

Caroline Knoch

Zwischen Bild und Text

Von Guillaume Apollinaires *Calligrammes* zur digitalen Kommunikation

Abstract

Where is the boundary between writing and image? Where does the written word end and at what point can our perceptual apparatus recognize an image as such? These considerations are based on the pictorial poems of the French poet and writer Guillaume Apollinaire (1880-1918), which have their origins in Greek antiquity and have been taken up again in avant-garde typography. A pictorial poem, also known as a calligram, not only communicates the content of a text, but also creates a visual object of perception with its own level of meaning, thus combining text and image. 100 years later, the question arises as to whether the colourful helpers of our digital communication - we are talking here about the so-called emojis (Japanese: picture characters, or moji, Japanese: writing) - can be regarded as the digital heritage of 20th century pictorial poems.

Wo verläuft die Grenze zwischen Schrift und Bild? Wo hört das geschriebene Wort auf und ab wann kann ein Bild überhaupt wahrgenommen und als solches erkannt werden? Die Basis dieser Überlegungen bilden dabei die Bildgedichte des französischen Dichters und Schriftstellers Guillaume Apollinaire (1880-1918), welche ihren Ursprung in der griechischen Antike finden und schließlich in der avantgardistischen Typografie wieder aufgegriffen wurden. Ein Bildgedicht, auch Kalligramm genannt, baut neben der inhaltlichen Mitteilung ein visuell zu erfassendes Wahrnehmungsobjekt mit eigener Bedeutungsebene auf und verbindet auf diese Weise Schrift und Bild. 100 Jahr später stellt sich die Frage, ob die bunten Helfer unserer digitalen Kommunikation – die

Rede ist hier von den sogenannten Emojis (japanisch: Bildschriftzeichen, bzw. *moji*, japanisch: Schrift) – als digitales Erbe der Bildgedichte aus dem 20. Jahrhundert betrachtet werden können.

Ein paar Gedanken vorab

»Schrift wurde nicht erfunden, um gesprochene Worte abzubilden« (COULMAS 2017). Dieser Satz begegnete mir zufällig während der Suche nach einem geeigneten Thema für meine Dissertation und ließ mich seither nicht mehr los. Als Designerin bestimmen zwar eher praktische Aufgaben meinen Berufsalltag – habe mich jedoch während meines Studiums fortwährend mit schriftgestalterischen Themen beschäftigt und bin sowohl während meiner Bachelor- als auch im Zuge meiner Masterthesis typografischen Fragestellungen nachgegangen. Das geschah neben einer naheliegenden designtheoretischen Betrachtungsweise vor allem aus einem – für die Typografie aktuell spannenden – sprachwissenschaftlichen Blickwinkel, denn seit einiger Zeit ist in der Linguistik [...] ein stetig wachsendes Interesse an der sogenannten ›Bildlichkeit‹ der Schrift erkennbar und wird von immer mehr Linguist*innen als ein zur Sprache gehörendes Phänomen ihres Fachbereichs aufgefasst (vgl. SPITZMÜLLER 2016: 99).

Nachdem schriftgestalterische Aspekte für mehrere Jahrzehnte systematisch aus dem Wirkungsbereich der Sprachwissenschaften ausgelagert (vgl. SPITZMÜLLER 2013: 82-106) und als »irrelevant« (POSNER 1971: 229) oder »gänzlich gleichgültig« (DE SAUSSURE 2001 [1916]: 143) deklariert wurden, sind diese neueren Überlegungen durchaus bemerkenswert. Dabei macht Hartmut Stöckl in seinem Aufsatz zur Relevanz der Schriftgestaltung deutlich, dass das Transportieren des Inhalts nicht die einzige Aufgabe der Typografie sein könne:

»Typografie kann noch mehr. Typographie komponiert Bilder. Aus einfachen, symbolisch intendierten graphischen Formen werden ikonische Zeichen, d.h. Bilder unterschiedlicher Komplexität, die nicht (nur) das primäre Zeichensystem Sprache, sondern [...] inhaltlich-thematische Bezüge zum Textgegenstand aufbauen können« (STÖCKL 2004: 5-48).

Typografie macht die Sprache also nicht nur *lesbar*, sondern auch *sichtbar* – auf welche Art und Weise, ist allerdings bis heute nicht ausreichend geklärt. Wenn laut Spitzmüller die Typografie als *Sprache* konzipiert werde, müsste dieser Gegenstand mit etablierten Methoden der Linguistik untersucht werden können – falls dies jedoch nicht zutrefte und die Typografie etwas Eigenständiges und mit *Sprache* im Sinne des linguistischen Gegenstands nicht unmittelbar Vergleichbares sei, müsste der Fachbereich um das ihm zugrunde liegende Methodenspektrum erweitert werden (vgl. SPITZMÜLLER 2016: 100). Spätestens beim Versuch, die Typografie als etwas Autonomes zu betrachten und die da-

mit einhergehende zunehmende Bedeutsamkeit des ›Schriftbildes‹ herauszuarbeiten, stellt sich die Frage, wo sich die Grenze zwischen Schrift und Bild befindet – wo wir gewissermaßen aufhören zu lesen und beginnen zu schauen.

Um dieser Frage innerhalb meiner Dissertation nachgehen zu können, muss zunächst herausgearbeitet werden, welche Faktoren ein Bild zu einem Bild machen und dieses von der Schrift abgrenzen. Was innerhalb des lateinischen Alphabets – wo sich Form und Bedeutung im Lauf der Zeit bis hin zur kompletten Phonetisierung voneinander lösten – zunächst machbar erscheint, wird bei Silben- oder gar Symbolschriften erheblich komplexer. Exemplarisch seien an dieser Stelle die *Kanji* erwähnt – die japanischen Bildschriftzeichen, in deren Verwendung Bild und Schrift eine jahrhundertelange Einheit bilden und kaum zwischen dem Visuellen und der bloßen Mitteilung unterschieden werden kann. Entsprechende Beispiele sollen in den folgenden Kapiteln aufgezeigt werden.

