

Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan u.a. (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 28

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16397>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg; Schwan, Stephan u.a. (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 28*, Jg. 14 (2018), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16397>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?](http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=91)

[option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=91](http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=91)

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 28 vom Juli 2018

IMAGE 28

Inhalt

Klaus Sachs-Hombach	3
<u>Editorial</u>	
Janina Wildfeuer/John A. Bateman.....	5
<u>Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht</u>	
Joachim Knappe.....	47
<u>Multimodalität aus rhetoriktheoretischer Sicht</u>	
Jörn Staecker/Matthias Toplak/Tobias Schade	61
<u>Multimodalität in der Archäologie – Überlegungen zum Einbezug von Kommunikationstheorien in die Archäologie anhand von drei Fallbeispielen</u>	
Hans Dieter Huber.....	107
<u>Multisensorisches Wissen</u>	
Stephan Lowry	113
<u>Kulturtheoretische Perspektiven auf multimodale und transmediale Kommunikation</u>	
Stephan Packard	123
<u>Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität</u>	

Sebastian Thies/Suzana Vasconcelos de Melo	137
<u>Performativität, Reembodiment und Auratisierung: Multimodale Diskursstrategien des testimonialen Diskurses in <i>Que bom te ver viva</i> (1989) von Lúcia Murat und <i>Subversivos</i> von André Diniz (1999f.)</u>	
Das bildphilosophische Stichwort:	
<u>Vorbemerkung</u>	164
Antje Kapust	165
<u>Das bildphilosophische Stichwort 22</u> <u>Phänomenologische Bildtheorien</u>	
Christa Sütterlin	170
<u>Das bildphilosophische Stichwort 23</u> <u>Gesichtsdarstellung</u>	
Jörg R.J. Schirra/Zsuzsanna Kondor.....	181
<u>Das bildphilosophische Stichwort 24</u> <u>Figur/Grund-Differenzierung</u>	
<u>Impressum</u>	194

Klaus Sachs-Hombach

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

obwohl kommunikative Prozesse sicherlich nicht erst seit kurzem, sondern immer schon multimodal beschaffen waren, ist das Phänomen der multimodalen Kommunikation vor allem in den letzten Dekaden zu einem viel beachteten Forschungsthema avanciert. Eine der Ursachen hierfür kann in der zunehmenden gesellschaftlichen Bedeutung der digital vermittelten Kommunikation gesehen werden: Unterstützt durch vereinfachte Bedienoberflächen haben die digitalen Medien die Verwendung unterschiedlicher Modalitäten, wie etwa Bilder, in bemerkenswerter Weise vereinfacht und vervielfacht. Eine weitere Ursache mag in dem damit einhergehenden Wandel der öffentlichen Kommunikation liegen, die durch den Einfluss der Medien im stärkeren Maße Formen der Imagebildung und der symbolischen Politik Rechnung tragen muss, was den Einsatz multimodaler Mittel zumindest begünstigt. Wie immer die Ursachen im Einzelnen aber auch beschaffen sein mögen; sie haben inzwischen eine breite wissenschaftliche Sensibilität für die unterschiedlichen medialen wie modalen Qualitäten von Kommunikation hervorgebracht und die Auseinandersetzung mit Multimodalität ganz explizit auf die allgemeine Forschungsagenda gesetzt.

In der Ihnen vorliegenden 28. Ausgabe von IMAGE möchten wir Ihnen einige Beiträge präsentieren, die sich dem Themenschwerpunkt »Multimodale Kommunikation« widmen und die sowohl eine Bestandsaufnahme der unterschiedlichen thematischen Ausrichtungen als auch Forschungsbemühungen darstellen. Es handelt sich um ausgewählte Beiträge von insgesamt drei Symposien, die unter Beteiligung verschiedener Disziplinen an der Universität Tübingen seit 2014 stattgefunden haben. Ziel der Symposien war es, verschiedene methodische Zugänge, begriffliche Grundlagen, disziplinäre Perspektiven sowie historische Entwicklungen und kulturelle Einbettungen zu reflektieren, um so

die unterschiedlichen Dimensionen von Multimodalität auszuloten und damit einen ersten Überblick zu schaffen für die weiteren Forschungen zur Multimodalität gegenwärtiger wie historischer Medienangebote.

Die aktuelle Ausgabe führt die Reihe »Das bildphilosophische Stichwort« mit drei weiteren Stichwörtern fort, zudem wird sie ergänzt durch das von Martina Sauer herausgegebene Themenheft »Ikonische Grenzverläufe«.

Auch im Namen meiner Mitherausgeber wünsche ich eine anregende Lektüre.

Mit besten Grüßen
Klaus Sachs-Hombach

Janina Wildfeuer/John A. Bateman

Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht

Abstract

The article deals with fundamental and broadly discussed issues within the paradigm of multimodal analysis concerning how the intersemiotic interplay of semiotic resources constructs meaning. Taking a specifically linguistic focus on theories and methods within this paradigm, the article orientates particularly towards discourse analytical and text linguistic accounts which aim at a theoretically and methodologically fine-grained account of the notions of semiotic mode and medium. The central idea is that re-constructing semiotic modes as theoretically tightly interwoven bundles of material, form and dynamic discourse semantics provides a suitable foundation for fine-grained empirical analysis, which in turn allows a comprehensive examination and evaluation of the theoretical constructs proposed.

Der Beitrag beschäftigt sich mit grundlegenden, das Multimodalitätsparadigma seit seinen Anfängen begleitenden Fragen nach der Bedeutungskonstruktion im Zusammenspiel unterschiedlichster Zeichenressourcen und Modalitäten. Er wirft dabei einen spezifisch linguistischen Fokus auf Theorien und Methoden innerhalb dieses Paradigmas und orientiert sich insbesondere an diskursanalytischen und textlinguistischen Fragestellungen, die eine theoretische Ausdifferenzierung und methodologische Präzisierung der zentralen Begriffe Zeichenmodalität und Medium anstreben. Der Grundgedanke dabei ist,

dass Zeichenmodalitäten als eng verflochtene Bündel von Material, Form und dynamischer Diskurssemantik eine geeignete Grundlage für detaillierte empirische Analysen bieten, die letztlich eine umfassende Prüfung und Evaluation der theoretischen Ergebnisse und Forschung über das einzelne Artefakt hinaus ermöglicht.

Einleitung

Die unter dem Schlagwort ›Multimodalität‹ verorteten Analysen unterschiedlichster Kommunikationsformen im Hinblick auf ihre semiotische Komplexität stellen derzeit eine der einflussreichsten Paradigmen der Geisteswissenschaften dar. Vor allem im Anschluss an die bahnbrechenden Arbeiten von Gunther Kress und Theo van Leeuwen in den 1990er und frühen 2000er Jahren (KRESS/VAN LEEUWEN 1996, 2001; vgl. auch VAN LEEUWEN 2005 und KRESS 2010) entwickeln sich in zahlreichen Disziplinen unterschiedlichste Arbeiten theoretischer, methodologischer sowie analytischer Natur, die alle das Ziel verfolgen, multimodale, d.h. aus mehreren Zeichen(-ressourcen) bestehende Artefakte im Hinblick auf ihre Bedeutungskonstruktion zu untersuchen (vgl. BUCHER 2007: 49).

Die Vielzahl an Zugängen zu diesen Artefakten macht sich unter anderem in der Zahl der Sammelbände und Handbücher bemerkbar, die in den letzten Jahren erschienen sind und weiterhin erscheinen (vgl. zum Beispiel VENTOLA/CHARLES/KALTENBACHER 2004; ECKKRAMMER/HELD 2006; MACHIN 2007; ROYCE/BOWCHER 2007; JEWITT 2009; O'HALLORAN/SMITH 2011; MÜLLER et al. 2013, 2014; JEWITT 2014; MAIORANI/CHRISTIE 2014; NORRIS/MAIER 2014; WILDFEUER 2015; NORRIS 2015; KLUG/STÖCKL 2016; JEWITT 2016; SEIZOV/WILDFEUER 2017; BATEMAN et al. 2017a), spiegelt zugleich aber die enorme Diversität und in großem Maße auch Uneinigkeit innerhalb dieser Ansätze wider. Verschiedenste Ansichten über die Definitionen von Modalität und Medialität sowie über methodologische Herangehensweisen stehen konkurrierend gegenüber (vgl. SCHNEIDER/STÖCKL 2011: 24-25) und besonders im Vergleich einzelner philologischer Ansätze (beispielsweise im Rahmen germanistischer Linguistik einerseits und einer breiteren anglophonen Ausrichtung andererseits; siehe unten) wird die unterschiedliche Fokussierung deutlich.

Mit einem spezifisch linguistischen Fokus und den damit einhergehenden diskursanalytischen und textlinguistischen Fragestellungen will sich der vorliegende Beitrag beschäftigen und dabei die dem Multimodalitätsparadigma seit seinen Anfängen begleitenden, grundlegenden Fragen adressieren: Welche Bedeutungen entstehen im Zusammenspiel unterschiedlichster Zeichenressourcen und Modalitäten und wie arbeiten die vielfältigen Mechanismen im großen Prozess der Bedeutungskonstruktion zusammen? Hierbei gilt es nicht allein nach Bedeutungsrelationen zwischen verbalen Texten und Bildern zu fragen, wie es die Sprachwissenschaft seit den 1970er Jahren oft

verfolgt (vgl. BARDIN 1975; MASSEY 1980; SPILLNER 1982; TITZMANN 1990; HARTMANN 2002; NÖTH 2004 u.v.a.), sondern diejenigen zeitgenössischen Ansätze vorzustellen, die es erlauben, neben einer theoretischen Ausdifferenzierung und methodologischen Präzisierung einiger zentraler Begriffe auch die notwendige empirische Analyse voranzutreiben, die letztlich eine umfassende Prüfung und Evaluation der theoretischen Ergebnisse und Forschung über das einzelne Artefakt hinaus ermöglicht.

Der explizit linguistische Fokus ergibt sich im Rückgriff auf solche Ansätze, die sich in vielen Fällen zunächst mit der Analyse verbaler Texte bzw. Diskurse auseinandersetzen und ihre Mechanismen zur Bedeutungskonstruktion dann auf die Interaktion unterschiedlichster Modalitäten übertragen, um nach ihrer Funktion und Rolle innerhalb dieses Prozesses zu fragen. Während oft eine Unterscheidung zwischen semiotischen Herangehensweisen einerseits und text- und diskurslinguistischen Ansätzen andererseits getroffen wird (vgl. z. B. KLUG/STÖCKL 2015), wollen wir im Folgenden diese Trennung gerade nicht aufrecht erhalten, sondern eine effektive Verbindung angewandter Semiotik- und Text- bzw. Diskurstheorien vorstellen, die zugleich ein notwendiges Resultat aus der Beschäftigung mit Medienartefakten und somit dem Gebrauch unterschiedlichster semiotischer Ressourcen darstellt. Als besonders vielversprechend und für die Analyse von komplexen semiotischen Artefakten besonders geeignet sehen wir hier vor allem aktuelle diskurssemantische Arbeiten in Kombination mit durchaus traditionellen semiotischen Theorien, deren Vorteile wir im Laufe der Diskussion aufzeigen wollen.

Hierfür werden wir zunächst einen kurzen Überblick über die oft unter dem Schlagwort ›multimodale Linguistik‹ – so diskutabel der Begriff in seinen terminologischen Widersprüchlichkeiten auch sein mag – zusammengefassten Ansätze liefern, der zum einen die im internationalen Kontext längst verankerten Multimodalitätstheorien linguistischer Natur kurz vorstellt, zum anderen die in der deutschen Wissenschaftslandschaft sich erst langsam etablierenden Ansätze aufzeigt. In einem weiteren wichtigen Schritt gilt es dann, terminologische und definitorische Unterscheidungen zu treffen, die eine Präzisierung des mitunter wichtigsten Konzeptes im Multimodalitätsparadigma, dem Konzept des *mode* oder der Modalität, mit sich bringen und auch eine Abgrenzung zum Medienbegriff leisten können. Hier fehlt es vor allem an jenen Ausdifferenzierungen, die die bestehende große Lücke zwischen vorhandenen theoretischen und empirischen Ansätzen füllen und zugleich Schwächen in der methodologischen Herangehensweise ausgleichen können. Eine erste beispielhafte Anwendung und Übertragung dieser Präzisierungen werden wir mit Blick auf ein innerhalb der Comicforschung bereits viel zitiertes Beispiel vornehmen.

1. Multimodalität und Linguistik – in Deutschland und anderswo

Die Entwicklung des Multimodalitätsparadigmas geht nach van Leeuwen (2011: 541) bereits auf psychologische Überlegungen in den 1920er Jahren über wechselseitige Effekte unserer sensorischen Wahrnehmung zurück. Ein zunächst unabhängiges, linguistisches und kommunikationstheoretisches Interesse entstand zeitgleich durch Entwicklungen und Neuerungen im Kontext öffentlicher Kommunikation, wie z. B. durch den Aufstieg von Film und Fernsehen sowie Veränderungen im Schrift- und Druckstil hin zu mehr Illustrationen und dem Gebrauch von Bildern. Dass die Linguistik hiervon Notiz nahm, ist vor allem eine Folge innerdisziplinärer Entwicklungen hin zu einer Linguistik des Textes oder Diskurses (vgl. HARRIS 1959; SPITZMÜLLER/WARNKE 2011), die alle Bestandteile im Zusammenspiel betrachtet und dabei sehr schnell feststellt, dass Sprache nie alleine vorkommt und immer in Kombination zu Mimik und Gestik oder Layout und Interpunktion verstanden werden muss.

Neben den vier von van Leeuwen beschriebenen linguistischen Ausrichtungen (u.a. auch die frühe Prager und Pariser Schule, vgl. VAN LEEUWEN 2011), die sich seit den 1920er Jahren entwickelten und neben Sprache auch andere Modalitäten in den Fokus ihrer Untersuchung stellten, darf auch das bereits von Peirce verfolgte Interesse an nicht-sprachlichen Zeichensystemen nicht unerwähnt bleiben. Seine Überlegungen zur Differenzierung unterschiedlicher sensorischer Systeme und Eindrücke und deren Analyse in Verbindung mit sprachlichen Einheiten (vgl. PEIRCE 1931-1958: §§2.275-2.308) stellen einen wichtigen Ausgangspunkt für semiotische und linguistische Ansätze im Multimodalitätsparadigma dar. Dass dieser allerdings nicht überall und in gleichem Maße Geltung findet, ist ein interessanter, vor allem aber höchst diskutabler Unterschied in der Entwicklung der verschiedenen Ansätze: Zwar auch im internationalen Kontext immer noch als »very new and [...] very creative endeavour« (VAN LEEUWEN 2014: 22) bezeichnet, hat sich das Thema »Multimodalität« in den letzten 25 Jahren doch bereits eindeutig als Forschungsrichtung der anglophonen Sprach- und Kommunikationswissenschaft etabliert. Neben zahlreichen internationalen Konferenzen, den bereits genannten Sammelbänden, Buchserien (z. B. die Routledge Studies in Multimodality) sowie einer expliziten Ausrichtung bzw. Neueinrichtung unterschiedlicher Zeitschriften (z. B. Visual Communication sowie Multimodal Communication oder das noch junge Journal of Multimodal Communication Studies, das an der Warschauer Universität angesiedelt ist), zeugen auch viele Bachelor- und Masterprogramme sowie die Gründung einzelner Forschungszentren (das MODE Research Centre am Institute of Education am University College London, das Multimodal Analysis Lab an der Universität in Singapur, das Multimodal Research Centre an der Auckland University of Technology) von großem Interesse und differenzierter akademischer Auseinandersetzung mit der Thematik.

In Deutschland sieht die Situation tatsächlich anders aus: Zwar lassen sich in den letzten fünf bis zehn Jahren vermehrt Interesse an und

Aufmerksamkeit für multimodale Analysen erkennen und auch die Zahl der Workshops und Konferenzbeiträge steigt, jedoch gibt es äußerst selten spezifische Studiengänge oder Professuren zum Thema. Zum einen mag die Vorherrschaft der Disziplin der Medienwissenschaft als eigene Forschungsrichtung und Studiengang für die Analyse medialer Artefakte (oft auch institutionell in einem anderen Fachbereich oder Institut angesiedelt) gegenüber anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen ein Grund dafür sein, warum Entwicklungen der multimodalen Analyse im deutschsprachigen Raum nur langsam Akzeptanz finden. Ein weiterer Grund ist sicherlich der seit langem und in großem Maße immer noch anhaltende Imperialismus, der den linguistisch-semiotischen Theorien nach Saussure und Barthes zugeschrieben wird und in dem Sprache immer noch als Grundlage jeder Bedeutungskonstruktion angesehen wird. Der Erfolg dieser Theorien im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit auf (audio-)visuelle Medien bleibt allerdings aus, was vor allem der theoretischen Abstraktheit und fehlenden Möglichkeiten der praktischen und empirischen Überprüfbarkeit geschuldet ist.¹

Neuere Ansätze lassen sich nun auch im Rahmen der noch jungen Disziplin der Medienlinguistik (vgl. PERRIN 2011; LUGINBÜHL 2014; ANDROUTSOPOULOS 2014) finden, in der vermehrt eine Ausweitung verbaler Analysen unter Einbezug aller beteiligten semiotischen Einheiten stattfindet. Allerdings spielt Sprache in diesen Analysen immer noch die zentrale Rolle und Artefakte, die gänzlich oder fast ohne verbalen Anteil auskommen, finden nur selten die volle Aufmerksamkeit. Auch der Begriff der Multimodalität wird vornehmlich auf das Zeichensystem Sprache angewandt und folglich als eine allgemeine Theorie sprachlicher Multimodalität verstanden. Ellen Fricke beispielsweise als Vertreterin eines innerhalb Deutschlands viel zitierten Multimodalitätsansatzes trägt in ihrer Beschreibung einer generellen Multimodalität von Sprache den potenziell unterschiedlichen Manifestationen in Schrift und gesprochener Sprache Rechnung. Sprachliche Multimodalität gründet sich ihrer Meinung nach auf einer »[...] strukturellen und funktionalen Integration in ein und denselben Matrixcode oder alternativ [auf] der Manifestation eines Kodes in zwei unterschiedlichen Medien« (FRICKE 2012: 46). Fricke's Grundgedanke ist damit ein sprachzentrierter, der menschliche Kommunikation nicht monomodal, also lediglich auf gesprochene oder geschriebene Sprache beschränkt, sondern auch (und insbesondere) Gestik und Mimik in die Interpretation mit einbezieht, allerdings stets Sprache als zugrunde liegende semiotische Entität annimmt. Für das Ziel, Gesten als Teil sprachlicher Kommunikation zu analysieren, ist dies eine gerechtfertigte Festlegung. Ähnliche, vornehmlich germanistische Arbeiten mit Fokus auf Sprache in Verbindung mit anderen semiotischen Einheiten liegen von Cornelia Müller und Kollegen vor (vgl. MÜLLER 2009; MÜLLER/CIENKI 2009; MÜLLER et al. 2013, 2014).

¹ Das viel diskutierte Film-als-Sprache-Paradigma innerhalb der Filmsemiotik ist hier nur ein Beispiel von vielen, das die größtenteils gescheiterten Bemühungen um eine Übertragung grammatischer Mechanismen auf nicht-sprachliche Texte aufzeigt (vgl. NICHOLS 1975; STAM 1989; THOMPSON/BOWEN 2009).

Ein Nachteil dieser Ansätze ist, dass andersgeartete Medien, wie zum Beispiel Film oder auch Comics, nicht mit den von Fricke postulierten Eigenschaften von multimodaler Sprache gleichgesetzt werden können, da sie keine übergeordnete Modalität darstellen, die sich in unterschiedlichen Realisierungen zeigt. Stattdessen verbinden sie mehr als einen Kode sowie mehr als eine Sinnesmodalität und sind im Gegensatz zur Sprache deswegen nicht multimedial, sondern ebenso multimodal (vgl. BATEMAN/SCHMIDT 2011; WILDFEUER 2014a; BATEMAN/WILDFEUER 2014a; BATEMAN et al. 2017a; vgl. auch die Ausführungen zu *mode* und Medium weiter unten). Ihre multimodale Eigenschaft haben diese Artefakte aufgrund der Integration unterschiedlichster semiotischer Ressourcen, die gemeinsam seine Bedeutung konstruieren und deswegen auch gemeinsam, in ihrem intersemiotischen Zusammenspiel, betrachtet werden müssen. Solche Definitionen von Filmen oder Comics sowie ebenso Bilderbüchern, Photographien, Online-Diskursen u.v.m. als multimodale Texte folgen der Annahme, dass nicht mehr allein Sprache die Bedeutung eines kommunikativen Artefaktes bedingt, sondern dass diese immer Teil eines größeren, multimodalen Ensembles ist, das Bedeutung trägt.

Diese Annahme ist Grundvoraussetzung für das im internationalen Kontext fest etablierte und von Kress und van Leeuwen (2006, 2001) begründete Konzept von Multimodalität, das davon ausgeht, dass »language is no longer the central semiotic mode« (KRESS/VAN LEEUWEN 2001: 2). Auch andere Modalitäten in einem Text können demnach die Funktionen von Sprache übernehmen, ohne selbst Sprache zu sein. Dieses Konzept von Multimodalität sieht grundsätzlich alle Formen von Text – und nicht Sprache an sich – als aus mehreren semiotischen Ressourcen bestehende Artefakte und stellt deswegen eine globalere Perspektive gegenüber der von Fricke dar. Sie nimmt konkrete kommunikative Textformen in den Blick, die Bilder, Gestik, Mimik, Musik, Kameraspiel, etc. einsetzen, und ermöglicht so die Analyse von einer potenziell unendlichen Anzahl von Artefakten, die diese verschiedenen Modalitäten vereinen. Multimodalität wird dabei kategorial verwendet, um als konstitutive Eigenschaft von Texten in den Vordergrund zu rücken. Bucher sieht dies

als einen Wechsel in der Betrachtungsweise auf alle Formen der Kommunikation. Das bedeutet, dass jede Kommunikationsanalyse multimodal ausgerichtet sein muss und zeigen sollte, wie sich Sinn und Bedeutung eines Kommunikationsbeitrags aus den unterschiedlichen Modi ergeben (BUCHER/SCHUMACHER 2011: 11).

Diesen Wechsel der Betrachtungsweise verfolgen – so kann zumindest jüngst festgestellt werden – nun auch immer mehr Ansätze innerhalb der deutschen Wissenschaftslandschaft. Noch zögerlich, aber mit steigender Relevanz geht es nicht mehr darum, einzelne Modalitäten mit Sprache zu vergleichen und aufgrund des Sinneskanals, über den sie wahrgenommen werden, zu beschreiben. Stattdessen stehen Fragen nach dem Zusammenhang und der narrativen Struktur sowie nach dem Beitrag einzelner Modalitäten für die Kohärenz des Textes oder Diskurses im Vordergrund. Auch bereits etablierte diskurstheoretische, rhetorische oder stilistische Diskussionen finden immer öfter

Erwähnung und Anwendung (vgl. z. B. DIEKMANNSENKE 2011; FRAAS et al. 2013; MAIER 2014).

