Art Triangulation vorstellen: Jede der beiden Personen reagiert unterschiedlich auf Sinnesreize, die aus einer bestimmten Richtung heranströmen. Projizieren wir die herankommenden Linien nach außen, ist ihr Schnittpunkt die gemeinsame Ursache. Bemerken die beiden Personen nun die Reaktionen des jeweils anderen (im Fall der Sprache: die verbalen Reaktionen), kann jeder von ihnen diese beobachteten Reaktionen zu den eigenen, von der Welt herkommenden Reizen in Beziehung setzen. [... Jetzt kann die] gemeinsame Ursache [den Inhalt einer Äußerung und eines Gedankens bestimmen ...]. Das Dreieck, das dem Denken und Sprechen Inhalt verleiht, ist abgeschlossen. Aber um eine Triangulation vorzunehmen, muß man zu zweit sein. (DAVIDSON 2004: 351f.)

Vogel begreift Davidsons Triangulation als ›basale Spracherwerbssituation‹ und erweitert das Modell, indem er auch nicht-sprachliche Medien integriert (vgl. hierzu und zum Folgenden VOGEL 2003: 120ff.). Kommunikation wird dabei als Kooperation verstanden, im Zuge derer die Kommunizierenden ihre Handlungen wechselseitig interpretieren und aneinander anpassen. Je nach Zuverlässigkeit der Reaktionen stabilisieren sich bestimmte Äußerungstypen und -muster. Wie Davidson nimmt Vogel dabei an, dass Gedanken allererst durch die Sprache individuiert werden können: »Ehe durch Kommunikation mit einem anderen eine Grundlinie festgelegt ist, ist es witzlos zu sagen, die eigenen Gedanken oder Worte hätten einen propositionalen Inhalt« (DAVIDSON 2004: 352). Den sprachphilosophischen Gedanken Davidsons weitet er allerdings medientheoretisch aus: Ihm gelten Medien als konstitutive Mittel zur Individuierung von Gedanken (vgl. VOGEL 2003: 132). Er nimmt auch nicht-sprachliche Gedanken an, »die mithilfe nichtsprachlicher Medien individuiert und kommuniziert werden können« (VOGEL 2003: 119).

Vogels Adaption des Triangulationsmodells ist offensichtlich zunächst medienunspezifisch. Sein Modell ist weder dazu gedacht noch dazu geeignet, den Bildbegriff zu definieren oder den Bildstatus zu begründen. Zweck des Modells ist die Erläuterung medial vermittelter Kommunikation – unabhängig davon, ob es sich um sprachliche, bildhafte oder sonstige Medien handelt, wobei Vogel einen handlungstheoretischen Medienbegriff voraussetzt:

Medien [...] sind nicht primär Dinge, Instrumente, Werkzeuge oder Materialien, sondern sie sind primär Mengen von Tätigkeitstypen, die in einer kommunikativen Praxis etab-

liert sind und tradiert werden. Dabei sind die Tätigkeiten auf die Herstellung sinnlich wahrnehmbarer Zustände oder Ereignisse gerichtet. (VOGEL 2003: 130)

Dabei unterscheidet Vogel Medien erster von denen zweiter und höherer Ordnung (vgl. VOGEL 2003: 132f.). Zu den Medien erster Ordnung zählt er nichtsprachliche Medien wie Musik, Malerei, Tanz usw. sowie sprachliche Medien. Den natürlichen Sprachen kommt dabei eine besondere Rolle zu, insofern institutionelle Einrichtungen und vor allem die Medien höherer Ordnung auf ihnen beruhen. Medien höherer Ordnung wie die Notenschrift oder das Morsealphabet beruhen auf expliziten Zuordnungsvorschriften und sind damit sprachabhängig: »In jedem Fall aber bleiben mediale Konstellationen in den Medien höherer Ordnung auf das Gedanken-Individualisierungs-Potenzial der Medien erster Ordnung angewiesen« (VOGEL 2003: 133). Zwar beruhen die höheren Medien auf natürlichen Sprachen, aber nicht die bildhaften Medien (erster Ordnung). Vielmehr betont Vogel die Eigenständigkeit bildlichen Medien gegenüber sprachlichen Medien (vgl. VOGEL 2003: 116ff., sowie Notation).

2.4 Umgang mit interaktiven Bildern. Probearbeitungen und Simulationen

Computerspiele, Simulationen und sogenannte virtuelle Realitäten ermöglichen ein Bildhandeln von einer völlig anderen Qualität als die bisher skizzierten Fälle. Sowohl die von Seja als pragmatistisch als auch die von ihr als pragmatisch bezeichneten Verwendungen von Bildern lassen die gebrauchten Bilder – sofern sie einmal geschaffen sind – unverändert. Dagegen ermöglichen Computerspiele, Simulationen und virtuelle Realitäten einen interaktiven Umgang mit Bildern. Der Benutzer rezipiert oder interpretiert die Bilder nicht einfach, sondern wirkt verändernd auf sie ein. Entsprechend geht es hierbei auch nicht mehr um statische, sondern um dynamische oder interaktive Bilder (▷ Interaktives Bild). Anders als das traditionelle Tafelbild ermöglichen derartige Bilder eine spezifische Handhabbarkeit (vgl. SEJA 2009: 152).

Das durch die drei genannten Arten dynamischer Bilder ermöglichte Bildhandeln beschreibt Seja mittels des Freud'schen Terminus der »Probearbeitung« (vgl. SEJA 2009: 156ff.). Damit bezeichnet sie »Handlungen [...], die keine Auswirkungen in der aktuellen Wirklichkeit haben« (SEJA 2009: 157), sondern nur »Quasi-Folgen«. Noch nicht entschieden ist die Frage, ob Simulationen und ähnliche Probearbeitungen als Zeichenhandlungen oder als symbolfreie Handlungen zu beschreiben sind (vgl. SEJA 2009: 182ff.; dort auch weitere Literaturangaben).

3. Verhältnis zu anderen bildtheoretischen Begriffen

Die verschiedenen Bestimmungen und Arten von Bildhandeln beleuchten (zum Teil) sehr unterschiedliche Aspekte von Bildern und des Umgangs mit

ihnen. Dementsprechend verweisen die skizzierten Ansätze auf unterschiedliche Diskussionen innerhalb der Bildwissenschaft.

Literatur

- BLACK, MAX: How do Pictures Represent? In: GOMBRICH, ERNST H.; JULIAN HOCHBERG; MAX BLACK (Hrsg.): *Art, Perception, and Reality*. Baltimore [John Hopkins UP] 1972, S. 95-130
- BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Homo Pictor*. München [Saur] 2001
- BRYSON, NORMAN: *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München [Fink] 2001
- DAVIDSON, DONALD (Hrsg.): *Subjektiv, intersubjektiv, objektiv*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- DOELKER, CHRISTIAN: Ein Funktionenmodell für Bildtexte. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 2001, S. 29-39
- HUSSERL, EDMUND: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Den Haag [Nijhoff] 1980
- JONAS, HANS: Homo Pictor und die Differentia des Menschen. In: *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 15, 1961, S. 161-176
- KJØRUP, SØREN: Pictorial Speech Acts. In: *Erkenntnis*, 12(1), 1978, S. 55-71
- NOVITZ, DAVID: *Pictures and Their Use in Communication. A Philosophical Essay*. Den Haag [Nijhoff] 1977
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- SEJA, SILVIA: *Handlungstheorien des Bildes*. Köln [Halem] 2009
- STEINBRENNER, JAKOB: Bildtheorien der analytischen Tradition. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 284-315
- VOGEL, MATTHIAS: Medien als Voraussetzungen für Gedanken. In: MÜNKER, STEFAN; ALEXANDER ROESLER; MIKE SANDBOTHE (Hrsg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt/M. [Fischer] 2003, S. 107-134, 213-215
- WALTON, KENDALL L.: Pictures and Make-Believe. In: *The Philosophical Review*, 82(3), 1973, S. 283-319
- WALTON, KENDALL L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA [Harvard UP] 1990
- WIESING, LAMBERT: Pragmatismus und Performativität des Bildes. In: KRÄMER, SYBILLE (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München [Fink] 2004, S. 115-128

