

Nº030

Pamela

M. Lee

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | N°030

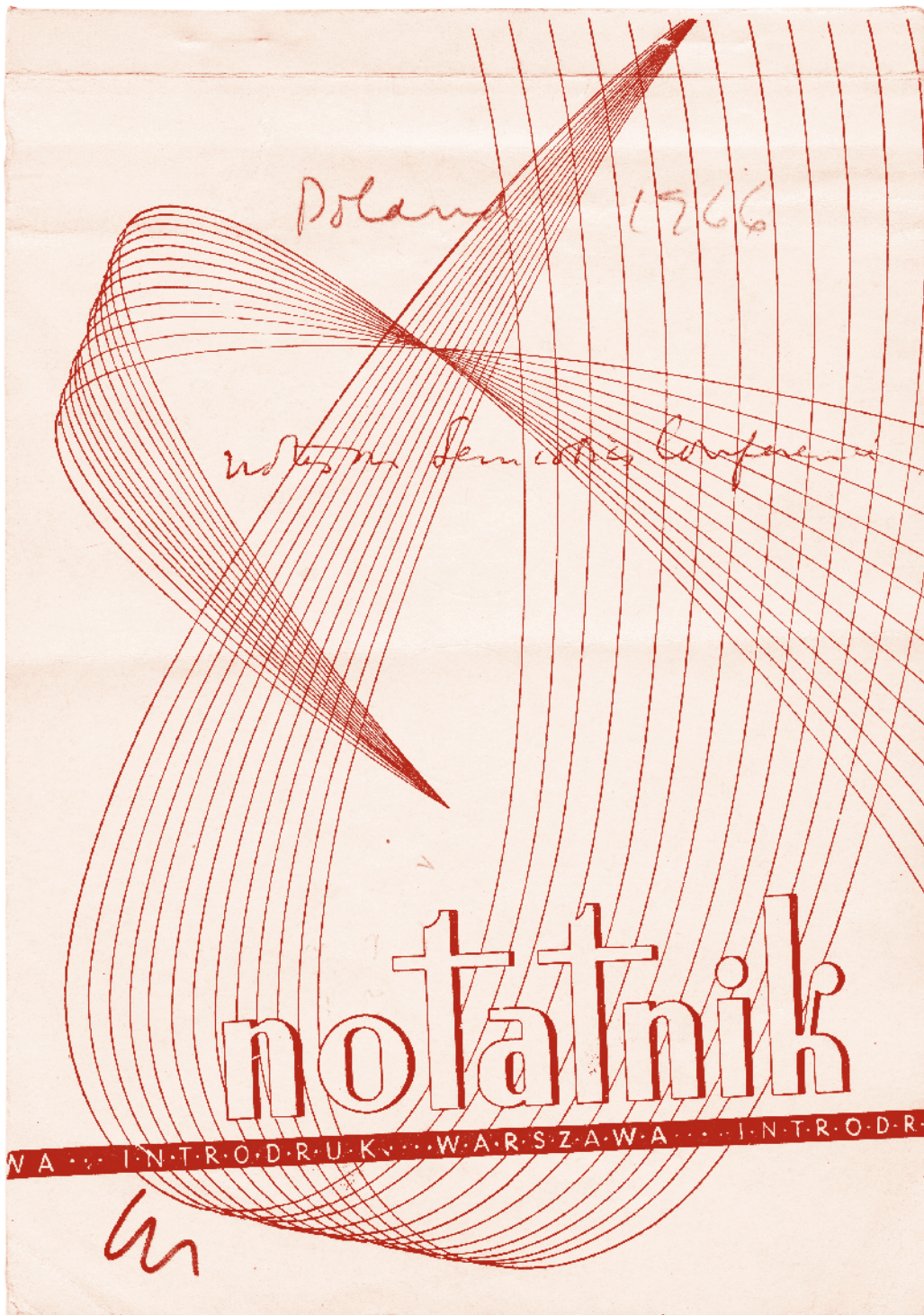
Pamela M. Lee

*Illegibility / Unleserlichkeit*

dOCUMENTA (13)

HATJE  
CANTZ

Pamela M. Lee  
*Illegibility /*  
*Unleserlichkeit*



All images / Alle Abbildungen:  
Meyer Schapiro,  
*Poland 1966 Notatnik*  
Notes taken during the  
Second International  
Conference on Semiotics,  
Kazimierz, Poland,  
September 1966 /  
Notizen anlässlich des Zweiten  
Internationalen Kongresses für  
Semiotik, Kazimierz, Polen,  
September 1966

# Pamela M. Lee

## *Illegibility*

Where the rituals of academic life are concerned, there are few exercises as rudimentary, at once essential and banal, as taking notes. A student goes to class and reflexively pulls out a spiral-bound notebook, scribbling furiously to keep pace with the lecture. A scholar produces copious marginalia in an essay or book: in this sense, his or her library is not so much a collection of volumes on a shelf as an archive of palimpsests. Field notes are the preferred literary genre of anthropologists, linguists, and sociologists venturing beyond the walls of the ivory tower; art historians visit museums and galleries with notepads at the ready. Over the course of a lifetime, a professor goes through hundreds of reams of paper in an effort to “get it all down,” whether “it” is registered through pencil, pen, or keystroke.

Note-taking, in short, ranks as one of the principal acts in the making of the scholar’s world, on the same plane as reading or listening to a lecture or the desultory musing that leads to the occasional breakthrough in thought. And it’s because taking notes is so integral to what we do that we may lose sight of the activity’s strangely bivalent character, as both formative and utterly mundane. The literal grounds of note-taking, such as the ruled leafs of paper, the ring binders, the Moleskine books, mirror this split in their schizophrenic identity: they are both trash and relic. On the one hand, such notes are bureaucratic props in their everydayness, but they can also take on a fetishized aura for the scholar, with the mystified and talismanic associations that the term *fetish* connotes. There is a dialectical tension in the note-taking process and its results, from glorified pursuit to drudge work, from archive to garbage. And yet it is another, related binary—namely, the legible and the illegible—that is the central preoccupation of this essay. For when we encounter notes, especially illegible ones, whether written by ourselves or by others, we begin to question their function in the transmission of knowledge, their self-evident role as transcription.