Dabei stehen neben den rein sprachlich basierten und traditionell linguistischen Definitionen von Multimodalität, wie sie Fricke und Müller verfolgen, auch die allgemein kommunikationstheoretische Sicht in der Nachfolge Kress' und van Leeuwens (2001) sowie eine plurikodale (MITCHELL 1995; POSNER 1986) oder handlungstheoretische Auffassung (BUCHER 2011; SACHS-HOMBACH 2011) nebeneinander. Nichtsdestotrotz verfolgen viele dieser Ansätze vor allem einzelne Fallstudien innerhalb eines spezifischen Mediums sowie individuelle Textanalysen, ohne dass der jeweilige methodologische Ansatz eine präzise Ausdifferenzierung erfährt oder gar eine empirische Evaluation gewährleistet ist. Eine solche *ad hoc*-Qualität der Analysen wird nicht nur für sprachliche (vgl. HALLIDAY 1994: xvi), sondern in besonderem Maße auch für multimodale Ansätze (vgl. FORCEVILLE 2007) kritisch diskutiert und Forderungen nach einer lückenlosen empirischen Aufarbeitung werden lauter (vgl. BUCHER 2011). Ziel der folgenden Ausführungen wird es deswegen sein, die linguistischen Perspektiven auf Multimodalität über die Analysen einzelner Texte hinaus zu bündeln und für die notwendigen empirischen Diskussionen neu zu formulieren, um eine theoretisch wertvolle Basis für linguistische Multimodalitätsforschung allgemein bereitzustellen.

2. *modes* und Modalitäten

Obwohl ein, wenn nicht sogar der zentrale Begriff des Multimodalitätsparadigmas, wird *mode* zur Bezeichnung einer semiotischen Entität durchaus nicht einheitlich verstanden und definiert, ja sogar oft unterschiedlichst benannt, wie Klug/Stöckl (2015: 244-245) aufzeigen: z. B. als *mode of communication*, als *textual* oder *semiotic resource* oder auch als *representational mode*. Zudem steht der Begriff immer auch im Spannungsfeld zu Termini wie *Zeichen*, *Kode*, *Sinneswahrnehmung* oder auch *Medium* und vereint somit »mediale, kodebezogene und sozial-kulturelle Faktoren« (KLUG/STÖCKL 2015: 245) gleichermaßen.

Kritik an der Herangehensweise der meisten Definitionsansätze äußert sich deswegen vor allem im Hinblick auf fehlende eindeutige Unterscheidungen und Abgrenzungen sowie eine einheitliche und strenge Definition, die auch Verbindung mit und Anwendung in der tatsächlichen praktischen Analyse findet (vgl. FORCEVILLE 2010; KLUG/STÖCKL 2015). Während für sprachliche Analysen ausgefeilte Modelle zur Charakterisierung der jeweiligen Phänomene auf und für alle Ebenen sprachlicher Beschreibung vorliegen (vgl. z. B. für sprachliche Texte und Diskurse SPITZMÜLLER/WARNKE 2011), driften Ansätze außerhalb des Sprachsystems schnell ins Ungenaue ab und werden lückenhaft. Charakterisierungen anderer Zeichenressourcen gleichen dann einer disziplinär jeweils unterschiedlichen Checkliste, die abgearbeitet und dort markiert wird, wo

einzelne Punkte Anwendung finden, ohne dass allerdings eine vollständige Auflistung aller notwendigen und hinreichenden Kriterien aufgestellt wird.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es deswegen, eine umfangreiche und für unterschiedlichste Arten anwendbare Definition des *semiotic mode* zu liefern, dessen Terminus wir dem allgemeinen Gebrauch folgend (vgl. auch KLUG/STÖCKL 2015) im Deutschen mit *Zeichenmodalität* übersetzen. Gleichzeitig werden wir weiterhin den im anglophonen Kontext bereits vielfach bestimmten Begriff *mode* verwenden.² Für eine genaue Bestimmung des Terminus und seiner Anwendungsbereiche werden wir zunächst eine ontologische Analyse der konstituierenden Faktoren der Zeichenmodalität vornehmen. Ontologisch ist diese Analyse im Sinne der notwendigen und hinreichenden Kriterien, die für eine semiotische Ressource vorliegen müssen, um als Zeichenmodalität im Sinne eines Interpretationsprozesses verstanden werden zu können. Weil diese Begriffsbestimmung ein semiotisches Unterfangen ist, werden wir immer auch Parallelen bzw. Unterschiede zu traditionellen semiotischen Herangehensweisen aufzeigen und schließlich Vorschläge für darauf aufbauende methodologische Vorgehensweisen machen. In einem weiteren Schritt werden wir dann unterschiedliche semiotische Ebenen der Beschreibung und Charakterisierung einer Zeichenmodalität vorstellen, die wir schließlich in Form eines Stratifizierungsmodells (vgl. Kap. 2.3) darstellen.

2.1 Ontologische Grundlagen für Zeichenmodalitäten

Für jede grundlegende Diskussion semiotischer *modes* oder Modalitäten ist es hilfreich und wichtig, den Status eines *modes* als Ergebnis einer interpretativen Praxis hervorzuheben, die durch eine Gemeinschaft von Nutzern konstruiert und aufrechterhalten wird (vgl. GOODMAN 1969; BATEMAN 2016). Die folgende Beobachtung von Kress und Kollegen hebt die daraus entstehenden Konsequenzen besonders detailliert hervor:

[...] the question of whether X is a mode or not is a question specific to a particular community. As laypersons we may regard visual image to be a mode, while a professional photographer will say that photography has rules and practices, elements and materiality quite different from that of painting and that the two are distinct modes (KRESS et al. 2000: 43).

Auch wenn sich die in diesen Interpretationsprozess involvierte Nutzergemeinschaft wie im Falle von Sprache als durchaus groß erweisen kann, muss die

² Neben *Modalität* findet sich im Deutschen in einigen Arbeiten auch die Verwendung *Modus*. Beide Begriffe sind linguistisch bereits vorgeprägt und bezeichnen im traditionellen Sinn eine semantische Eigenschaft bzw. eine grammatische Kategorie: Die Modalität eines Satzes beinhaltet die semantische Information, welche Einstellung des Produzenten zum Inhalt des Satzes vorliegt. Modus dagegen ist eine Konjugationskategorie des Verbs, die genau diese Eigenschaft z. B. im Indikativ oder Konjunktiv ausdrücken kann.

Für das Multimodalitätsparadigma wählen wir neben dem englischen Begriff *mode* den deutschen Begriff der *Zeichenmodalität*, um kategorial von einer Einheit sprechen zu können, die wiederum semantische und andere Eigenschaften tragen kann. Eine kompakte und hilfreiche Übersicht zu den unterschiedlichen Begrifflichkeiten geben Klug/Stöckl (2015).

Frage danach und nach ihren Verwendungsweisen zuallererst empirisch gestellt werden: Liegt ein systematischer Gebrauch bestimmter expressiver Ressourcen³ innerhalb eines spezifischen Kontextes vor und können wir diese Ressourcen identifizieren und charakterisieren? Erst in der Folge führt diese erste empirische Überprüfung zu grundlegenden Fragen wie z. B. nach den systematischen sozio-kulturellen Praktiken innerhalb dieser Gesellschaft.

Ein weiterer wichtiger Ausgangspunkt für die vorzunehmende definitivische Präzisierung ist der Rückgriff auf die Eigenschaft der *Materialität*, die im Zuge der Bedeutungskonstruktion durch die Nutzer verwendet wird. Das für diese Konstruktion nutzbare Material ist vielfältig, muss jedoch zumindest soweit hinreichend kontrollierbar sein, dass stets eine zielgerichtete, zweckmäßige (und nicht willkürliche) Artikulation daraus hervorgebracht wird. Nur so kann jedes Material auch als Träger semiotisch aufgeladener Differenzierungen fungieren. Diese Art von Kontrolle kann nicht nur durch physikalische Prozesse der Nutzer (wie das Produzieren von Tönen durch Mund- und Lippenbewegungen oder die Ausführung bestimmter Gesten oder Körperbewegungen) erfolgen, sondern auch mithilfe anderer physikalisch-technischer Gegebenheiten innerhalb der Nutzergemeinschaft vollzogen werden (z. B. durch den Gebrauch eines Whiteboards, einer bestimmten Buchdrucktechnik oder eines Bildschirms oder Projektors zur Darstellung von PowerPoint- oder Keynote-Präsentationen).

Das für den Prozess der Bedeutungskonstruktion nutzbare Material dient faktisch und im Sinne seiner physikalischen Verfügbarkeit und perceptiblen Wahrnehmbarkeit als Vorlage für die zu erfolgenden semiotischen Entscheidungen und wird deswegen von uns auch als *Canvas* (Leinwand) bezeichnet (vgl. BATEMAN et al. 2017a: Kap. 3.2). Aus der physikalischen Materialität und den korrespondierenden technologischen Möglichkeiten der Artikulation entsteht ein virtueller Canvas, in dem das Material zur Nutzung zur Verfügung steht. Ein Vergleich zu Hjelmslevs (1961) Konzept der geformten Materie liegt hier nahe, wenn auch die Hjelmslevsche duale Unterscheidung von Ausdrucks- und Inhaltsebene viel stärker an semiotische Entscheidungen gebunden ist als der von uns intendierte Gebrauch eines virtuellen Canvas. Bereits vor der semiotischen Anwendung eröffnet dieser eine Menge von Anregungen und Angeboten (*affordances*), die in einem weiteren Schritt dann für die Bedeutungskonstruktion genutzt werden können.

Stöckl (2015) betont besonders im Hinblick auf nicht-verbale Zeichenmodalitäten, dass der Fokus auf dem Material einige der von Peirce beschriebenen, aber weniger oft verwendeten semiotischen Kategorien hervorbringt, die für ein Verständnis darüber, wie Zeichenmodalitäten miteinander operieren, hilfreich sein können: es handelt sich dabei insbesondere um das Qualizeichen (mit perceptuellen Eigenschaften) und das Sinzeichen (als Instanz, in dem perceptuelle Eigenschaften manifestiert werden können). Beide

³ Der Begriff der (semiotischen) Ressource wird hier als vortheoretischer Terminus verwendet, dessen genauere Bestimmung erst noch zu erfolgen hat (siehe unten). Auch dieser Begriff wird im Multimodalitätsparadigma vielfach eingesetzt und unterschiedlich verstanden.

Zeichentypen sind Peirce zufolge immer ein wichtiger Teil der Produktions- und Interpretationsprozesse von bedeutungskonstruierenden Praktiken, wenn sie auch – in ihrer Form als Material – nicht einzelnen Sinneskanälen zugewiesen werden können (vgl. PEIRCE 1931-1958, §§2.275-2.308; NÖTH 2016). Eine solche Zuweisung findet in vielen Arbeiten zum Thema der Multimodalität tatsächlich häufig statt und führt in der Folge zum Beispiel häufig dazu, dass eine klare Trennung zwischen visuellen und auditiven Einheiten vorgenommen wird, ohne dass dafür eine nachvollziehbare Argumentation vorliegt.

Für unsere Zwecke soll diese Trennung nicht gelten: wir weisen individuellen Sinneskanälen oder auch biophysikalischen Unterscheidungen dieser Kanäle keine definitorische Rolle für die ontologische Bestimmung einer Zeichenmodalität zu. Besonders aktuelle Arbeiten im Bereich der Perzeptionsforschung und Neurokognition unterstützen unsere Annahme, indem sie herausarbeiten, dass bereits in einem sehr frühen Prozessstadium starke Kopplungen und Interaktionen zwischen einzelnen Sinneskanälen zu beobachten sind (vgl. CLARK 2011; SEELEY 2012; KLUSS et al. 2012). Es ist demnach sowohl aus einer theoretischen als auch praktischen Perspektive höchst problematisch, Grenzen zwischen den unterschiedlichen Sinnen oder gar eine sensorische Abschottung aufrecht zu erhalten und sie für eine Bestimmung von Zeichenmodalitäten hinzuzuziehen. Die Annahme der Materialität als grundlegende Stufe zur Interpretation einer Zeichenmodalität erlaubt Kombinationen von Sinneskanälen und -erfahrungen und somit auch die Interpretation multisensorischer Modalitäten. Auch hier ist es vor allem eine empirische Untersuchungsfrage zu prüfen, welche Dimensionen von Materialität für die jeweiligen Zeichenmodalitäten eine Rolle spielen.

2.2. Die Formung materieller Artikulationen

Auch wenn häufig Verbindungen zwischen sensorischen und semiotischen Modalitäten gezogen werden, ist es doch ebenso unumstritten, dass mehr als nur die Identifikation eines Sinneskanals zur Bestimmung der Zeichenmodalität benötigt wird. Es reicht allerdings auch nicht aus, lediglich Artikulationen eines spezifischen Materials anzunehmen; stattdessen müssen diese Artikulationen (in Form von Qualizeichen) als Instanzen wiederkehrender Muster (Sinzeichen) innerhalb einer Nutzergemeinschaft (als Legizeichen) erkennbar sein. Eine Menge von unterscheidbaren Kennzeichen mit bestimmten kontextsensitiven Bedeutungen (z.B. Ampelanlagen oder auf den Boden gemalte Straßenkreide als Wegweiser) kann dann ein *Zeichenrepertoire* ausmachen.

Anstelle der häufig zu findenden Metaphern des ›Codebuchs‹ oder ›Zeichenkatalogs‹, das individuellen Zeichen eine gewisse Prominenz zuweist, ziehen wir hier den Begriff des *Zeichenvehikels* in Betracht, der insbesondere physikalisch greifbare Spuren bezeichnet, die lediglich mithilfe einer Menge von minimalen Differenzierungen charakterisiert werden. Diese Differenzierungen im Material müssen erkennbar mit unterschiedlichen semiotischen Ereignissen

korrelieren, die die Nutzergemeinschaft zu kennzeichnen sucht. Wie wir später darstellen werden, kann diese Menge von Differenzierungen als eine weitere semiotische Ebene (Stratum) gesehen werden, die den Bereich der Materialität beinhaltet bzw. umfasst (vgl. Kapitel 2.3).

Diese »negative« Definition der Bedeutungszeichen geht eher auf Saussure (1959) als auf Peirce zurück und wurde durch Hjelmslev (1961) in seiner »algebraischen Semiotik« weiterentwickelt. Spuren im Material entsprechen in diesem Sinne nicht direkt den Referenten eines Zeichens, sondern es sind vielmehr erkennbare Differenzierungen zwischen diesen Spuren, die dann auch eine Unterscheidung der semiotischen Kategorien ermöglichen. In der Folge können wir jeden nicht-materiellen semiotischen Beitrag auf Grundlage der syntagmatischen und paradigmatischen Organisationsachsen charakterisieren, d.h. mit der paradigmatischen Ebene der Auswahl und Selektion sowie der syntagmatischen Ebene des Ausdrucks und der Rekodierung paradigmatischer Elemente in bestimmten strukturellen Konfigurationen näher bezeichnen. Eben jene strukturelle Komplexität ist damit immer auch ein intrinsischer Bestandteil unseres Modells und zwingend eine Möglichkeit der näheren Bestimmung der Zeichenmodalität.

Halliday (1978: 128-129) zufolge können paradigmatische Differenzierungen außerdem in Hierarchien von mehr oder weniger spezifischen, aber trotzdem immer abstrakten semiotischen Entscheidungen (*semiotic choices*) organisiert werden. Der Zweck einer strukturellen Konfiguration ist dann, Spuren in den Differenzierungen der materiellen Form zu hinterlassen, während die paradigmatische Beschreibung eine Organisationsstruktur für den Raum der semiotischen Entscheidungen, der mit jeder semiotischen Ressource verfügbar ist, anbietet. Wenn wir dies zurückprojizieren auf die Peircesche Kategorisierung der Zeichentypen, bedeutet dies, dass wir auch die paradigmatische Organisationsebene als eine Charakterisierung der Organisation von Legezeichen ansehen können (vgl. BATEMAN 2014a: 261-263; BATEMAN 2018).

Eine weitere Konsequenz aus den oben angeführten Überlegungen von Kress und Kollegen ist, dass nicht alle von den RezipientInnen genutzten Zeichenmodalitäten gleichermaßen in ihren paradigmatischen und syntagmatischen Ebenen artikuliert werden. Es ist dann hilfreich, eine Topologie dieser Organisationsebenen anzuwenden, die von Kress/van Leeuwen (2001: 113) mit einer Unterscheidung zwischen lexikalisch-organisierten und grammatisch-organisierten semiotischen Ressourcen aufgestellt wurde. Erstere bestehen aus einer Menge von Zeichen mit wenig zusätzlicher Organisation – die voneinander unterscheidbaren Zeichen können demzufolge einfach aufgelistet werden. Letztere allerdings stellen ihre unterscheidbaren Zeichen innerhalb eines produktiven Systems von Bedeutungspotenzial bereit, das wiederum die Möglichkeit unterbreitet, einfachere Zeichen zu komplexeren zusammenzusetzen und dabei strukturelle Mechanismen ähnlich denen einer Grammatik zu

verwenden.⁴ Lexikalisch-organisierte semiotische Ressourcen verfügen somit lediglich über eine oberflächliche paradigmatische Organisation, während grammatisch-organisierte Ressourcen eine erhebliche Tiefe in der paradigmatischen Struktur nachweisen können, die durch entsprechend komplexe syntagmatische Strukturen unterstützt werden und folglich auch komplexe semiotische Entscheidungen sichtbar machen.

2.3. Der Gebrauch materieller Artikulationen im Diskurs

Der letzte grundlegende Bestandteil für unsere Definition der Zeichenmodalität wird durch eine weitere semiotische Ebene in unserem Modell zur Verfügung gestellt: die Ebene der Diskurssemantik. Aufgabe dieser Ebene für und innerhalb einer Zeichenmodalität ist es, die unterschiedlichen Implementierungen und Bereitstellungen des semiotisch aufgeladenen Materials mit seinem Gebrauchskontext und den jeweiligen kommunikativen Absichten in Beziehung zu setzen. Das bedeutet: die Diskurssemantik einer Zeichenmodalität stellt die interpretativen Mechanismen bereit, die erstens eine direkte Verbindung der Elemente der Zeichenmodalität mit dem jeweiligen Kontext vornehmen sowie zweitens auch die *beabsichtigte* Menge an Interpretationen eingrenzen. Diese Interpretationen können in ihrer Begrenztheit dann stark variieren, je nachdem wie spezifisch oder abstrakt ihre Anleitungen zur Interpretation ausfallen.

Viele traditionelle Modelle oder Zugänge zu Multimodalität gehen von einer viel direkteren Beziehung zwischen Zeichen (die aus einem bestimmten Material geformt wurden) und den Bedeutungen für diese Zeichen aus. Dies mag auch für sehr einfache Zeichenmodalitäten an der unteren Grenze dessen, was wir hier als *semiotic mode* beschreiben, der Fall sein, wenn es sich um eher triviale interpretative Notwendigkeiten handelt, die die Bedeutungen dieser unterscheidbaren Zeichen unabhängig von ihrem Gebrauchskontext bestimmen. Ein rotes Ampellicht zum Beispiel wird innerhalb einer bestimmten Kultur immer als Zeichen für »Stopp« gesehen werden und es bedarf hier keiner weiteren Rückgriffe auf die Entstehungsgeschichte roter und grüner Zeichen im konkreten Kontext der aktuellen Straßenverkehrslage, die einst für diese Bedeutungszuweisung verantwortlich war. Auch wenn es durchaus möglich ist, dass eine andere Nutzergemeinschaft in einem anderen Kontext diesem roten Ampelzeichen einmal eine andere Bedeutung zuweist, sind diese Alternativen im Allgemeinen kontextunabhängig und somit unabhängig von jedem anderen Gebrauch roter und grüner Zeichen. Es handelt sich hierbei um einen kode-basierten Blick auf Zeichen, der in unserem Modell dem entspricht, was wir als einfachste und begrenzte Form der Zeichenmodalität sehen und in

⁴ Von einer Metaperspektive auf unsere Diskussion können wir unsere Ausführungen in diesem Kapitel folglich durchaus als Versuch beschreiben, von einer lexikalischen Definition der Zeichenmodalität abzurücken und uns stattdessen einer »grammatischen« zuzuwenden, die analytische Schlussfolgerungen über diese Zeichenmodalitäten und ihren Gebrauch zulassen.

der die materiell festgelegten Differenzierungen ein ›Lexikon‹ generieren, das relativ feste Bedeutungszuweisungen vornimmt.

Dieser kode-basierte Blick gilt in vielen Ansätzen immer noch als ein generelles Modell für Zeichensysteme, obwohl die Trennung von Zeichen von ihrem Gebrauch und Kontext stets Anlass für Probleme und Missverständnisse ist. Ein besonderes großes Problem innerhalb dieser Diskussionen ist zum Beispiel die Unterscheidung von Kode/Kodierungen und Inferenzen (vgl. u.a. TSENG/BATEMAN 2012; BATEMAN/WILDFEUER 2014a). Diejenigen Ansätze, die (korrekterweise) Inferenzmechanismen als relevant für die Interpretation von Bedeutung sehen, schließen leider (inkorrekterweise) den Begriff des Kodes aus ihren Überlegungen aus. Dies wiederum führt oft zu starken Bedenken an den Anwendungsmöglichkeiten dieser semiotischen Modelle auf eine Vielzahl nicht-verbaler Medien. Unsere hier vorgestellte Definition dagegen betont die indirekte Beziehung zwischen materiellen Spuren und Bedeutungszuweisungen, die immer auch das Konzept der Inferenzziehung und vielmehr noch unterschiedliche Typen von Inferenzen auf unterschiedlichen Ebenen semiotischer Abstraktion in die Betrachtung miteinbezieht. Fälle, in denen materiell manifestierte Differenzierungen ein Lexikon mit relativ festen Bedeutungen konstruieren und kompositorisch operieren (als Kode ohne Inferenzziehung), spielen dagegen nur eine untergeordnete Rolle, weil sie keine ausreichende Grundlage für komplexe Prozesse der Bedeutungskonstruktion bieten.

Das Vorhandensein einer Diskurssemantik ist demzufolge nicht nur ein besonderes Kennzeichen, sondern auch das Gütesiegel unserer Versuche der ordnungsgemäßen Bestimmung einer Zeichenmodalität. Ohne diese Ebene der Diskurssemantik kann eine Zeichenmodalität lediglich in sehr spezifischen Kontexten und nur sehr eingeschränkt wirken. In diesem Fall können wir von so genannten ›semiotischen Proto-Modalitäten‹ sprechen – eine Beschreibung, die den Ausführungen Halliday (1978: 121) über frühkindliche Sprechphasen und ihrer Bezeichnung als ›protolinguistisch‹ folgt. Demgegenüber erlaubt die zusätzliche Stratifizierung, wie wir sie für Zeichenmodalitäten vornehmen und die durch die zusätzliche Ebene der Diskurssemantik und den damit vermittelten Richtlinien zur Interpretation ermöglicht wird, eine Generalisierung semiotischer Konfigurationen über unterschiedliche Kontexte hinweg.

In früheren Ansätzen wird die Ebene der Diskurssemantik oft sehr allgemein einer Ebene der Pragmatik oder Kommunikation im Kontext zugeschrieben. Dies führt in der Folge dazu, dass den jeweils verfügbaren Diskurssemantiken nicht jene genaue Prüfung widerfährt, die für individuelle Zeichenmodalitäten und ihre Kombinationen aber gerade notwendig sind. Auch Kontextabhängigkeit und feine Bedeutungsunterschiede bleiben offene Probleme, für die innerhalb pragmatischer Herangehensweisen keine adäquate Lösung zu finden ist. Dies wiederum entspricht den bekannten Schwierigkeiten innerhalb der Text- und Diskursanalyse, die jeweiligen Mechanismen der Diskurskonstruktion in Form einer Diskurssemantik zu rekonstruieren und eindeutige Interpretationswege nachzuweisen, die sonst einem allgemeinen Pragmatik-Ansatz überlassen und nicht aufzuspüren wären (vgl. KAMP 1981; WILDFEUER

2014b). Das Konzept der Diskurssemantik macht es wiederum möglich, bestimmte Klassen von Inferenzen zu isolieren, die insbesondere als Vermittler zwischen kompositionell konstruierten semantischen Informationen und abstrakterem, kontextuellem Wissen arbeiten (vgl. ASHER/LASCARIDES 2003; WILD-FEUER 2014b).