Neben diesen Gedanken soll der folgende Beitrag erste konkrete Überlegungen meiner Dissertation aufzeigen, die immer in Bezug zu Coulmas' Zitat stehen und sich damit der Schriftgestaltung neben einer sprachwissenschaftlichen Analyse auch aus einem Literatur-, Kunst- und Bildwissenschaftlichen Blickwinkel nähern. Ich erhebe dabei nicht den Anspruch, innerhalb dieser Fachdisziplinen eigenständige Theorien zu etablieren, sondern mittels dessen Methoden Zusammenhänge zwischen Sprache und Schrift, West und Ost, sowie zwischen analogen und digitalen Prozessen aufzeigen zu können. Dabei bietet die Betrachtung der Typografie als ›eigenständiges semiotisches System‹ (vgl. STÖCKL 2004) ein erhebliches Potenzial für die vergleichsweise junge Designwissenschaft. Auf der Suche nach Antworten im Grenzgebiet zwischen Schrift und Bild wurde mir bewusst, dass jene Elemente – die Literatur und die Kunst – seit langer Zeit eine enge Beziehung pflegen. Besonders hervorzuheben sind an dieser Stelle die Figurengedichte aus dem frühen 20. Jahrhundert von Guillaume Apollinaire¹, der mit seiner Arbeit Poesie und Malerei miteinander verschmelzen ließ. Die Basis für diesen Beitrag bildet daher das Werk des französischen Dichters und Schriftstellers und versucht Verbindungen zu heutigen Phänomenen herzustellen, die ebenfalls an der Schwelle zwischen inhaltlicher Mitteilung und visueller Darstellungsform agieren.

¹ Mit der Veröffentlichung seiner »Calligrammes« löste der französische Dichter und Schriftsteller einen regelrechten Boom aus, der in der Avantgarde mit Kurt Schwitters und Hugo Ball seinen Höhepunkt fand und noch heute in der zeitgenössischen Typografie aufgegriffen wird.

1. Apollinaires *Calligrammes* – oder die Renaissance der Visuellen Poesie

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebte in Frankreich ein junger Poet, der sich intensiv mit der visuellen Darstellung seiner Dichtkunst beschäftigte. In Handarbeit verfasste Guillaume Apollinaire sogenannte Figurengedichte, um die Erlebnisse des Ersten Weltkriegs zu verarbeiten. Unter dem Begriff *Calligrammes – Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)* publizierte er im Jahr 1918 seine Sammlung (vgl. APOLLINAIRE 1918). Ein Kalligramm baut mittels arrangierter Form neben der inhaltlichen Mitteilung ein visuell zu erfassendes Objekt mit eigener Bedeutung auf und verbindet auf diese Weise Schrift und Bild. Neben banalen Formen wie Kreisen und Herzen – oder dem Pariser Eiffelturm – konnten Apollinaires Gedichte auch die Gestalt eines Portraits annehmen.

Fälschlicherweise gilt Apollinaire in der Literatur noch immer als der Urheber des Begriffes. Dieser wurde jedoch erstmals vom französischen Schriftsteller Edmond Haraucourt verwendet, der bereits im Jahr 1882 sein *Sonnet pointu*² als sogenanntes Kalligramm herausgab. Zu diesem Zeitpunkt konnte sich die Bezeichnung jedoch noch nicht durchsetzen. Bei der etymologischen Betrachtung fällt allerdings auf, dass sowohl Haraucourt als auch Apollinaire den Begriff mit Bedacht wählten: *Kalli* verweist auf den griechischen Terminus der Schönheit (κάλλος, ausgesprochen: kallos), wohingegen *gramm* auf das Geschriebene (γράμμα, ausgesprochen: gramma), bzw. die Linie (γραμμή, ausgesprochen: grammē) referenziert.

Bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Apollinaires *Calligrammes* stellten die Figurengedichte eine poetische Gattung minderen Wertes dar. Sie galten oftmals als philologische Scherze oder Spielereien und wurden als unbedeutend eingestuft (vgl. MASSIN 1970: 158). Mit Apollinaires Figurengedichten fand diese Art der Dichtung jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Weg, sich als eigenständige Domäne in der Literatur zu etablieren. Im Gegensatz zum klassischen Umrissgedicht der damaligen Zeit lassen Apollinaires Werke einen individuell gestalteten Umgang mit den Möglichkeiten gegenständlicher Darstellung erkennen: Die sprachliche Metaphorik wird durch die oft handschriftlich verfassten Zeilen ikonisch abgebildet, indem die Konturen der Gegenstände mittels arrangierter Zeichen sichtbar werden (vgl. ADLER/ERNST 1987: 81). Auf diese Art und Weise stehen seine poetischen Texte unmittelbar in Bezug zu ihrer visuellen Erscheinung, was zwar den Text auf den ersten Blick in den Hintergrund rücken lässt, die Aussage seiner Gedichte jedoch implizit verstärkt. Als typografisches Charakterbild des frühen 20. Jahrhunderts kann sein *Calligramme à Lou* aus dem Jahr 1915 bezeichnet werden, das er für Louise de Coligny verfasste, um ihr seine Liebe zu gestehen.

² Als Schriftsteller trat Edmond Haraucourt 1882 mit dem Titel *La légende des sexes: poèmes hystériques et profanes* zunächst unter dem Pseudonym Le Sire de Chambly in die Öffentlichkeit.