Das bildphilosophische Stichwort 5

Christa Sütterlin

Maske

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags
aus Schirra, J.R.J.; Dimitri Liebsch; Mark Halawa;
Elisabeth Birk und Eva Schürmann (Hrsg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Grundfunktionen von Masken und Maskierungen

Maskierung und Maske gehören so sehr zum Kulturgut der Menschheit wie die Darstellung des menschlichen Gesichtes (▷ Gesichtsdarstellung), und ihr hoher Stellenwert im Diskurs über Bilder wird nicht zuletzt an einem Ausdruck wie ›imago‹ deutlich: Von der lateinischen Antike bis in die modernen Nationalsprachen ist er der zentrale Bildausdruck, und ursprünglich bezeichnete er das als Büste oder Maske ausgeführte Ahnenbild (vgl. DAUT 1975: 41-44, ▷ Lateinisch: ›effigies‹, ›species‹, ›simulacrum‹, ›imago‹). Man möchte sogar stellenweise glauben, dass das menschliche Gesicht zuerst in seiner Maskierung greifbar wird, bildnerisch zumindest. Die frühesten Menschen Darstellungen aus Knochen und Elfenbein zeigen zumeist ein zur Maske reduziertes und stilisiertes Gesicht. In einzelnen Fällen wird auch von ›Maske‹ gesprochen, obwohl die Maße eine zum Verbergen des Gesichtes gedachte Funktion weit unterschreiten (vgl. MÜLLER-BECK/ALBRECHT 1987: 79). Die Reduktion der Gesichtszüge hin zum Maskenhaften finden sich auch dort, wo in

weicherem Material wie Ton gearbeitet wird, das für differenzierte Ausgestaltung offen ist, und der übrige Körper mit prägnanten Merkmalen aufwartet, wie etwa bei der Frauenfigur (›Venus‹) aus Dolni Vestonice (um 25.000 v.Ch.). Oft ist das Gesicht auch als purer Stumpf bzw. Fortsatz des Körpers gezeitigt oder gar nicht vorhanden.

Da es sich in vielen Fällen um Idole oder aber Amulette handelt, konnte der reale Personenbezug vernachlässigt werden. Denkbar sind dabei auch Darstellungen von Personen im kultischen Zustand der Vermummung oder Maskierung, wie sie auf vielen Felsbildern dokumentiert sind.¹

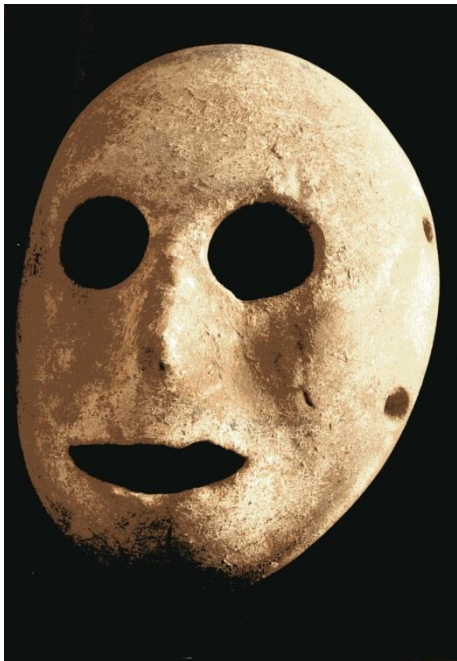


Abb. 1a und b:
Steinmaske. Präkeramisches Neolithikum. 7.000 v.Chr. (1a) und Stele mit Maskengesicht.
Lunigiana (Ligurien) um 5.000 v.Chr. (1b). FERINO-PAGDEN (2009: 69)

1.1 Verhüllung

Das Maskenbrauchtum selbst kann als eigene Tradition auf früheste Quellen zurückgreifen. Dabei spielen die verschiedenen Funktionen formgebend herein. Die bloße Vermummung und Verhüllung zielt auf ein Unterdrücken der persönlichen Gesichtszüge ab, die in der Ausübung von rituellen Handlungen

¹ In den nordafrikanischen Felsbildern der Jägerperiode (vor 6.000 v.Chr.) finden sich mehrere Hinweise auf Darstellungen von Menschen (Frauen!), die vermummt sind bzw. eine Hörnermaske tragen (vgl. STRIEDTER 1984: 49 u. Abb. 31, 33). Auch in den altsteinzeitlichen Felsbildern der westfranzösischen Höhlen gibt es Hinweise auf Darstellungen Maskierter (Tierohren, Schnauzenbildung), während die Figuren, die oft als ›Gespenster‹ bezeichnet werden, Anzeichen der Vermummung tragen (vgl. LEROI-GOURHAN 1971: 142, 147, 158ff., 574).

vor Blicken geschützt sein sollen. Der Neid der Götter wurde vielfach gefürchtet. Das individualisierte Gesicht des Menschen ist sein persönliches Identitäts- und Erkennungsmerkmal. Aus alten Quellen und Beschreibungen geht hervor, dass das Zukleistern des Gesichtes mit Hefe, Ruß und Farbe für die Mitwirkung an kultischen Umzügen Voraussetzung war.² Noch heute gehen bei den Asaro in Papua Neuguinea die so genannten *mudmen* (Lehmmenschen) bei ihrem Auftritt in totaler Schlamm-Verhüllung des Körpers und Kopfes einher. Der Legende nach sollte sie dieser Aufzug als Geister erscheinen lassen und die Feinde in die Flucht geschlagen haben. Das Zurücktreten der Person hinter der Funktion als Geist-Stellvertreter (Proxy) oder Vermittler zum Reich der Geister gehört in vielen Kulturen zum tradierten Umgang mit der spirituellen Welt.

In der Antike gingen die Teilnehmer von Umzügen und Kulttänzen als Ziegenböcke in Fell gekleidet und das Gesicht war durch eine Fellmaske mit Bart und Haaren unkenntlich gemacht. Diese Satyrspiele bezeichnen nach H. Herter den Ursprung der attischen Komödie (vgl. HERTER 1947; vgl. SEITERLE 1988). Das Tragen von künstlichen Phalli knüpft dabei an die Tradition der dionysischen Tänze mit ihrer mitunter apotropäischen Funktion an.



Abb. 2:
Holzmaske aus dem Sepik-Gebiet (Watam, Papua Neuguinea) 1907. Völkerkundemuseum Wien

² »War es in entwickelteren Zeiten ein Gebot des Anstandes, die eigene Persönlichkeit unter der Maske zu verstecken, so muss es ursprünglich eine kultische Notwendigkeit gewesen sein, sich seines Selbst zu entäußern« (HERTER 1947: 6).

Eine andere Form war das Verhüllen des Kopfes mit Leinen, Ton oder Pappe; appliziert wurden dann oft Augenschlitze mit schlichten Einzeichnungen von Mund und Nase. Einige Masken-Typen, die erhalten sind, zeugen von diesem urzeitlichen Gebrauch der Maske als simple Vermummung (Israel, präkeramisches Neolithikum, vgl. WEISS 2009) und zeichnen den Typus des elementaren Gesichtes auch in der plastischen Kunst als ›ruhige Maske‹ (s. oben) nach (Stelen-, Kykladen-, Vinca-Kultur, Abb. 1).³

Für traditionelle Kulturen gilt diese Form der rituellen Maske bis heute, etwa in Afrika (Fang, Gabun), im Sepik (Watam, Papua Neuguinea) oder in Mikronesien (Morlock Inseln), wo sie bei der Beschwörung gegen Taifune getragen werden (vgl. KECSKÉSI 1982: 254-55; TISCHNER 1954; Abb. 2). Späte Formen des Gebrauchs der Stülp-Masken sind noch in der Kinder- und Jugendkultur erhalten (s. auch Geheimbünde wie Ku-Klux Klan) sowie etwa in den sogenannten ›Geister-Masken‹ der Selknan-Indianer in Feuerland (Chile; vgl. GRIESHOFFER 2009: 292f.).