I write in praise of illegibility not because I am an obscurantist or a cryptographer. I praise illegibility for what it communicates about both the opacity and the materiality of knowledge, telegraphed by the scrappy recalcitrance of such notes. The following, then, is a kind of semiotics of illegibility. Its intention is paradoxical: to “read” the implications of

illegibility, in notes both rarefied and mundane, as correlative to those processes of thought that are irreducible to the mannerisms of conventional script. Since these thought processes are effectively internalized and embodied by the hand—projected as a physical trace—the graphic remainder would seem to flout our expectations of how notes are used: in short, their reification as information. Illegibility challenges us to think about the production of knowledge and the ends it serves. It puts the lie to instrumentalizing knowledge, as premised on what Jean-François Lyotard once called “the ideology of communicational transparency.”<sup>1</sup>

★

Two examples from different corners of the note-taking universe frame the issue. As befits the alternately banal and exalted character ascribed to the process above, the cases range from the homely—my own notes—to the sanctified: those taken by the legendary art historian Meyer Schapiro.

The exploration begins in my own library. I pull a book down from the shelf, a trusted volume I acquired more than twenty years ago as an undergraduate. As I flip through the pages, I encounter passages that are emphatically underlined and starred, pages dog-eared and rubbed. The last few empty pages of the book are filled with all sorts of notes of diverse graphic character. There are meandering whorls of hurried cursive script, as well as the crudest block print.

What particularly strikes me is the fact that many of these notes are nearly impossible to read, which goes against the grain of their ostensible purpose. But while the appearance of some annotations may seem arbitrary and erratic, there are also passages of sustained graphic identity, suggesting something like a self-conscious style, or bursts of energy registering a peculiar commitment to the text. The whole thing looks like a massive run-on sentence or a misguided experiment in Concrete poetry. And while this in part may be a function of literary real estate—there’s little room to maneuver in the margins—the fact that a few blank pages are covered in this stuff raises the question: what’s the point of “getting it all down” when “it” makes little or no sense to the reader, let alone the writer? Whatever meaning is being communicated, the act itself stands in excess of the content.

Earlier, I called note-taking a kind of “ritual,” and here, the term acquires an almost anthropological significance beyond the rote transcription of passing thought. References to psychoanalysis and literary criticism are inevitable, for both fields invoke the question of the reader’s self-presence as implicated within processes of mark-making. For Sigmund Freud, notes function as mnemonic indexes for otherwise forgotten memories, if not potentially traumatic events. In his 1925 essay “A Note upon the ‘Mystic Writing Pad,’” he wrote of those devices consisting of a “slab of dark brown resin or wax with a paper edging,” on “which is laid a thin transparent sheet, the top end of which is firmly

1 | Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. B. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [orig. 1979]), p. 4.



secured to the slab while its bottom end rests upon it without being fixed to it.”<sup>2</sup> The top layer itself consists of two sheets (one of transparent celluloid, the other of translucent waxed paper), and after that layer has been written on with a stylus, the note taker can effectively erase her words by lifting the top sheet from its waxen ground. But rather than functioning like a genuine tabula rasa, the bottom layer of the pad preserves the trace of the original inscription. Repressed memories are like such buried inscriptions, lying beneath the surface of things. The mystic writing pad, for this reason, betrays a “remarkable agreement with . . . our perceptual apparatus.”<sup>3</sup>

For Jacques Derrida, following Freud, the mnemonic dimension of taking notes might suggest the trace of an absent subject, the graphic residue left behind after listening to a lecture or reading a book.<sup>4</sup> Notes perform the role of what Derrida might call a “supplement.” Metaphysically, they shore up the presence of a reader—his or her *self-evidence*—when following the thread of an argument or narrative.

What’s clear from both accounts is that neither characterizes the note-taking process as a seamless transmission of knowledge. In fact, quite the opposite is true. Questions of self-knowledge are at the crux of the matter for Freud, but there is nothing accessible or transparent about that self-knowledge, or about the path and means taken to retrieve it. Only the hard work of psychoanalytic excavation enables its recovery, and what is ultimately uncovered may make little rational sense. Of course, Freud was writing about the unconscious, not anything so seemingly trivial as illegibility. Yet the metaphors he recruited to describe the work of the unconscious—a notepad of sorts, a child’s toy—underscore how layered, how charged, the performance of taking notes is.

★

Illegibility is hardly restricted to our personal libraries and the quotidian habits of bureaucracy and classroom culture; we find it also in the most treasured sanctum of intellectual life: the archive. Indeed, we plunge headlong into the archive to continue the circular exercise of taking notes *on* notes. We approach a reading of these latter notes with two basic agendas. First, scholars sleuth around for that odd bit of information that might confirm whatever hypothesis is being entertained. Equal but opposite to this conceit, we turn to notes in hopes of discovering something wholly new and strange about our subject—something to overturn earlier readings and shift those canonical paradigms. But what experience could be more frustrating than to pore over the notes of a historical figure and have them yield little in the way of usable information? The experience is not uncommon, as a personal encounter with the archives of Meyer Schapiro (1904–1996) will illustrate.

This archive, housed in the Butler Library at Columbia University, captures all the tensions of note-taking described above. One of the most

2 | Sigmund Freud, “A Note upon the ‘Mystic Writing Pad’” [orig. 1925], chap. 13 in *General Psychological Theory* (New York: Simon and Schuster, 1991), pp. 207–13.

3 | *Ibid.*, p. 209.

4 | Jacques Derrida, “Freud and the Scene of Writing” [orig. 1967], in *Writing and Difference* (London: Routledge, 1985), pp. 246–92.

important American art historians, Schapiro can only be described as protean in his bibliographic habits. His erudition was legendary, as was his pedagogical largesse. And as his papers make abundantly clear, beginning in the late 1930s up to his death, he was an inveterate collector of his own archives, from multiple drafts of both classical and long-forgotten essays through towering stacks of correspondence on brittle onionskin paper to dozens of boxes of note cards.

It seems strange to discuss Schapiro in the same breath as illegibility, for the author of such foundational texts of art history as “The Social Bases of Art” (1936), “Nature of Abstract Art” (1937), and important essays on the sculpture of late antiquity was nothing if not a lucid prose writer. His arguments were unfailingly cogent and clear, even as he was making the most subtle of points. Still, illegibility is part and parcel of this archive, and no more so than in those files containing both ruled cards and delicate, near-translucent slips of paper.