Diskurs, wie wir ihn hier verstehen, arbeitet demzufolge auf einer lokalen, individuellen und vor allem textorientierten Ebene (vgl. MARTIN 1992) und steht komplementär zum breiter angelegten Diskurskonzept nach Foucault, das größere Kontexte und kulturelle Strukturen beinhaltet.⁵ Diskurssemantik als eine Ebene der Beschreibung von Zeichenmodalitäten ermöglicht es, die materielle Ebene des Textes als Einzelobjekt in dem entsprechenden Kontext und mit Rückgriff auf den jeweiligen Gebrauch zu beschreiben, ohne dafür eine Beschränkung auf eine textuelle oder diskursive Beschreibungsebene vornehmen zu müssen, wie dies oft in linguistischen (und insbesondere germanistischen) Ansätzen der Fall zu sein scheint. Insbesondere für die Betrachtung nicht-verbalen Textes bzw. Artefakte hat dies grundlegende Folgen, z.B. im Hinblick auf die lang anhaltende Diskussion um die Frage, ob Bilder als autonome, kommunikative Artefakte gelten und auch ohne den Zusatz sprachlicher Informationen interpretiert werden können (vgl. BARTHES 1964: 10-11). Um in dieser Weise zu funktionieren, müsste es sich Peirces traditionellem Ansatz zufolge bei Bildern um solche Zeichentypen handeln, die gänzlich ohne andere Informationen und auf sich selbst gestellt wirken, um zum Beispiel ikonischer (oder indexikalischer oder symbolischer) Art sind. Um allerdings kommunikativ wirksam zu sein, müssten sie in Propositionen oder Argumente eingebettet sein, die helfen, ihre kommunikative Rolle näher zu bestimmen.

Unserem Modell folgend ist die Frage nach der Autonomie dagegen falsch gestellt: Jede Zeichenmodalität kann autonom sein, ja das Kriterium der Autonomie ist in der Ebene der Diskurssemantik sogar intrinsisch verankert. Diese Diskurssemantik liefert zugleich das Maß an Informationen, das zur Interpretation dieser Autonomie notwendig ist. Jede Zeichenmodalität kann also per definitionem die gesamte Bandbreite an semiotischen Entscheidungen enthalten, wie sie beispielsweise für die Unterscheidung von ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen konzipiert wurden (vgl. NÖTH 2016). Die Entscheidung darüber, ob etwas als Index, Ikon oder Symbol interpretiert wird, ist dann gänzlich eine diskursive Entscheidung, die aufgrund der durch die jeweilige Diskurssemantik gelieferten Mechanismen ermöglicht wird. Aufgrund dieser Eigenschaften sehen wir unsere Ausführungen als gänzlich übereinkommend mit der Peirceschen Auffassung von aktiver *Semiose* als dem Prozess des Zeichenlesens und -interpretierens. Die explizite Bezugnahme auf die Ebene der Diskurssemantik in jeder Interpretation einer Zeichenmodalität fügt dieser relativ abstrakten Auffassung entsprechend formalisierte Prinzipien

⁵ Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den Begriffen Text und Diskurs sowie den englischen Äquivalenten sei auf die Ausführungen in Wildfeuer (2018) verwiesen.

hinzu, die in der Folge auch für eine empirische Überprüfung operationalisiert werden können.

Mit Blick auf die formalisierten Prinzipien bewegen wir uns im Kontext methodologischer Präzisierung, die wir in Kapitel 3 detailliert und mit Blick auf Operationen von *Textualität* vornehmen werden. Textualität liegt vor, wenn Artefakte und Performanzen mehr oder weniger explizite Hinweise (*cues*) für ihre eigene Interpretation aufweisen, die entweder auf einer sehr allgemeinen Ebene von Genre oder Textsorte oder aber spezifischer auf der Ebene der Übergänge zwischen Sätzen oder Einheiten des Textes wirken (vgl. KESSELHEIM 2011; BATEMAN et al. 2013; STÖCKL 2016). Diese Auffassung von Textualität und die mit ihr verfügbaren Analysemittel (siehe unten) stellen eine feinere und fokussierte methodologische Herangehensweise an die Analyse dieser Artefakte dar, die mit dem einfachen Blick auf Bilder oder Wörter nicht vorliegt.

2.3 Zur Definition der Zeichenmodalität

Unser grundlegender Ansatz zur Definition der Zeichenmodalität umfasst nun die wichtige diskursive Komponente, die es ermöglicht, die Modalität nicht getrennt von ihrer Materialität zu beschreiben. Zur Verbindung dieser und aller anderen Komponenten bedienen wir uns der im Bereich der systemisch-funktionalen Soziosemiotik entwickelten und wiederum den Hjelmslevschen Prinzipien folgenden Darstellungsweise als *stratifizierte Systeme*. Dazu muss zunächst jedes materielle Substrat als essentielle Komponente einer jeden Zeichenmodalität festgelegt und so als erstes Stratum der *semiotic mode* beschrieben werden. Das Material selbst kann dabei über unterschiedliche Sinneskanäle hinweg operieren. Auf einer zweiten, vermittelnden Ebene stellt ein weiteres Stratum mehr (grammatisch-) oder weniger (lexikalisch-organisierte) *kompositionell* arbeitende und funktional motivierte Möglichkeiten der formalen Differenzierung bereit. Auf einer dritten Ebene, die die beiden anderen Ebenen der semiotischen Abstraktion umgibt, befindet sich das abstraktere Stratum der (lokalen) Diskurssemantik, das abduktiv auf den Beschreibungen der unteren Ebenen operiert.⁶

Das stratifizierte Modell der Zeichenmodalität als Ganzes stellen wir graphisch in Abbildung 1 dar. Es zeigt – von unten beginnend – zunächst die Ebene der Materialität und als zweites die Ebene der Form, die mithilfe der paradigmatischen und syntagmatischen Achsen die technischen Eigenschaften der Modalität organisiert. Beide Ebenen umfassend folgt dann das Stratum der Diskurssemantik, das eine Kontextualisierung der beiden anderen Ebenen vornimmt und diese so im Kontext interpretierbar macht. Dieses Modell, das sowohl aus funktionalen als auch formalen Ansätzen der Diskursanalyse

⁶ Im Gegensatz zur Verwendung des Begriffs ›Stratum‹ bei Kress/van Leeuwen (2001: 4) behalten wir hier die semiotische Bedeutung der Strata als dichte und formal miteinander verwobene Beschreibungen auf unterschiedlichen, hierarchisch geordneten Ebenen der Abstraktion bei.

entwickelt wurde, kann nun auf alle Zeichenmodalitäten übertragen werden, ganz gleich welche spezifische Materialität sie besitzen.

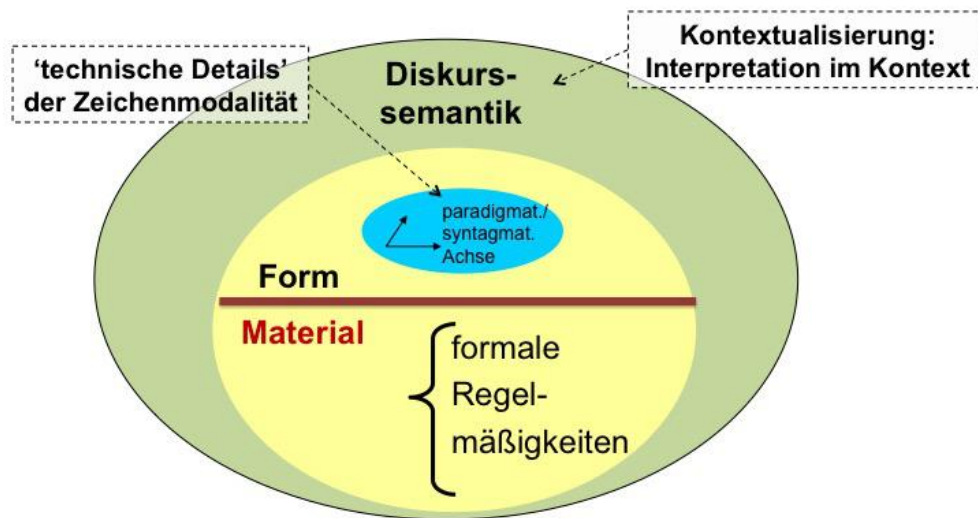


Abb. 1:
Abstrakte Definition der Zeichenmodalität (vgl. BATEMAN 2016)

Aufgrund der drei semiotischen Strata umfassen alle semiotischen Modalitäten notwendigerweise perzeptuelle Eigenschaften, eine ›lexikogrammatische‹ Organisation sowie die entsprechenden Diskursmechanismen. Diese Differenzierungen sind nicht allein terminologischer Art; stattdessen können unterschiedliche Facetten von Multimodalität aufgrund ihrer unterschiedlichen Mechanismen viel besser auseinandergehalten werden. Beispielsweise sind die unteren beiden Strata semiotisch durch das Prinzip der *Realisierung* (oder auch des Ausdrucks) miteinander verbunden, was bedeutet, dass die jeweiligen Muster der Zeichenmodalität in den materiellen Eigenschaften realisiert werden und so formale Eigenschaften die jeweilige Modellierung stützen. Die Beziehung zwischen dem zweiten und dem dritten Stratum der Diskurssemantik besteht dagegen aufgrund von anfechtbaren Interpretationsregeln, deren Hypothesenbildung immer eine Überprüfung bedarf. Mithilfe einer umfassenden Beschreibung all dieser Relationen ist es möglich, die interagierenden Komponenten der Zeichenmodalität voneinander zu unterscheiden und adäquat darzustellen.

Ein weiterer Vorteil dieser Beschreibung ist, dass die tatsächlichen materiellen Einheiten, die für das Erkennen und Interpretieren einer Zeichenmodalität eine Rolle spielen, somit bereits ein Ergebnis diskursiver Interpretation

sein können und gerade nicht nur als Input für diese Interpretation gelten (vgl. BATEMAN/WILDFEUER 2014a: 190-192). Diese erst durch die Ebene der Diskurssemantik möglich gewordene Darstellung, die den aktiven Interpretationsprozess deutlich macht, verändert wesentlich unser Verhalten in der Analyse multimodaler Artefakte, indem sie erstmals ermöglicht, die einzelnen Beiträge der Zeichenmodalitäten in ihrer Kombination aufzuzeigen. Zwar ist die Analyse dieser Kombinationen und ihrer jeweiligen Bestandteile im intersemiotischen Zusammenspiel ein seit langem anvisiertes Ziel der Multimodalitätsforschung, scheiterte bisher jedoch immer an fehlender definitorischer Klarheit über die tatsächlichen Eigenschaften semiotischer Modalitäten.

In unseren Arbeiten zur Comicanalyse beispielsweise (vgl. BATEMAN/WILDFEUER 2014b: 376-378) zeigen wir auf, wie die präzise Beschreibung einer Zeichenmodalität in Verbindung mit ihrer diskurssemantischen Analyse feinste Unterschiede im konventionellen Gebrauch von Zeichen aufzeigen und die jeweils notwendigen Interpretationsschritte herausarbeiten kann. In einem Beispiel von Scott McCloud (1994: 128), in dem er einer gekrümmten Linie in einem Panel zuweist, aus einer Pfeife heraus aufsteigenden Rauch anzuzeigen, während die fast gleiche Linie in einem anderen Panel den Geruch von Müll darstellt, ist das konventionelle Dekodieren dieser Zeichenbedeutung allein nicht möglich. Stattdessen ist es notwendig, die entsprechenden Diskursinterpretationen im jeweiligen Kontext zu finden, die eine sinnvolle und damit auch maximal kohärente Verbindung der Zeichen mit den jeweiligen Bedeutungen erlauben (vgl. MÜLLER 2012). Dies geschieht aufgrund von Hypothesen, die die gekrümmten Linien durch ihre Platzierung im Panel und in Relation zu den anderen visuellen Informationen darin erzeugen. Nur durch die sinnvolle Anbindung der Linien an die anderen Informationen mithilfe einer abduktiv gefundenen Diskursrelation ist es möglich, die jeweilige Bedeutung in ihrem spezifischen Kontext zu bestimmen und somit den Unterschied zwischen aufsteigendem Rauch und dem Geruch von Müll zu erkennen. Eine wichtige Rolle innerhalb dieses Interpretationsprozesses spielt auch die Dynamizität der Bedeutungskonstruktion, die in der Analyse berücksichtigt werden muss. Indem sich der Kontext um die Linien herum im Laufe des Diskurses verändert, verändert sich auch die Bedeutungszuweisung und es ist nicht mehr möglich, die gleiche Hypothese zur Interpretation aufzustellen, die für das erste Panel plausibel war. Stattdessen muss eine neue Hypothese gefunden werden, die durch den weiteren, dynamischen Verlauf des Diskurses und dem damit einhergehenden Kontext bestätigt wird. Diese Differenzierung der diskurssemantischen Operationen kann nur mithilfe des vorgestellten Modells und eben jener Komponente als zentraler Bestandteil der Zeichenmodalität vorgenommen werden.

2.4 Zeichenmodalität und Medium

Die nun vorliegende präzise Definition einer Zeichenmodalität erlaubt uns in einem weiteren Schritt auch, eine Abgrenzung dieser Einheit gegenüber dem (teilweise ebenso schwer fassbaren und hier keineswegs in aller Länge diskutierbaren) Begriff des Mediums vorzunehmen.

Tatsächlich treten Zeichenmodalitäten nie alleine auf und nie außerhalb eines spezifischen Gebrauchskontexts; ebenso wenig treten sie ohne bestimmten Nutzen bzw. kommunikativen Zweck auf. Sie sind damit immer eingebunden in eine größere Kommunikationssituation, die bestimmte Bedingungen und Einschränkungen vornimmt, die auf das Artefakt und die damit einhergehenden Zeichenmodalitäten einwirken. Eine spezifische Form dieser Kommunikationssituation ist zum Beispiel das *Medium*, in dem das jeweilige Artefakt ausgedrückt wird. Die Frage nach der Medienspezifität nimmt damit eine wichtige Stellung im Rahmen multimodaler Analysen ein, wird doch eine Analyse der unterschiedlichen Modalitäten und ihrer Kombination in einem spezifischen Kontext, d.h. auch in der jeweiligen Kommunikationssituation, immer auch Eigenschaften und Merkmale für das jeweilige Medium hervorbringen.

Auf der anderen Seite nimmt auch das jeweilige Medium Einfluss auf den Gebrauch unterschiedlicher Modalitäten und ihre Kombinationsmöglichkeiten, indem es verschiedenste Materialien bereitstellt, die innerhalb einer Nutzergemeinschaft und in sozial und historisch geprägten Kontexten eingesetzt werden können. Wir sehen ein Medium deswegen als einen historisch bedingten Ort des Einsatzes und der Mobilisierung von Zeichenmodalitäten zur Erfüllung verschiedener kommunikativer Zwecke (vgl. BATEMAN 2017). Ein Buch als Medium zum Beispiel ermöglicht die Verwendung der Zeichenmodalitäten der geschriebenen Sprache, der Typographie oder des Seitenlayouts. Einige weitere Modalitäten sind ebenso prototypisch für das Medium Buch, andere sind es nicht und möglicherweise aufgrund ihrer Diskurssemantik auch gar nicht geeignet dafür.

Es gilt dafür erneut festzuhalten, dass Zeichenmodalitäten nicht an einzelne sensorische Kanäle gebunden sind und es folglich nicht zielfördernd ist, beispielsweise von *dem* visuellen oder auditiven *mode* zu sprechen, auch wenn dies oft getan wird (vgl. u.a. KRESS/VAN LEEUWEN 1998). Stattdessen kann allerdings durchaus sinnvoll von visuellen Medien gesprochen werden, die ihr visuell wahrnehmbares Material in entsprechender Formung und nach Bereitstellung der notwendigen Diskursmechanismen in Form von Zeichenmodalitäten äußern können. Wenn also die Rede von einem visuellen Medium wie dem Comic ist, bezieht sich diese Charakterisierung auf das dem Medium inhärente und zur Bedeutungskonstruktion genutzte Material, das visuell wahrnehmbar ist. Im Falle von Comics sind das neben dem Druck geschriebener Sprache auch alle bild- und zeichentechnischen Eigenschaften wie Farbe, Linienstärke oder auch Layout. Ob diese jeweils auch als Zeichenmodalität interpretiert werden, weil sie in den Prozess der Bedeutungskonstruktion involviert sind, gilt es erst mithilfe des skizzierten Modells und einer diskurssemantischen Analyse zu

klären. Neben diesen materiellen Eigenschaften des Mediums können auch seine Übertragungsart oder die Art und Weise der Darstellung ausschlaggebend für die Bezeichnung des Mediums sein.

Medien stellen daher grundsätzlich Möglichkeiten der Mobilisierung und Realisierung semiotischer Modalitäten dar und entsprechen somit dem von Hartmut Winkler (2008) beschriebenen Konzept des Biotops für Semiose:

Medien sind gesellschaftliche Maschinen, die ein Biotop für die Semiose, für die Artikulation und für die Herausbildung von Zeichen bereitstellen (WINKLER 2008: 213).

Diese Auffassung ähnelt stark den in vielen funktionallinguistischen Ansätzen verwendeten Formulierungen des *mode* oder *channel of communication* (vgl. z. B. MARTIN 1985: 17) und steht auch in engem Zusammenhang mit dem Vorschlag Marie-Laure Ryans, dass ein Medium in seine Übertragungskomponenten einerseits und seine semiotischen Komponenten andererseits aufgeteilt wird (vgl. RYAN 2004). Diese Umorientierung und Neufassung des Medienbegriffs im Hinblick auf seine unterschiedlichen Bestandteile, zu denen dann auch die jeweils verwendeten Zeichenmodalitäten gehören, ist auch innerhalb des Multimodalitätsparadigmas als eine wichtige Veränderung festgehalten worden:

[...] we have come from a period in which there had been a stable constellation of the mode of writing with the medium of the book. That had led to a kind of naturalization in which to talk about the mode seemed like talking about the medium (KRESS 2004: 446).

Es muss damit ein erklärtes Ziel multimodaler Analyse sein, gegen die von Kress angesprochene Naturalisierung zu wirken und die Unterschiede zwischen Medium und *mode* sowie ihre Wechselwirkungen aufzuarbeiten. Dies ist vor allem eine empirische Aufgabe, die es mithilfe des von uns skizzierten theoretischen Ansatzes zu klären gilt. Denn trotz der umfangreichen Einzelanalysen unterschiedlichster Medientexte können wir noch keine verlässlichen Aussagen darüber treffen, ob beispielsweise Filme oder Comics tatsächlich eigene *semiotic modes* darstellen, auch wenn bereits einige Gesetzmäßigkeiten und spezifische Funktionsweisen Argumente für den Status einer Zeichenmodalität liefern (vgl. auch die Beispielsanalyse in Kapitel 3). Es gilt hier weiterhin, nach der zugehörigen und geeigneten Diskurssemantik für die jeweiligen Artefakte zu suchen, die die beteiligten Zeichenmodalitäten charakterisieren und ihre jeweiligen Muster der Bedeutungskonstruktion erklären kann. Auf Grundlage der nun vorliegenden theoretischen Ausführungen werden wir dazu im Folgenden auch die notwendige methodologische Präzisierung vornehmen und eine linguistisch-empirische Analyse multimodaler Artefakte vorschlagen.

3. Multimodalität und Diskurs

Unsere Ausführungen zur Definition der Zeichenmodalität haben wiederholt die zentrale Rolle der Diskurssemantik für eine präzise Bestimmung und Analyse im multimodalen Kontext betont. Im Folgenden wollen wir aufzeigen, wie

diese Bestimmung in konkreten Gebrauchskontexten auch methodologisch und mit Blick auf empirisch evaluierbare Ergebnisse auszuführen ist.

Viele semiotisch-orientierte Multimodalitätsansätze werfen dafür ihren Blick auf die semiotischen Ressourcen, die die jeweiligen Modalitäten verwenden und anbieten. Kress/van Leeuwen (2006) bieten beispielsweise ein Analyseinstrumentarium an, das gerne und häufig von anderen Ansätzen übernommen wird, allerdings in seiner statischen Beschreibung und Klassifizierung der Ressourcen ebenso oft zu Problemen führt. Stöckls (2004) sehr detaillierte Auflistung unterschiedlicher Modalitäten und ihrer Wechselwirkungen liefert eine ähnlich präzise Darstellung, betont aber zugleich, dass die mit dieser Auflistung nicht beschreibbare Dynamizität der Bedeutungskonstruktion eine ebenso wichtige Rolle spielt. Wie wir in unserer Interpretation des McCloud-Beispiels gezeigt haben, kann eine solche dynamische Interpretation aufgrund eines sich ändernden Kontextes und variierenden Interpretationsbedingungen mithilfe einer Liste von vorher festgelegten Kriterien nicht überzeugend erklärt werden. Besonders die Kombination von unterschiedlichen Ressourcen in der tatsächlichen semiotischen Arbeit erfordert eine genauere Analyse des spezifischen Kontextes und der darin geltenden Bedingungen. Auch Bucher (2011) betont, dass eine kontextunabhängige Charakterisierung individueller Modalitäten gerade nicht hilfreich für eine Analyse ist, in der der spezifische multimodale Kontext die Interpretation bedingt und die Rezeption mithilfe von expliziten Hinweisen leitet.

Unser Ziel ist es demnach, linguistisch-semiotische Ansätze vorzustellen, mit denen eine dynamische Interpretation der Zusammenwirkung unterschiedlichster Zeichenmodalitäten innerhalb eines spezifischen Kontextes möglich ist. Dazu bedienen wir uns zeitgenössischer Arbeiten aus der Textlinguistik und Diskursanalyse, die mit Blick auf verbale Texte sowohl unsere Annahme einer Diskurssemantik als wichtiger Bestandteil der Zeichenmodalität teilen als auch die Dynamizität der Interpretation durch Veränderungen im Kontext und der Informationsvergabe hervorheben.

3.1 Linguistische Diskursanalyse

Entwicklungen innerhalb der Linguistik, die bereits in den 1950er und 1960er Jahren ihren Ursprung haben (vgl. HARRIS 1952) und bis heute anhalten, haben unter anderem einen Fokus auf die Einheit des Diskurses als zentrale Größe semantischer Untersuchungen gelegt (vgl. KAMP 2007: 8-9). Dieser Fokus zeugt von einem Ansatz zur Analyse von Bedeutungskonstruktion, der über die Grenzen traditioneller Semantik deutlich hinausgeht und diskursspezifischen Eigenschaften in der Interpretation wichtige Funktionen zuweist.