Reconnais-toi / Erkenne dich selbst
 Cette adorable personne c'est toi / Diese entzückende Person bist du
 Sous le grand chapeau canotier / Unter dem großen Bootsfahrerhut
 Oeil / Auge
 Nez / Nase
 La bouche / Der Mund
 Voici l'ovale de ta figure / Hier ist das Oval deines Gesichts
 Ton cou exquis / Dein exquisiter Hals
 Voici enfin l'imparfaite image de ton buste adoré vu comme à travers un nuage / Hier ist endlich das unvollkommene Bild deiner verehrten Büste, wie in durch eine Wolke
 Un peu plus bas c'est ton cœur qui bat / Etwas tiefer schlägt dein Herz

Abb. 1: Calligramme à Lou, Gedicht von Guillaume Apollinaire aus *Calligrammes, Poèmes de la Paix et de la Guerre*, (1913-1916), 1918

Als vermeintlich bekanntestes Figurengedicht Apollinaires zählt heute hingegen das Werk *Il pleut*, in dem es die Worte buchstäblich regnet. Wieder aufgegriffen wurde das Werk in den 1960er Jahren in der französischen Zeitschrift *Elle* für eine Werbekampagne für Regenkleidung.

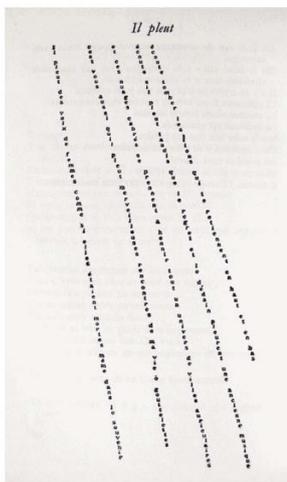


Abb. 2: *Il pleut*, Gedicht von Guillaume Apollinaire aus *Calligrammes, Poèmes de la Paix et de la Guerre*, (1913-1916), 1918

Abb. 3: Seite aus der Zeitschrift *ELLE*, um 1960

Zeichen und dessen inhaltlicher Mitteilung spielten. So auch im asiatischen Sprachraum, was nachfolgend anhand des Japanischen exemplifiziert werden soll: In einer monosyllabischen Sprache wie dem Japanischen, in der beinahe jedem Zeichen eine Silbe (*kana*) oder ein Wort (*kanji*) zugeordnet werden kann, »verschmilzt die kalligraphische Kunst sehr schnell mit der Malerei und der Dichtung« (MASSIN 1970: 177). Als konkretes Beispiel kann hier Ryuichi Yamashiros Plakat *Forest* für eine Aufforstungskampagne aus dem Jahr 1954 hinzugezogen werden. Das Symbolzeichen 木 (*ki*) steht im japanischen für den Baum, die Kombination aus zwei Bäumen 林 (*hayashi*) für einen Hain und drei Bäume 森 (*mori*) als logische Konsequenz dieser Steigerung für einen Wald. Die sprachliche Mitteilung wird auf diese Weise sowohl als phonetischer Ausdruck als auch als Bildzeichen wahrgenommen – untrennbar miteinander verbunden. Mit dem zusätzlichen Spiel der Größenverhältnisse wird der Wald nicht nur lesbar, sondern auch sichtbar.



Abb. 6: *Forest* von Ryuichi Yamashiro, 1954

In diesem Beispiel wird zudem deutlich, dass neben dem Zeichen selbst auch jener Raum von Bedeutung ist, der nicht beschrieben wird. Die Rede ist an dieser Stelle vom sogenannten Weißraum, der sich kompositorisch unterhalb des Waldes befindet und mit der Abwesenheit von Zeichen auf das Waldsterben aufmerksam machen soll. In der japanischen Ästhetik wird für eine derartige Gestaltung ein spezieller Begriff verwendet: 奇麗 (*kirei*); ein Adjektiv, welches im japanischen Alltag vielfach verwendet wird, jedoch nur schwer ins Deutsche zu übersetzen ist. An dieser Stelle wird häufig auf das Wort *schön* zurückgegriffen, welches die zahlreichen Bedeutungsebenen jedoch nicht vollständig

erfasst. Die höchste Form von *kirei* ist ein weißes Blatt Papier ohne jede Unreinheit und als einfachste aller Dimensionen deklariert (vgl. BÜRER 1993: 23), welches illustriert, dass nach ostasiatischem Minimalismus-Prinzip eher die Reduktion den Dingen ihre Schönheit verleiht als das Hinzufügen inhaltsloser Ornamentik.

3. Mallarmés *Coup de Dés* oder das Konzept des Schweigens

Vor der Veröffentlichung der *Calligrammes* beschäftigte sich auch Apollinaire intensiv mit dem Konzept des negativen Raums und den daraus entstehenden Möglichkeiten für seine Poesie. Bei seinem Pablo Picasso gewidmeten Werk aus dem Jahr 1917 tritt der schriftliche Inhalt gänzlich in den Hintergrund und eröffnet mittels kreativen Arrangements eine zweite Ebene. Der negative Raum lässt dabei Figuren entstehen, die die inhaltliche Mitteilung überlagern und damit in den Fokus des Betrachters rücken.

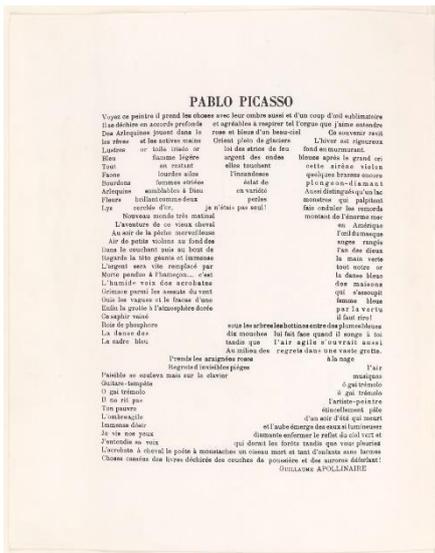


Abb. 7: Pablo Picasso von Guillaume Apollinaire, aus der Zeitschrift Sic, Nr. 17, Mai 1917

Das Konzept des negativen Raums begeisterte nicht nur Apollinaire. Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts agierte Stephane Mallarmé (1842 – 1898) im Grenzgebiet zwischen Schrift und Bild. Dabei war der französische Schriftsteller auch immer bemüht, seinen Gedichten – neben der inhaltlichen Mitteilung – auch ihre entsprechende visuelle Form zu bieten. Sein Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* zählt heute zu den bedeutendsten Werken der Weltliteratur (vgl. MALLARMÉ 1914: 75). Allerdings war Mallarmé mit der Veröffentlichung in der Zeitschrift *Cosmopolis* nicht zufrieden, da seine geplanten elf Doppelseiten vom Verlagshaus auf zehn Einzelseiten gekürzt wurden und damit einhergehend der typografische Charakter des Gedichts verloren ging.