Of course, Schapiro was both a medievalist and a modernist, and any student of a premodern field will tell you that confrontations with illegibility in the archive are standard operating procedure. No doubt the notes they study are exponentially more rarefied than those stashed in the desks of modernist scholars, and illegibility would even seem a precondition of their identity. The strangeness of medieval typography requires a different, and difficult, kind of exegetical labor: the spadework of paleontology. The spiky hand of Merovingian script, for instance, estranges one from one’s usual habit of internalizing a text. One diligently applies oneself to studying the graphic writing systems of various monasteries, just as one devotes years to learning a foreign language transcribed in something other than the Roman alphabet.

The modernist, on the other hand, might approach his or her documents with a modified set of expectations. Assuming one is fluent in the language of one’s subject, the paleographic roadblocks faced by the premodern historian are effectively removed. The student of modern China or Russia works relentlessly to learn Wen Yan or Cyrillic, but may be far less concerned with mastering these respective alphabets as a function of their *graphic* identity. The graphic character of writing doesn’t typically stand in the way of the modernist’s efforts to extract meaning from notes. Or, at least, it doesn’t usually: and that qualifier is relevant to my thinking on illegibility.

Reviewing Schapiro’s half-century-long engagement with semiotics and linguistics, from a remarkable correspondence with Roman Jakobson beginning in the late 1930s to his editorial work in the 1960s and 1970s with the journal *Semiotica*, I have spent far too many hours (and yet hardly enough time) sorting through both his note cards and his notepads. To get through what amounts to thousands of observations jotted down on scraps of paper might well require the skills of a profes-

sional cryptographer—or perhaps, more appropriately, a paleontologist. One is cowed by the quantity of notes accumulated over the course of a lifetime, and one is awed by just how difficult they are to read. Considering the volume and density of this particular collection of notes, the overwhelming majority of which are indecipherable, I am forced to ask what practical ends their accumulation serves. Just what kind of knowledge do these notes transmit or produce? How do we use them? How did *Schapiro* use them? Could he even always read his own writing? Taken together, as part of a historiographic piece, they are an extraordinary monument to the art historian's thought. But pulled apart and atomized, reviewed individually and on their own terms, they yield scant insight into the mechanics of his thought process and the development of his ideas—a process that we too often like to imagine as linear and transparent in its orderliness. Instead, the illegibility of these cards announces a virtual resistance to being rationalized. Pace Roland Barthes, they are codes without a message.

Indeed, you could consult any one of the dozen boxes of notes, pull out any card at random, and the experience of illegibility would be the same. What makes this all the more curious is that Schapiro was not at all a messy writer: his script was exceedingly regular, his letters hyperbolically neat. But his graphemes were minuscule, as tightly wound and involuted as the whorls of the Romanesque capitals that he brilliantly analyzed in his work on the French abbey at Moissac. You could say that his typographic style was inversely proportionate to his prodigious intellect, as if his handwriting—economic bordering on self-negating—was somehow meant to control and contain the expansive, searching character of his mind.

What could be more suggestive than having “the ideology of communicational transparency” deposited at every turn—and especially by Schapiro, a thinker whose own semiotic engagements were meant to resist the seamless interpretations proffered by certain schools of textual or iconographic analysis? Schapiro's own take on the theory of signs offers a historical prelude to our contemporary deliberations on illegibility. While he had been broadly invested in linguistics, semantics, and adjacent semiological approaches well before World War II, he is best known for his work in those areas through his canonical essay of 1969, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs.”<sup>5</sup> Published in the journal *Semiotica*, the essay grew out of his 1966 contribution to the Second International Conference on Semiotics in Poland, an organization on whose board he served and that included Barthes, Umberto Eco, Jakobson, Julia Kristeva, and Yuri Lotman. Here, he is concerned with the “non-mimetic” elements in image-making, beginning with the smooth prepared surface that serves as the ground for figuration. Ranging in his investigations from Western medieval art to

5 | Meyer Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs,” *Semiotica* 1, (1969), pp. 223–42.

Impressionism, Schapiro goes on to analyze issues of size, orientation, the frame, and other nonfigural aspects of the pictorial field, such that a dynamic and shifting interplay occurs between ground and those other elements in the production of meaning.

But Schapiro's investigations were not at all meant to suggest that semiotics were a ready-to-hand set of tools in the analysis of works of art: a supradisciplinary method that could magically unlock the “meaning” of the work of art as transparent and radically intelligible phenomena. On the contrary, his approach meant to counter the overdeterminations of both iconographic and textual readings; to dramatize what was ultimately recalcitrant in the work of art and the complex historical dynamic enacted in the relation between the problematic categories of “form” and “content.” Consider the words of one of his closest readers, the great French art historian Hubert Damisch, who recognized that Schapiro's dialogue with a range of thinkers outside art history was intended to complicate the self-evidence and security of such readings. “He was ever intent on working to present problems in fresh relief,” Damisch wrote, “and to engage in a dialogue about them with the most widely disparate speakers . . . with the idea of putting the speakers themselves to the test by having them confront an essentially polymorphous and—dare I say it?—perverse object.”<sup>6</sup>

Illegibility telegraphs something of this polymorphous and perverse object. Illegibility refuses the easy reading that lends itself to even easier abstraction. Notes may be the foundation of the scholar's métier, but it by no means follows that their role is ultimately instrumental. Illegibility is the sign of the note's irreducibility, its failure to be easily consumed. In Schapiro's notebook for the Second International Conference on Semiotics one surveys the vestigial traces of his thought (the meandering or compressed script, the occasional doodle) as an inadvertent affront to the pressures of intellectual labor today. In both his reading on semiotics and the very notes that are the substrate of his thinking, there is a challenge to that means/ends ratio that would have every archival occasion result in an academic “payoff,” the scholar's equivalent to the quick fix. In semiotic terms, the motivation for such signs might seem strikingly *unmotivated*, a testament to a historian whose scholarly profile refused rigid classification or caricature, a perpetually restless (and hence generative) intellect. Instead, in flipping through the pages of this notebook, devoted to the very subject of meaning production, one glimpses intellectual possibilities, false starts, and propositions that exceed the conventionally legible trace—and the connotation of an easily digestible idea that comes with the territory.

Pamela M. Lee (b. 1967) is Professor in the Department of Art and Art History at Stanford University, Palo Alto, California.