1.2 Verwandlung

Eine andere Funktion der Maskierung ist die Verwandlung. Hier entsteht dem Maskenwesen ein Reichtum an Formen, dem kaum Grenzen gesetzt scheinen. Die Verwandlung der Person erfolgt hier – anders als beim bloßen Verbergen – zugunsten einer aktiven Verkörperung, die sich an der Welt der Tiere, der Phantasie und der Geister (Ahnen, Totems) orientiert. Grotteske und expressive Übertreibungen stehen hier im Vordergrund. Dennoch schreiben die besonderen Funktionen, Herkunftsmythen und sozialen Strukturen oft Regeln vor, die im einzelnen streng sein können und nur im globalen Überblick als ungebändigte Fülle erscheinen.

Der Verwandlung liegt der Gedanke an die Verbindung mit den Kräften des Wesens zugrunde, das in der Maske dargestellt ist, meist ein Totem (Schutzgeist) oder Ahnengeist. Der Mensch wächst in der Maske über sich hinaus. Tiere gehören häufig in diese Vorstellungswelt, indem ihnen Kräfte zugeschrieben werden, die jene des Menschen überschreiten und, wie jene der Geister, nicht einsehbar, also rätselhaft sind. Dem Gedanken der magischen Aneignung über die Maske folgt das Prinzip einer mehr oder weniger starken formalen Angleichung an das Wesen, das repräsentiert oder beschworen werden soll, wobei Merkmalsübertreibungen durchaus dazugehören – im Sinne einer Steigerung der anzueignenden Kräfte. So bilden die verschiedenen Vogel-Masken der Kwakiutl oder Nuxalk im heutigen Britisch-Kolumbien (Kanada) den Vogelkopf nach dem Prinzip der Ähnlichkeit nach, um das mythische Geschehen um die Totems im Ritual so glaubwürdig wie möglich zu vergegenwärtigen und aufleben zu lassen. Auch die verschiede-

³ Vgl. auch EIBL-EIBESFELDT/SÜTTERLIN 1992: 301ff.; 2008: 376ff.; HANSEN 2005: 22f.; SCHIER 2005: 54 ff.; SÜTTERLIN 1992.

nen Tiermasken des Kameruner Graslandes folgen dem Gesetz der Abbildung oder Angleichung, wenn sie in ihren Festen Büffelköpfe, aber auch Affen- und Elefantenköpfe zum Einsatz bringen (vgl. GRIESHOFFER 2009: 272f.; Abb. 3).

Eine weitere Form dieser Masken stellen die verschiedenen Masken des Jagdzaubers dar. Auch hier wird eine Verwandlung in das Tier via Ähnlichkeit erreicht, man möchte mit dem Wesen in magischen Kontakt treten, um es erfolgreich zu erlegen, und die Verspeisung wird als weitere Verbindung mit dem Tier wahrgenommen, die in der Maske antizipiert erscheint.



Abb. 3:
Büffelmaske (Bamum, Kamerun) 19. Jh. Völkerkundemuseum Wien

Eine anders zu begründende Form der Verwandlung findet in jenen Masken statt, welche der Beschwörung bzw. Abwehr von negativen Einflüssen oder Ereignissen wie Sturm, Krankheit, Krieg etc. dienen. Hier sind weit mehr formale Merkmalsveränderungen zu beobachten, die in Richtung Übersteigerung und Signalismus (vgl. SCHLOSSER 1952) gehen. Dem Gedanken der Abschreckung oder Bezwingung entspricht, dass man sich in ein Wesen verwandelt, das in vielen Aspekten allen lebenden Vorbildern weit überlegen erscheint, und so werden Merkmale der Kraft und Reife (Hörner, Mähne, Zähne etc.) vor allem von Tieren übernommen und auch gehäuft, um ein Impioniergehabe – bereichert durch entsprechende Verhaltensweisen im Tanz – zu erreichen. Hörner sind Zeichen des wehrhaften ausgewachsenen Tieres, dienen im Verbund mit der Mähne der Verbreiterung des Körperumfanges und

lassen den Maskierten größer bzw. breiter und höher erscheinen als er in Wahrheit ist. Auch Tiere sträuben ihr Fell bei Bedrohung und bauen sich in voller Größe und Breitseite vor dem Gegner auf.

Aus dem menschlichen Verhalten ist das Zungezeigen und Zähneblecken als Droh- und Imponiermimik bekannt, heute noch in der Kinderkultur zu beobachten, und auch dem Drohstarren wird durch übergroß betonte Augen – oft mehrfach konzentrisch umringelt – Rechnung getragen (Abb. 4). Den Mangel an Hörnern und Mähne gleicht die Maske künstlich aus und übertrifft damit als Artefakt und supernormale Attrappe jede natürliche Erscheinung (vgl. EIBL-EIBESFELDT/SÜTTERLIN 1992). Mit diesen Elementen wird in fast allen Kulturen gespielt. Sie treten seit frühester Zeit in der Maskierung bei Mysterien- und Satyrspielen (vgl. weiter oben) auf und oft auch per se (in Form von Haaren, Zähnen, Hörnchen, Krallen, Augen etc.) im Bereich des Amulett-Gebrauchs als Apotropaion.

Die afrikanischen Masken überzeugen meist mit einer Strenge, welche die einzelnen Merkmale gut gegeneinander abgrenzen lässt (Abb. 5), während etwa die Masken des indonesischen und ozeanischen Raumes durch ihre überschäumende Verschmelzung und Übertreibung der Elemente beeindruckten.

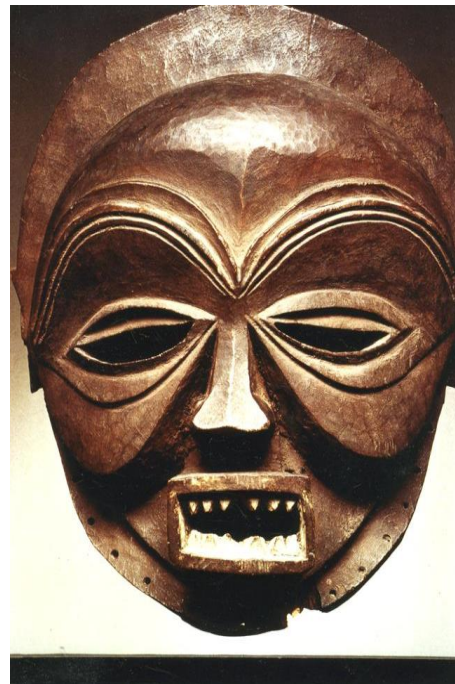


Abb. 4 und 5:
Maske von einem Zeremonialschild (Sepik, Papua Neuguinea). Völkerkundemuseum Berlin (4)
und Holzmaske der Mbunde, Sambia (Afrika). Privatsammlung (5)

2. Gemischte Funktionalität

Mischfunktionen sind häufig. Hoch expressive Schamanen-Masken mit allen Merkmalen des Imponierens kommen auch als Häuptlings-Masken vor und bezeichnen den hohen Rang des Trägers innerhalb seiner Gruppe. Schmuckformen wie Federkleid und Farbe kommen oft hinzu. Es wird an nichts gespart, um die überragende Rolle des Chiefs oder Häuptlings als Führungsfigur zu kennzeichnen. In dieser Aufmachung wird häufig im Sinne sozialer Kontrolle agiert. Im Gegensatz zur Anonymisierung in den Verhüllungsmasken lebt in der mythischen oder Statusmaske ein starkes Element gruppeninterner Schichtung. Auch der Rang des Schamanen, der in Kontakt mit der spirituellen Welt tritt, ist durch hohen Status ausgezeichnet. Kraft- und Imponiermerkmale stehen hier im Dienste der Erhöhung bzw. Überhöhung der Person.