Erst siebzehn Jahre nach der ersten Veröffentlichung und damit auch nach seinem Tod konnte das Gedicht in der von Mallarmé gewünschten Ausführung mit – für ihn – angemessener Schriftart erscheinen.³ Für den Schriftsteller war eine mathematisch exakt durchgeführte Komposition der Textgestalt die notwendige Bedingung für poetische Schönheit (vgl. MALLARMÉ 1914: 75). Der Schein einer auf den ersten Blick willkürlichen Anordnung trägt, denn bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass jedes Element des Textes einen spezifischen Ort wie auch eine vorgegebene typografische Gestaltung besitzt.

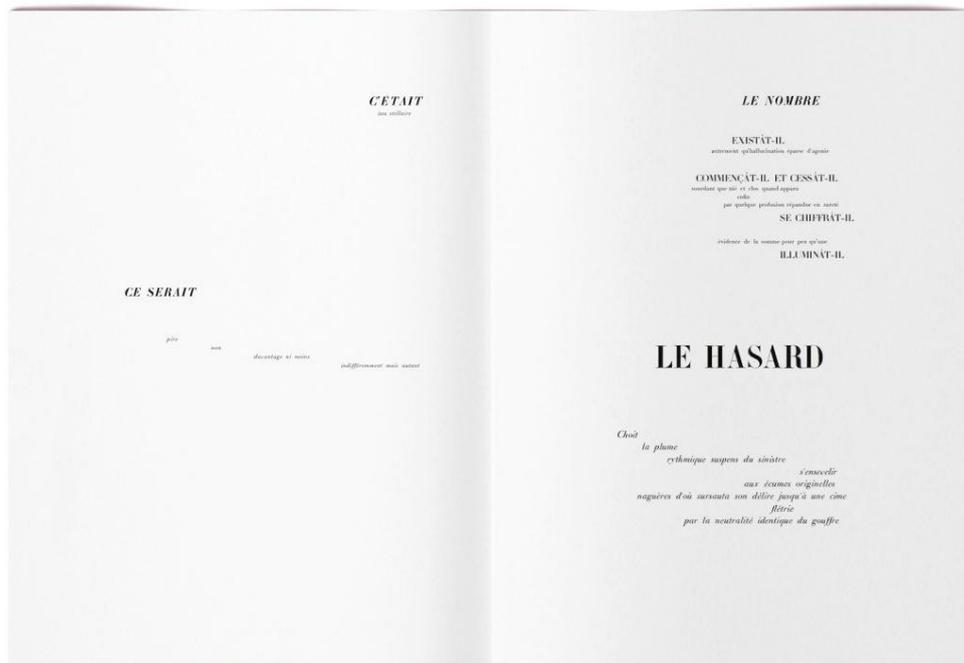


Abb. 8: Stéphane Mallarmé: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1914.

Der Hauptsatz »UN COUP DE DES JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD« (auf Deutsch etwa: Ein Wurf mit dem Würfel wird niemals den Zufall abschaffen) durchzieht, in vier Segmente geteilt, den gesamten Text. Dieser ist dabei so angeordnet, dass die Textabschnitte derselben Typografie als Motiveinheit zusammengefasst gelesen werden können. Das syntaktische Konstruktionsprinzip bildet dabei die Parenthese, d.h. optisch voneinander abgegrenzte Nebensätze werden in den übergeordneten Satzzusammenhang eingeschoben, sodass eine Abfolge von blitzartigem Aufleuchten und sofortiger Wiedervernichtung der evozierten Bildwelt besteht (vgl. MALLARMÉ 1914: 77). Zudem muss das Gedicht neben der gewohnten Leserichtung auch senkrecht und mit großen Zeilensprüngen über mehrere Seiten gelesen werden. Es handelt sich

³ Die Wahl fiel dabei auf die Didot – eine klassizistische Antiqua, die sich durch stark voneinander abweichende Strichstärken auszeichnet. Zudem wird die Ausgabe von Edmond Bonniot bei Gallimard in Paris von 1914 seither als gültige Fassung angesehen.

dabei um eine Art Gitter- oder Kreuzwortstruktur, optisch sichtbar an der parzellierenden Aufteilung des Textes in einzelne Blöcke, die durch die Verschiedenartigkeit der jeweils gewählten Drucktype und Typengröße sowie durch den Wechsel von Fett- und Normaldruck charakterisiert wird. Mit dieser revolutionären Anordnung des Textes als vieldimensionales Rezeptionsangebot tauchen immer wieder neue Motive, Gedanken und Bilder auf, die ein ausgesprochen komplexes Textgeflecht entstehen lassen (vgl. MALLARMÉ 1914: 78). Etwa die phonetische Gleichheit von *maître* (Meister) und *mètre* (Metermaß) oder von *coup de dés* (Würfelwurf) und *coup d'idées* (spontaner Einfall) birgt vielfältige Assoziationen. Das zentrale Element des Gedichts bilden jedoch nicht die Worte oder Buchstaben, sondern die weiße Fläche, die zunächst als Nebendarsteller auftritt und die für den Schriftsteller als der Inbegriff absoluter Poesie gilt (vgl. MALLARMÉ 1914: 76).