6 | Hubert Damisch, “Six Notes in the Margin of Schapiro's *Words and Pictures*,” in “On the Work of Meyer Schapiro,” special issue, *Social Science* 45, no. 1 (Spring 1978), pp. 15–36.

on meaning usage

meaning  $\rightarrow$  large context  $\rightarrow$  usage  
 usage applies to the elements of a sentence - <sup>understands</sup>  
 meaning " " " " " <sup>the whole sentence -</sup>  
 but the meaning is not standard but <sup>varies</sup>  
 a person is not a part of usage, the all its elements &  
 relationships are parts of usage (in their meaning)  
 a word can ~~change~~ <sup>change</sup> element or relations permitted  
 by usage -

2 opposed attitudes to language: the static-analytic-abstract,  
 the dynamic-usage-scale aspect.

music is closer to language in its structure &  
 elements or <sup>the</sup> ~~the~~ <sup>same</sup> structural problems  
 why is closer to language in its semantic  
 structure or transmission?

composition of music as a well model  
 for understanding of language as  
 a constructive process -

the system of tone elements & the  
 restrictions on their combination  
 the acquired knowledge of context  
 & past usage -

the construction of music as a creative  
 process: invention is not to regard  
 as thing of past compositions, but  
 new ones out of the same (it new)  
 elements & utilizing some existing  
 combinations -

The choice of elements is fundamental  
 compared to composers in musical ideas  
 a personal affective content -

The relation of speaker to his content  
 is primary for choice of use of the  
 language instrument - the thing  
 relation is already shaped by the  
 instrument, i.e. we conceive what  
 is to be said so that it can be said -

in other things, I act in part in our world.  
 The difficulties lie in part in our inability to construct  
 a universal model



K. H. R. H. 9/66



The box is not of the box is a with box  
 we could say: the structure is not  
 but the box of the box is not  
~~of the box is not~~

on H. H. R. H. - danger of misplaced concreteness as well  
 as phenomena about language - <sup>as in</sup> ~~is~~ <sup>placed</sup> ~~abstract~~  
 of language in way of <sup>of</sup> ~~is~~ <sup>language</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>  
 the box ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>  
~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>

is the box a not box? } ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>  
 can appear ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>  
 are disproportions (between not not) ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>

X will be if X is not treated.  
 X will not ~~be~~ <sup>be</sup> ~~be~~ <sup>be</sup> ~~be~~ <sup>be</sup>  
 a disproportion exists even if not ~~be~~ <sup>be</sup> ~~be~~ <sup>be</sup> ~~be~~ <sup>be</sup>  
 as if of misplaced concreteness: of the ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>  
the ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>

the realist position arises perhaps from misunderstanding of  
 why not ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>  
 as real ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>  
disproportion to realities: ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup> ~~is~~ <sup>is</sup>





Review - Representations of Charles W.  
 5 vol. incl. articles  
 by S. Shapiro on spaces  
 and the word  
 + the possible

theory of music - meaning  
 relation of abstract, poetic, and visual and

meaning of signs - their relations to each other  
 as signs for each other.  
 source of connotations of words.  
 also of figures of speech.

signs of things  
 source of meaning & new qualities  
 of signs

in interpretation of pictures.  
 importance of knowledge of the objects  
 & their meanings (= their fields, relations,  
 groups, types, etc.)  
 image is search for the proper objects & their fields

"image" remains far closer to "semantic field"  
 within sense.

analysis of variations in Panthe's formal play upon  
 words - not verbalized -  
 as if of expressive characters of forms  
 applicable to abstract

look up Picasso & words in language

but - the  
 denotation  $\Rightarrow$  analysis [why not analysis, NO?]  
 connotation - of which [why not analysis, NO?]  
 signified = image (image is negative  
 side of word)

no phonemic units in cinema

[frames of movement]

[of showing up + phonemic pronunciation  
 of a word]

in grammar a 'syntactic' unit (They are one)  
 [are there not units of motion? types of motion?  
 identified then elements - frame -  
 of Chaplin's walk, run, etc.  
 & speed of early film  
 of film in music]

[if I read more 'syntactic' cinema in film of  
 is it cinema film - not a language  
 but not an art]

intro - Charles de la Cruz  
 on exchange of letters as text of form of letter  
 a novel - of Richardson, Rousseau, Harlow  
 & Fielding, Joseph Andrews - of de la Cruz  
 [is there a common point - why? is it like  
Rahmencizlik - in 1st person?  
 does it develop from 1st person narrative?]

[performing words: I promise, I agree, I agree to,  
 I accept, I resign, I donate (?), I cede (?), I guarantee,  
 do not donate, cede, document an act rather  
 than perform it.]





is characterized by  
- we are  
- character

intelligibility of theme of letter - writes in  
and of its reception, or of writing & reception  
of letters in the -- called unwellistic  
names by Reeg.

individuals who communicate: hence all to  
development of the flamets & flamets toward  
speculation

see recent articles of weirich on semantics

on intelligibility of poetry  
(of basic metaphysics + poetry)

St. Thomas Aquinas } metaphysics } plus the Greek  
in metaphysics } metaphysics  
Pythagoras - Wanderer + Tristan

deut = serpent in Pythagoras folk tale.  
[cf. Apocalypse: serpent and prince of  
darkness]

Perun vs. serpent  
Perun = slight (it was) → small (Andrius)  
(also slight in Apocalypse)

in Apocalypse  
the serpent lighting  
as it - of god

Perun + strong arrowheads, rays  
of thunder - strong (Bluskenberg)  
serpent vs. strong fire arrows? in expressions.

11 types of Perkunas (Indra, Baldr)  
deut → serpent, miss and by P.

(L'arbre de l'Univers - serpent at base (earth)  
god at top (also sun & moon)  
sun = fire  
parts below = serpent)

Apoc. of 2nd c AD: could be interpreted as if it includes  
[ metaphysical elements ]

(Elves & gnom - & Ascurin  
above deut & world - herald  
serpent at base of distribution  
from it  
- Metaphysics)

1. not having read it?  
we cannot understand  
it as it is not of our  
competence to judge of  
it - it is a metaphysical  
historical language - it  
[ Metaphysics ]

# Pamela M. Lee

## *Unleserlichkeit*

Was die Rituale des akademischen Lebens betrifft, gibt es nur wenige Übungen, die so elementar, so essenziell und zugleich banal sind wie das Aufschreiben von Notizen. Ein Student besucht eine Veranstaltung, zieht reflexartig ein spiralegebundenes Notizbuch hervor und beginnt wie wild zu schreiben, um mit dem Tempo der Vorlesung Schritt zu halten. Ein Wissenschaftler produziert umfangreiche Randbemerkungen in einem Aufsatz oder einem Buch: In dieser Hinsicht ist seine Bibliothek weniger eine Sammlung von Büchern in einem Regal, sondern eher ein Archiv von Palimpsesten. Feldforschungsnotizen sind das bevorzugte literarische Genre von Anthropologen, Linguisten und Soziologen, die sich aus den Mauern des Elfenbeinturms hervorwagen; Kunsthistoriker besuchen Museen und Galerien mit griffbarem Notizbuch. Im Lauf seines Lebens verbraucht ein Professor Hunderte Seiten Papier bei seinen Bemühungen, »alles aufzuschreiben«, gleichgültig, ob »alles« nun mit Bleistift, Kugelschreiber oder per Tastenanschlag festgehalten wird.