Abb. 6:
Klaubaufmaske aus Matrei, Osttirol. Foto: Klaus Nagel

2.1 Maskenbrauchtum

Bis heute lassen sich diese Varianten übereinstimmend im Maskenbrauchtum nachweisen. Gerade im europäischen Alpenraum zeichnen sich Perchten- und Fastnachtmasken mit all ihren lokalen Untergruppen (Wildmännle, Wilde Kerle, Schemen, Klaubauf etc.) wechselweise durch übersteigerte Imponier-signale wie Hörner, üppiges Fell, entblößte Zähne (Fletschen), heraushängende Zunge, vortretende Augen und u.a. auch groteske Entstellung aus (Abb. 6). Letzteres dient als Zeichen des Unheimlichen ebenfalls der Abschre-

ckung. Peitschen und Keulen betonen die Wehrhaftigkeit des Auftriebes und umgehängte Glocken gehören ins Arsenal der Vertreibung durch Lärm. Das Repertoire des Drohens und Imponierens als Grundlage dieser Morphologie der Schreck-Masken ist in allen Kulturen gleich (vgl. EIBL-EIBESFELDT/SÜTTERLIN 1992).



Abb. 7a und b:
Nô-Maske eines Dämons (O Akujo). Museum Rietberg, Zürich (7a) und Nô-Maske einer alten Frau. Sammlung Eibl-Eibesfeldt (7b)

2.2 Totenmasken

Masken, die im Rahmen von Totenkulten entstanden sind, gehen einerseits den Weg der Schutzmasken, indem sie nicht nur die Totenruhe, sondern auch die Lebenden vor den Geistern der Verstorbenen bewahren sollen. Sie weisen oft apotropäische Züge auf. Im Falle der Mumienbilder, welche dem Sarkophag überlegt wurden, nehmen die Masken vorwiegend auf Abbildlichkeit Rücksicht, da die Restitution des dahingegangenen Menschen durch das nachgebildete Gesicht gewährleistet werden und der Erinnerung dienen sollte. Ähnlich verhält es sich mit der direkten Totenmaske.

2.3 Theatermasken

Kulturspezifischer gestalten sich bestimmte Formen der Tanz- und Theatermasken, wo die Rolle durch das entsprechende Spiel definiert wird. Wie im Schauspiel verwandelt sich der Mensch auch in der Maske in das Wesen, das

er darstellen soll. Schöne Beispiele geben das Nō-Spiel in Japan oder das Topeng-Theater in Bali, wo verschiedene Typen wie der Bösewicht, der Posse-reißer, der Dämon oder der/die Alte maskiert auftreten und in der Maske alle Übertreibungen und Fixierungen des Ausdrucks erlaubt sind, die das menschliche Gesicht allein nicht hergibt. Diese Masken sind mimisch hochinteressant, da sie einzelne Verhaltenstypen verbindlich einen bestimmten Gesichtsausdruck zuordnen (▷ Gesichtsdarstellung; Abb. 7; vgl. FERINO-PAGDEN 2009: 180).

3. Zur Bildwirkung der Masken

Die Methode, die äußere Vielfalt und Morphologie der Masken nach deren Funktionen zu entschlüsseln, empfiehlt sich im Hinblick auf ihre visuelle Bildwirkung. Masken stehen in ihren verschiedenen Aufgaben des Verbergens und der Verwandlung immer in Vertretung oder Relation zum menschlichen Gesicht und sind im Hinblick auf ihr Potential als Erkennungs-, Darstellungs- und Kommunikationsorgan zu verstehen. Selbst unter den zumeist hochexpressiv gestalteten Abwehrmasken gibt es den Typus des völlig ruhigen Gesichtes, das keinerlei Regung zeigt. Das Poker-Face ist in anderer Weise unheimlich für Gegner und Geister. Indem es seine Gestimmtheit verbirgt, wird es unvorhersagbar – und dies ist im sozialen Kontext eine Warnung und Drohung. So ist auch das Motiv der Entstellung, das in vielen Masken zutage tritt, als ein Element der Verunsicherung zu verstehen, die im Betrachter entsteht, wenn man ein Gesicht nach Ausdruck und Physiognomie weder einschätzen noch zuordnen kann. Das Unnatürliche steht damit im Dienste des Undurchschaubaren und Übernatürlichen. In der Maske gibt sich der Mensch ein Gesicht, das ihn vor visuellen Zugriffen schützt, zu besonderen Funktionen ermächtigt und überdauert. Eine Maske kann letztlich am Ort ihres Wirkens verharren, ohne dass der Mensch sie trägt, bei Nacht, Wind und Wetter. Viele Masken-Typen, die rituelle Verwendung gefunden haben, sind zur Grundlage dessen geworden, was wir in der Darstellung des menschlichen Gesichtes wieder finden.

Literatur

DAUT, RAIMUND: *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer.*
Heidelberg [Winter] 1975

EIBL-EIBESFELDT, IRENÄUS; CHRISTA SÜTTERLIN: *Im Banne der Angst. Zur Natur- und Kunstgeschichte menschlicher Abwehrsymbolik.* München [Piper] 1992

- EIBL-EIBESFELDT, IRENÄUS; CHRISTA SÜTTERLIN: *Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation*. Wien [Brandstätter] 2008
- FERINO-PAGDEN, SYLVIA (Hrsg.): *Wir sind Maske*. Wien [Kunsthistorisches Museum] 2009
- GRIESHOFFER, FRANZ: Masken im Brennpunkt musealer Sammeltätigkeit. In: FERINO-PAGDEN, SYLVIA (Hrsg.): *Wir sind Maske*. Wien [Kunsthistorisches Museum] 2009. S. 268-271
- HANSEN, SVEND: Neolithische Figuralplastik im südlichen Karpatenbecken. In: SCHIER, WOLFRAM (Hrsg.): *Masken, Menschen, Rituale*. Würzburg [Universität Würzburg] 2005, S. 19-25
- HERTER, HANS: *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel. Die Anfänge der Attischen Komödie*. Iserlohn [Silva] 1947
- KECSKÉSI, MARIA: *Kunst aus dem alten Afrika*. Innsbruck [Pinguin] 1982
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*. Freiburg [Herder] 1971
- MÜLLER-BECK, HANSJÜRGEN; GERD ALBRECHT: *Die Anfänge der Kunst vor 30 000 Jahren*. Stuttgart [Theiss] 1987
- SÜTTERLIN, CHRISTA: Schreck-Gesichter. Symbole des magischen Alltags. In: BLASCHITZ, GERTRUD ; HARRY KÜHNEL (Hrsg.): *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole*. Graz [ADV] 1992, S. 517-554
- SCHIER, WOLFRAM: Die Maske von Uivar. In: SCHIER, WOLFRAM (Hrsg.): *Masken, Menschen, Rituale. Alltag und Kult vor 7000 Jahren in der prähistorischen Siedlung von Uivar, Rumänien*. Würzburg [Universität Würzburg] 2005, S. 54-61
- SCHLOSSER, KATESA: *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzmäßigkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes*. Kiel [Mühlau] 1952
- SEITERLE, GÉRARD: Maske, Ziegenbock und Satyr. In: *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*, 19(1), 1988, S. 2-14
- STRIEDTER, KARL HEINZ : *Felsbilder der Sahara*. München [Prestel] 1984
- TISCHNER, HERBERT: *Kunst der Südsee*. Hamburg [Hauswedell] 1954
- WEISS, GABRIELE: Masken begleiten, erinnern, ehren und erneuern. In: FERINO-PAGDEN, SYLVIA (Hrsg.): *Wir sind Maske*. Wien [Kunsthistorisches Museum] 2009, S. 66-67