Mallarmés Werk ist der erste Schritt einer neuen Art von Dichtung und an dieser Stelle ein durchaus passendes Beispiel für den Einsatz von Typografie als Gestaltungsmoment des sprachlichen Kunstwerks in Form eines *Schriftbilds*. Einhergehend mit der komplexen Textkonstruktion muss hier auch die weiße Fläche als Absenz verbalen Textes und Äquivalent des Schweigens mitgelesen werden (vgl. ADLER/ERNST 1987: 89). Der *Coup de dés* gilt damit als Wegbereiter der visuellen Poesie Apollinaires und all jenen, die sich darauf aufbauend mit visuell-poetischen Subgenres beschäftigten.⁴

4. Das erste digitale Figurengedicht

Nach langer Abstinenz der figuralen Dichtung erschien mit Beginn der digitalen Kommunikation in den 1980er Jahren, man könnte sagen, das erste digitale Kalligramm auf dem Bildschirm. Am 19. September 1982 schlug der Wissenschaftler und spätere Professor für Informatik an der Carnegie Mellon University Scott E. Fahlman in einem digitalen Diskussionsforum vor, mit Hilfe kombinierter Satzzeichen ironische Beiträge besser von ernst gemeinten zu unterscheiden. Mit einem Doppelpunkt, einem Minus und einer schließenden Klammer – also einem seitwärts nachgebildeten Lachen – sollte von nun an die schriftliche Kommunikation mit Emotionen aufgeladen werden können (vgl. BOULTON 2014). Mit dieser scheinbar revolutionären Idee setzte er den Grundstein für die heutige Kommunikationskultur bei digitalen Kurznachrichten. Allerdings wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass die Art der Kommunikation auch als eine Rückbesinnung auf die bildhaften ersten Verständigungsformen der Menschheit eingeordnet werden kann.

⁴ Beispielsweise der für seine Merzkunst bekannte Kurt Schwitters, der ständig im Grenzgebiet zwischen Inhalt und Darstellung agierte und dem Figurengedicht so zu seiner Blütezeit verhalf, welche nach der Avantgarde jedoch sukzessive abklang.

```
19-Sep-82 11:44 Scott E Fahlman      :-)
From: Scott E Fahlman <Fahlman at Cmu-20c>

I propose that the following character sequence for joke markers:

:-)

Read it sideways. Actually, it is probably more economical to mark
things that are NOT jokes, given current trends. For this, use

:-(
```

Abb. 9: Nachricht von Scott E. Fahlman in einem Bulletin-Board der Carnegie Mellon University, 1982, abgebildet in BOULTON 2014.

Unter der Bezeichnung Emoticon – welches als Kofferwort aus den Begriffen Emotion und Icon zusammengesetzt wird – entstand in den darauffolgenden Jahren aus digitaler Spielerei ein regelrechter Hype, der eine neue digitale Kunstform hervorbrachte: Die ASCII-Art versucht Piktogramme, Bilder oder gar ganze Geschichten unter der Verwendung von Sonderzeichen, Ziffern oder einzelner Buchstaben darzustellen. Ein bekanntes Beispiel dürfte an dieser Stelle die Rose sein, die als Text gewordener Blumengruß vorrangig in Form einer Kurznachricht in den frühen 2000er Jahren verwendet wurde:

@>--}---

Das @-Zeichen bildet zusammen mit dem Größer-als-Zeichen die Blütenblätter der Rose, welche an einem Blumenstängel, bestehend aus fünf Bindestrichen und einer geschweiften sich schließenden Klammer, welche die Blätter darstellen soll, angeheftet werden. Durch die Entkontextualisierung der zunächst neutralen Zeichen entsteht in ihrer Kombination eine neue Bedeutung mit einer zweiten, romantisierenden Ebene. Diese und viele weiteren Symbole werden heute weltweit verstanden – allerdings gilt auch hier: Ausnahmen bestätigen die Regel. In Japan wird gewissermaßen ein Konkurrenzprodukt für die schriftliche Kommunikation verwendet – ein Lächeln sieht im fernen Osten folgendermaßen aus: (^_^), Skepsis wird auf diese Weise ausgedrückt: (ó_O). Einer der zentralen Unterschiede besteht darin, dass die japanischen im Vergleich zu den westlichen Emoticons horizontal gelesen werden können. Ein adäquates Beispiel zum Aufbau der westlichen Rose dürfte die typisch japanische Katze darstellen, welche mittels 21 Zeichen gebildet wird:

(,,,)---=^.^=---(,,,)

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass japanische Emoticons den Fokus auf die Augenpartie legen, wohingegen die Gefühlslage in der westlichen Welt über die Mundpartie entschlüsselt wird (vgl. YUKI/MADDUX/TAKAHIKO 2007: 303-311). Ganz im Sinne Roland Barthes, der Zeichenprozesse als *reziprok* deklariert, kann das Zeichen und dessen Bedeutung erst zum Leben erweckt werden, wenn der Betrachter in der Lage ist, es wahrzunehmen und zu verstehen (vgl. BARTHES 1988: 59). Auf diese Weise stellt er den Betrachter selbst und nicht das

Zeichen als solches ins Zentrum. Diese Überlegungen scheinen auch in diesem Falle sinnvoll, denn gerade in ihrer Art, die Welt (und ihre Zeichen) wahrzunehmen, unterscheiden sich die Japaner*innen stark von westlichen Kulturen. Ausländische Beobachter beschreiben die japanische Art, Dinge wahrzunehmen als eine *irgendwie andere* (vgl. PÖRTNER 2000: 211). Michel Foucault sagte einmal nach einem längeren Aufenthalt in einem japanischen Zen-Tempel: »Wenn ich mich an meinen ersten Aufenthalt in Japan erinnere, habe ich eher ein Gefühl des Bedauerns, nichts gesehen und nichts verstanden zu haben. Das bedeutet keinesfalls, dass man mir nichts gezeigt hat.« (FOUCAULT 2003: 776).