Das Aufschreiben von Notizen gehört, kurz gesagt, in der Gelehrtenwelt zu den grundlegenden Handlungen, auf derselben Ebene wie die Lektüre oder das Hören einer Vorlesung oder die halbherzigen Überlegungen, die gelegentlich zu gedanklichen Durchbrüchen führen. Und gerade weil das Notieren ein so wesentlicher Bestandteil unseres Tuns ist, übersehen wir manchmal den seltsamen Doppelcharakter dieser Aktivität als ebenso prägend wie zutiefst banal. Die materiellen Grundlagen des Notierens wie linierte Blätter, Ringbücher und Moleskine-Bücher spiegeln diese Spaltung in ihrer schizophrenen Identität wider: Sie sind Abfall und Reliquie zugleich. Einerseits sind solche Notizen in ihrer Alltäglichkeit bürokratische Requisiten, doch können sie für den Wissenschaftler auch eine fetischisierte Aura annehmen, mit allen mystifizierten und zauberischen Assoziationen, die der Begriff »Fetisch« konnotiert. Im Prozess des Notierens und in seinen Ergebnissen, von der verklärten Beschäftigung bis zur stumpfsinnigen Schuferei, vom Archiv bis zum Müll, liegt eine dialektische Spannung. Und doch steht eine andere, verwandte binäre Opposition – nämlich das Lesbare und das Unleserliche – im Mittelpunkt der Überlegungen dieses Essays. Denn wenn wir auf Notizen stoßen, und

vor allem, wenn diese unleserlich sind, ob nun von anderen oder uns selbst verfasst, beginnen wir, ihre Funktion bei der Überlieferung von Wissen, ihre offenkundige Rolle als Niederschrift zu hinterfragen.

Ich schreibe das Lob der Unleserlichkeit nicht etwa, weil ich eine Obskurantin oder Kryptografin bin. Ich lobe die Unleserlichkeit für das, was sie über die Opazität und die Materialität des Wissens aussagt, die sich in der bruchstückhaften Widerspenstigkeit solcher Notizen vermitteln. Das Folgende ist also eine Art Semiotik der Unleserlichkeit. Seine Absicht ist paradox: in Notizen, die gleichzeitig exklusiv und alltäglich sind, die Implikationen der Unleserlichkeit als Entsprechungen jener Denkprozesse zu »lesen«, die sich nicht auf die Eigenschaften des konventionellen Manuskripts zurückführen lassen. Da diese Denkprozesse von der Hand – projiziert als körperliche Spur – faktisch internalisiert und verkörpert werden, scheint sich der grafische Rest über unsere Erwartungen hinwegzusetzen, wie Notizen verwendet werden: kurz gesagt, ihre Verdinglichung als Information. Die Unleserlichkeit fordert uns heraus, über die Wissensproduktion und die Zwecke nachzudenken, denen sie dient. Sie straft die Instrumentalisierung eines Wissens Lügen, das auf dem beruht, was Jean-François Lyotard einmal als »die Ideologie der kommunikativen ›Transparenz‹« bezeichnet hat.<sup>1</sup>

★

Zwei Beispiele aus verschiedenen Winkeln des Universums der Notizen stecken den Rahmen dieser Fragestellung ab. Passend zum abwechselnd banalen und erhabenen Charakter, der dem oben beschriebenen Vorgang zugeschrieben wird, reichen die Fallbeispiele vom Unpräzisen – meinen eigenen Notizen – bis zum Geheiligten: jenen, die der legendäre Kunsthistoriker Meyer Schapiro machte.

Die Untersuchung beginnt in meiner eigenen Bibliothek. Ich nehme ein Buch aus dem Regal, einen bewährten Band, den ich mir vor über zwanzig Jahren als Studentin gekauft habe. Beim Durchblättern stoße ich auf Passagen, die energisch unterstrichen und mit Sternchen markiert sind, die Seiten mit Eselsohren versehen und abgewetzt. Die wenigen leeren letzten Seiten des Buchs sind mit allen möglichen Notizen in unterschiedlichen Schriftarten gefüllt. Es gibt mäandernde Wirbel einer hastigen Schreibschrift ebenso wie die kunstloseste Blockschrift.

Besonders fällt mir die Tatsache ins Auge, dass viele dieser Notizen fast unleserlich sind, was ihrem vordergründigen Zweck scheinbar zuwiderläuft. Doch während das Erscheinungsbild mancher Anmerkungen willkürlich und fahrig wirken mag, gibt es auch Passagen einer ausdauernden grafischen Identität, die so etwas wie einen selbstbewussten Stil oder Energieausbrüche andeuten und eine eigentümliche Hingabe an den Text verraten. Das Ganze sieht aus wie ein

1 | Zit. n.: Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, übers. v. Otto Pfersmann, Graz und Wien: Böhlau 1986 [Orig. 1979], S. 27.

gewaltiger fortlaufender Satz oder ein verfehltes Experiment in konkreter Poesie. Und obwohl dies zum Teil eine Folge des literarischen Grundstücksmarkts sein mag – auf den Seitenrändern ist wenig Platz zum Manövrieren –, wirft die Tatsache, dass ein paar leere Seiten mit diesem Zeug bedeckt sind, die Frage auf: Wozu sollte es gut sein, »alles aufzuschreiben«, wenn »alles« für den Leser, ganz zu schweigen vom Verfasser, wenig oder keinen Sinn ergibt? Welche Bedeutung auch immer kommuniziert wird, der Akt als solcher übersteigt den Inhalt.