Das bildphilosophische Stichwort 6

Martina Dobbe

Fotografie

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags
aus Schirra, J.R.J.; Dimitri Liebsch; Mark Halawa;
Elisabeth Birk und Eva Schürmann (Hrsg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Bildwissenschaftliche Fragen an das Medium Fotografie

Für die bildwissenschaftliche Reflexion auf das Bild, die Bilder und die Bildmedien stellt die Auseinandersetzung mit der Fotografie ein bevorzugtes Arbeitsgebiet dar. Wiewohl auch der Bildbegriff der Fotografie umstritten, die Konturen seines Terrains unscharf und die medialen Definitionen von Fotografie vielfältig sind, spitzen sich in den bildwissenschaftlichen Überlegungen zur Fotografie grundsätzliche Fragestellungen der Bildwissenschaft prägnant zu. Historisch auf die Zeit nach 1830 datierbar, technisch mit einem apparativen Dispositiv verbunden, zeichentheoretisch als Index bestimmt, kulturwissenschaftlich als Massenmedium beschreibbar und mit der Idee der Reproduzierbarkeit eng verknüpft, legitimiert die Fotografie dabei nur auf den ersten Blick die vereinfachende Gleichsetzung von Bild/Abbild und damit ein vermeintlich übersichtliches Abstecken bildwissenschaftlicher Arbeitsfelder. Auf den zweiten Blick zeigt sich auch und gerade anlässlich der Fotografie, dass

Bildlichkeit immer nur in der *twofoldness*¹ von Transparenz und Opazität, von einem Sehen des Dargestellten wie des Mediums der Darstellung, d.h. im Blick auf das Gezeigte wie auf das Zeigende, zu fassen ist (Zeigen und Sich-Zeigen).

Erste medienästhetisch akzentuierte Bestimmungen der Fotografie als Bild wurden im Kontext der Neuen Sachlichkeit erprobt. Während das fotografische Bild zuvor mit an der Kunst, insbesondere an der Malerei, gewonnenen Kriterien von Bildlichkeit gemessen wurde, fragten Fotografen und Fotografietheoretiker wie Albert Renger-Patzsch (vgl. RENGER-PATZSCH 2010), László Moholy-Nagy (vgl. MOHOLY-NAGY 1986),² Alexander Rodtschenko oder Ernst Kallai in den 1920/30er Jahren³ erstmals nach dem spezifisch bildlichen Aussagepotential des ›neuen Mediums‹. Der Fotografie wurde dabei ein besonderer Realitätsgehalt zugesprochen, der das technisch-apparative, sogenannte objektive Gemachtsein des fotografischen Bildes betonte (Technisches Bild, Bild in der Wissenschaft) und klassisch-ästhetischen Bestimmungen von Bildlichkeit, etwa der Idee von Ähnlichkeit und Mimesis, eine neue Ausrichtung gab (vgl. MOHOLY-NAGY 1986: 342-344).

Der Diskurs um die Medienspezifik der Fotografie (wie der Diskurs um die Medienspezifik anderer Medien gleichermaßen) konnte eine essenzialistische, zuweilen emphatisch vorgetragene Perspektive nicht verleugnen, die zahlreiche Kritiker auf den Plan rief. Spätestens seit den 1960er/70er Jahren wurde im Zuge des Strukturalismus und des Poststrukturalismus verstärkt der Konstruktivität des Realen in der Fotografie bzw. der Konstruktivität des Medialen im fotografischen Bild nachgegangen. Statt von ›der Fotografie‹ ist seitdem gerne vom ›Fotografischen‹ (vgl. KRAUSS 1998) die Rede, womit deutlich werden soll, dass der »Status der Fotografie nicht aus bestimmten Eigenschaften fotografischer Bilder« (GEIMER 2009: 29) hergeleitet wird, sondern aus den Funktionen bzw. den Handlungskontexten der Fotografie qua medialer Produktion, Distribution und Rezeption.

Eine (notwendigerweise unvollständige) Übersicht über die unterschiedlichen bildwissenschaftlichen Fragen an das Medium Fotografie kann vier Bereiche unterscheiden:

2. Semiotische Ansätze

Die prominentesten Positionen der philosophischen Bildwissenschaft der Fotografie argumentieren zeichentheoretisch, indem sie sich auf Charles Sanders Peirce (Bildsemiotik) berufen und die Fotografie als Index (d.h. über eine Kausalrelation zwischen Zeichenträger und Objekt) bestimmen. Hatte Peirce die Fotografie nur als ein Beispiel für den indexikalischen Zeichentypus

¹ Vgl. zur Übernahme dieses Ausdrucks von Richard Wollheim SCHÜRMANN 2008: 120.

² Verstreut publizierte Texte Moholy-Nagys sind wiederabgedruckt in PASSUTH 1986.

³ Vgl. im Überblick Band 2 der Edition Theorie der Fotografie KEMP 1979.

unter anderen erwähnt und darüber hinaus auch die Ähnlichkeitsrelation zwischen Zeichenträger und Objekt in der Fotografie reflektiert (Fotografie als Ikon) (vgl. GEIMER 2009: 18-25), so wurde die Fotografie bei – oder besser nach ›nach‹ im Sinne der zeitlichen Nachfolge genauso wie im Sinne des frz. ›selon‹/›gemäß‹) Roland Barthes (vgl. BARTHES 1989), Rosalind Krauss (vgl. krauss 2000: 249-276) und Philippe Dubois (vgl. DUBOIS 1998) als Spur des Realen schlechthin thematisiert. Alternative Zeichenmodi (wie das Ikon) wurden kaum mehr im Hinblick auf ihre Tauglichkeit für die Frage nach der Fotografie/dem Fotografischen überprüft. »An die Stelle der Ähnlichkeit der Mimesis [trat] nun die Natürlichkeit der indexikalischen Referentialität« (STIEGLER 2010: 74) als Paradigma des fotografischen Bildes. Je intensiver diesem Zeichentypus nachgefragt wurde, desto essenzialistischer aber geriet auch dessen Lesart, wiewohl dies der Intention der poststrukturalistischen Fototheorie widersprach. Insbesondere Roland Barthes Essay Die helle Kammer provozierte einseitige Rezeptionsformen, je nachdem, ob die fast magisch anmutende Unmittelbarkeit der »Emanation des Referenten« (BARTHES 1989: 90) oder aber der zeitlich bedingte, unhintergehbare ›Entzug‹ des Referenten – im Sinne der »Emanation des *vergangenen Wirklichen*« (BARTHES 1989: 99; Herv. im Original) – die Bestimmung der Fotografie/des Fotografischen nach Barthes dominierten.

3. Wahrnehmungstheoretische Ansätze

Eine eher *wahrnehmungstheoretisch* fokussierte Bildwissenschaft hat ihr Interesse vor allem auf das technische Dispositiv der Fotografie und von hier aus auf den Zusammenhang von Wahrnehmung und Bild gerichtet. Im Rückgriff auf den Vergleich von Kamera und camera obscura genauso wie auf den Vergleich von Kamera/camera obscura und Auge gilt ihr die Fotografie bzw. das Fotografische als Ausgangspunkt für eine Rekapitulation verschiedener Modi des Sehens und Modelle von Sichtbarkeit. Eine kulturhistorische Grundlegung für solche Überlegungen hatte Jonathan Crary 1990 erarbeitet, dessen an Foucault anschließende, diskursanalytische Studie *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (CRARY 1990) die Erfindung und Verbreitung der Fotografie (sowie anderer Techniken des Betrachters, insbesondere die Stereoskopie) als Symptom eines Paradigmenwechsels von der geometrischen Optik des 17. und 18. Jahrhunderts zur physiologischen Optik des 19. Jahrhunderts und damit zu einem neu konzipierten Betrachter begreift. Ein diskursanalytischer Ansatz erwies sich auch für die von Bernd Stiegler verfolgte *Theoriegeschichte der Photographie* (STIEGLER 2006) als produktiv, ebenso wie für Peter Geimers *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (GEIMER 2010). Auch wenn sich diese Studien nicht dezidiert im Kontext der Bildwissenschaft verorten, problematisieren sie gleichwohl exemplarisch, ausgehend von der Geschichte der Foto-

grafie, die für die Bildwissenschaft zentrale Frage nach dem Verhältnis von (apparativem) Sehen, Wahrnehmung und Bild.