Diskurs als Größe oberhalb der Satzebene wird als dynamische Konstruktion gesehen, deren oft (und in multimodalen Artefakten in besondere Maße) nicht explizit genannten Informationen ebenso dynamisch und auf Basis von Welt- und Kontextwissen inferiert werden. Bedeutung wird demnach

durch Hypothesenbildung im Hinblick auf die Informationen ermittelt, die im und durch den Kontext neu hinzugefügt werden und so die Interpretation verändern können. Hier spielen grammatische oder syntaktische Informationen weniger eine Rolle, stattdessen sollen die logischen Inferenzprozesse der RezipientInnen, die das Update-Potential einer neuen Information erkennen und mit den bisherigen Inhalten verbinden, möglichst genau und mithilfe formaler Methoden nachvollzogen werden. Dies ist für die Beschreibung nicht-verbaler Artefakte besonders hilfreich, da grammatische Strukturen in ihnen nur schwer nachgewiesen werden können, auch wenn dies ein viel adressiertes Anliegen war und ist.⁷ Somit zielt die Frage danach, wie Bedeutung aus (audio-)visuellen Artefakten mit Rückgriff auf den inferentiellen und damit abduktiven Rezeptionsvorgang der RezipientInnen konstruiert werden kann, auf eben jene Ansätze innerhalb der Diskursforschung, die genau diese Schritte einer dynamischen und inferentiellen Interpretation beschreiben können.

Hier bieten sich vor allem Ansätze an, die sich einer logisch und philosophisch gestützten Herangehensweise bedienen und nach den Inferenzprozessen während der Interpretation fragen. Auf Grundlage der Tradition formaler Semantik zur Darstellung sprachlicher Mechanismen, die in der Montague-Grammatik ihren Ursprung findet (vgl. MONTAGUE 1974) und im Laufe der Zeit zahlreiche Weiterentwicklungen erlebte, sehen Vertreter der dynamischen Diskurssemantik eine wichtige Verbindung zwischen Logik als Wissenschaft von den Inferenzen und Semantik im Allgemeinen (vgl. KAMP/REYLE 1993: 13). Die logische Fundierung der Analyse von (sprachlicher) Bedeutung zielt auf eine präzise und verlässliche Informationsfindung ab, die sich dafür der formalen Darstellung mithilfe von logisch-mathematischen Methoden und Interpretationsmustern bedient. Eine solche Formalisierung sowohl der Einheiten des Diskurses als auch der Interpretationsprozesse setzt eine Konzentration auf das Material voraus, das die einzelnen bedeutungstragenden Elemente charakterisiert. Dabei ist nicht das bloße Vorhandensein von unterschiedlichen semiotischen Ressourcen entscheidend, sondern vor allem das Vorliegen von Kohärenz und Struktur als ein dem Material inhärentes Kriterium, das durch die Interpretation der Zeichenmodalitäten und ihrer Zusammenhänge im Kontext Bedeutung konstruiert. Hier sind es vor allem satz- oder einheitenübergreifende Diskursrelationen zwischen Propositionen des Diskurses, die seine ganzheitliche Interpretation ermöglichen. Der Wahrheitsgehalt der Bedeutung, der im Satz meist als unspezifiziert gesehen wird, wird innerhalb dieser Beschreibungen aufgrund spezifischer Konditionen bestimmt und den Einheiten nicht einfach zugeschrieben, wie es in traditionellen semantischen Ansätzen oft der Fall ist. Stattdessen spielen Kontextbedingungen ebenso eine Rolle wie

⁷ Zum Beispiel führt die Suche nach einer Filmsyntax bis heute zu Diskussionen im Rahmen der Filmsemiotik und -wissenschaft (vgl. MÖLLER-NASS 1986; MONACO 2000). Ähnliche Auseinandersetzungen finden sich im Bereich der linguistischen und psychologisch-kognitiven Comicforschung, in der die Arbeiten von Neil Cohn zur »grammar of visual language« (2013) vielfach rezipiert werden. Aber auch im Rahmen multimodaler Analysen ist der Grammatikbegriff (immer noch) beliebt (vgl. KRESS/VAN LEEUWEN 1996; FRICKE 2012), aber gleichermaßen umstritten (vgl. auch BATEMAN/WILDFEUER 2014a).

der individuelle Wissensstand der jeweiligen RezipientInnen. Mithilfe dieser dynamisch abfragbaren Informationen können dann verlässliche Angaben über die Interpretation gemacht werden. Plausibel werden diese Angaben, so die allgemein vertretene Annahme, aufgrund von Struktur und Kohärenz im Diskurs, die zugleich Bedingungen für die Interpretation festlegen und so den Inferenzprozess des Rezipienten steuern. Wie wir bereits betont haben, ist eine solche Steuerung der Interpretation für die Frage, wie Bedeutung durch und im Diskurs entsteht, von besonderer Relevanz, da nur durch textuelle Beweise in Form von Inferenzen bzw. der Diskursstruktur allgemeingültige Aussagen über die Interpretation getätigt werden können. Genau an dieser Stelle kommt die Ebene der Diskurssemantik als Bestandteil der Zeichenmodalitäten ins Spiel. Sie ermöglicht die Analyse des geformten Materials im Hinblick auf seine Funktion im Kontext und stellt als analysfähige Mechanismen zum Beispiel die unterschiedlichen Diskursrelationen zur Verfügung, die kohärente und ganzheitliche Interpretation erlauben.

Wie wir in Wildfeuer (2014b) darstellen, sind zwei der verfügbaren formalen Ansätze für eine Analyse multimodaler Artefakte von besonderer Relevanz, da sie ihren Fokus zum einen auf die Beschreibung der Repräsentationsebene des Diskurses, zum anderen auf die Darstellung der Diskursstruktur und somit die Analyse von Relationen zwischen Einheiten im Diskurs legen. Es handelt sich dabei um die Diskursrepräsentationstheorie (DRT) nach Hans Kamp und Kollegen (vgl. KAMP 1981; KAMP/REYLE 1993) sowie die darauf aufbauende Segmentierte Diskursrepräsentationstheorie (SDRT; vgl. ASHER/LASCARIDES 2003), die beide formalisierte Beschreibungsmodelle bereitstellen, die auch für eine Übertragung auf multimodale Analysen geeignet sind. Besonders interessant ist, dass beide Theorien neben den semantischen Informationen eines Diskurses und den daraus konstruierten Repräsentationen auch pragmatische Inhalte in die Betrachtung miteinbeziehen, um alle durch die unterschiedlichen Einheiten zusammengebrachten Verhältnisse und Relationen berücksichtigen zu können. Sie bilden damit innerhalb ihrer Instrumentarien die von uns beschriebene Ebene der Diskurssemantik direkt ab.

Mit Blick auf unterschiedliche multimodale Artefakte konnten wir in einigen Arbeiten der letzten Jahre (vgl. z.B. BATEMAN/SCHMIDT 2012; WILDFEUER 2012, 2014 für Film; BATEMAN/WILDFEUER 2014a, 2014b; WILDFEUER/BATEMAN 2014 für Comic; WILDFEUER/SCHNELL/SCHULZ 2015; WILDFEUER 2017b für Online-Diskurse) bereits aufzeigen, dass sich diese Ansätze als besonders fruchtbar für eine empirische Überprüfbarkeit erweisen, wenn auch die tatsächliche empirische Arbeit auf Grundlage der vorgenommenen methodologischen Präzisierung erst noch zu erfolgen hat. Wir werden aufbauend auf den bereits erfolgten Ausdifferenzierungen im Folgenden deswegen nur einen kurzen Überblick über die methodologischen Feinheiten unseres Instrumentariums geben, diese aber zugleich mithilfe einer Beispielanalyse veranschaulichen.

Dafür wählen wir ein bereits in Krafft (1978) diskutiertes (und von Stephan Packard in einem Vortrag in Tübingen wieder aufgegriffenes⁸) Beispiel aus der Comicserie *Achille Talon* von Michel Greg (1967). Die kurze Sequenz *Sans Sourd Ciller* der Ausgabe *Achille Talon aggrave son cas* (GREG 1967: 22-23) erzählt, wie der Protagonist der Serie einen Spaziergang durch die Stadt macht und dabei auf unterschiedliche Personen und Ereignisse trifft. Erstere grüßen und reden mit ihm, allerdings wird ihr jeweiliger Redebeitrag in den Sprechblasen nur durch Linien oder Punkte und Fragezeichen realisiert und somit als unverständlich markiert (vgl. Panel 1 und 2 in Abbildung 2 als Beispiele). Auch die vielen und teilweise sehr lauten Geräusche der Straße und Umgebung scheinen den Protagonisten nicht zu stören. Erst zum Ende der Sequenz reagiert er auf einen Kommentar einer Figur und erklärt dann, dass die kleinen Wachskügelchen, die man sich in die Ohren steckt, um die idiotischen Geräusche um sich herum nicht mehr zu hören, wirklich fantastisch seien (vgl. das letzte Panel in Abbildung 2).



Abb. 2:
Beispielpanels aus Michel Greg, *Sans sourd ciller* (GREG 1967: 22-23), diskutiert in Krafft (1978: 15-23)

Während Krafft (1978: 15-23) auf die kohäsiven Gestaltungsmittel innerhalb dieser Sequenz hinweist und die Identifikation des Protagonisten in den unterschiedlichen Panels mithilfe von Verweisketten erklärt, wollen wir im Folgenden vor allem auf das intersemiotische Zusammenspiel von Bild- und Textebene innerhalb eines Panels einerseits sowie die narrative Struktur der Gesamtsequenz andererseits eingehen. Ersteres ist insofern interessant, da insbesondere die schriftlichen Informationen, die die Interpunktion innerhalb der Sprechblasen liefert, zunächst unverständlich bleiben und vielfach interpretiert werden können. Dies ist vermutlich vom ›Autor/Zeichner des ›Textes‹ genau so intendiert und folglich wird diese Interpretation mithilfe vieler pragmatisch orientierter Ansätze auch als plausibel anerkannt: der Autor/Zeichner hat volle Kontrolle über das Repräsentierte, er/sie ›weiß‹, was die Charaktere sagen oder nicht sagen und LeserInnen können deswegen annehmen, dass, wenn diese Informationen wie im vorliegenden Panel zurückgehalten werden, der/die

⁸ Wir berufen uns hier auf den Vortrag »Gestaffelte Sichtbarkeiten«, den Stephan Packard auf einem Kolloquium zum Thema Multimodalität in Tübingen im Februar 2015 gehalten hat, vgl. auch sein Beitrag in diesem Band.

Autor/in eine bewusste Entscheidung darüber getroffen hat – und die Informationen in diesem Fall für das Verständnis und die Interpretation des Panels auch nicht relevant sind. Diese Auffassung folgt dem traditionellen Konzept der Motivation solcher Artefakte (vgl. KOCH 2015), das für Effekte dieser Art immer einen spezifischen Grund sucht.

Zugleich veranschaulicht das Beispiel aber auch, dass der/die AutorIn/ZeichnerIn mit den Möglichkeiten der Zeichenmodalität Comic spielt und hier insbesondere die unterschiedlichsten Gestaltungsdetails der Textebene in Sprechblasen (vgl. auch FORCEVILLE 2011; COHN 2013) einsetzt. Die Inhalte geben in diesem Fall somit nicht einfach wieder, was in der Geschichte gesprochen wird, sondern müssen anderweitig interpretiert werden. Die Alternativen dafür sind vielfältig, neben Unverständlichkeit allgemein kann zum Beispiel auch geschlussfolgert werden, dass die Figuren unterschiedliche Sprachen sprechen, die der Protagonist aber nicht verstehen kann. Dass sich diese und andere Interpretationen in der weiteren Rezeption des Comics tatsächlich als nicht ganz richtig herausstellen, wird erst durch die Hinzunahme der Informationen in den anderen Panels und insbesondere die vom Protagonisten selbst gegebene Erklärung zum Schluss der Sequenz deutlich (vgl. Panel 3 in Abbildung 2). Erst dann kann den Linien und Fragezeichen in den Sprechblasen nachträglich die aufgrund des Kontextes plausible Bedeutung zugewiesen werden, dass der Protagonist die Beiträge aufgrund der Wachskugeln in seinen Ohren akustisch nicht versteht. Diese Interpretation ist das Ergebnis einer dynamischen und sich im Laufe des Narrativs verändernden Hypothesenbildung über die Bedeutung des Sprechblaseninhalts, für die die narrative Struktur der Gesamtsequenz eine Erklärung gibt. Wir werden diesen dynamischen Interpretationsprozess mithilfe des im Folgenden beschriebenen Instrumentariums detailliert nachweisen.

3.2 Multimodale Diskursanalyse

Zur Analyse aller im multimodalen Artefakt verfügbaren Einheiten und ihres Zusammenspiels hat sich, wie wir vielfach nachweisen konnten und wie bereits in der ersten Beschreibung einer Interpretation des Comicbeispiels oben deutlich wird, eine zweigeteilte Analyse auf zwei Ebenen des multimodalen Verstehens (vgl. BUCHER 2011) als hilfreich erprobt. Dabei sollte zunächst auf einer ersten Ebene eine Identifizierung und Gruppierung aller bedeutungstragenden Elemente im Diskurs bzw. Kommunikationsraum stattfinden. Das Wissen über das entsprechende Medium (in diesem Fall der Comic) und die in ihm verfügbaren Zeichenmodalitäten ist hier wichtig, da es eine Filterung und Beschreibung der relevanten Modalitäten ermöglicht, die wiederum auf einer zweiten Ebene der Kohärenz und strukturellen Erschließungspfade sinnvoll miteinander in Beziehung gesetzt werden (vgl. BUCHER 2011: 17). Diese beiden Ebenen entsprechen zum einen und in großem Maße auch den für die Definition der Zeichenmodalität verwendeten Strata, wobei sie sich aber vor allem auf den

oberen beiden Schichten ansiedeln, die das geformte Material und die ihn umgebende Diskurssemantik betreffen. Zum anderen nehmen diese beiden Ebenen die Bereiche der semantischen und pragmatischen Informationsverarbeitung im Diskurs ein, die es für eine umfassende Analyse zu berücksichtigen gilt (siehe oben).

Unser Instrumentarium arbeitet ebenfalls auf diesen beiden Ebenen und stellt dafür in Anlehnung an die Arbeiten von Asher/Lascarides (2003) zwei Teillogiken zu Verfügung, die eine genauere Beschreibung, Analyse sowie Formalisierung der beiden Ebenen ermöglichen. Aufgrund seiner formal-logischen Konzeption bezeichnen wir unser Instrumentarium als so genannte *Logik der multimodalen Diskursinterpretation* (vgl. Abbildung 2; WILDFEUER 2014a; WILDFEUER 2014c; BATEMAN/WILDFEUER 2014a).

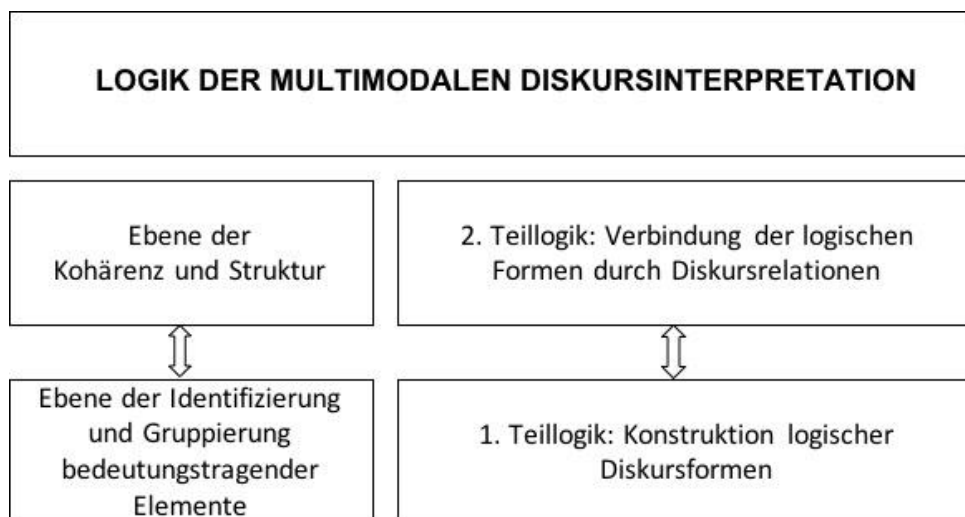


Abb. 3:
Die zwei Ebenen der Logik der multimodalen Diskursinterpretation

3.2.1 Zur Analyse des semantischen Gehalts in multimodalen Artefakten

Die erste Logik innerhalb dieses Instrumentariums ist die des Informationsgehaltes (*logic of information content*, vgl. ASHER/LASCARIDES 2003), in der so genannte logische Formen des Diskurses konstruiert werden, die die interagierenden semiotischen Ressourcen identifizieren und ihren gemeinsamen semantischen Gehalt aufzeigen. Die Teillogik umfasst dafür ein Beschreibungsvokabular, das aus grundlegenden Ansätzen der multimodalen Diskursanalyse zur Beschreibung narrativer und darstellender Prozesse (vgl. KRESS/VAN LEEUWEN 1996, 2001; VAN LEEUWEN 2005) übernommen wird. So ist es möglich, die Ereignisse oder Darstellungen im Artefakt aufgrund der Intersemiose der

unterschiedlichen Elemente im tatsächlichen Material als so genannte Eventualität, also als eine mögliche Annahme, die durch die aktive Semiose des Rezipienten interpretiert, aber grundsätzlich auch durch eine anderslautende Proposition bezeichnet werden kann, zu beschreiben. Als Darstellungsmittel für diese Beschreibung wählen wir – in Anlehnung an die Arbeiten von Kamp und Kollegen (vgl. KAMP/REYLE 1993) – Diskursrepräsentationsstrukturen (DRS), die das Format einer Box haben, in der alle Diskursreferenten, d.h. alle in der Interpretation beteiligten Einheiten, aufgelistet werden. Ein typisches Beispiel für solch eine Box findet sich rechts in Abbildung 4 und stellt als Ergebnis die semantische Repräsentation des Comic-Panels links dar.



Abb. 4:
Diskursrepräsentationsstruktur für ein Panel aus Achille Talon (GREG 1967: 22)

Die Diskursrepräsentationsstruktur enthält in der ersten Zeile eine Beschreibung des semantischen Gehaltes, von dem wir annehmen, dass er normalerweise so von RezipientInnen aufgrund der im unteren Teil der Box aufgelisteten Diskursreferenten inferiert wird: Wir erkennen im Bild die beiden Partizipanten a und b (vgl. KRESS/VAN LEEUWEN 2006)⁹, die sich gegenseitig die Hand geben. Aus dieser Handlung können wir schließen, dass sich die beiden begrüßen, was wir mit $e_{\pi_i} = \text{begrüßen}$ auch formal darstellen. Es handelt sich bei dieser Beschreibung um eine *abduktive* und mithilfe aktiver Semiose getroffene Hypothese, die Welt- und Kontextwissen über die bildliche Gestaltung, die möglicherweise bekannten Charaktere und den Comic miteinbezieht. Abduktion ist nach Peirce (1931-1958) die Suche nach der bestmöglichen Interpretation aufgrund von Hypothesen, die im Diskurs durch das Hinzukommen neuer Informationen auch verworfen werden können. In der letzten Zeile der Box wird dieser Inferenzprozess noch einmal genauer beschrieben, indem diejenigen Diskursreferenten genannt werden, die für die anfechtbare

⁹ Der repräsentierte Partizipant links im Panel kann aufgrund von spezifischem Diskurs- und Kontextwissen über die Comicserie auch als der Protagonist Achille Talon identifiziert werden.

Schlussfolgerung (ausgedrückt durch den Operator $\vdash$, siehe auch weiter unten) eine Rolle spielen und so im Ergebnis den semantischen Gehalt ergeben.

Diese Diskurshypothese bringt zum einen eine genauere Interpretation der Linien im Bild mit sich, die – wie wir bereits im Beispiel von McCloud oben gezeigt haben – aufgrund ihres spezifischen Kontextes auch eine spezifische Bedeutung haben. Als Elemente in der Nähe der Hände der Partizipanten ist es in diesem Fall plausibel, sie als Bewegungslinien zu interpretieren, die eine Bewegung der Hände andeuten und somit auch die Interpretation der Handlung als $e_{ni} = \text{begrüßen}$ stützen. Die Interpretation dieser Handlung impliziert dann, dass die beiden Partizipanten miteinander reden bzw. dass der eine Partizipant zum anderen etwas sagt. Unser ›lexikogrammatisches‹ Wissen (vgl. Abb. 1 und Kap. 2.3) über Sprechblasen in Comics bestätigt diese Interpretation und lässt uns außerdem davon ausgehen, dass der zweite Partizipant hört, was der erste ihm sagt, auch wenn der/die AutorIn/ZeichnerIn uns dies möglicherweise nicht mitteilen will und deswegen die Ausrufe- und Fragezeichen verwendet (vgl. unsere Ausführungen zur Motivation oben). So ist der Inhalt der Sprechblase zwar Teil der Repräsentationsstruktur und fließt in die Interpretation von $e_{ni} = \text{begrüßen}$ mit ein. Er scheint aber – wie in der letzten Zeile der Box deutlich wird, in der (c) nicht erwähnt wird – keine zentrale Rolle einzunehmen und nicht so relevant wie andere Informationen im Panel zu sein. Auch eine verständliche Aussage wie »Guten Tag!« zum Beispiel würde die Inferenz des semantischen Gehalts als $e_{ni} = \text{begrüßen}$ nicht groß verändern, da sie lediglich die entsprechende Formel zur Begrüßung repräsentiert.

Unsere Darstellungsweise ermöglicht demnach neben der präzisen Beschreibung der für das Verständnis der Ereignisse in diesem Panel notwendigen Inferenzprozesse auch eine genauere Sicht auf die intersemiotischen Zusammenhänge der einzelnen verfügbaren Modalitäten und Ressourcen. Es sind hier vor allem die Linien und Farben auf der visuellen Ebene, die die Charaktere und ihrer Handlungen darstellen und so zur Inferenz des semantischen Gehalts führen. In anderen Panels der Sequenz können auch weitere Details der Bildebene wie Bewegungslinien oder ein wechselnder farbiger Hintergrund als relevante Elemente des Narrativs fungieren und in Verweisketten eine Rolle spielen (vgl. KRAFFT 1978: 18). Die boxartige Darstellung mithilfe unseres Instrumentariums bietet hierfür unterschiedlichste Beschreibungsmöglichkeiten, diese Elemente als Diskursreferenten in die Auflistung mitaufzunehmen. Jedes narrative Ereignis bzw. jede Eventualität kann somit als logische Diskursform und Repräsentationsstruktur gefasst werden.

Neben dieser Auflistung von Elementen ist auch ihr intersemiotischer Zusammenhang innerhalb der Diskursrepräsentationsstruktur von Belang. Insbesondere mit Blick auf das spätere Panel spielt hier sowohl die jeweilige Form und Gestaltung der Sprechblase als auch der zu interpretierende Inhalt eine Rolle. Wie diese im kohärenten Ganzen der narrativen Struktur zu analysieren sind, werden wir mithilfe der zweiten Ebene unseres Instrumentariums verdeutlichen.

3.2.2 Zur Analyse der Diskursstruktur multimodaler Artefakte

Auf dieser zweiten Ebene der Kohärenz werden die logischen Formen bzw. narrativen Ereignisse zu Diskursstrukturen verbunden, indem Diskursrelationen zwischen den einzelnen Einheiten inferiert werden. Die zweite Teillogik stellt dafür ein Kompendium von Diskursrelationen für jedes Artefakt zur Verfügung, das nicht nur detaillierte Definitionen, sondern auch hinreichend zu erfüllende Bedingungen zur Interpretation dieser Relationen umfasst. Bei der zweiten Teillogik handelt es sich demnach um diejenigen Mechanismen, die wir mit Blick auf das Stratum der Diskurssemantik bereits angedeutet haben.