5. Perspektiven unseres digitalen Dialogs

Heute, gut 40 Jahre nach Fahlmans Erfindung der Emoticons, fristet der textbasierte Seitwärts-Smileys ein trostloses Dasein – die schwarz-weiße Kombination aus Doppelpunkt, Minus und geschlossener (oder geöffneter) Klammer wird in der digitalen Kommunikation immer weniger verwendet. Die Mehrheit der Programme wandelt die gängigsten Zeichenkombinationen sogar automatisch in senkrechte und schneller wahrnehmbare Emojis um. Die Entwicklung von der minimalistischen Zeichenfolge hin zum dreidimensionalen, realistischen und oftmals individuell gestaltbaren Bildzeichen wird auch bei der etymologischen Betrachtung deutlich: Im Gegensatz zum Emoticon finden Emojis ihren Ursprung im japanischen Sprachgebrauch, dabei werden die Begriffe *Bild* (絵, ausgesprochen: *e*) und *Schrift* (文字, ausgesprochen: *moji*) zusammengeführt. Mit der Verwendung dieser digitalen *Bilderschrift* in unserer Kommunikation gehen wir, so die Überlegung, auf der Stufe der Abstraktion wieder einen Schritt zurück; sozusagen weg vom Schriftzeichen und hin zur visuellen Form der Mitteilung, welche ein größeres Identifikationspotenzial für den Benutzer als die abstrakte Form der Emoticons bietet. Allerdings geht mit dieser Entwicklung auch eine gewisse Problematik einher, welche anhand des folgenden Beispiels deutlich wird:

Während der Design-Konferenz *Typographics2018* bat Emojis-Designerin Jennifer Daniel die Zuhörer*innen, ihre Augen zu schließen und sich einen Vogel vorzustellen. Dabei stellte sie die Frage, was einen Vogel zu einem Vogel mache (vgl. DANIEL 2018). Vermutlich entstanden in den Köpfen der Anwesenden zahlreiche mentale Bilder eines Vogels, welche mit nur einem Knopfdruck und dem damit verbundenen Versenden des Vogel-Emojis verschwinden. Die Gestalt des Vogels wird uns gewissermaßen aus der Sichtweise der großen Tech-Unternehmen wie Google, Apple oder Twitter aufgezwungen – Interpretationsspielraum bleibt kaum und das Bild in den Köpfen der Sender und Empfänger hat keine Chance mehr, zu existieren.

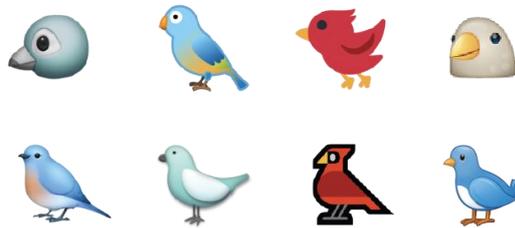


Abb. 10: *Der Vogel-Emoji* von Apple, Google, Twitter, WhatsApp, Facebook, LG, Microsoft und Samsung (im Uhrzeigersinn von links oben), 2018.

Im Laufe der Zeit hat sich also unsere schriftliche digitale Kommunikation weg vom Abstrakten hin zum Spezifischen verlagert – die Auswahl an Emoji für Lebensmittel, Tiere oder auch Freizeitaktivitäten steigt stetig: Was darf es heute sein? Mai Tai mit Limette 🍹 oder doch Martini mit Olive 🍸? Diese Verschiebung zum Hyperrealismus fügt dem Emoji-Vokabular zwar eine erheblich größere Auswahl hinzu, verändert aber auch dessen semiotische Funktion (vgl. BOGOST 2019), denn im Laufe ihres digitalen Lebens können Emoji ihre Bedeutung wandeln. Dies geschieht, wenn sie nicht nur als digitale Kopie der Realität verwendet werden, sondern auch auf semantischer Ebene kommuniziert – das Emoji sozusagen als Symbol und nicht für den Zweck, für welchen sie ursprünglich gestaltet wurden, verwendet wird. Das schafft mehr Spielraum für Interpretation, birgt jedoch ein erhebliches Potenzial für Missverständnisse. Dabei muss zwischen kontextuellen, kulturellen, und generationsabhängigen Faktoren unterschieden werden, welche im Folgenden näher beleuchtet werden.

1. Kontextabhängige Interpretationsmöglichkeit

Dass Emoji nicht nur im eigentlichen Sinne, sondern mittlerweile auch symbolhaft verwendet werden, dürfte spätestens mit der amerikanischen Auberginen-Debatte aus dem Jahr 2015 deutlich geworden sein: Das Versenden eines Auberginen-Emojis – im Englischen als *Eierfrucht* bezeichnet – steht im metaphorischen Sinne für das männliche Genital und deutet demnach auf sexuelle Anspielungen hin. In den vereinigten Staaten wurde das Gemüse so kontrovers diskutiert, dass sogar der Fotodienst Instagram die Aubergine zeitweise aus dessen Katalog verbannte, mit der Begründung, Nutzer posteten regelmäßig unerlaubte Fotos in Verbindung mit der Aubergine (vgl. OHNE AUTOR 2015). Aufgrund solcher Nutzungs- und Interpretationsprobleme beschloss das Unicode-Konsortium, das Auswahlverfahren der Emoji der breiten Masse zu öffnen und jene in den Entscheidungsprozess zu integrieren, die Emoji täglich verwenden: die Nutzer selbst (vgl. DANESI 2016: 117f). Denn im Gegensatz zu Worten, die aufgrund ihrer Verwendung in den Duden aufgenommen werden,

können Emoji erst mit in die (digitale) Kommunikation integriert werden, wenn diese in den Katalogen der Hersteller erscheinen und dem Nutzer zugänglich gemacht werden. Die Entscheidung, die Evolution der Emoji als Gemeinschaftsprojekt zu begreifen, schafft Vielfalt, Individualität und Diversität – im weitesten Sinne vergleichbar mit der Sprache selbst – werden Emoji immer präziser in ihrem Ausdruck, was sich beispielsweise in den über 100 Varianten zeigt, Essen zu visualisieren.