4. Wissenschaftshistorische Ansätze

Weniger als Instrumentarium des Sehens denn als Instrumentarium des vermeintlich objektiven Aufzeichnens figuriert der Fotoapparat im Kontext einer (Stil-)Geschichte wissenschaftlicher Bilder, seien dies die Bilder der Natur- und Technikwissenschaften, der Medizin oder der Kunstwissenschaften.⁴ Das Bild/die Fotografie wird hier unter *wissenschaftshistorischen* Vorzeichen befragt. Für Lorraine Daston und Peter Galison (vgl. DASTON/GALISON 1992; 2007) stellt sich die Fotografie in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts als Medium einer (moralisierenden) Objektivitätskonstruktion dar. Wissenschaftler, so ihre These, »entdeckten das mechanische Bild als einen ethisch-epistemischen Ausweg aus ihrer ständigen Sorge, der eigenen Subjektivität zu erliegen« (DASTON/GALISON 2007: 145). Durch die Analyse wissenschaftlicher Objektivitätsfiktionen gewinnt die wissenschaftshistorisch geprägte Bildwissenschaft zugleich Erkenntnisse über die verschiedenen Modi des Zeigens, die dem Bild bzw. der Fotografie (und den anderen Aufzeichnungsmedien) zugesprochen wurden. In vergleichbarer Absicht werden am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik in Berlin technische Bilder (denen in der Regel das Fotografische im Sinne des Indexikalischen zugrunde liegt) »nicht als illustrierende Repräsentationen, sondern in ihrer produktiven Kraft als eigenständiges, mehrschichtiges Element des Erkenntnisgewinns« (BREDEKAMP/SCHNEIDER/DÜNKEL 2008: 8) untersucht.

5. Kunsthistorische Ansätze

Obwohl die Kunstgeschichte angesichts der Omnipräsenz des Fotografischen in der Bildkultur der Moderne ihre Zuständigkeit für die bildwissenschaftliche Analyse aller Bilder (künstlerischer und nicht-künstlerischer Art) wiederholt betont hat und als Bildwissenschaft *avant la lettre* verstanden werden möchte,⁵ bleibt zu konstatieren, dass auch eine klassischer dimensionierte Kunstgeschichte in ihrem *kunsthistorischen* Umgang mit der Fotografie (als Kunst) bildwissenschaftlich relevante Fragestellungen verfolgt. Dies nicht zuletzt

⁴ Vgl. zur Fotografie im Kontext der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte CARAFFA 2009.

⁵ »Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hat ihre Methoden zwar an den komplexesten Gebilden der sog. Hochkunst entwickelt und geschärft, keinesfalls aber auf diesen Werkkreis beschränkt; vielmehr wurden [...] auch nicht-künstlerische Bilder aller Art eingeschlossen« (BREDEKAMP 2003: 56). Hierzu zählt für Bredekamp wesentlich auch die Fotografie, ja »in der Auseinandersetzung mit der Fotografie (sic!)« liegt für Bredekamp ein entscheidender »Grund für die Etablierung der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft« (BREDEKAMP 2003: 56). ▷ Kunstgeschichte als Bildgeschichte.

deshalb, weil gerade im Bereich der künstlerischen Fotografie die Verhältnisbestimmung von Bild und Abbild oft besonders prägnant zugespitzt wurde, sodass die Fotografie als Bildmedium damit dezidiert selbst zur Diskussion gestellt wird.

In bildphilosophischer bzw. bildwissenschaftlicher Hinsicht ist jedenfalls bezeichnend, dass das Paradigma des Fotografischen zunächst für den Kontext der Kunst formuliert wurde, bevor es zur Chiffre für das Indexikalische wurde.⁶ Da insbesondere der Fotokonzepualismus im Medium der Fotografie die Fotografie als Bildmedium reflektiert, finden sich gerade in diesem Bereich Bilder, die, soweit dieses Vermögen Bildern überhaupt zugesprochen wird, selbst Bildbegriffe entwickeln und dementsprechend kunsthistorisch bzw. bildwissenschaftlich zu befragen sind. Als Beispiele für einen solchen selbstreflexiven Gebrauch des Mediums Fotografie im Fotokonzepualismus können frühe Fotopositionen von Joseph Kosuth (*One and three photographs*, 1965) oder von Jan Dibbets (*Perspective Correction. My Studio I, I. Square on Wall*, 1969) genannt werden (vgl. DOBBE 2010). Aber auch postkonzepualistische Fotopositionen, wie beispielsweise der Zyklus *For Example. Die Welt ist schön* (1993-2001) von Christopher Williams, bergen ein eminent bildkritisches Potenzial. Wie Alexander Alberro zu Recht feststellte, war »der Konzepualismus zentral für die Befreiung der Kunst aus den [modernistischen, M.D.] Zwängen der Selbstreferenzialität« (ALBERRO 2006: 14).

Ähnlich wie der Minimalismus der 1960er Jahre operieren konzepualistische und postkonzepualistische Positionen dabei freilich in einer »Crux« (vgl. FOSTER 1995), der Crux nämlich, ihre Referenzialität »nicht mehr in der Orientierung am Modell des Bildes und seines schrittweisen Rückzugs aus der dargestellten Welt« (EGENHOFER 2002: 212) bestimmen zu können.⁷ Daher rührt, dass die Analyse des Bildstatus (post)konzepualistischer (Foto)Positionen so unterschiedlich ausfällt: Während etwa Thomas Crow der Auffassung ist, »daß der Konzepualismus mit seiner Infragestellung modernistischer Prämissen das überschritten hat, was mit der Kategorie des Bildes zu fassen war« (zit. n. ALBERRO 2006: 17),⁸ spricht Jeff Wall, nahezu umgekehrt, dem Fotokonzepualismus das Verdienst zu, die Voraussetzungen dafür geschaffen zu haben, dass das »Konzept des Bildes [...] als eine zentrale Kategorie der Gegenwartskunst« (WALL 1997: 434) erscheint, nachdem jeder essenziellistische Versuch, die Medien der Künste zu bestimmen, als gescheitert angesehen wird (vgl. dazu auch DOBBE 2006).

⁶ Peter Geimer betont zu Recht, dass Krauss' Fototheorie eine »Gegenläufigkeit« inhäriert, nämlich »»das Fotografische« als *spezifische* Abbildungsform zu definieren, diese Definition dann aber vergessen zu müssen, sobald es darum geht, die Fotografie als *allgemeines* Modell für die Logik der Kunst auszugeben« (GEIMER 2009: 31).

⁷ Bezogen auf den Minimalismus heißt es bei Egenhofer genauer: »Aus der Kreuzung von spätmoderner Abstraktion und allegorischer Destruktion der Autorschaft entsteht so ein Werktyp, in dessen Präsenz die Bemühung der modernen abstrakten Kunst um Direktheit und Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung kulminiert, der aber im selben Zug die grundlegende Voraussetzung des Abstraktionsgedankens eliminiert hat: das *Weltverhältnis* des minimalistischen Objekts kann nicht mehr in der Orientierung am Modell des Bildes und seines schrittweisen Rückzugs aus der dargestellten Welt bestimmt werden« (EGENHOFER 2002: 212; Herv. im Original).