Diskurs- oder auch rhetorische Relationen (vgl. z. B. MANN/THOMPSON 1987) werden innerhalb diskursanalytischer Ansätze mithilfe abduktiver Prinzipien der Bedeutungskonstruktion formal bestimmt. Im verbalen Diskurs basiert dieser Interpretationsprozess auf der allgemeinen Annahme einer kohärenten Korrelation zwischen zwei oder mehr Propositionen als Resultat des Griceschen Kooperationsprinzips (vgl. GRICE 1975). Eine Analyse der Relationen aufgrund dieser Prinzipien ist deswegen immer anfechtbar, kann aber mithilfe allgemein gültiger Annahmen und fester Interpretationsregeln für den jeweiligen Kontext als normalerweise so vom Rezipienten verstanden aufgefasst werden. Die zugrunde liegende nicht-monotone Logik stellt für den Interpretationsprozess verschiedene Inferenzmuster zur Verfügung, die vor allem im Rahmen der Künstlichen Intelligenz eine wichtige Rolle spielen und der Illustration von Wissensverarbeitungsprozessen dienen (vgl. zum Beispiel RUSSEL et al. 2012). Diese Muster führen zu der bereits angesprochenen anfechtbaren Schlussfolgerung (*defeasible inference*), die auch für die Inferenz der Diskursrelationen als Mechanismus geltend gemacht wird.¹⁰ Asher/Lascarides (2003) nutzen diese abduktiven Prinzipien der Interpretation von Diskursrelationen, indem sie im Rahmen ihres Instrumentariums konkrete Definitionen und Defaultaxiome bereitstellen, die für die Inferenz der jeweiligen Relation im Diskurs erfüllt sein müssen. Diese Bedingungen, die ebenfalls mit formallogischen Mitteln dargestellt werden (vgl. WILDFEUER 2014b), beschreiben Zustände, die es ermöglichen, die unterspezifizierten Informationen aufgrund ihrer pragmatischen Präferenziertheit im jeweiligen Kontext zu bestimmen.

Auch für die Analyse multimodaler Artefakte hat es sich als sinnvoll erwiesen, ein fest definiertes Set von Diskursrelationen aufzustellen, das es ermöglicht, die auf der ersten Ebene des Instrumentariums gefunden Diskursrepräsentationsstrukturen miteinander und damit zu größeren Strukturen zu verbinden. Für Film und Comics liegen diese Sets bereits dokumentiert vor (vgl. BATEMAN/SCHMIDT 2012 und WILDFEUER 2014a für Film; BATEMAN/WILDFEUER 2014 für Comic), auch für einige Analysen einzelner anderer Artefakte haben sich die

¹⁰ Ein bekanntes Muster für diese Schlussfolgerungen ist z.B. der *Defeasible Modus Ponens* (DMP; dt. Anfechtbarer Modus Ponens). Für genauere Ausführungen zu diesen Mustern sei auf die Ausführungen in Kapitel 5 in Asher/Lascarides (2003: 179-248) verwiesen.

sieben von Asher/Lascarides (2003) aufgestellten Relationen als praktikabel erwiesen (vgl. WILDFEUER/SCHNELL/SCHULZ 2015; WILDFEUER 2018).

Wir führen im Folgenden eine Liste der sieben typischen Relationen zur Verbindung von Diskurseinheiten in narrativen Texte auf, weisen aber explizit darauf hin, dass je nach Medium und seinen spezifischen Anforderungen jeweils eine Anpassung der Defaultaxiome und Bedeutungspostulate erfolgen sollte, bei der es dann auch zu einer Erweiterung des Sets kommen kann (vgl. BATEMAN/WILDFEUER 2014a: 195; WILDFEUER/BATEMAN 2014: 6).

Diskursrelation	Notwendige Bedingungen / Verhältnisse zwischen den Einheiten und im Kontext
<i>Narration</i>	Zeitliche(-örtliche) Aufeinanderfolge: b folgt a; gemeinsames Thema
<i>Elaboration</i>	Teil-Ganzes-Beziehung; Spezifizierungsverhältnis;
<i>Explanation</i>	Zeitliche Aufeinanderfolge: a folgt b; b gibt Erklärung für a; im Diskurs verankerter Grund/Erklärung
<i>Result</i>	Zeitliche Aufeinanderfolge: b ist Ergebnis/Resultat von a; im Diskurs verankerter Grund/Erklärung
<i>Background</i>	Zeitliche Aufeinanderfolge: b folgt a; zwei unterschiedliche Zustände; Hintergrundinformationen
<i>Contrast</i>	Strukturelle Ähnlichkeit; semantische Unähnlichkeit
<i>Parallel</i>	Strukturelle Ähnlichkeit; semantische Ähnlichkeit

Tab. 1:

Übersicht über die von Asher/Lascarides beschriebenen Diskursrelationen zur Verbindungen zweier Diskurseinheiten / Aussagen ›a‹ und ›b‹.

Formallogisch werden diese Relationen dann jeweils in Form der bereits angesprochenen Bedeutungspostulate und Defaultaxiomen dargestellt. Der Einfachheit halber verzichten wir hier auf diese formalen Beschreibungen und verweisen für Details auf die von uns ausführlich diskutierten Arbeiten zu Comic und Film (vgl. BATEMAN/SCHMIDT 2012; WILDFEUER 2014a; BATEMAN/WILDFEUER 2014a; WILDFEUER/BATEMAN 2014). Alle Formeln beinhalten jeweils eine Spezifizierung des zeitlich-örtlichen Verhältnisses der Einheiten im Diskurs sowie die Angabe einer Bedingung, die erfüllt sein muss, damit der Inferenzprozess erfolgreich ist.

Im Rückgriff auf unser Beispiel ist es möglich, mithilfe dieser Beschreibungsebene die in Kapitel 3.2.1 aufgestellten Hypothesen zur Semantik des ersten Panels zu überprüfen und diskurssemantisch zu evaluieren. Nachdem für jedes Panel der Sequenz mithilfe der ersten Logik Diskursrepräsentationsstrukturen beschrieben werden konnten, können diese mithilfe der zweiten Logik und den darin verfügbaren Diskursrelationen sinnvoll miteinander verbunden werden. Die Ereignisse in den einzelnen Panels können größtenteils als zeitlich aufeinanderfolgend verstanden werden, außerdem bedingen sie sich teilweise gegenseitig bzw. teilen ein Thema: der gezeigte Spaziergang durch die Stadt führt durch bzw. über Straßen mit mehr oder weniger Verkehr und

an unterschiedlichen Häuserzügen und Plätzen mit unterschiedlich agierenden Menschen, die singen, Lärm machen etc. vorbei. Aufgrund dieser im Kontext herrschenden Bedingungen lassen sich vor allem Narration-Relationen inferieren (vgl. die Bedingungen in Tabelle 1). Auch eine Eventualität für das letzte Panel der Sequenz, das als e_{nj} = *herausnehmen* (der Wachskugeln aus den Ohren) zu interpretieren ist, ist so in die Struktur eingebettet und folgt den vorherigen Ereignissen zeitlich. Durch die außerdem verfügbaren verbalen Informationen in der Sprechblase, in der der Protagonist über die Wachskugeln spricht, kann sogar eine zweite Eventualität für dieses Panel interpretiert werden, die sich auf den sprachlichen Textanteil bezieht und mit e_{nk} = *erklären* als Sprechhandlung des Protagonisten beschrieben werden kann.

Diese Informationen nehmen, wie oben bereits ausgeführt, Einfluss auf unsere zuvor getroffene Analyse der Ausrufe- und Fragezeichen im ersten Panel. Beide Eventualitäten können nämlich eine Erklärung für die Ereignisse in den ersten Panels der Sequenz liefern, indem sie einen Grund dafür angeben, warum der Sprechblaseninhalte in den vorherigen Panels keine expliziten Informationen vermittelt. Sie leiten so die Inferenz einer Explanation-Relation an (vgl. die Bedingungen in Tabelle 1), die im Grunde alle vorherigen Ereignisse im Nachhinein erklärbar macht.

Unsere zuvor aufgestellten Hypothesen über die Rolle der Sprechblase und ihres Inhalts müssen demnach folgendermaßen korrigiert werden: Zwar sagt der eine Partizipant etwas zum anderen, allerdings – so wird durch die Erklärung deutlich – hört letzterer den Gruß des Ersteren nicht und versteht ihn somit auch nicht. Diese Interpretation ist das Ergebnis einer dynamischen und sich im Laufe des Diskurses verändernden Inferenzziehung über die Bedeutung des Sprechblaseninhalts. Hier kommt dann auch die Rolle der Kombination der unterschiedlichen Ressourcen wieder ins Spiel, wenn für die Korrektur der Interpretation die typographischen Elemente auf der verbal-textuellen Ebene zusammen mit den bildlichen Elementen interpretiert werden und hierfür dann keine Motivation des Autors/Zeichners mehr angenommen werden kann, diesen Inhalt zu verschleiern. Die Inferenz der Situation im Panel (e_{ni}) operiert damit ganz eindeutig über die unterschiedlichen semiotischen Ressourcen hinweg und erklärt, dass die Frage- und Ausrufezeichen das Unverständnis des Partizipanten signalisieren.

Aus narratologischer Perspektive haben wir es hier mit einer neu zu interpretierenden Fokalisierung zu tun, die wir mit unserem Instrumentarium nun genauer beschreiben können. Während es sich zu Beginn der Diskursinterpretation noch um eine neutrale Null-Fokalisierung handelt, bei der der Erzähler mehr weiß als die jeweiligen Figuren über einander, ändert sich diese Interpretation zum Ende der Sequenz und nach Erläuterung der Verhältnisse zu einer internen Fokalisierung, bei der der Inhalt der Sprechblase durch die Perception der nicht-hörenden Figur gefiltert und erst dann den RezipientInnen präsentiert wird. Mit dieser Erläuterung können wir die Aussage Horstkotte und Pedris (2011: 35) stützen, dass Fokalisierung auf Diskursebene stattfindet und – so unsere Ergänzung – immer ein Ergebnis der Hypothesenfindung im

Diskurs ist. Das Element der Fokalisierung in dieser Comicsequenz ist dann nur ein weiteres Beispiel dafür, Comics durchaus als Metamedien auffassen zu können, die oft stärker als viele andere Medien mit ihren Eigenheiten und Möglichkeiten zu spielen wissen (vgl. dazu auch BATEMAN et al. 2017a: Kap. 12).

Unser Instrumentarium ermöglicht, diese Feinheiten in der Gestaltung mithilfe der Rekonstruktion der Diskursinterpretationen nachzuweisen. Neben der formalen Beschreibung der einzelnen Relationen zur Dokumentation der Inferenzprozesse kann auch die gesamte Diskursstruktur der Comicsequenz dargestellt werden. Neben der Explanation-Relation werden dafür auch die anderen Diskursrelationen aufgezeigt und schließlich die gesamte Diskursstruktur konstruiert, um so die für eine sinnvolle Interpretation notwendige Kohärenz nachzuweisen. Alle Diskursrepräsentationsstrukturen können in dieser sich dynamisch entfaltenden Struktur miteinander verbunden und so als Interpretationsprozess der RezipientInnen dargestellt werden.¹¹ Insbesondere können dabei auch die viel diskutierten *textual cues*, d.h. gezielte Hinweise im Text zur Lenkung der RezipientInnen (vgl. BATEMAN/WILDFEUER 2014a oder auch BORDWELL 1989 für Film), herausgearbeitet werden, die zum Beispiel durch eine bestimmte Diskursrelation (z.B. der Kausalität) angezeigt werden. In unserem Fall ist ein solcher Hinweis durch die Explanation-Relation gegeben, die neben der intradiegetischen Erklärung auch eine Erklärung für den in der Aufeinanderfolge der Panels konstruierten Witz gibt. Die kausale Relation klärt die LeserInnen sozusagen darüber auf, welche Details verstanden werden müssen, damit die Geschichte sinnvoll und zugleich auch unterhaltsam ist. Indem die Comicsequenz die unterschiedlichen Möglichkeiten der Zeichenmodalität und ihres Materials einsetzt und diesen Einsatz im Nachhinein sogar erläutert, macht sie ihre humoristische Argumentation sichtbar.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Eine detaillierte Analyse von Feinheiten in der Bedeutungszuweisung im sich dynamisch verändernden Kontext kann, so haben wir mit unseren Ausführungen oben gezeigt, nur mit Blick sowohl auf die materiellen Eigenschaften des multimodalen Artefakts als auch auf seine diskurssemantischen Besonderheiten erfolgen. Das von uns vorgestellte Instrumentarium folgt damit der zuvor vorgenommenen theoretischen Präzisierung des Konzeptes der Zeichenmodalität und ermöglicht insbesondere mit der Bereitstellung von Mechanismen auf der Ebene der Diskurssemantik, die unterschiedlichen Prozesse multimodaler Bedeutungskonstruktion ausführlich darzustellen.

Wie wir anhand der unterschiedlichen Analyseschritte beschreiben konnten, haben wir zum einen eine entsprechende Grundlage für die Überprüfung unserer Hypothesen in größeren Datenmengen. Diese Hypothesen

¹¹ In unseren formallogischen Beschreibungen benutzen wir auch für diese Darstellung Boxen, die die jeweiligen Diskursrelationen auflisten. Eine weitere graphische Repräsentation ähnlich einer Baumstruktur veranschaulicht außerdem die Zusammenhänge (vgl. z.B. WILDFEUER 2014a: 75-77).

nämlich sind nun derart präzise (und in formallogischen Beschreibungen) darstellbar, dass wir sie auf eine Vielzahl von Artefakten innerhalb unterschiedlicher Korpora anwenden können. Als ein weiteres Anwendungsgebiet unserer semantischen Analyse sehen wir außerdem den Brückenschlag zu anderen Disziplinen der Medien- und Kulturwissenschaft, die sich gleichermaßen mit diesen und weiteren multimodalen Artefakten befassen und mithilfe ihrer jeweiligen Zugänge ähnliche oder auch ganz anders geartete Interpretationen finden. Für beide Perspektiven möchten wir im Folgenden einen kurzen Ausblick vornehmen.

4.1 Empirische multimodale Analyse

Auf Grundlage unserer terminologischen und methodologischen Ausdifferenzierungen ist es nun dringend notwendig, die von uns beschriebenen Details in der Bedeutungskonstruktion in einer Menge von Beispielen empirisch zu überprüfen und somit mehr Informationen über die Eigenheiten des Mediums Comic und seine Zeichenmodalitäten zu erfahren.

Tatsächlich nimmt die Quantität an verfügbaren multimodalen Daten beständig zu und ist es aufgrund der technischen Fortschritte heute einfacher denn je, diese Daten in ihrer Komplexität aufzuzeichnen und zu speichern. Beispielsweise müssen Gesprächsdaten heute nicht mehr nur schriftlich transkribiert, sondern können per Video aufgenommen werden, so dass neben den bisher verfügbaren Informationen über Intonation, Pausen etc. auch Daten über Gestik und Mimik, Gesprächssituation, Hintergrundgeräusche etc. verfügbar sind. Auch der Zugriff auf Filmsequenzen und Comicseiten ist ohne größeren Kosten- und Materialaufwand möglich und es ist keine Seltenheit mehr, dass beträchtlichere Mengen dieser Informationen in digitalen Sammlungen abgespeichert und für die breite Öffentlichkeit verfügbar gemacht werden. Der Zugriff auf das ›rohe‹ Material für ausführliche multimodale Analysen stellt damit kein unüberwindbares Hindernis mehr dar.

Die Verarbeitung dieses Materials im Hinblick auf die vorzunehmende feingliedrige Analyse hat dagegen noch mit einigen Herausforderungen zu kämpfen, die vor allem jene Arbeitsschritte betreffen, die über eine Beschreibung der vorhandenen Einheiten hinausgehen. Zwar sind heute viele unterschiedliche Tools zur Bearbeitung audiovisueller Daten verfügbar, die eine Transkription und Annotation von Filmsequenzen oder auch Videogesprächsdaten ermöglichen (u.a. z.B. ELAN, ANVIL etc.; vgl. BATEMAN 2014b). Die direkte Verbindung dieser Transkriptionen mit den theoretischen Hypothesen unserer Analysen (z.B. in Form von Diskursrelation als Manifestation der Inferenzprozesse) stellt sich allerdings immer noch als besonders schwierig heraus. Wie wir in Bateman (2014b) hervorheben, ist dies ein allgemeines Problem multimodaler empirischer Analyse und vor allem auf die enorme Menge an Einzelheiten im Artefakt zurückzuführen:

The gap between transcription (still predominantly textual) and the material under analysis is simply too great to allow re-presentation. In the multimodal case there is almost always simply too much occurring to consider any re-presentation of the data as ›complete‹ (BATEMAN 2014b: 244).

Hilfreich zur Überbrückung dieser Lücke sind vor allem empirische Ansätze mit mehreren Annotationsebenen, die gezielte Aspekte einiger Einheiten ›kodieren‹, anstatt sie durch andere Einheiten zu ersetzen, beispielsweise mithilfe einer XML-basierten Annotation (vgl. BATEMAN 2014b: 247-251; BATEMAN et al. 2017b) oder aber auch mit anderen formalisierten Methoden wie den im Vorhinein vorgestellten. Die bereits für eine computergesteuerte Verarbeitung natürlicher Sprache entworfene (vgl. ASHER/LASCARIDES 2003) und nun auch für multimodale Daten aufgearbeitete formallogische Herangehensweise strebt nicht nur eine Modellierung menschlicher Informationsverarbeitung an, sondern ermöglicht auch, diese Modellierung anhand großer Datenmengen empirisch durchzuführen.

Für den Umgang mit multimodalen Korpora bedeutet dies eine deutlich umfangreichere Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Ebenen der Analyse, die bereits in den theoretischen Grundlagen festgehalten ist und in der praktischen Arbeit dann Anwendung finden muss. Dazu gehören neben den technischen und materiellen Details auf einer niedrigeren Stufe (z.B. für Comics: Linienstärke, Farbabstimmung, Seitenlayout etc.; für Film: optischer Fluss der Bildsequenz, Farbabstimmung, Schnitttiefe) auch Transkriptionen aus unterschiedlicher Perspektiven auf die Daten (z.B. auf Sprache aus phonetischer oder intonatorischer Perspektive), der Einbezug von Ergebnissen experimenteller Arbeiten (z.B. aus Eye-Tracking-Studien, vgl. BATEMAN et al. 2016) sowie in besonderem Maße auch die Ebene abstrakterer Analysen und Hypothesenbildung. Für letztere bieten die vorgestellten linguistischen Arbeiten zur Multimodalität nun entsprechend detaillierte Analyseansätze mit der notwendigen theoretischen und methodologischen Präzision.

4.2 Interdisziplinäre multimodale Analyse

Mit Rückgriff auf empirisch evaluierbare Ergebnisse unserer Analysen sollten sich in einem weiteren Schritt dann auch verlässlichere Aussagen zu Hypothesen ergeben, die nicht (nur) aus linguistischer Perspektive an multimodale Artefakte herangetragen werden. Dies können zum Beispiel Fragen zu unterschiedlichen Medien und ihrer Spezifität, zu Genrestrukturen oder zu narratologischen Feinheiten sein – um hier nur einige typische Aspekte und Fragen einer interdisziplinären Medienwissenschaft zu nennen. Diese Hypothesen sind in vielen Fällen sehr theoretischer Natur und beziehen nur selten eine Analyse des Materials oder der grundlegenden semantischen Informationen in ihre Überlegungen mit ein. Eine Beschreibung der jeweils notwendigen Inferenzprozesse für eine Bedeutungszuweisung ist dagegen eine wichtige und

notwendige Grundlage für übergeordnete Interpretationen und stellt somit ein Verbindungselement für interdisziplinäre Zusammenarbeit dar.

Beispielsweise können unsere linguistisch-semiotischen Analysen den Einsatz bildlicher Repräsentationen zum Ausdruck emotionaler Zustände näher beleuchten und damit eine Brücke zu psychologischen oder auch neurokognitiven Ansätzen schlagen. Diese Repräsentationen werden bereits seit langem in unterschiedlichen Medien (z.B. in Film, Malerei und eben auch Comics) zur Wiedergabe interner emotionaler Zustände der Charaktere eingesetzt. Das bedeutet wiederum, dass es keine Realitätsgarantie für diese visuellen Repräsentationen gibt, sondern dass die Zuweisung von Bedeutung auf die dargestellten Einheiten und Ereignisse nie in ihrer visuellen Form vorgegeben sein kann und immer durch eine *Diskursinterpretation* im spezifischen Kontext geklärt werden muss. Dies betrifft jedes visuelle Material, ganz gleich ob es Charaktere der Diegese und ihre Handlungen, zusätzliche graphische Details wie Bewegungslinien oder Sprechblasen oder, wie in dem oben beschriebenen Falle, der Inhalt von Sprechblasen ist. Während die Interpretation dieser Zeichen zu Beginn des Interpretationsprozesses völlig offen bleibt, klärt erst das letzte Panel in der Sequenz sehr spät auf, was die Ausrufe- und Fragezeichen tatsächlich anzeigen und wie der emotionale Zustand des Protagonisten damit einzuschätzen ist.

Diese Interpretation wird durch die in der *Zeichenmodalität* Comic vorhandenen Möglichkeiten unterstützt und eine umfassende Analyse muss sich dementsprechend mit der Beschreibung dieser Möglichkeiten auseinandersetzen, um dann z.B. medien- oder genrespezifische Aussagen über die Konstruktion von Emotionen tätigen zu können. Daneben können unsere theoretischen Erkenntnisse zur kontextspezifischen Diskursinterpretation Grundlage für empirische Forschung z.B. in der Kognitionswissenschaft sein, indem sie prägnante Schlüsselstellen in den Artefakten herausarbeiten und für eine empirische Überprüfung vorbereiten (vgl. z. B. BATEMAN et al. 2018; TSENG et al. 2018).

Es lassen sich zahlreiche weitere Beispiele der interdisziplinären Zusammenarbeit zur multimodalen Analyse aufführen, in denen die von uns vorgestellte linguistisch-semiotische Präzisierung der Definition der Zeichenmodalität sowie eine methodologische Ausdifferenzierung von Nutzen sein können. Die Betrachtung aller in der Interpretation beteiligten Ebenen liefert eine so bisher nicht verfügbare, akkurate Beschreibung der Zeichenmodalität als grundlegende Einheit des Multimodalitätsparadigmas. In Verbindung mit der Betonung der für diese Interpretation notwendigen Diskurssemantik wird damit eine klarere Darstellung der textuellen Funktionsweisen multimodaler Artefakte möglich, die bisherige pragmatisch-theoretische Ansätze um ihre dringend notwendige empirische Überprüfbarkeit erweitert.