2. Kulturelle Missverständnisse

Die Rückbesinnung auf eine bildliche Darstellung lässt unzählige Möglichkeiten für eine universelle Kommunikation entstehen – sogar sprachliche Hürden können damit überwunden werden. Bei steigender Zahl verwendbarer Emoji nimmt allerdings auch das Potenzial für (kulturelle) Missverständnisse zu, da aus ein und demselben Emoji verschiedene Bedeutungen abgeleitet werden können (vgl. FELBO 2017: 1615-1625). Beispielhaft lässt sich das an folgenden Nachrichten zeigen:

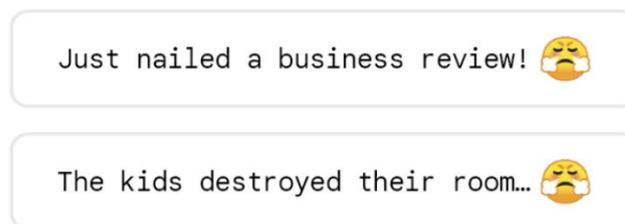


Abbildung 11: *Emoji* in unterschiedlicher Verwendung von GoogleDesign, 2020.

Im ersten Satz unterstützt das gewählte Emoji eine positive Aussage, wohingegen im zweiten Satz ein Gefühl der Wut suggeriert wird. Die ursprüngliche Bedeutung des sogenannten *Triumph-Emojis* wird vor allem in Japan auf diese Weise verwendet. In der westlichen Welt wird dieses Emoji für das sprichwörtliche *Dampf ablassen* benutzt und demnach als negative Emotion angesehen. Derartige kulturelle Unterschiede finden häufig statt, wenn das Emoji nicht direkt auf ein *Ding* referenziert, sondern indexikalisch für eine Aktion oder ein Gefühl steht.

3. Generationsabhängige Verwendung

Jede Generation grenzt sich mit unterschiedlichen Mitteln von ihrer vorherigen ab – sei es mit der Art und Weise sich zu kleiden, zu sprechen oder Musik auszuwählen. Dieses Phänomen zeigt sich auch in der Nutzung der Emoji und wird am Beispiel des *Tränenlach-Emojis* besonders deutlich: Für den Großteil der Nutzer ist es ein beliebtes Werkzeug, Freude auszudrücken. Von

der sogenannten *Generation Z* wird es allerdings verschmäht. Wer zwischen 1997 und 2011 geboren ist, verwendet heute 🙄, um digital zu lachen – sozusagen die ikonische Version des umgangssprachlichen *sich Totlächens*. Hier findet also bereits mit der Auswahl eine Positionierung statt. Dieser Wandel zeigt, dass Emoji nicht nur benutzt werden, um die sprachliche Mitteilung visuell zu unterstützen, sondern auch, um sich – wenn auch unbewusst – von anderen Generationen abzugrenzen.

Eine Schlussbetrachtung

Für den Autor und Schriftgestalter Erik Spiekermann stellen diese digitalen Spielereien einen kulturellen Rückschritt dar. Es sei eine Errungenschaft, ein Alphabet mit 26 Buchstaben geschaffen zu haben, mit dem sich hochkomplexe Inhalte ausdrücken ließen. Darum würden die Mitteleuropäer von Chinesen oder Japanern beneidet, deren Sprachen sich aus mehreren Tausend Schriftzeichen zusammensetzten (vgl. SPIEKERMANN 2016). Doch wird den kleinen bunten Helfern unserer digitalen Kommunikation mit dieser reduzierten Sichtweise nicht unrecht getan? Sie mit der Komplexität der Schrift in Konkurrenz treten zu lassen erscheint an dieser Stelle zu kurz gedacht. Vielmehr geht es doch um den Wunsch eine gesprochene Konversation in einem digitalen Umfeld abzubilden – und an dieser Stelle zeigt sich die Problematik, denn wie bereits zu Beginn des Beitrags erwähnt, wurde Schrift nicht erfunden, um gesprochene Worte abzubilden (COULMAS 2017). Der Wunsch, Sprache in ihrer Gesamtheit auch schriftlich abbilden zu können, entwickelte sich erst im Lauf der Zeit und vielerorts auf unterschiedliche Art und Weise.

Trotz der hochentwickelten Schriftsysteme, auf deren Vielfalt wir heute Zugriff haben, wird die Diskrepanz zwischen Sprache und Schrift wohl niemals komplett überwunden werden können. Auf einer rein schriftlichen Grundlage sind zentrale Komponenten der Sprache wie Mimik, Gestik oder Tonlage nur schwer zu projizieren. Der Wunsch, diese Ebene auch der schriftlichen Kommunikation hinzuzufügen, besteht nicht erst seit der Verwendung der Chat-Funktion der digitalen Medien. So wollte bereits Simias von Rhodos in der griechischen Antike mit einer extravaganten Anordnung seinen Worten einen besonderen Rahmen geben, die seine inhaltliche Aussage unterstützen sollten. Viele Jahre später trieben Guillaume Apollinaire ähnliche Gedanken um, der seine Verletzlichkeit mittels handgeschriebener Poesie zum Ausdruck bringen wollte – oder auch Stephane Mallarmé, für den – neben der Wahl der Schrift – nicht nur das geschriebene Wort, sondern gerade das Nicht-geschriebene fortwährend im Fokus seiner Werke stand. Wie in den vorangegangenen Kapiteln deutlich wurde, beschränken sich Versuche aus der bloßen inhaltlichen Mitteilung auszubrechen und die Schriftzeichen auch in einen visuellen Kontext einzubetten nicht nur auf den Zeitraum vor dem 21. Jahrhundert, sondern weitet sich mehr denn je in unsere digitale Kommunikation aus. Beginnend mit dem

ersten digitalen Lachen der 1980er Jahre bestehend aus Doppelpunkt, Minus und geschlossener Klammer wird heute mittels ikonischer, indexikalischer oder symbolhafter Zeichen in Form von Emojis der sprachlichen Mitteilung eine weitere Ebene hinzugefügt.