⁸ Alberro bezieht sich hier auf CROW 2006.

Vielleicht kann man die Widersprüchlichkeit der beiden genannten Auffassungen aber auch dadurch relativieren, dass man betont, dass bei Wall ausdrücklich vom Foto-Konzeptualismus die Rede ist. Gerade der Foto-Konzeptualismus, so wäre zu folgern, lebt aus jenem Spannungsverhältnis von Abbild und Bild, welches für die genauere Bestimmung des Bildmediums Fotografie – wie hier im Glossar der Bildphilosophie – eine bleibende Herausforderung ist.

Literatur

- ALBERRO, ALEXANDER: Einleitung. Der Weg raus führt rein. In: ALBERRO, ALEXANDER; SABETH BUCHMANN (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*. Wien [Generali Foundation] 2006, S. 13-27
- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- BREDEKAMP, HORST: Bildwissenschaft. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart [Metzler] 2003, S. 56-58
- BREDEKAMP, HORST; BIRGIT SCHNEIDER; VERA DÜNKEL: *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin [Akademie] 2008
- CARAFFA, CONSTANZA (Hrsg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2009
- CRARY, JONATHAN: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA [MIT-Press] 1990
- CROW, THOMAS: Ungeschriebene Geschichten der Konzeptkunst. In: ALBERRO, ALEXANDER; SABETH BUCHMANN (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*. Wien [Generali Foundation] 2006, S. 158-171
- DASTON, LORRAINE; PETER GALISON: The Image of Objectivity. In: *Representations*, 40, 1992, S. 81-128
- DASTON, LORRAINE; PETER GALISON: *Objektivität*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- DOBBE, MARTINA: Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2006, S. 132-148
- DOBBE, MARTINA: Für eine Bildtheorie des Fotografischen. In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Fink] 2010, S. 159-178.
- DUBOIS, PHILIPPE: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden [Verlag der Kunst] 1998
- EGENHOFER, SEBASTIAN: Minimal Art. In: BUTIN, HUBERTUS (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln [DuMont] 2002, S. 210-215.

- FOSTER, HAL: Die Crux des Minimalismus. In: STEMMRICH, GREGOR (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden [Verlag der Kunst] 1995, S. 589-633.
- GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2009
- GEIMER, PETER: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg [Philo] 2010
- KEMP, WOLFGANG (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*. Bd. 2. 1912-1945. München [Schirmer/Mosel] 1979
- KRAUSS, ROSALIND E.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München [Fink] 1998
- KRAUSS, ROSALIND E.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Dresden [Verlag der Kunst] 2000
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin [Gebr. Mann] 1986
- PASSUTH, KRISZTINA: *Moholy-Nagy*. Dresden [Verlag der Kunst & Kunstverlag Weingarten] 1986
- RENGER-PATZSCH, ALBERT: *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*. München [Fink] 2010
- SCHÜRMAN, EVA: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- STIEGLER, BERND: *Theoriegeschichte der Photographie*. München [Fink] 2006
- STIEGLER, BERND: Fotografie und Indexikalität. Einleitung. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2010, S. 71-76
- WALL, JEFF: Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst. In: STEMMRICH, GREGOR (Hrsg.): *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays, Interviews*. Amsterdam [Philo] 1997, S. 375-434

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Impressum

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

IMAGE 21

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MARC BONNER: Architektur als mediales Scharnier. Medialität und Bildlichkeit der raumzeitlichen Erfahrungswelten Architektur, Film und Computerspiel

MIRIAM KIENESBERGER: Schwarze ›Andersheit/weiße Norm. Rassistisch-koloniale Repräsentationsformen in EZA-Spendenaufrufen

ELIZE BISANZ: Notizen zur Phaneroscopy. Charles S. Peirce und die Logik des Sehens

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung

MARK A. HALAWA: Das bildphilosophische Stichwort 1. Bildwissenschaft vs. Bildtheorie

DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 2. Replika, Faksimile und Kopie

JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 3. Interaktives Bild

IMAGE 21 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)

JOHANNES FEHRLE: Leading into the Franchise. Remediation as (Simulated) Transmedia World. The Case of *Scott Pilgrim*

MARTIN HENNIG: Why Some Worlds Fail. Observations on the Relationship Between Intertextuality, Intermediality, and Transmediality in the *Resident Evil* and *Silent Hill* Universes

ANNE GANZERT: »We welcome you to your *Heroes* community. Remember, everything is connected«. A Case Study in Transmedia Storytelling

JONAS NESSELHAUF/MARKUS SCHLEICH: A Stream of Medial Consciousness. Transmedia Storytelling in Contemporary German Quality Television

CRISTINA FORMENTI: Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style

LAURA SCHLICHTING: Transmedia Storytelling and the Challenge of Knowledge Transfer in Contemporary Digital Journalism. A Look at the Interactive Documentary *Hollow* (2012–)

IMAGE 20

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MARK A. HALAWA: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie

BARBARA LAIMBÖCK: Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und Ärzte in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Eine sowohl künstlerische als auch tiefenpsychologische Reflexion

MARTINA SAUER: Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois

A. PETER MAASWINKEL: Allsehendes Auge und unsichtbare Hand. Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des European Council

MARIA SCHREIBER: Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Der Bredekamp-Effekt

IMAGE 20 Themenheft: Medienkonvergenz und transmediale Welten (Teil 1)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

JAN-NOËL THON: Einleitung. Medienkonvergenz und transmediale Welten/Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds

HANNS CHRISTIAN SCHMIDT: Origami Unicorn Revisited. »Transmediales Erzählen« und »transmediales Worldbuilding« im *The Walking Dead*-Franchise

ANDREAS RAUSCHER: Modifikationen eines Mythen-Patchworks. Ludonarratives Worldbuilding in den *Star Wars*-Spielen

VERA CUNTZ-LENG: Harry Potter transmedial

RAPHAELA KNIPP: »One day, I would go there...«. Fantouristische Praktiken im Kontext transmedialer Welten in Literatur, Film und Fernsehen

THERESA SCHMIDTKE/MARTIN STOBBE: »With poseable arms & gliding action!«. Jesus-Actionfiguren und die transmediale Storyworld des Neuen Testaments

HANNE DETEL: Nicht-fiktive transmediale Welten. Neue Ansätze für den Journalismus in Zeiten der Medienkonvergenz

IMAGE 19

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SABINA MISOCH: Mediatisierung, Visualisierung und Virtualisierung. Bildgebende Verfahren und 3D-Navigation in der Medizin. Eine bildwissenschaftliche und mediensoziologische Betrachtung

KLAUS H. KIEFER: *Gangnam Style* erklärt. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung

EVRIPIDES ZANTIDES/EVANGELOS KOURDIS: Graphism and Intersemiotic Translation. An Old Idea or a New Trend in Advertising?