Literatur

- ANDROUTSOPOULOS, JANNIS: *Medienlinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur Medienanalyse*. Tübingen [Narr] 2014
- ASHER, NICOLAS / ALEX LASCARIDES: *Logics of Conversation*. Cambridge [Cambridge UP] 2003
- BARDIN, LAURENCE: Le texte et l'image. In: *Communication et langages*, 26, 1964, S. 98-112
- BARTHES, ROLAND: *Elements of Semiology*. Translated by Annette Lavers and Colin Smith. London [Cape] 1964
- BATEMAN, JOHN A.: Using Multimodal Corpora for Empirical Research. In: JEWITT, CARE (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London [Routledge] 2014a, S. 238-252
- BATEMAN, JOHN A.: Dynamische Diskurssemantik als allgemeines Modell für Semiosen. Überlegungen am Beispiel des Films. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 35(3-4), 2014b, S. 249-284
- BATEMAN, JOHN A.: Methodological and Theoretical Issues for the Empirical Investigation of Multimodality. In: KLUG, NINA-MARIA; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin [De Gruyter] 2016, S. 36-74
- BATEMAN, JOHN A.: Triangulating Transmediality: A Multimodal Semiotic Framework Relating Media, Modes and Genres. In: *Discourse, Context and Media*, 20, 2017, S. 160-174
- BATEMAN, JOHN A.; KARL-HEINRICH SCHMIDT: *Multimodal Film Analysis. How Films Mean*. London [Routledge] 2012
- BATEMAN, JOHN A.; ANNIKA BECKMANN; ROCIO INES VARELA: From Empirical Studies to Visual Narrative Organization: Exploring Page Composition. In: DUNST, ALEXANDER; JOCHEN LAUBROCK; JANINA WILDFEUER (Hrsg.): *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal and Cognitive Methods*. London [Routledge] 2018, S. 127-153
- BATEMAN, JOHN A.; JANINA WILDFEUER; TUOMO HIIPPALA: *Multimodality. Foundations, Research, Analysis. A Problem-Oriented Introduction*. Berlin [De Gruyter] 2017a
- BATEMAN, JOHN A.; FRANCISCO O.D. VELOSO; JANINA WILDFEUER; FELIX CHEUNG; NANCY GUO: An Open Multilevel Classification Scheme for the Visual Layout of Comics and Graphic Novels: Motivation and Design. In: *Journal of Digital Scholarship in the Humanities*, 32, 2017b, S. 476-510
- BATEMAN, JOHN A.; CHIAO-I TSENG; OGNAN SEIZOV; ARNE JACOBS; ANDREAS LÜDTKE; MARION G. MÜLLER; OTTHEIN HERZOG: Towards Next-Generation Visual Archives: Image, Film and Discourse. In: *Visual Studies*, 31, 2016, S. 131-154
- BATEMAN, JOHN A.; MATTHIS KEPSEK; MARKUS KUHN: Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films. In: BATEMAN, JOHN A.; MATTHIS KEPSEK; MARKUS KUHN (Hrsg.): *Film, Text, Kultur: Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg [Schüren] 2013, S. 7-29

- BATEMAN, JOHN A.; JANINA WILDFEUER: A Multimodal Theory of Visual Narrative. In: *Journal of Pragmatics*, 74, 2014a, S. 180-208
- BATEMAN, JOHN A.; JANINA WILDFEUER: Defining Units of Analysis for the Systematic Analysis of Comics: A Discourse-Based Approach. In: *Studies in Comics*, 5(2), 2014, S. 371-401
- BORDWELL, DAVID: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge [Harvard UP] 1989
- BUCHER, HANS-JÜRGEN: Textdesign und Textwirkung in der massenmedialen Kommunikation. In: Roth, Kersten Sven; Jürgen Spitzmüller (Hrsg.): *Textdesign und Multimodalität. Zur Semantik und Pragmatik medialer Gestaltungsformen*. Konstanz [UVK] 2007, S. 49-76
- BUCHER, HANS-JÜRGEN; PETER SCHUMACHER: *Interaktionale Rezeptionsforschung. Theorie und Methode der Blickaufzeichnung in der Medienforschung*. Wiesbaden [Springer VS] 2011
- CLARK, AUSTEN: Cross Modal Links and Selective Attention. In: MACPHERSON, FIONA (Hrsg.): *The Senses: Classic and Contemporary Philosophical Perspectives*. New York [Oxford UP] 2011, S. 375–395
- COHN, NEIL: *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London [Bloomsbury] 2013
- DIEKMANNSENKE, HANS-JOACHIM: ›Schlagbilder‹. Diskursanalyse politischer Schlüsselbilder. In: DIEKMANNSENKE, HANS-JOACHIM; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [ESV] 2011, S. 161-184
- ECKKRAMMER, EVA-MARIA; GUDRUN HELD (Hrsg.): *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten*. Frankfurt/M. [Lang] 2006
- FORCEVILLE, CHARLES: Book Review: Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook by Anthony Baldry and Paul J. Thibault. In: *Journal of Pragmatics*, 39(6), 2007, S. 1235–1238
- FORCEVILLE, CHARLES: Book Review: The Routledge Handbook of Multimodal Analysis. In: *Journal of Pragmatics*, 42, 2010, S. 2604–2608
- FORCEVILLE, CHARLES: Pictorial Runes in Tintin and the Picaros. In: *Journal of Pragmatics*, 43(3), 2011, S. 875–890
- FRAAS, CLAUDIA; STEFAN MEIER; CHRISTIAN PENTZOLD (Hrsg.): *Online-Diskurse. Theorien und Methoden transmedialer Online-Diskursforschung*. Köln [Herbert von Halem] 2013
- FRICKE, ELLEN: *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*. Berlin [De Gruyter] 2012
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London [Hackett] 1967
- GREG, MICHEL: *Achille Talon aggrave son cas. Tombe II*. Paris [Dargaud] 1967
- GRICE, HERBERT PAUL: Logic and Conversation. In: COLE, PETER; JERRY L. MORGAN (Hrsg.): *Syntax and Semantics*. New York [Academic Press] 1975, S. 41-58
- HALLIDAY, MICHAEL A. K.: *Language as Social Semiotic*. London [U Park P] 1978

- HALLIDAY, MICHAEL A.K.: *An Introduction to Functional Grammar*. London [Hodder Education] 1994
- HARRIS, ZELIG: Discourse Analysis. In: *Language*, 28, 1952, S. 1-30
- HARTMANN, KNUT: *Text-Bild-Beziehungen in multimedialen Dokumenten: Eine Analyse aus Sicht von Wissenrepräsentation, Textstruktur und Visualisierung*. Aachen [Shaker Verlag] 2002
- HJLEMSLEV, LOUIS: *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison [U of Wisconsin P] 1961
- HORSTKOTTE, SILKE; PEDRI NANCY: Focalization in Graphic Narrative. In: *Narrative*, 19(3), 2011, S. 330-357
- JEWITT, CAREY (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London [Routledge] 2006
- JEWITT, CAREY (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London [Routledge] 2014
- JEWITT, CAREY; JEFF BEZEMER; KAY O'HALLORAN: *Introducing Multimodality*. London [Routledge] 2016
- KAMP, HANS: A Theory of Truth and Semantic Representation. In: GROENENDIJK, JEROEN A.G.; THEO M.V. JANSSEN; MARTIN B.J. STOKHOF (Hrsg.): *Formal Methods in the Study of Language*. Part 1. Amsterdam [Mathematisch Centrum] 1981, S. 277-322
- KAMP, HANS: Script Semantics II: Syllabus Semantics II. <http://www.ims.uni-stuttgart.de/~hans/Teaching/SemII.Scr.Prtl.1.21.12.07.pdf> [letzter Zugriff: 01.10.2015]
- KAMP, HANS; UWE REYLE: *From Discourse to Logic. Introduction to Modeltheoretic Semantics of Natural Language, Formal Logic and Discourse Representation Theory*. Dordrecht [Springer] 1993
- KESSELHEIM, WOLFGANG: Sprachliche Oberflächen: Musterhinweise. In: HABSCHEID, STEPHAN (Hrsg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*. Berlin [De Gruyter] 2011, S. 337-366
- KLUG, NINA-MARIA; HARTMUT STÖCKL: Sprache im multimodalen Kontext. In: FELDER, EKKEHARD; ANDREAS GARDT (Hrsg.): *Handbuch Sprache und Wissen*. Berlin [De Gruyter] 2015, S. 242-264
- KLUG, NINA-MARIA; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin [De Gruyter] 2016
- KLUSS, THORSTEN; NICLAS SCHULT; KERSTIN SCHILL; MANFRED FAHLE; CHRISTOPH ZETZSCHE: Investigating the In-Between: Multisensory Integration of Auditory and Visual Motion Streams. In: *Seeing and Perceiving*, 25(1), 2012, S. 45-69
- KOCH, JONAS: *Erklären und Verstehen fiktionaler Filme: Semantische und ontologische Aspekte*. Münster [mentis] 2015
- KRAFFT, ULRICH: *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität des Comics*. Stuttgart [Klett-Cotta] 1978

- KRESS, GUNTHER: Commentary. Media Discourse – Extensions, Mixes, and Hybrids: Some Comments on Pressing Issues. In: *Text*, 24(3), 2004, S. 443-446
- KRESS, GUNTHER: *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London [Routledge] 2010
- KRESS, GUNTHER; CAREY JEWITT; JON OGBORN; CHARALAMPOS TSATSARELIS: *Multimodal Teaching and Learning*. London [Bloomsbury] 2000
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: Visual and Verbal Modes of Representation in Electronically Mediated Communication: The Potentials of New Forms of Text. In: SNYDER, ILANA (Hrsg.): *Page to Screen. Taking Literacy into the Electronic Area*. London [Routledge] 1998, S. 53-79
- KRESS GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London [Hodder Arnold Publication] 2001
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London [Taylor & Francis] 2006
- LUGINBÜHL, MARTIN: Medienkultur und Medienlinguistik. Komparative Textsortengeschichte(n) der amerikanischen »CBS Evening News« und der Schweizer »Tagesschau«. Bern [Peter Lang] 2014
- MACHIN, DAVID: *Introduction to Multimodal Analysis*. London [Hodder Arnold Publication] 2007
- MAIORANI, ARIANNA; CHRIS CHRISTIE (Hrsg.): *Multimodal Epistemologies: Towards an Integrated Framework*. London [Routledge] 2014
- MANN, WILLIAM C.; SANDRA A. THOMPSON: Rhetorical Structure Theory: A Theory of Text Organization. In: *Text*, 8(3), 1987, S. 243-281
- MARTIN, JAMES R: Process and Text: Two Aspects of Human Semiosis. In: BENSON, JAMES D.; WILLIAM S. GREAVE (Hrsg.): *Systemic Perspectives on Discourse. Volume 1: Selected Theoretical Papers from the Ninth International Systemic Workshop*. Nordwood [Ablex Publishing] 1985, S. 248-274
- MARTIN, JAMES R.: *English Text: Systems and Structures*. Amsterdam [John Benjamins] 1992
- MASSEY, IRVING: Words and Images: Harmony und Dissonance. In: *Georgia Review*, 34, 1980, S. 375-395
- MCCLOUD, SCOTT: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York [William Morrow] 1994
- MEIER, STEFAN: *Visuelle Stile. Zur Sozialsemiotik visueller Medienkultur und konvergenter Design-Praxis*. Bielefeld [transcript] 2014
- MITCHELL, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago [U of Chicago P] 1995
- MÖLLER-NASS, KARL-DIETMAR: *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster [MAkS] 1986
- MONACO, JAMES: *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*. Oxford [Oxford UP] 2000

- MONTAGUE, RICHARD: *Formal Philosophy: Selected Papers of Richard Montague*. Edited and with an Introduction by Richmond H. Thomason. New Haven [Yale UP] 1974
- MÜLLER, CORNELIA: Gesture and Language. In: *The Routledge Linguistics Encyclopedia*. London [Routledge] 2009, S. 214–217
- MÜLLER, CORNELIA, ALAN CIENKI: Words, Gestures, and Beyond: Forms of Multimodal Metaphor in the Use of Spoken Language. In: FORCEVILLE, CHARLES; EDUARDO URIOS-APARISI (Hrsg.): *Multimodal Metaphor*. Berlin [De Gruyter] 2009, S. 297–328
- MÜLLER, CORNELIA; ALAN CIENKI; ELLEN FRICKE; SILVIA LADEWIG; DAVID MCNEILL; SEDINHA TESSENDORF (Hrsg.): *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Volume 1. Berlin [De Gruyter] 2013
- MÜLLER, CORNELIA; ALAN CIENKI; ELLEN FRICKE; SILVIA LADEWIG; DAVID MCNEILL; JANA BRESSEM (Hrsg.): *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Volume 2. Berlin [De Gruyter] 2014
- MÜLLER, MARKUS: ›Halt's Maul Averell!‹ - Die Inszenierung multimodaler Interaktion im Comic. In: PIETRINI, DANIELA (Hrsg.): *Die Sprache(n) der Comics*. München [Martin Meidenbauer] 2012, S. 75-90
- NICHOLS, BILL: Style, grammar and the movies. In: *Film Quarterly*, 28(3), 1975, S. 33-49
- NÖTH, WINFRIED: Zur Komplementarität von Sprache und Bild aus semiotischer Sicht. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, 51, 2004, S. 8-21
- NÖTH, WINFRIED: Verbal-visuelle Semiotik. In: KLUG, NINA-MARIA; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin [De Gruyter], S. 190-216
- NORRIS, SIGRID; CARMEN DANIELA MAIER (Hrsg.): *Interactions, Images and Texts. A Reader in Multimodality*. Boston [De Gruyter] 2014
- NORRIS, SIGRID (Hrsg.): *Multimodality*. London [Routledge] 2015
- PEIRCE, CHARLES SANDERS: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edited by Charles Harthshorne and Paul Weiss. Cambridge [Belknap] 1931-1958
- PERRIN, DANIEL: *Medienlinguistik*. Konstanz [UVK] 2011
- POSNER, ROLAND: Zur Systematik der Beschreibung verbaler und nonverbaler Kommunikation. In: BOSSHARDT, HANS-GEORG (Hrsg.): *Perspektiven auf Sprache: Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hermann*. Berlin [De Gruyter] 1986, S. 267-313
- ROYCE, TERRY D.; WENDY L. BOWCHER (Hrsg.): *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. Mahwah [Psychology Press] 2006
- RUSSEL, STUART J.; PETER NORVIG; F. KIRCHNER: *Künstliche Intelligenz: Ein moderner Ansatz*. München [Pearson] 2012

- RYAN, MARIE-LAURE: Introduction. In: RYAN, MARIE LAURE (Hrsg.): *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln [U of Nebraska P] 2004, S. 1-40
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Prädikative und modale Bildtheorie. In: DIEKMANNSENKE, HANS-JOACHIM; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt Verlag] 2011, S. 97-120
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Course in General Linguistics*. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye. Translated by Wade Baskin. London [McGraw-Hill] 1959
- SCHNEIDER, JÜRGEN G.; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot --- Sieben methodische Beschreibungsansätze*. Köln [Herbert von Halem] 2011
- SEELEY, WILLIAM P.: Hearing How Smooth It Looks: Selective Attention and Crossmodal Perception in the Arts. In: *Essays in Philosophy*, 13(2), 2012, S. 498–517
- SEIZOV, OGNAN; JANINA WILDFEUER: *New Studies in Multimodality: Conceptual and Methodological Elaborations*. London [Bloomsbury] 2017
- SPILLNER, BERND: Stilanalyse semiotisch komplexer Texte. Zum Verhältnis von sprachlicher und bildlicher Information in Werbeanzeigen. In: *Kodikas/Code*, 4/5, 1982, S. 91-106
- SPITZMÜLLER, JÜRGEN; INGO H. WARNKE: *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin [De Gruyter] 2011
- STAM, ROBERT: Film and Language: From Metz to Bakthin. In: PALMER, ROBERT BARTON (Hrsg.): *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Georgia [Ams Press Inc] 1989, S. 277-302
- STÖCKL, HARTMUT: Inbetween Modes. Language and Image in Printed Media. In: VENTOLA, EIJA; CASSILY CHARLES; MARTIN KALTENBACHER (Hrsg.): *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam [John Benjamins] 2004, S. 9-30
- STÖCKL, HARTMUT: Multimodalität – Semiotische und textlinguistische Grundlagen. In: KLUG, NINA-MARIA; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin [De Gruyter] 2016, S. 3-35
- THOMPSON, ROY; CHRISTOPHER BOWEN: *Grammar of the shot*. London 2009
- TITZMANN, MICHAEL: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: HARMS, WOLFGANG (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposium 1988*. Weimar [Metzler] 1990, S. 368-384
- TSENG, CHIAO-I; JOHN A. BATEMAN: Multimodal Narrative Construction in Christopher Nolan's *Memento*: A Description of Method. In: *Journal of Visual Communication*, 11(1), 2012, S. 91-119

- TSENG, CHIAO-I; JOCHEN LAUBROCK; JANA PFLAEGING: Character Developments in Comics and Graphic Novels: A Systematic Analytical Scheme. In: DUNST, ALEXANDER; JOCHEN LAUBROCK; JANINA WILDFEUER (Hrsg.): *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal and Cognitive Methods*. London [Routledge] 2018, S. 154-175
- VAN LEEUWEN, THEO: *Introducing Social Semiotics*. London [Taylor & Francis] 2005
- VAN LEEUWEN, THEO: Multimodality and Multimodal Research. In: MARGOLIS, ERIC; LUC PAUWELS (Hrsg.): *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London [SAGE Publishing] 2011, S. 549-569
- VAN LEEUWEN, THEO: About Images and Multimodality: A Personal Account. In: NORRIS, SIGRID; CARMEN DANIELA MAIER (Hrsg.): *Interactions, Images and Texts*. Boston [De Gruyter] 2014, S. 19-24
- VENTOLA, EIJA; CASSILY CHARLES; MARTIN KALTENBACHER (Hrsg.): *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam [John Benjamins] 2004
- WILDFEUER, JANINA: Intersemiosis in Film. Towards a New Organisation of Semiotic Resources in Multimodal Filmic Text. In: *Multimodal Communication*, 1(3), 2012, S. 276-304
- WILDFEUER, JANINA: *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. London [Routledge], 2014a
- WILDFEUER, JANINA: Formale Zugänge zur Diskursanalyse. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 35(3-4), 2014b, S. 393-417
- WILDFEUER, JANINA: Coherence in Film: Analysing the Logical Form of Multimodal Discourse. In: MAIORANI, ARIANNA; CHRISTINE CHRISTIE (Hrsg.): *Multimodal Epistemologies. Towards an Integrated Framework*. London 2014 [Routledge], S. 260-274
- WILDFEUER, JANINA (Hrsg.): *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2015
- WILDFEUER, JANINA: Diskurssemiotik = Diskurssemantik + multimodaler Text. In: KÄMPER, HEIDRUN; ERNEST W.B. HESS-LÜTTICH; MARTIN REISIGL; INGO H. WARNKE (Hrsg.): *Diskurs semiotisch. Sammelband zur vierten Netzwerktagung Diskurs interdisziplinär*. Berlin [De Gruyter] 2017a, S. 198-210
- WILDFEUER, JANINA: From Text to Performance: Discourse Analytical Thoughts on New Forms of Performances in Social Media. In: SINDONI, MARIA GRAZIA; JANINA WILDFEUER; KAY O'HALLORAN (Hrsg.): *Mapping Multimodal Performance Studies*. London [Routledge] 2017b, S. 180-200
- WILDFEUER, JANINA: Diskurslinguistik und Text. In: Warnke, Ingo H. (Hrsg.): *Handbuch Diskurs*. Berlin [De Gruyter] 2018
- WILDFEUER, JANINA; JOHN A. BATEMAN: Zwischen gutter und closure. Zur Interpretation der Leerstelle im Comic durch Inferenzen und dynamische Diskursinterpretation. In: *Closure. Kieler E-Journal für Comicforschung*, 1, 2014, S. 3-24

WILDFEUER, JANINA; MARTIN W. SCHNELL; CHRISTIAN SCHULZ: Talking about Dying and Death: On New Discursive Constructions of a Formerly Postulated Taboo. In: *Discourse & Society*, 26(3), 2015

WINKLER, HARTMUT: Zeichenmaschinen: oder warum die semiotische Dimension für eine Definition der Medien unerlässlich ist. In: MÜNKER, STEFAN; ALEXANDER ROESLER (Hrsg.): *Was ist ein Medium*. Frankfurt/M.[Suhrkamp] 2008, S. 211-222

Joachim Knape

Multimodalität aus rhetoriktheoretischer Sicht

Abstract

The lecture asks whether the framework of rhetoric theory offers a place for the category of multimodality. The answer is yes, if we consider the kind of rhetorical performances (acts), which succeed in integrating multimodal appeals to our senses and synesthetic experiences in our mental processing. However, it is important to remember that ›monomodal‹ communications, or at least a reduced use of communication tools, under certain circumstances may result in increased perceptual impact.

Der Vortrag stellt die Frage, ob es im Theoriegebäude der Rhetorik einen Ort für die Kategorie Multimodalität gibt. Die Antwort ist positiv, wenn man die rhetorische Performanz betrachtet, bei der multimodale Appelle an die Sinne und synästhetische Erlebnisse bei der mentalen Prozessierung zusammenkommen. Es gilt aber zu bedenken, dass ›monomodale‹ Kommunikationen oder zumindest ein reduzierter Einsatz von Kommunikationsinstrumenten unter bestimmten Bedingungen bessere Wahrnehmungseffekte haben können.

Meine Damen und Herren,
in meinem folgenden Beitrag zum Tübinger Multimodalitäts-Workshop geht es nicht um Philologie und die Lexikologenfrage, was man inzwischen alles mit dem Wort *Multimodalität* verbinden kann. Je nach Beobachterperspektive ließe sich da nämlich von Vielfalt oder Unübersichtlichkeit sprechen, vielleicht auch kritisch von einem weiteren Beweis des in den Geisteswissenschaften nicht selten anzutreffenden Begriffs-Chaos. Solch eine Betrachtungsweise liefe auf eine philologische Distributionsanalyse von Bedeutungsvarianten eines

Wortes hinaus, die nur für einen Wörterbucheintrag sinnvoll wäre. Mich interessiert vielmehr, ob die Rhetoriktheorie das Wort *Multimodalität* in irgendeiner sinnvollen Weise als Terminus technicus in ihren Zusammenhang integrieren kann oder ob es aus fachlicher Sicht einfach nur ein Wort unter vielen anderen bleiben sollte. *Modus* oder *Modalität* wären dann einfach nur irgendeine Art und Weise und *Multimodalität* wäre die Bezeichnung für viele Arten und Weisen von irgendetwas. Ob Multimodalität ein Terminus ist, der nichts Beliebiges, sondern etwas ganz Bestimmtes meint, legt der jeweilige Theorie-Frame fest, im vorliegenden Fall also die Rhetoriktheorie.

Womit haben wir es bei der Rhetorik zu tun? Hier nur einige wenige, aber notwendige Bemerkungen zum spezifisch disziplinären Fokus und damit zur eventuellen Verortung der Multimodalitätskategorie im Rhetorikzusammenhang. Als ein spezifischer Zweig der Kommunikationswissenschaft hat es die Rhetorikwissenschaft mit der Untersuchung aller Arten kommunikativer Erfolgsbedingungen beim Überzeugen in Interaktionszusammenhängen zu tun. Im Begriff *Persuasion* steckt die disziplinäre Kernfrage. Wir können diesen schon in der Antike ausgearbeiteten fachlichen Gegenstand mit Aristoteles auf den Begriff des Überzeugungshandelns mit all seinen praktischen Implikationen bringen. Rhetorik ist praktisch oder, wie es der römische Theoretiker Quintilian formuliert, Rhetorik ist Praxis. Es geht also um Interaktionszusammenhänge, in denen Akteure in gewissen Akteurskonstellationen und Settings interagieren und bei dem rhetorisch eingestellte Kommunikatoren andere zu beeinflussen suchen. Die Rhetorik, sagt Quintilian, ist eine »handelnde oder lenkende Kunst/*ars activa vel administrativa*« (Inst. Or. 2,18,5; zitiert nach KNAPE 2012: 121). Das Programm des Faches heißt also *Beeinflussung*. In diesem Sinn sagt auch Platon im 4. Jh. v. u. Z. im *Phaidros*, Rhetorik sei »Seelenlenkung/Psychagogie«. Rhetoriker erforschen mithin Strukturen und Verfahren, die fürs *Überzeugen* tauglich sind, kurz: für die *Persuasion* (vgl. KNAPE 2003; DILLARD/MIRALDI 2008; DILLARD/SHEN 2013; O'KEEFE 2016). Die neuere amerikanische Forschung spricht auch vom »Zustimmung erzeugen«/ *compliance gaining* (vgl. KELLERMANN/COLE 1994; SEITER/GRASS 2008). Dies ist der maßgebliche Fokus, um den sich alles dreht.