Weiter oben hatte ich das Aufschreiben von Notizen als eine Art »Ritual« bezeichnet, und hier, jenseits der routinemäßigen Niederschrift flüchtiger Gedanken, nimmt dieser Begriff eine nahezu anthropologische Bedeutung an. Verweise auf die Psychoanalyse und die Literaturkritik sind unvermeidlich, weil beide Felder die Frage nach der Präsenz des Lesers aufwerfen, der in den Prozessen des Spurenerzeugens impliziert ist. Für Sigmund Freud fungieren Notizen als mnestische Indizes ansonsten vergessener Erinnerungen, wenn nicht gar potenziell traumatischer Ereignisse. In seinem 1925 erschienenen Aufsatz »Notiz über den ›Wunderblock« sprach er von jenen Geräten, die aus einer »in einen Papierrand gefaßte[n] Tafel aus dunkelbräunlicher Harz- oder Wachsmasse [bestehen], über welche ein dünnes, durchscheinendes Blatt gelegt ist, am oberen Ende an der Wachstafel fest haftend, am unteren ihr frei anliegend.«<sup>2</sup> Dieses Blatt besteht wiederum aus zwei Schichten (die obere aus transparentem Zelluloid, die untere aus durchscheinendem Wachspapier), und nachdem die obere Schicht mit einem Stilius beschriftet wurde, kann der Verfasser der Notizen seine Worte auf praktische Weise löschen, indem er das zusammengesetzte Deckblatt von der darunterliegenden Wachstafel abhebt. Doch anstatt wie eine richtige Tabula rasa zu funktionieren, bewahrt die Wachstafel die Spuren der ursprünglichen Aufschreibung. Verdrängte Erinnerungen sind wie solche begrabenen Aufzeichnungen, die unter der Oberfläche der Dinge liegen. Daher verrät der Wunderblock »eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit dem [...] Bau unseres Wahrnehmungsapparats.«<sup>3</sup>

Für Jacques Derrida kann, im Anschluss an Freud, die mnestische Dimension des Aufschreibens die Spur eines abwesenden Subjekts andeuten, die grafische Hinterlassenschaft, nachdem man einen Vortrag gehört oder ein Buch gelesen hat.<sup>4</sup> Notizen spielen eine Rolle, die Derrida als »Supplement« bezeichnen könnte. Im metaphysischen Sinn verstärken sie die Anwesenheit des Lesers – seine oder ihre *Selbstvidenz* –, während man dem Gedankengang einer Diskussion oder einer Geschichte folgt.

Es ist offenkundig, dass keine dieser beiden Darstellungen den Vorgang des Notierens als eine bruchlose Übertragung von Wissen charakterisiert. Tatsächlich ist vielmehr das Gegenteil der Fall. Für

2 | Sigmund Freud, »Notiz über den ›Wunderblock« [Orig. 1925], in: Ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, *Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1975, S. 365–369, S. 366 f.

3 | Ebd., S. 366.

4 | Jacques Derrida, »Freud und der Schauplatz der Schrift« [Orig. 1967], in: Ders., *Die Schrift und die Differenz*, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 302–350.

Freud sind Fragen der Selbsterkenntnis der springende Punkt, aber an dieser Selbsterkenntnis ist nichts zugänglich oder transparent, ebenso wenig wie die Mittel und Wege, die zu ihrer Wiedergewinnung dienen. Nur die harte Arbeit der psychoanalytischen Grabung ermöglicht ihre Wiedergewinnung, und das, was man schließlich ans Licht fördert, ergibt unter rationalen Gesichtspunkten möglicherweise wenig Sinn. Selbstverständlich schrieb Freud über das Unbewusste und nicht über etwas vermeintlich so Triviales wie die Unleserlichkeit. Doch die Metaphern, die er heranzog, um die Arbeit des Unbewussten zu beschreiben – eine Art Notizblock, ein Kinderspielzeug –, unterstreichen, wie vielschichtig und aufgeladen die Verrichtung des Aufschreibens von Notizen ist.

★

Unleserlichkeit ist wohl kaum auf unsere privaten Bibliotheken und die alltäglichen Regeln der Bürokratie und der Kultur des Seminarrums beschränkt; wir finden sie auch im geschätztesten Allerheiligsten des intellektuellen Lebens: im Archiv. Tatsächlich stürzen wir uns kopfüber in ein Archiv, um dort die zirkuläre Übung fortzusetzen, noch mehr Notizen *über* Notizen zu machen. Wir begeben uns mit zweierlei Absichten an die Lektüre solcher Notizen. Zum einen stöbern Wissenschaftler nach jener unerwarteten Information, die eine wie auch immer geartete Hypothese stützen könnte. In gleicher Weise, aber mit einem entgegengesetzten Konzept, wenden wir uns Notizen in der Hoffnung zu, zu unserem Thema etwas vollkommen Neues und Merkwürdiges zu entdecken – etwas, das früheren Interpretationen den Boden entzieht und zu einem Wechsel kanonischer Paradigmen führt. Doch welche Erfahrung könnte frustrierender sein, als über den Notizen einer historischen Figur zu grübeln und festzustellen, dass sie kaum brauchbare Informationen abwerfen? Diese Erfahrung ist nicht ungewöhnlich, wie eine persönliche Begegnung mit dem Archiv von Meyer Schapiro (1904–1996) veranschaulichen soll.

Dieses Archiv, das in der Butler Library an der Columbia University aufbewahrt wird, umfasst alle oben beschriebenen Spannungen des Aufschreibens von Notizen. Man kann Schapiro, einen der bedeutendsten amerikanischen Kunsthistoriker, im Hinblick auf seine bibliografischen Gepflogenheiten nur als proteisch bezeichnen. Seine Belesenheit war ebenso legendär wie seine pädagogische Großzügigkeit. Und wie aus seinen Unterlagen mehr als deutlich hervorgeht, war er von den späten 1930er Jahren bis zu seinem Tod ein hartnäckiger Sammler seines eigenen Archivs, von vielfachen Entwürfen klassischer wie längst vergessener Aufsätze über sich türmende Stapel von Korrespondenzen auf brüchigem Durchschlagpapier bis zu Dutzenden von Kästen mit Karteikarten.



Es erscheint merkwürdig, Schapiro in einem Atemzug mit Unleserlichkeit zu behandeln, denn der Autor so grundlegender Texte der Kunstgeschichte wie »The Social Bases of Art« (1936), »Nature of Abstract Art« (1937) und wichtiger Aufsätze über die Skulptur der Spätantike war ein Verfasser luzider Prosa. Seine Argumentationen waren ausnahmslos überzeugend und klar, selbst wenn er die scharfsinnigsten Überlegungen anstellte. Dennoch ist die Unleserlichkeit ein wesentliches Merkmal seines Archivs, und zwar nirgendwo mehr als in jenen Akten, die sowohl linierte Karteikarten als auch zarte, fast durchscheinende Zettel enthalten.