Auch wenn sie auf den ersten Blick unterschiedlich erscheinen, haben diese Beispiele doch eines gemein: Die Möglichkeiten, die uns mittels Schrift gegeben sind, reichen oftmals nicht aus, alles abbilden zu können, was Sprache auszudrücken vermag. Letztendlich rückt damit die Form als visuelle Figur in den Fokus – selbst ohne die Kenntnis der inhaltlichen Mitteilung spricht der Charakter einer Schrift buchstäblich Bände (vgl. EISELE 2012: 24). So heißt es auch bei Hans Peter Willberg: »Die Form spricht mit, unausweichlich« (WILLBERG 2000: 51), eine Aussage durch die die Typografie – also das ›Schriftbild‹ – von einem visuellen Transportmittel von Sprache zur Hauptrolle in der schriftlichen Verständigung avanciert – von der Antike über die Avantgarde bis in unsere heutige (digitale) Kommunikation – indem sie, wenn auch unbewusst, auf jene alten Traditionen zurückgreift, die Schrift und Bild miteinander vereinen (vgl. MASSIN 1970) und zeigt damit, dass wir in unserem Alltag ständig im Grenzgebiet zwischen Bild und Schrift agieren – ohne es immer bewusst wahrzunehmen.

Literatur

- ADLER, JEREMY; ERNST ULRICH: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. VCH [Weinheim] 1987
- APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*. Paris [Gallimard] 1918
- BARTHES, ROLAND: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988
- BOGOST, IAN: *Emoji Don't Mean What They Used to*. In: *The Atlantic*, 11.02.2019. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/02/how-new-emoji-are-changing-pictorial-language/582400/> [23.05.2021]
- BOULTON, JIM: *100 ideas that changed the web*. London [Laurence King] 2014
- BÜRER, CATHERINE: *Kirei. Plakate aus Japan (1987–1993). Plakatsammlung des Museums für Gestaltung Zürich*. Zürich [Edition Stemmler] 1993.
- COULMAS, FLORIAN: *Über Schrift*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- COULMAS, FLORIAN: *Die beste Schrift der Welt. Im Rahmen der Veranstaltung Dialog im Museum der Daimler und Benz Stiftung im Mercedes-Benz-Museum Stuttgart*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=af70LBtRMDY> [27.02.2021]

- DANESI, MARCEL: *The Semiotics of Emoji. The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*. London [Bloomsbury Academic] 2017
- DANIEL, JENNIFER: *Talk to me: The Evolution of Emoji. Gifs, memes, and emoji have quickly become a lingua franca. But what do they say about our collective need to be heard?*, 2021. <https://design.google/library/the-evolution-of-emoji/> [24.05.2021]
- DE SAUSSURE, FERDINAND: *Cours de linguistique générale*. Deutsche Übersetzung: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, 3. Auflage. Berlin [de Gruyter] 2001 [1916]
- EISELE, PETRA: Der Typografie verschrieben. Protagonisten und Diskurse. In: NAEGELE, ISABEL (Hrsg.): *Texte zur Typografie. Positionen zur Schrift*. Zürich [niggli] 2012
- FELBO, BJARKE; ALAN MISLOVE; ANDERS SOGAARD; IYAD RAHWAN; SUNE LEHMANN: *Using millions of emoji occurrences to learn any-domain representations for detecting sentiment, emotion and sarcasm. Proceedings of the 2017 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing, 2017*. <https://doi.org/10.18653/v1/D17-1169> [24.05.2021]
- FOUCAULT, MICHEL: *Schriften in vier Bänden. Band III 1976-1979*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003
- MALLARMÉ, STÉPHANE: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris [Gallimard] 1914
- MASSIN, ROBERT: *Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen*. Aus dem Französischen übersetzt von Philipp Luidl und Rudolf Strasser. Ravensburg [Otto Maier] 1970
- PÖRTNER, PETER: Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmung in Japan. In: ELBERFELD, ROLF; GÜNTER WOHLFAHRT (Hrsg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln [Edition Chora] 2000
- POSNER, ROLAND: Strukturanalyse in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires Les Chats. In: IHWE, JENS (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I*. Frankfurt/M. [Athenäum] 1971
- SPIEKERMANN, ERIK: Emojis sind ein kultureller Rückschritt. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 16.06.2016. https://www.deutschlandfunkkultur.de/erik-spiekermann-emojis-sind-ein-kultureller-rueckschritt.1270.de.html?dram:article_id=357346 [28.02.2021]

- SPITZMÜLLER, JÜRGEN: *Graphische Variation als soziale Praxis. Eine soziolinguistische Theorie skripturaler ›Sichtbarkeit‹*. Berlin [de Gruyter] 2013
- SPITZMÜLLER, JÜRGEN: Typographie. Sprache als Schriftbild. In: KLUG, NINA-MARIA; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin [de Gruyter] 2016
- STÖCKL, HARTMUT: Typographie. Gewand und Körper des Textes. Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung. In: *Zeitschrift für angewandte Linguistik*, 41, 2004, S. 5-48
- SUGIMOTO, YOSHIO; ROSS E. MOUER: *Constructs for understanding Japan*. London [Routledge] 1989
- YUKI, MASAKI; WILLIAM W. MADDUX; ASUDA TAKAHIKO: Are the windows to the soul the same in the East and West? Cultural differences in using the eyes and mouth as cues to recognize emotions in Japan and the United States. In: *Journal of Experimental Social Psychology*, 43(2), 2007. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0022103106000321?via%3Dihub> [27.02.2021]
- WILLBERG, HANS PETER: *Typolemik/Typophilie. Streiflichter zur Typographical Correctness*. Mainz [Hermann Schmidt] 2000
- OHNE AUTOR: Instagram ban on emoji has sexters searching for fruity alternatives. In: *The Guardian*, 29.04.2015. <https://www.theguardian.com/technology/2015/apr/29/instagram-ban-eggplant-emoji-sexters-fruity-alternatives> [24.05.2021]