An der Erforschung dieser Fragestellung arbeiten auch viele andere Disziplinen auf je eigene Weise und erwirtschaften dabei zahlreiche Erkenntnisse, die das Fach Rhetorik dankbar annimmt. Müßig zu sagen, dass das wechselseitige Profitieren von den Ergebnissen anderer Forschungszweige heute zum modernen Wissenschaftsbetrieb dazu gehört. Insofern gibt es überall so etwas wie eine fundamentale Interdisziplinarität. Das gilt auch in Hinblick auf den Multimodalitätsansatz. Freilich, das sei ebenfalls deutlich gesagt, muss sich jedes Fach, also auch die Rhetorik, um die eigene Fachtheorie selbst kümmern. Dies ist der Hintergrund dafür, dass ich dankbar den aus der Psychologie kommenden *Multimodalitätsbegriff* aufgreifen und versuchen will, zu verdeutlichen, wie er sich in unseren Frame fügt.

Wenden wir uns vielleicht am Anfang jenem Restwissen über das Fach Rhetorik zu, das sich bei seinem Untergang im 18. Jahrhundert noch ins kulturelle Gedächtnis gerettet hat. Ich meine die rhetorischen Figuren von der Anapher bis zur Metapher, mit denen der Durchschnittsbürger oder auch der Durchschnittsphilologe, um einen benachbarten fachlichen Bereich zu nennen, die Rhetorik identifiziert. Tatsächlich handelt es sich bei den Figuren aber nur um eine kleine Teilkomponente der Theorie, die durch den textbezogenen Schulbetrieb historisch übertrieben aufgewertet wurde: Eine philologische Verkümmern des Rhetorikkonzepts, eine extrem verkürzte oder »restringierte Rhetorik«, wie der französische Literaturtheoretiker Gérard Genette es schon 1970 genannt hat (GENETTE 1970).

Immerhin aber sind wir mit diesem populären Restwissen auf einer wichtigen Etage des rhetorischen Theoriegebäudes angekommen. Es geht um die rhetorische *Organonlehre*, also um die Theorie der rhetorischen Werkzeuge oder Instrumente, die die operierende Interaktionsinstanz, also der Orator als rhetorischer Kommunikator, einsetzen kann. Schon die Antike hat hierfür ein Ebenenmodell von Produktionsstadien entwickelt, das mit anderer Begrifflichkeit in der neueren Textlinguistik wieder aufgetaucht ist (Invention, Disposition, Elokution/Findung, Anordnung, Formulierung usw.).

Damit wird zugleich deutlich, dass die klassische Rhetorik immer einen produktionstheoretischen Ansatz hat. In seinem Buch über *Multimodality* würdigt ihn Gunther Kress ausdrücklich (vgl. KRESS 2010: 26f.). Es geht dabei um die Frage, wie ich meine Analysen auf Produktionsmaximen zurückrechnen kann und dann die kommunikativen Werkzeuge so produziere, dass sie fallbezogen, also Setting-gerecht sind. Die Rhetorik bezeichnet das mit dem Begriff *Aptum* (Angemessenheit), als dem obersten pragmatischen Produktionsregulativ.

In der Abteilung rhetorischer Werkzeugproduktion finden sich heute schon mindestens drei »Multis« zwischen all den vagierenden Multis unter dem Dach der *Multiliteracy* (vgl. COPE/KALANTZIS 2000; JEWITT 2014; COPE/KALANTZIS 2015). Diese drei Multis ordnen sich drei Arbeitsebenen zu, auf denen Produktionskalküle stattfinden, wie sie etwa Werbeagenturen anstellen:

1. Die Code-Ebene. Hier haben die Praktiker die Frage auszukalkulieren, welche Codes bei der Produktion von Texturen sinnvoll eingesetzt werden sollten (welche Sprachen, Schriften, Bilder, Geräusche usw.). Den heute üblichen Code-Mix rechnen Rhetoriker dann dem ersten Multi zu, der Multikodalität. Referenztheorie für diese analytische Ebene ist die lernpsychologische *Dual Coding Theory*, deren prominentester Vertreter der Amerikaner finnischen Ursprungs Allan Paivio ist.
2. Die Textebene. Die Kalküle der Texter, wie man sie etwas salopp in den entsprechenden Agenturabteilungen nennt, sind im Grunde die wichtigsten, weil wir uns beim Text auf der höchsten informationellen Angebotsebene an Adressaten befinden. Texte sind jene hochinformationellen Zeichenkomplexe, mit denen der Orator seine rhetorischen Botschaften anbieten kann. Hierauf bezieht sich die genannte klassische Produktionsstadien-theorie. Den hier zu

findenden zweiten Multi, also den der Multitextualität, nennt man oft auch Hyper- oder Supertextualität. Sie konstituiert im Sinne der modernen linguistischen Diskurstheorie die sozialen Diskurse. Ich verweise hier als Referenz nur auf Spitzmüllers und Warnkes *Diskurslinguistik: eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse* (SPITZMÜLLER/WARNKE 2011). Die prozessuale Betrachtungsweise rhetorischer Kampagnen fragt auf Textebene unter anderem, wie viele Texte und welcher Art für eine rhetorische Intervention angemessen sind, ohne zugleich einen multitextlichen Overkill zu erzeugen.

3. Die Medienebene als dritte Arbeitskalkülebene (vgl. KNAPE 2005; KNAPE 2013). Hier werden die Fragen des strategischen Einsatzes von Text-Tragflächen diskutiert. Terminologisch verwende ich hier, wie Sie merken, keinen diffusen, sondern einen gegenüber Code und Text diskreten Medienbegriff, der sich von McLuhans Medien-Plastikwort verabschiedet hat und der an den von manchen Medienwissenschaftlern verwendeten Begriff der »Distributionsmedien« anschließt. Für den immer strategisch denkenden Rhetoriker ist die Medienebene eine sehr wichtige Kalkülebene, geht es dabei doch um die Frage, wie Texte mit welcher Reichweite medial verbreitet werden können und welche Kosten dabei entstehen. Bin ich auf die Server des Internets oder auf Papierblätter angewiesen, auf Bierdeckel, Plakatsäulen usw. oder kann ich mir auch die Medien Radio und Fernsehen für die Verbreitung meiner Texte leisten? Hier hat die Multimedialitätskategorie ihren Platz, d.h. wenn es um den Einsatz diverser Texttragflächen geht.

Etymologisch gesehen ist das lat. Ursprungswort *modus* (für Art und Weise) ein genauso schlechter Kandidat für eine Terminologisierung wie das lat. Wort *medium* (das ja höchst unspezifisch für irgend eine Mitte, etwas Mittleres bzw. Vermittelndes im allgemeinsten Sinn steht). Für die Terminologisierung solcher Allerweltswörter spielen aber Etymologien oder der alltägliche Sprachgebrauch letztlich keine Rolle, wie ich schon gesagt habe. Sie geben höchstens Verstehenshinweise. Ausgangspunkt für meine weiteren Überlegungen kann nur die Tatsache sein, dass viele Vertreter in diversen Fächern der *scientific community* meinen, so wie es einmal beim lat. *medium* war, die Wörter Modalität oder Multimodalität irgendwie gut gebrauchen zu können.

Wenn ich bei entsprechenden Überlegungen in Bezug auf die Rhetorik keine begriffliche Doppelbesetzung vornehmen will, was in der Praxis gerade der *Humanities* gern gemacht wird, aber in der Theoriebildung eigentlich vermieden werden sollte, muss ich mich aufs Neue im Theoriezusammenhang der Rhetorik umschaun. Die Multimodalitäts-Kategorie muss einen diskreten Mehrwert gegenüber den anderen drei schon genannten Multis auf der Organebene entfalten können. Dann wäre sie für mich sinnvoll.

Wenn wir im praktischen Kommunikationsgeschehen die produktions-theoretisch angefallenen Codeselektionen, Textselektionen und Medienselektionen

- in ihrer konkreten Verbindung und

- in ihrem Multi-Komplexitätsgrad

als Angebotsmodalitäten an Psychosysteme im Kommunikationsereignis betrachten, dann könnte unter dem Begriff Multimodalität eine Perspektive zweiter Ordnung oder so etwas wie eine Metaperspektive verstanden werden. Unter multimodaler Perspektive würde man dann

- die Varianz der Instrumente,
- den Grad der Komplexität ihrer Verbindung, sodann
- in Hinblick auf die Adressaten ihre mit der Komplexität zusammenhängende Widerständigkeit,
- aber auch ihre mögliche Beeinflussungs-Steigerungs-Kapazität untersuchen.

Was heißt das? Zunächst einmal muss ich den theoretischen Blick erweitern und in meine Überlegungen neben der Organonlehre ein weiteres Theoriesegment einbeziehen: ich meine die *Interaktions- und Akteurstheorie*. Damit nehmen wir ein zentrales Interface in den Blick, nämlich die Instrumenten-Adressaten-Schnittstelle. Anders gesagt: Wir betrachten den Einsatz der Kommunikationsinstrumente im Zusammenhang mit ihrer Operierung durch psychische Systeme. Dabei wird vorausgesetzt, dass Interaktion stattfindet und Texte (mit allen kodalen und medialen Implikaten) als Interface-Impulsatoren ihre zentrale Rolle in der Orator-Adressat-Interaktion spielen. Was sich da abspielt, können wir auch einfach als Textperformanz bezeichnen, also als jenen Vorgang, in dem notwendigerweise eine mediale Kopplung zwischen zwei Medien stattfindet, bei der dann die semiotischen Komplexe (die Texte) mit wahrnehmenden und wahrnehmungsverarbeitenden kognitiven Systemen in Verbindung kommen. Sind es doch die vom Orator eingesetzten Medien, die für den Zugang der semiotisch-textlichen Informationen zu den Sinnen des Adressaten sorgen müssen. Im Textangebot-Reaktions-Konnex könnte im positiven Fall Beeinflussung gelingen, muss aber nicht. Im schlimmsten Fall schalten die adressierten psychischen Systeme ab und verweigern eine Kopplung auf semiotischer Ebene. Das wäre als rhetorischer *worst case* das völlige Scheitern oder Misslingen einer rhetorischen Intervention. Das war den antiken Theoretikern schon klar. Cicero überliefert daher unter Bezug auf Demosthenes als Antwort auf die Frage, was das wichtigste in der Rhetorik sei: 1. Performanz, 2. Performanz und 3. Performanz (*actio, actio, actio*) (KNAPE 2008: 147). Auf den ersten Blick ist das vielleicht für manchen verblüffend, weil man etwa mit philologischem Blick erwarten würde, dass der Text das wichtigste sei. Schon allen antiken Rhetorikern ist aber klar, wenn die Performanz misslingt, also die mediale Kopplung zwischen Instrument und kognitivem Adressaten, kann der dabei angebotene Text noch so gut sein, die rhetorisch-persuasive Intervention hat keine Chance.

Vor dieser Problemkulisse hat sich die Rhetorik also zentral mit der Widerstandsfrage auseinanderzusetzen. Es gilt, *Widerstände* zu überwinden (KNAPE 2012: 46-63), Aufmerksamkeit für die Botschaft zu gewinnen und die kognitive Verarbeitung der Interface-Impulsatoren (also der Texte an der Schnittstelle, wie wir abstrahierend sagen können) irgendwie zu sichern. Und

natürlich sind der mediale und der kognitive bzw. emotionale Widerstand des Adressaten das größte Problem. Die Frage lautet daher: Überwindet oder erzeugt Multimodalität des Instrumenten-Sets Widerstände? Die Oratorikkompetenz sollte vor diesem Hintergrund darin bestehen, Widerstandsbewältigungsstrategien mit entsprechenden Handlungskalkülen auf allen Ebenen zu verbinden (also bei der Produktion der Instrumente und bei der Interaktion mit all ihren medialen Faktoren).

Hier nun, an der Organon-Akteur- oder genauer: an der Instrumenten-Adressaten-Schnittstelle scheint mir die Multimodalitäts-Kategorie vielleicht als ein sinnvoller Terminus technicus der Rhetorik fungieren zu können. Was benennt solch ein Terminus an dieser Stelle und welche Problemstellungen knüpfen sich daran?

Ziel der rhetorischen Intervention ist es, einen Botschaftstransfer in dem Sinn zu erreichen, dass der Adressat sich für das Angebot des Orators öffnet, nicht abschaltet, zur Informationsverarbeitung bereit ist, Textbotschaften teils oder ganz aufnimmt und im besten Fall sogar akzeptiert.

Was sich dabei am Impulsator-Adressat-Interface abspielt, möchte der Trierer Linguist und Medienforscher Hans-Jürgen Bucher in seinem aufschlussreichen Artikel *Multimodales Verstehen oder Rezeption als Interaktion* unter der Rubrik »Interaktion« führen (BUCHER 2011: 127). Wohlgemerkt: Bucher untersucht nur die Text-Adressat-Schnittstelle, nicht etwa die viel komplexere Kommunikator-Adressat-Interaktion, auf die sich der handlungstheoretisch modellierte Interaktionsterminus eigentlich bezieht. An dieser Schnittstelle haben wir es auf der einen Seite mit einer komplexen Kompositionalität auf den genannten Ebenen zu tun, die wir die Angebotsmultimodalität nennen können (vgl. BUCHER 2011: 136). Sie zielt darauf ab, »den Gesamtsinn eines multimodalen Kommunikates« beim Adressaten zu vermitteln (vgl. BUCHER 2011: 135). Dieser steht im Modell auf der anderen Seite, wenn er sich dem Angebot zuwendet und mit ihm umgeht. Medien und Texte aber handeln nicht, und einen metaphorischen Gebrauch der Begriffe Handeln oder Interaktion sollte man im wissenschaftlichen Kontext vermeiden, es sei denn es gibt dafür gute Gründe. Auch komplexe Reaktionsabläufe, von denen Bucher ausgeht, sind für sich genommen noch längst keine Handlungsabläufe zwischen Akteuren, die den Namen Interaktion verdienen. Es ist interessant, dass Bucher im selben Artikel die Jäger'sche Transkriptionstheorie mit genau diesem Argument (das Zeichen werde hier ja als Subjekt und Agens genommen) kritisiert (vgl. BUCHER 2011: 146).¹ Bei den Geschehnissen an der medienvermittelten Text-Adressat-Schnittstelle würde ich eher von Adressatenaktivität bei der Reaktion auf Impulsatoren – welcher Art auch immer – sprechen, die natürlich in ein komplexes Interaktionsgeschehen zwischen Akteuren integriert sind. Erst auf dieser Komplexitätsstufe lässt sich Buchers Forderung erfüllen, »die beiden Seiten der

¹ Bucher formuliert ebd. einschränkend: »Natürlich kann auch der Transkriptionsbegriff handlungstheoretisch verwendet werden, ohne dass das begriffliche Verwirrung stiften muss.«

medialen Aneignung« in ihrem Aspektreichtum theoretisch zu integrieren (vgl. BUCHER 2011: 145).

Zurück zum Begriff Multimodalität. Er legt rein logisch gesehen nahe, dass es auch Monomodalität gibt, sonst könnte man ja einfach nur Modalität sagen. Aber kommen solche monomodalen, komplexitätsreduzierten Phänomene überhaupt vor?

Mit den Multimodalitätsinspiratoren der ersten Stunde Kress/Van Leeuwen könnte man Zweifel anmelden. Sie sprechen als Semiotiker vom Bedeutungsaufbau in der Kommunikation und stellen fest: »meaning is made in many different ways, always, in the many different modes and media which are co-present in a communicational ensemble« (KRESS/VAN LEEUWEN 2001: 111). Diese Feststellung ist, meine ich, in ihrer Reichweite einzuschränken. Es stimmt zwar, dass alle Setting-Faktoren in irgendeiner Weise auf die Bedeutungskonstitution der an den Adressaten gerichteten Kommunikate einwirken. Davon geht auch die noch anzusprechende *Elaboration Likelihood Model*-Theorie aus, aber es ist ebenfalls eine Tatsache, dass wir Menschen früh lernen, unsere Aufmerksamkeit zu fokussieren. Wir lernen, aus Gründen der Wahrnehmungsökonomie aus dem allgemeinen Umweltrauschen das für die Kommunikation wirklich Relevante recht gut herauszufiltern.

Wenn ich Ihnen hier einen Handout-Text auf einem Blatt Papier aushändige, dann sind die meisten von Ihnen in der Lage, sich in einem bestimmten Moment meines Vortrags ganz auf das Papier und seinen Text zu konzentrieren. Sie nehmen eine Relevanzselektion in dem Sinne vor, dass Sie versuchen, das informationell Relevante im Gesamtgeschehen zu fokussieren. Eine andere Frage ist, wie lange und wie intensiv dies gelingt. Menschen lernen diese Kulturtechnik in unterschiedlichen Milieus unterschiedlich. Lehrer wissen davon ein Lied zu singen. Für die Multimodalitätsthematik ist das von Belang, weil es um die Frage geht, wie komplex die Modalitäten angesichts einer bestimmten Adressatengruppe sein dürfen, ohne dass der Widerstand zu groß wird.

Bei einem Papierhandout von nur einer Seite nähern wir uns vielleicht dem monomodalen Zustand im Sinne der genannten Fokus-Selektion auf den drei operativen rhetorischen Organonebenen an, die ich eingangs erwähnt habe: Das Handout ist monokodal, weil bei der Notation nur lateinische Schrift mit deutschsprachigem Informationscode-Hintergrund vorkommt. Es ist monotextuell, weil es nur einen Text enthält. Und es ist monomedial, weil die Kommunikation hier ausschließlich mit Schrift auf einem Blatt Papier als Medium, als Textträger, ausgeführt wird. Damit haben wir die eine Seite der Schnittstelle, nämlich das Handout als Kommunikationsinstrument, nach drei Kategorien einigermaßen charakterisiert.

Auf der anderen (Adressaten-)Seite der Schnittstelle, also dem text-stimulierten kognitiven System mit der Adressaten-Reaktion (Wahrnehmung und Informationsverarbeitung allgemein gesagt), geht es darum, wie Bucher sagt, in welcher Weise Adressaten »ein Verständnis eines multimodalen Clusters« aufbauen (BUCHER 2011: 127). Dabei stellen sich nun zwei Problemlagen:

(1) eine wahrnehmungstheoretische, denn multimodal heißt hier multisensorisch, und (2) eine informations- bzw. kognitionstheoretische, denn multimodal heißt hier mentale Komplexitätsverarbeitung.

Bei dem für den Moment in Betracht genommenen monomodalen Kommunikationsinstrument (also bloß einem Blatt Papier mit Schrift) kann die Adressatenwahrnehmung monosensorisch bzw. monokanalisiert über den optischen Kanal erfolgen. Das ist eine deutliche Komplexitätsreduktion. Diese kann man auch für die gegebenenfalls stimulierte Informationsverarbeitung annehmen, weil nur ein einziger Text auf Basis eines einzigen Informationscodes (nämlich deutsche Sprache) angeboten wird.

Diese Reduktion der Mittel wirft die Frage auf, ob weniger vielleicht doch mehr ist. Die Praxis hat diese Frage schon immer beantwortet: Nein, weniger ist nicht ohne weiteres mehr, denn wir können in der rhetorischen Intervention auf den Erfolg von Synästhesie setzen. Schon früh lernen Menschen, mit multikodalen Textensembles zu leben. Die antike Theorie hat daher bereits (auf Beobachtung basierend und sehr ausgetüfelt) über das Zusammenspiel diverser semiotischer Systeme nachgedacht; im Actio-Kapitel insbesondere über Multikodalität und Multitextualität bei der Aufführungskombination von lautsprachlichen Texten einerseits und Mimik, Stimme und Gestik (*vultus, vox, gestus*) andererseits. Heute beginnt auch die Linguistik, sich mit der Lautsprachtext-Gestext-Kombination unter ihren Prämissen zu beschäftigen (vgl. FRICKE 2012). Ob man hier mit Blick auf den simultanen Einsatz sogenannter Körpersprachlichkeit tatsächlich auch von Multitextualität sprechen kann oder nur von einem begleitenden Symbolsystem, kann ich hier nicht weiter diskutieren (vgl. KNAPE 2008: 147f.). Multikodal ist es auf jeden Fall. Auch die Frage der *multivocality* im Gespräch, die neuerdings das Interesse der Forschung findet, kann hier nicht weiter diskutiert werden, zumal im Gespräch nicht von vornherein immer der rhetorische Fall eintreten muss.

Quintilian spricht aber auch schon über den Einsatz von Bildern in der situativen Interaktion vor Gericht. In der Situativik haben wir es mit Face-to-Face-Szenen zu tun, im Unterschied zur Dimissivik (Distanzkommunikation bei Abwesenheit des Orators).² Da Bilder einzusetzen, gefällt Quintilian nicht. Gutenberggalaktisch freilich sind Schrift und Bild im Zeitungswesen als multimodale und multitextuelle Phänomene omnipräsent. Der bereits genannte Trierer Kollege Bucher wendet sich ihrer Kombination bei seinen mit Eye-Tracking-Analysen verbundenen Untersuchungen zu.

Demgegenüber ist die Konstellation im Fall von Powerpointpräsentationen noch komplexer (vgl. KNAPE 2007). Mit Bucher können wir hier als Hauptproblem die Tatsache erkennen, dass das multimodale Angebot den Adressaten schon bei der Wahrnehmung vor die Aufgabe stellt, eine sich im Performanz-Raum des Ereignisses entfaltende »diskontinuierliche Struktur non-linearer Kommunikationsformen« (im Unterschied etwa zur übersichtlichen Schriftlinearität auf einem Blatt Papier) zu erfassen und zu dekodieren (BUCHER

² Zu diesen beiden Basissettings der Rhetorik vgl. KNAPE 2005: 30-31.

2011: 138). Der Adressat muss diverse, im Raum angeordnete Geschehnisse auf allen oben genannten Ebenen zusammenbringen. Auf der Organonseite kommen unter anderem folgende Komponenten in Betracht:

1. Multikodal: Lautsprache phonetisch-oral (im Vortrag) oder optisch-schriftlich auf der Projektionsfläche notiert; grafische Codes, der Bildcode, weitere kulturelle Symbolcodes; akustische Codes wie Geräuschcodes oder Musik.
2. Multitextuell: Vortragstext, Schrifttexte, sodann auf der Leinwand: schriftliche Bildschirmtexte, grafische Symbolverbindungen, Bilder, Filme, Einzelsymbole; sowie Demonstrationsvorgänge anderer Art.
3. Multimedial: optisch/akustisch der Körper des Vortragenden, sodann optisch/akustisch der Rechner-Beamer-Komplex mit Projektionsfläche, andere Demonstrationseinrichtungen (laborartig).

Und vieles mehr.

Beruhend solche, bei unseren Präsentationen üblichen multikodalen, multitextuellen und multimedialen Instrumenteinsätze auf einem multimodalen Overkill? Keineswegs oder besser gesagt: nicht ohne weiteres, wie die Forschungen der Vertreter der *Dual Coding Theory* ergeben haben; die freilich nur wenige Multi-Ausschnitte untersuchen. In einem Beitrag von 2006 gibt der schon genannte Psychologe Paivio folgende Empfehlung für Lernszenarien auf multikodaler Basis: »(a) verwende eher Wörter und Bilder zusammen und nicht bloß Wörter, (b) präsentiere Bilder und korrespondierende Wörter oder Erzählungen gemeinsam und eng verbunden in Raum und Zeit, (c) minimiere unwesentliche (irrelevante) Details und (d) präsentiere Wörter eher in mündlicher Vortragsform und nicht als Bildschirmtext in einer Animation (um damit erwartbare modalitäts-spezifische Störungen zu minimieren)« (PAIVIO 2006: 11).