Schapiros kunsthistorisches Interesse galt bekanntlich Mittelalter und Moderne, und jeder Student eines vormodernen Forschungsgebiets wird wohl bestätigen, dass eine Auseinandersetzung mit der Unleserlichkeit im Archiv ein übliches Prozedere ist. Die Notizen, die sie untersuchen, sind zweifellos um ein Vielfaches exklusiver als jene, die sich in den Schreibtischen von Wissenschaftlern verbergen, die sich mit der Moderne beschäftigen, und ihre Unleserlichkeit mag sogar als eine Vorbedingung ihrer Identität gelten. Die Fremdartigkeit der mittelalterlichen Schrift erfordert eine andere, schwierige exegetische Arbeit: die Pionierarbeit der Paläontologie. So wird man beispielsweise von der spitzen Handschrift merowingischer Manuskripte seinen üblichen Gewohnheiten beim Aufnehmen von Texten entfremdet. Sorgsam widmet man sich dem Studium der Schreibweisen verschiedener Klöster, so wie man Jahre braucht, um sich eine Fremdsprache anzueignen, die in einer anderen Schrift als der des römischen Alphabets transkribiert wird.

Der Modernist oder die Modernistin hingegen können an ihre Dokumente mit anderen Erwartungen herangehen. Sofern man die Sprache seines Untersuchungsgebiets fließend spricht, entfallen faktisch die paläografischen Straßensperren, mit denen die Historiker der Vormoderne konfrontiert sind. Der Student des modernen China oder Russland arbeitet unermüdlich daran, das klassische Chinesisch oder Kyrillisch zu lernen, doch er muss sich weit weniger darum bemühen, die jeweiligen Alphabete als eine Funktion ihrer grafischen Identität zu beherrschen. Der grafische Charakter der Schrift steht den Anstrengungen des Modernisten, die Bedeutung von Notizen herauszufiltern, eigentlich nicht im Wege. Oder jedenfalls nicht für gewöhnlich: Und diese Einschränkung ist für meine Überlegungen zur Unleserlichkeit von entscheidender Bedeutung.

Bei der Beschäftigung mit Schapiros ein halbes Jahrhundert während der Auseinandersetzung mit Semiotik und Linguistik, von einer bemerkenswerten, in den späten 1930er Jahren einsetzenden Korrespondenz mit Roman Jakobson bis zu seiner redaktionellen Arbeit für die Zeitschrift *Semiotica* in den 1960er und 1970er Jahren, habe

ich viel zu viele Stunden (und doch nicht genügend Zeit) damit verbracht, seine Karteikarten und seine Notizblöcke durchzusehen. Es würde durchaus die Fähigkeiten eines professionellen Kryptografen – oder vielleicht angemessener eines Paläontologen – erfordern, wollte man die Tausende von Beobachtungen sichten, die schnell auf Zetteln festgehalten wurden. Die Menge der Notizen, die sich im Lauf eines Lebens angesammelt haben, ist beängstigend, und ihre schwere Lesbarkeit ist einschüchternd. Angesichts des Umfangs und der Dichte dieser besonderen Sammlung von Notizen, deren überwältigende Mehrheit unentzifferbar ist, frage ich mich unweigerlich, worin der praktische Zweck ihrer Ansammlung liegt. Welche Art von Wissen vermitteln oder produzieren diese Notizen? Wie sollen wir sie nutzen? Wie hat *Schapiro* sie genutzt? Konnte er selbst seine eigene Schrift immer lesen? In ihrer Gesamtheit, als Teil einer historiografischen Arbeit, stellen sie ein außergewöhnliches Denkmal für das geistige Schaffen dieses Kunsthistorikers dar. Wenn man sie jedoch auseinanderreißt und isoliert und jeweils gesondert und gemäß ihrer eigenen Bedingungen betrachtet, geben sie nur geringe Einblicke in die Mechanismen seiner Denkprozesse und die Entwicklung seiner Ideen – ein Prozess, dessen Ordnung wir uns allzu oft gerne als linear und transparent vorstellen. Vielmehr signalisiert die Unleserlichkeit dieser Karteikarten einen faktischen Widerstand gegen ihre Unterordnung unter die Vernunft. Sie sind, ohne Roland Barthes nahetreten zu wollen, Codes ohne eine Botschaft.

Man könnte tatsächlich jeden dieser Dutzenden von Karteikästen zur Hand nehmen und irgendeine beliebige Karte herausziehen, die Erfahrung der Unleserlichkeit wäre stets dieselbe. Das alles erscheint umso merkwürdiger, als Schapiro keineswegs ein chaotischer Schreiber war: Seine Schreibweise war außerordentlich regelmäßig, seine Buchstaben übertrieben akkurat. Doch seine Grapheme waren winzig klein und so eng geschlungen und verwickelt wie die Windungen der romanischen Kapitelle, die er in seiner Arbeit über die französische Abtei von Moissac so brillant analysiert hat. Man könnte behaupten, dass der Stil seiner Handschrift in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zu seinem erstaunlichen Intellekt stand, so als sollte seine Schrift – ökonomisch bis zur Selbstverneinung – irgendwie dazu dienen, den weit ausholenden und durchdringenden Charakter seines Denkens unter Kontrolle zu bringen und in Grenzen zu halten.