MARTIN FRICKE: Quantitative Analyse zu Strukturmerkmalen und -veränderung im Medium Comic am Beispiel Action Comic
FRANZ REITINGER: Die ›ultimative‹ Theorie des Bildes

IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Bild und Moderne
RALF BOHN: Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur szenologischen Differenz
ALEXANDER GLAS: Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung
PAMELA C. SCORZIN: Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenografische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls »After ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison, the Prologue«
HEINER WILHARM: Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre
NORBERT M. SCHMITZ: Malewitsch »Letzte futuristische Ausstellung ›0,10‹ in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes
ROLF NOHR: Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen
ROLF SACHSSE: Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch
SABINE FORAITA: Bilder der Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform
THOMAS HEUN: Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen

IMAGE 17

Herausgeber/in: Rebecca Borschtschow, Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse

REBECCA BORSCHTSCHOW/LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE: Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films
HANS JÜRGEN WULFF: Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem
LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE: Filmische Perspektiven holonisch-mnemischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films
MARIJANA ERSTIĆ: Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno (Gewalt und Leidenschaft)*
INES MÜLLER: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer
REBECCA BORSCHTSCHOW: Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage
NORBERT M. SCHMITZ: Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild

FLORIAN HÄRLE: Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode

DIMITRI LIEBSCH: Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie

TINA HEDWIG KAISER: Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MATTHIAS MEILER: Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums. Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat

CLAUS SCHLABERG: ›Bild«. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken

ASMAA ABD ELGAWAD ELSEBAE: Computer Technology and Its Reflection on the Architecture and Internal Space

JULIAN WANGLER: Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in Nachrichtenberichterstattung und Werbung

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

DORIS SCHÖPS: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm

SASCHA DEMARMELS: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie

CHRISTIAN TRAUTSCH/YIXIN WU: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien

MARTIN SIEFKES: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use

KLAUS H. KIEFER: ›Le Corancan«. Sprechende Beine

IMAGE 15

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

HERIBERT RÜCKER: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung

RAY DAVID: A Mimetic Psyche

GEORGE DAMASKINIDIS/ANASTASIA CHRISTODOULOU: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis

KATHARINA SCHULZ: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

IMAGE 15 Themenheft: Poster-Vorträge auf der internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft«

Herausgeber: Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra, Klaus Sachs-Hombach

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung

MARCEL HEINZ: Born in the Streets. Meaning by Placing

TOBIAS SCHÖTTLER: The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility

MARTINA SAUER: Zwischen Hingabe und Distanz. Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

IMAGE 14

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Ronny Becker

RONNY BECKER/KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung

GODA PLAUM: Funktionen des bildnerischen Denkens

CONSTANTIN RAUER: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay

JENNIFER DAUBENBERGER: »A Skin Deep Creed«. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs

SONJA ZEMAN: »Grammaticalization« Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language

LARISSA M. STRAFFON: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture

TONI HILDEBRANDT: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie

CLAUDIA HENNING: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März – 1. April 2011)

IMAGE 14 Themenheft: *Homor pictor und animal symbolicum*

Herausgeber: Mark A. Halawa

MARK A. HALAWA: Editorial. *Homo pictor* und *animal symbolicum*. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie

NISAAR ULAMA: Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' *homo pictor*

JÖRG R.J. SCHIRRA/KLAUS SACHS-HOMBACH: Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz

ZSUZSANNA KONDOR: Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation

JAKOB STEINBRENNER: Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

IMAGE 13

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MATTHIAS HÄNDLER: Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion

SANDY RÜCKER: McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzestadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern

MARTINA SAUER: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften

JAKOB SAUERWEIN: Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern

STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation

KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen

ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten

SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?

ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder

HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film

ANNA ZIKA: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft

MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

TINA HEDWIG KAISER: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit

GODA PLAUM: Bildnerisches Denken

MARTINA ENGELBRECHT/JULIANE BETZ/CHRISTOPH KLEIN/RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden

CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich

BATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

- CLAUDIA HENNING/KATHARINA SCHEITER:** Einleitung
ANETA ROSTKOWSKA: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture
NICOLAS ROMANACCI: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View
PETRA BERNHARDT: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren
EVELYN RUNGE: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids
STEFAN HÖLSCHER: Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
KATHARINA LOBINGER: Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung
BIRGIT IMHOF/HALSZKA JARODZKA/PETER GERJETS: Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach
PETRA BERNHARDT: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. – 20. März 2009)

IMAGE 9

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial
DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Frühe Bilder in der Ontogenese
DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Bildgenese und Bildbegriff
MICHAEL HANKE: Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
STEFAN MEIER: »Pimp your profile«. Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
JULIUS ERDMANN: My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz
ANGELA KREWANI: Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung
BEATE OCHSNER: Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

- DAGMAR VENOHR:** Einleitung
CHRISTIANE VOSS: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
KATHRIN BUSCH: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
RÜDIGER ZILL: Im Schaufenster
PETRA LEUTNER: Leere der Sehnsucht. Die Mode und das Regiment der Dinge
DAGMAR VENOHR: Modehandeln zwischen Bild und Text. Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
BEATRICE NUNOLD: Sinnlich – konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins
DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte. Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
NICOLAS ROMANACCI: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung
HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen
RAINER GROH: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen...
FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

- STEPHAN KORNMESSEER rezensiert:** Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«
SILKE EILERS rezensiert: *Bild und Eigensinn*
MARCO A. SORACE rezensiert: *Mit Bildern lügen*
MIRIAM HALWANI rezensiert: *Gottfried Jäger*
SILKE EILERS rezensiert: *Bild/Geschichte*
HANS JÜRGEN WULFF rezensiert: *Visual Culture Revisited*
GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: *Ästhetische Existenz heute*
STEPHANIE HERING rezensiert: *MediaArHistories*
MIHAI NADIN rezensiert: *Computergrafik*
SILKE EILERS rezensiert: *Modernisierung des Sehens*

IMAGE 5

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow
REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit
BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft
PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

JÖRG R.J. SCHIRRA: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction
YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics
STEFANO BORGIO/ROBERTA FERRARIO/CLAUDIO MASOLO/ALESSANDRO OLTRAMARI:
Mereogeometry and Pictorial Morphology
WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational
Growth Grammars
TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic
Rendering
HANS DU BUF/JOÃO RODRIGUES: Image Morphology. From Perception to Rendering
THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies
JÖRG R.J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins
STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste
Person
MARIO BORILLO/JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing Architectural Composition from the
Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*
ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der
Hirnforschung
ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:
FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit
Rezensionen:
FRANZ REITINGER rezensiert: *Geschichtsdeutung auf alten Karten*
FRANZ REITINGER rezensiert: *Auf dem Weg zum Himmel*
FRANZ REITINGER rezensiert: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*
KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: *Politik im Bild*
SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bilder auf Weltreise*
SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bild und Medium*
THOMAS MEDER rezensiert: *Blicktricks*
THOMAS MEDER rezensiert: *Wege zur Bildwissenschaft*
EVA SCHÜRMANN rezensiert: *Bild-Zeichen und What do pictures want?*

IMAGE 3

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
HEIKO HECHT: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces
Realism to Retreat
HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik

KAI BUCHHOLZ: Imitationen. Mehr Schein als Sein?
CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

MARTINA PLÜMACHER/KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung
SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
DAGMAR SCHMAUKS: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Bildstil als rhetorische Kategorie

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
BENJAMIN DRECHSEL: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft. Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
EMMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
SILVIA SEJA: Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹
HELGE MEYER: Die Kunst des Handelns und des Leidens. Schmerz als Bild in der Performance Art
STEFAN MEIER-SCHUEGRAF: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medien spezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

EVA FRITSCH/RÜDIGER STEINMETZ: Einleitung
KLAUS KEIL: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft
EVA FRITSCH: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse
MANFRED RÜSEL: Film in der Lehrerfortbildung
WINFRIED PAULEIT: Filmlehre im internationalen Vergleich
RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis

DIRK BLOTHNER: Der Film. Ein Drehbuch des Lebens? Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm

KLAUS SACHS-HOMBACH: Plädoyer für ein Schulfach ›Visuelle Medien‹

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

PETER SCHREIBER: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung

FRANZ REITINGER: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder

KLAUS SACHS-HOMBACH: Arguments in Favour of a General Image Science

JÖRG R.J. SCHIRRA: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft. Kleine Provokation zu einem neuen Fach

KIRSTEN WAGNER: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis

DIETER MÜNCH: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft

ANDREAS SCHELSKE: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik

HERIBERT RÜCKER: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

KLAUS SACHS-HOMBACH/HANS JÜRGEN WULFF: Vorwort

KLAUS SACHS-HOMBACH/STEPHAN SCHWAN: Was ist ›schräge Kamera‹? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«

JÜRGEN MÜLLER/JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)