Was könnte beziehungsreicher sein, als »die Ideologie der kommunikativen ›Transparenz‹« auf Schritt und Tritt entthront zu sehen – und besonders von Schapiro, einem Denker, dessen eigene Beschäftigung mit der Semiotik darauf abzielte, den bruchlosen Interpretationen zu widerstehen, die von manchen Schulen der textuellen oder ikonografischen Analyse vorgelegt wurden. Schapiros Auslegung der Zeichen-

theorie bietet ein historisches Vorspiel zu unseren aktuellen Überlegungen zur Unleserlichkeit. Obwohl er sich schon lange vor dem Zweiten Weltkrieg mit Linguistik, Semantik und verwandten Herangehensweisen beschäftigt hatte, wurde er für seine Arbeit auf diesen Gebieten vor allem durch seinen kanonischen Aufsatz »On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs« aus dem Jahr 1969 bekannt.<sup>5</sup> Dieser Aufsatz, der in der Zeitschrift *Semiotica* erschien, ging zurück auf seinen Beitrag zum Zweiten Internationalen Kongress für Semiotik in Polen 1966, eine Organisation, in dessen Vorstand er mitarbeitete und der auch Barthes, Umberto Eco, Jakobson, Julia Kristeva und Yuri Lotman angehörten. Dort befasst er sich mit den »nicht-mimetischen« Elementen bei der Produktion von Bildern, beginnend bei der glatten präparierten Oberfläche, die als Grundlage der Figuration dient. Schapiro, dessen Recherchen von der westlichen Kunst des Mittelalters bis zum Impressionismus reichen, fährt fort, Fragen der Größe, Gerichtetheit und Rahmung sowie andere nicht-mimetische Aspekte des Bildfelds zu analysieren, so dass zwischen dem Bildgrund und den anderen Elementen, die zur Bedeutungsproduktion beitragen, ein dynamisches und veränderliches Zusammenspiel entsteht.

Doch Schapiros Untersuchungen wollten keineswegs nahelegen, dass die Semiotik ein griffbereiter Satz von Werkzeugen zur Analyse von Kunstwerken sei: eine disziplinenübergreifende Methode, die auf magische Weise die »Bedeutung« von Kunstwerken als transparenten und durchweg verständlichen Phänomenen entschlüsseln könnte. Seine Herangehensweise zielte ganz im Gegenteil darauf ab, der Überdeterminiertheit ikonografischer und textueller Lesarten zu widersprechen und nachdrücklich zu veranschaulichen, was am Kunstwerk und an der komplexen historischen Dynamik, die sich im Verhältnis der problematischen Kategorien von »Form« und »Inhalt« entfaltet, letztlich widerspenstig blieb. Man denke nur an die Worte eines seiner aufmerksamsten Leser, des bedeutenden französischen Kunsthistorikers Hubert Damisch, der erkannte, dass Schapiros Dialog mit einer Reihe von Denkern außerhalb der Kunstgeschichte darauf abzielte, die Selbstevidenz und Sicherheit solcher Deutungen zu komplizieren. »Er war immer darauf bedacht, Probleme deutlich herauszuarbeiten«, schrieb Damisch, »und mit den unterschiedlichsten Gesprächspartnern in Dialog zu treten [...], wobei dahinter die Idee stand, diese auf die Probe zu stellen, indem er sie mit einem im Grunde genommen polymorphen und – wenn ich so sagen darf? – perversen Objekt konfrontierte.«<sup>6</sup>

Die Unleserlichkeit vermittelt etwas von diesem polymorphen und perversen Objekt. Die Unleserlichkeit verweigert die bequeme Lektüre, die sich zu noch bequemeren Abstraktionen anbietet. Notizen

5 | Meyer Schapiro, »Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen« [Orig. 1969], in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 4. Aufl. [Orig. 1994], München: Fink 2006, S. 253–274.

6 | Hubert Damisch, »Six Notes in the Margins of Schapiro's *Words and Pictures*«, in: *Social Science* (Sonderheft »On the Work of Meyer Schapiro«), 45, 1, Frühjahr 1978.

mögen zwar das Fundament des wissenschaftlichen Metiers bilden, doch folgt daraus keineswegs, dass sie letztlich eine instrumentelle Rolle spielen. Unleserlichkeit ist das Zeichen für die Irreduzibilität der Notizen, für das Scheitern ihres leichten Konsums. In Schapiros Notizbuch für den Zweiten Internationalen Kongress für Semiotik inspiziert man die rudimentären Spuren seiner Gedanken (die schlängelnde oder gedrängte Handschrift, die gelegentliche Kritzelei) als einen unbeabsichtigten Affront gegen den Druck, unter dem intellektuelle Arbeit heutzutage stattfindet. Sowohl in seiner Lesart der Semiotik als auch in den Notizen, die das Substrat seines Denkens bilden, liegt eine Infragestellung jenes Verhältnisses von Mittel und Zweck, für das sich jede archivarische Gelegenheit akademisch »rechnen sollte«, das Äquivalent des Wissenschaftlers für eine schnelle Lösung. Semiotisch betrachtet, mag die Motivation solcher Zeichen frappierend *unmotiviert* erscheinen, das Zeugnis eines Historikers, dessen wissenschaftliches Profil sich der starren Klassifikation oder Karikatur entzog, ein stets rastloser (und folglich produktiver) Intellekt. Vielmehr erblickt man beim Durchblättern dieses Notizbuchs, das dem Thema der Bedeutungsproduktion gewidmet ist, für einen kurzen Moment intellektuelle Möglichkeiten, Fehlstarts und Thesen, die über die herkömmliche lesbare Spur – und die Konnotation einer leicht verdaulichen Idee, die man unter diesen Umständen erwartet – hinausgehen.

Pamela M. Lee (geb. 1967) ist Professorin am Department of Art and Art History an der Stanford University, Palo Alto, Kalifornien.

**100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken**

**N°030: Pamela M. Lee**

***Illegibility / Unleserlichkeit***

**dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012**

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

English Copyediting / Englisches Lektorat: Melissa Larner

English Proofreading / Englisches Korrektorat: Sam Frank

Translation / Übersetzung: Barbara Hess

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Christine Emter

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m<sup>2</sup>, Munken Print Cream 15, 90 g/m<sup>2</sup>

Printing / Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

Binding / Buchbinderei: Gerhard Klein GmbH, Sindelfingen

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Pamela M. Lee

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: documenta III, 1964, installation view with /

Installationsansicht mit Wilhelm Loth, *Signal anthropomorph*, 1960/61, and /

und Alicia Penalba, *Grande Ailée*, 1960–63 (detail / Detail), photo / Foto: © Lederer/

documenta Archiv; © Wilhelm-Loth-Stiftung, Karlsruhe; pp. / S. 2, 10–15: Meyer

Schapiro, *Poland 1966 Notatnik*, Meyer Schapiro Collection, Rare Book & Manuscript

Library, Columbia University in the City of New York; © Meyer Schapiro Estate

**documenta und Museum Fridericianum**

**Veranstaltungs-GmbH**

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

**Published by / Erschienen im**

**Hatje Cantz Verlag**

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2879-9 (Print)

ISBN 978-3-7757-3059-4 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal  
Cultural Foundation



Pamela

M. Lee

*Illegibility /*

*Unleser-*

*lichkeit*