Meine Damen und Herren,

wie Sie bemerken, versuche ich das im praktischen Prozess Verbundene und im wissenschaftlichen Diskurs oft Vermengte analytisch und begrifflich so zu entzerren, dass es für die Theorie unseres Faches etwas durchsichtiger wird. Nicht ganz leicht bei dem, was Bucher ein »multimodales Cluster« nennt. Zumal ja nun auch noch die andere Seite der Multimodalitäts-Schnittstelle ins Blickfeld kommen muss: ich meine den Adressaten (1) als Wahrnehmenden und (2) Textangebots-Verarbeitenden.

Der kommunikative Instrumente produzierende, diese dann diskursivierende oder adpragmatisierende (also in die Interaktion einspeisende) und auf diese Weise sozial interagierende Orator investiert viel Energie in seine Multi-Instrumente, wie deutlich geworden ist. Manchmal holt er sich auch Hilfe bei deren Erstellung. Er hofft dabei, dass der Adressat bei Aktivierung der Schnittstelle nicht abschaltet. Wenn der Adressat kooperiert, dann haben wir es auf der Wahrnehmungsebene in der Situatik mit mindestens zwei Sinnes- oder Kanalisierungsebenen zu tun, auf denen Angebote eingehen:

- a) Akustisch etwa: Lautsprache, Geräusche, Musik;

b) Visuell etwa: alles im Raum Sichtbare; mindestens der Redner, die Projektionsfläche mit allen Texturen und sonstigen Symbolen sowie die anderen eventuell im Raum stattfindenden Demonstrationen.

Im günstigen Fall wird diese hochkomplexe Multi-Lage vom rezeptiven kognitiven System als synästhetisch befriedigend akzeptiert. Kognitiv-emotiv motivierte Selektionen und Neukombinationen sorgen für solch einen positiven Effekt (vgl. BUCHER 2011: 141f.). Im negativen Fall wird es als irrelevant oder multimodal-überfordernd zurückgewiesen. Nur erwähnen will ich bei all dem das Widerstandspotenzial des Umweltrauschens im Raum. Es wäre einer eigenen Untersuchung würdig. Doch wir wollen vom günstigen Fall ausgehen, bei dem das *attentum parare*, also das schon in der antiken Theorie so wichtige Aufmerksamkeit-Erregen geklappt hat (vgl. SEEBERT 2017).

Wir sind nun endgültig auf der zweiten Seite angekommen, also auf der Seite der Informationsverarbeitung im kognitiven System des Adressaten. Die rhetorischen Strategien und Kalküle auf der ersten Seite sowie die Ausarbeitung der Instrumente sollten ganz darauf geeicht sein. Dennoch aber ist der Adressat auf der anderen Seite des Interface allein ausschlaggebend. Allein seine Erfahrungen und Erwartungen steuern die Verarbeitung des Angebots. Das ist der Kern der Forschungsergebnisse der modernen psychologischen Persuasionsforschung.

Dabei können wir Rhetoriker aber insofern optimistisch sein, als die Ergebnisse der für uns maßgeblichen Zwei-Verfahrens-Forschungen die Chance erfolgreicher *Beeinflussung* – und allein darum geht es uns – als durchaus gegeben nachweisen. Drei Ansätze der vielfältigen *Dual-Process-Theories* sind für Rhetoriker besonders relevant:

1. Die schon genannte, lernpsychologische *Dual-Coding-Theorie*; sie sagt uns, wie hoch der Multi-Komplexitätsgrad auf semiotischer Angebotsseite sein darf, damit Verarbeitung für uns potenziell erfolgreich sein könnte.
2. Die Zwei-Systeme-Theorie kognitiver Verarbeitung wie sie von Kognitionspsychologen wie Daniel Kahneman entwickelt wurde (STANOVICH/WEST 2000; KAHNEMAN 2003; KAHNEMAN 2012; KAHNEMAN 2015). Diese Theorie legt dem Orator nahe, Produktionskalküle anzustellen, die einerseits Appelle an das unkontrolliert-schnelle System 1 richten, indem assoziationsauslösende Bilder, Vergleiche, Metaphern ins Spiel gebracht werden, etwa als Priming-Angebote. Zugleich muss das rhetorische Kalkül aber auch das langsam-reflektorische System 2 bedienen, dass etwa für die nachdenkliche Argumentverarbeitung da ist.
3. Die kognitionspsychologischen Persuasionsmodelle, die Strategien nahelegen, wie Datenverbünde modelliert und hierarchisiert sein müssen bzw. welche Arten von textlichen Informationen unter welchen Haltungen des Adressaten (z.B. Motivationen) auf welche Weise Beeinflussungserfolge als »cognitive response« zulassen (GREENWALD 1968; vgl. ERB/KRUGLANSKI 2005: 118). Am prominentesten ist hier das »Elaboration Likelihood Model« (ELM), bei dem es um die Verarbeitungswahrscheinlichkeit von rhetorischem Input geht; aber auch seiner theoretische Weiterentwicklung im »Heuristic-Systematic Model« sowie im neueren, überwölbenden »Unimodel« sind wichtig (vgl. PETTY/WEGENER 1999;

CHEN/CHAIKEN 1999; KRUGLANSKI/THOMPSON/SPIEGEL 1999; ERB/KRUGLANSKI 2005; METZ-GÖCKEL 2010; ZIEGLER 2015).

Die ELM-Forschung sieht einen zentralen Weg rationaler Argumentation und Verarbeitung vor, der von einem peripheren Weg flankierender Bedingungen gerahmt wird. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, wie man ein sensualistisch stimulierendes Environment in der Situativik schafft, das die zentrale Route der rhetorischen Argumentation positiv beeinflusst. Man hat in diesem Zusammenhang vom »argument by experience« gesprochen, bei dem so etwas wie ein »argument by smell« oder ein »dressing argument« auftreten könne (GROARKE 2105; vgl. auch KJELDSEN 2015). Dabei wäre allerdings zu diskutieren, ob der Ausdruck »Argument« hier sinnvoll ist.

Meine Damen und Herren,
ich muss zum Schluss kommen. Wie ist mein Resümee? Ich habe Ihnen erläutert, mit welchen komplexen Ebenen-Auffächerungen wir Rhetoriker aus unserer produktionstheoretischen Perspektive heraus arbeiten müssen, um die Strategie-Kalküle durchsichtig und operationabel halten zu können. Immer wieder muss aber auch der Blick auf den Zusammenhang der Ebenen geworfen werden, weil sie eben unlösbar zusammenhängen. Multimodalität könnte hier für uns mehr als nur ein Wort werden, dieses Wort könnte als Terminus eventuell interessant sein, weil wir hier die Schnittstelle von Instrument und Adressat unter Vielfalts-Aspekten ins Visier bekommen und damit eine entsprechende Metabetrachtung bei Strategien möglich wird. Multimodalität wäre damit in unserem Theoriezusammenhang ein Perspektivbegriff, der vor allem in der Performanz eine bestimmte Schnittstellen-Problem-Selektion herausstellt.

Literatur

- BUCHER, HANS-JÜRGEN: Multimodales Verstehen oder Rezeption als Interaktion. In: DIEKMANNSENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorie-Methoden-Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt Verlag] 2011, S. 123-156
- CHEN, SERENA; SHELLY CHAIKEN: The Heuristic-Systematic Model in Its Broader Context. In: CHAIKEN, SHELLY; YAACOV TROPE (Hrsg.): *Dual-Process Theories in Social Psychology*. New York [Guilford Press] 1999, S. 73-96
- COPE, BILL; MARY KALANTZIS (Hrsg.): *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London [Routledge] 2000
- COPE, BILL; MARY KALANTZIS (Hrsg.): *A Pedagogy of Multiliteracies. Learning by Design*. London [Palgrave Macmillan] 2015

- DILLARD, JAMES PRICE; LORI B. MIRALDI: Persuasion: Research Areas and Approaches / Persuasion: Forschungsfelder und -ansätze. In: FIX, ULLA; ANDREAS GARDT; JOACHIM KNAPE (Hrsg.): *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics*. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research. 1. Halbbd. / Vol. 1. Berlin [De Gruyter] 2008, S. 689-702
- DILLARD, JAMES PRICE; LIJIANG SHENI: The Sage Handbook of Persuasion. Los Angeles [SAGE] 2013
- ERB, HANS-PETER; ARIE W. KRUGLANSKI: Persuasion: Ein oder zwei Prozesse? In: *Zeitschrift für Sozialpsychologie*, 36(3), 2005, S. 117-131
- FRICKE, ELLEN: *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*. Berlin [De Gruyter] 2012
- GENETTE, GERARD: La rhétorique restreinte. In: *Communications*, 16, 1970, S. 158-171
- GREENWALD, ANTHONY G.: Cognitive Learning, Cognitive Response to Persuasion, and Attitude Change. In: GREENWALD, ANTHONY G.; TIMOTHY C. BROCK; THOMAS M. OSTROM (Hrsg.): *Psychological Foundations of Attitudes*. New York [Academic Press] 1968, S. 147-170
- GROARKE, LEO: Going Multimodal: What is a Mode of Arguing and Why Does it Matter? In: *Argumentation*, 29, 2015, S. 133-155
- JEWITT, CAREY: An Introduction to Multimodality. In: JEWITT, CAREY (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Second Edition. London [Routledge] New York 2014
- KAHNEMAN, DANIEL: A Perspective on Judgement and Choice: Mapping Bounded Rationality. In: *American Psychologist*, 58(9), 2003, S. 697-720
- KAHNEMAN, DANIEL: *Thinking Fast and Slow*. New York [Farrar, Straus and Giroux] 2012
- KAHNEMAN, DANIEL: *Schnelles Denken, langsames Denken*. München [Siedler] 2015
- KELLERMANN, KATHY; TIM COLE: Classifying Compliance Gaining Messages. In: *Communication Theory*, 4(1), 1994, S. 3-60
- KJELDSEN, JENS E.: The Study of Visual and Multimodal Argumentation. In: *Argumentation*, 29, 2015, S. 115-132
- KNAPE, JOACHIM: Persuasion. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 6, 2003, Sp. 874-907
- KNAPE, JOACHIM: The Medium is the Message? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik. In: KNAPE, JOACHIM (Hrsg.): *Medienrhetorik*. Tübingen [Attempo] 2005, S.17-39
- KNAPE, JOACHIM: Powerpoint in rhetoriktheoretischer Sicht. In: SCHNETTLER, BERNT; HUBERT KNOBLAUCH (Hrsg.): *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*. Konstanz [UVK] 2007, S. 53-66

- KNAPE, JOACHIM: Performanz in rhetoriktheoretischer Sicht. In: KÄMPER, HEIDRUN; LUDWIG M. EICHINGER (Hrsg.): *Sprache, Kognition, Kultur*. Berlin [De Gruyter] 2008, S. 135-150
- KNAPE, JOACHIM: Rhetorik des Gesprächs. In: KNAPE, JOACHIM (Hrsg.): *Rhetorik im Gespräch*. Ergänzt um Beiträge zum Tübinger Courtshiprhetorik-Projekt. Berlin [Weidler] 2009, S. 13-52
- KNAPE, JOACHIM: *Was ist Rhetorik?* Stuttgart [Reclam] 2012
- KNAPE, JOACHIM: Media Rhetoric. In: KNAPE, JOACHIM: *Modern Rhetoric in Culture, Arts and Media*. Berlin [De Gruyter] 2013, S. 249-269
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London [Bloomsbury] 2001
- KRESS, GUNTHER: *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London [Taylor & Francis] 2010
- KRUGLANSKI, ARIE W.; ERIK P. THOMPSON; SCOTT SPIEGEL: Separate or Equal? Bimodal Notions of Persuasion and a Single-Process »Unimodel«. In: CHAIKEN, SHELLY; YAACOV TROPE (Hrsg.): *Dual-Process Theories in Social Psychology*. New York [Guilford Press] 1999, S. 293-313
- KRYGER AGGERHOLM, HELLE; CHRISTA THOMSEN: Strategic Communication. The Role of Polyphony in Management Team Meetings. In: HOLTZHAUSEN, DERINA; ANSGAR ZERFASS (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Strategic Communication*. New York [Routledge] 2015, S. 172-189
- METZ-GÖCKEL, HELLMUTH: Dual-Process-Theorien. In: *Gestalt Theory*, 32(4), 2010, S. 323-342
- O'KEEFE, DANIEL J.: *Persuasion. Theory and Research*. Los Angeles [SAGE] 2016
- PAIVIO, ALLAN: Dual Coding Theory and Education. In: *Pathways to Literature Achievement for High Poverty Children*. Draft chapter for the Conference. The University of Michigan School of Education, September 29-October 1, 2006
- PETTY, RICHARD E.; DUANE T. WEGENER: The Elaboration Likelihood Model: Current Status and Controversies. In: CHAIKEN, SHELLY; YAACOV TROPE (Hrsg.): *Dual-Process Theories in Social Psychology*. New York [Guilford Press] 1999, S. 41-72
- SEEBERT, DANIEL: *Rhetorik und Aufmerksamkeit - der unsichtbare Orator*. Berlin [Weidler] 2017
- SEITER, JOHN S.; ROBERT H. GRASS: Compliance-Gaining Research: A Canonical Review / Streben nach Zustimmung: Forschungsfelder und -ansätze. In: FIX, ULLA; ANDREAS GARDT; JOACHIM KNAPE (Hrsg.): *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics*. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research. 1. Halbbd. / Vol. 1. Berlin [De Gruyter] 2008, S. 812-825
- SPITZMÜLLER; JÜRGEN; INGO H. WARNKE: *Diskurslinguistik: eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin [De Gruyter] 2011

ZIEGLER, RENE: Persuations- und soziale Einflussprozesse. In: DUERR, FRANK;
FLORIAN LANDKAMMER; JULIA BAHNMÜLLER (Hrsg.): Kognition, Kooperation,
Persuasion. Berlin [Weidler] 2015, S. 129-150

Jörn Staecker/Matthias Toplak/
Tobias Schade

Multimodalität in der Archäologie – Überlegungen zum Einbezug von Kommunikationstheorien in die Archäologie anhand von drei Fallbeispielen

Abstract

The multimodal perception of one's environment is the formative element for the holistic experience of reality of every human being. One of the main problems within archaeology is the fact that this central aspect of human existence can be grasped only in small fragments. Our picture of past realities as derived from archaeological findings and features is a perspective that is entirely dependent on hard facts. The massively emotionalized multimodality of the perception of reality is often excluded or not part of the archaeological interpretation. This paper illustrates the limits of a multimodal perspective within Medieval archaeology as well as its potential, because a closer examination shows that there are a number of possible approaches. Using three case studies – the dualism between grave and funeral ceremony, the multimodal information content of Gotlandic grave monuments, and the symbol of the ›ship‹ as means as well as medium of communication – the present paper discusses the issue of multimodality within archaeology, bringing the importance of ›perception‹ into sharper focus. In this way, a multimodal perspective permits new – or different – perspectives on graves and funeral rituals which incorporate various factors of perception and exceed the conventional analysis based on data. In

the case of grave monuments, a complex linkage can be demonstrated between several factors, such as observation, perception, knowledge, location as well as multimodal factors which can only partially be reconstructed. The analysis of the early medieval ship as symbol reveals that material culture could indicate the potential for communication in the past as well as in modern times, with key factors being the perspective and its associated multimodal factors.

Die multimodale Wahrnehmung der Umgebung ist das prägende Element des holistischen Erlebens der Lebensrealität eines jeden Menschen. Die Archäologie steht vor dem Problem, diesen zentralen Aspekt menschlicher Existenz zu meist nur in Ausschnitten fassen zu können, so dass häufig von archäologischen Funden und Befunden ausgehend nur eine faktenbasierte Perspektive geschaffen wird. Die enorme emotionalisierte Multidimensionalität einer Wahrnehmung vergangener Lebenswelten wird häufig ausgeblendet bzw. nicht in die archäologische Interpretation mit einbezogen. In diesem Artikel sollen daher zum einen die Begrenzungen einer Multimodalitäts-Perspektive innerhalb der Archäologie des Mittelalters als auch deren Potenzial aufgezeigt werden, so ergeben sich bei genauerer Betrachtung eine Reihe von Anknüpfungspunkten. Anhand von drei Fallstudien – dem Dualismus zwischen Grab und Bestattungszereemonie, der multimodalen Aussagemöglichkeit von gotländischen Grabmonumenten und dem Symbol ›Schiff‹ als Kommunikationsmittel und -medium – wird das Problem der Multimodalität in der Archäologie diskutiert und die Bedeutung des Aspektes ›Wahrnehmung‹ deutlicher in den Fokus gestellt. So ermöglicht die Multimodalitäts-Perspektive einen neuen bzw. anderen Blick auf Gräber und Grabrituale, der verschiedenste Faktoren der Wahrnehmung mit einbezieht und damit weit über die bisherigen datenbasierten Analysen hinausgehen kann. Bei den Grabmonumenten zeigt sich eine komplexe Verflechtung der Faktoren Betrachtung, Wahrnehmung, Kenntnisstand, Aufstellungsort und nur noch rekonstruierbaren multimodalen Faktoren. Das frühmittelalterliche Schiff als Symbol macht deutlich, dass materielle Kultur ein Kommunikationspotenzial in historischer Zeit und in der Moderne aufzeigen kann; die jeweilige Perspektive ist hierbei entscheidend und hängt unmittelbar mit der Multimodalität zusammen.

Matthias Toplak

Fallbeispiel 1: Multimodalität in Bestattungszeremonien und die Problematiken der archäologischen Aussagekraft

Das Konzept der perzeptuellen (vgl. SACHS-HOMBACH et al 2018) und semiotischen Multimodalität¹ berührt ein Grundproblem der Archäologie, nämlich die großteilige Beschränktheit der Aussagekraft archäologischer Quellen auf einen Ausschnitt der materiellen Welt:

Multimodale Kommunikation meint die Kombination unterschiedlicher Modalitäten im kommunikativen Kontext zum Zwecke der effizienteren Informationsvermittlung und intersubjektiven Verständigung (SACHS-HOMBACH et al 2018: 8).

Die perzeptuelle Ebene der vergangenen Lebenswirklichkeit – die Ansprache unterschiedlicher Wahrnehmungsmodi² durch einen Reiz oder eine Reizkonstellation – kann jedoch in den meisten Fällen nicht mehr über die archäologische Forschung erschlossen werden. Gerade diese Ebene als Interface im Netzwerk zwischen verschiedenen Akteuren oder Akteur/Materialität³ ist aber von maßgeblicher Bedeutung für das Verständnis des reziproken Wechselspiels zwischen perzeptueller Rezeption, semiotischer Performativität und Handlung bzw. Intention. Dies soll im Folgenden anhand der Gräberarchäologie mit einigen Fallbeispielen aus der skandinavischen Wikingerzeit aufgezeigt werden.

Das im archäologischen Befund fassbare Grab stellt nur ein starres und schemenhaftes Endresultat einer Reihe von verschiedenen, intentionalen wie zufälligen Auswahlkriterien und Prozessen dar (vgl. Abb. 1 in TOPLAK 2018a); eine heruntergebrochene Summe (bzw. eigentlich eine negative Summe) von objektiv und messbar wirkenden Faktoren wie Maße und Orientierung des Grabes, Anzahl und Lage der Beigaben, Geschlecht, Körperhöhe, skeletale Erhaltung und kulturelle Zuordnung des Bestatteten und anderen Daten. Eine Reihe dieser Faktoren, die vom Zeitpunkt des Schließens des Grabes bis zur archäologischen Ausgrabung auf den Befund eingewirkt haben – wie taphonomische Prozesse, Bioturbation, rezente Störungen durch Bodeneingriffe oder generelle Erhaltungsbedingungen – lassen sich zumeist im archäologischen Befund ablesen und weitestgehend rekonstruieren. Weniger deutlich fassbar sind dagegen die Handlungen und Aspekte, die während der eigentlichen Bestattung als hochdynamische und von einer Vielzahl multikausaler Einflüsse geprägte

¹ Zur Begriffsdefinition von »Multimodalität« vgl. zudem auch FRICKE 2008: 40-47 und BUCHER 2012: 54f.; einführend auch MEIER 2011 sowie Schneider & Stöckl zur Frage der Abgrenzung zur Multimedialität (SCHNEIDER/STÖCKL 2011).

² Klassischerweise die fünf perzeptuellen Modi visuell, auditiv, olfaktorisch, gustatorisch und taktil (vgl. SACHS-HOMBACH et al. 2018: 12-14).

³ Zur »Actor Network Theory« vgl. LATOUR 1996; 2005 sowie GELL 1992; 1998, zu Hodders Theorie des »entanglement« vgl. HODDER 2011; 2012, zum Konzept des »meshwork« vgl. INGOLD 2011: 63-94, zu Netzwerktheorien vgl. CLAßEN 2004, KNAPPETT 2011; 2013 oder COLLAR et al. 2015.

Zeremonie stattfanden und die konkrete Ausprägung des Grabes bestimmten (vgl. TOPLAK 2018a). Es lassen sich bspw. zwar die Artefakte fassen, die im Rahmen dieser Bestattungszeremonie ins Grab beigegeben wurden, aber etwaige Handlungen an oder mit diesen Artefakten, die keine nachweisbaren Spuren am Material hinterlassen haben, können nur vermutet werden (vgl. dazu ANDRÉN 1993: 49f.; JENNBERT 2006: 137; PRICE 2010: 149). Oftmals ist alleine die Aussage unsicher, ob die Grabbeigaben überhaupt aus dem Besitz des Bestatteten stammten (vgl. STAECKER 2009: 482f.), die konkrete Intention hinter ihrer Deponierung kann zumeist nur vermutet werden. Selbiges gilt für den Umgang mit dem Leichnam des Verstorbenen, besonders wenn aufgrund einer im archäologischen Befund abweichend erscheinenden Sonderbehandlung des Leichnams ein, auf dem heutigen christlich geprägten Verständnis von pietätvoller Totenfürsorge basierendes pejorativ-entwürdigendes ›deviant burial‹⁴ konstruiert wird, ohne dass die zugrunde liegenden Handlungen und die tatsächliche Intention erschlossen werden können. Ein literarisches Beispiel dafür liefert die in Snorri Sturlusons *Heimskringla* überlieferte *Hálfðanar saga svarta* (ADALBJARNARSON 1941: 84–93), der zufolge König Hálfðan nach seinem Tod aus Verehrung durch seine Untertanen zerstückelt und in mehreren Teilen bestattet wurde (Kap. 9). Eine nach heutiger Sichtweise pietätlose Behandlung des toten Körpers war als eine besondere Ehrbezeugung intendiert, würde ohne diesen Kontext im archäologischen Befund hingegen als ein Anzeichen für ein ›deviant burial‹ gewertet werden. Inwieweit diese primär literarische Schilderung aus einer im 13. Jh. verfassten Saga tatsächlich auf ein (wikingerzeitliches) historisches Ritual (oder ein einmaliges Ereignis) referiert, ist unklar. Die Passage zeigt jedoch eindrücklich die mögliche Diskrepanz zwischen tatsächlicher (ritueller) Handlung bzw. Intention der Handelnden und der Aussagekraft der archäologischen Befunde auf.⁵

Der gesamte Komplex von Ritualen im Rahmen der Bestattungszeremonie⁶ kann folglich archäologisch nur dann erfasst werden, wenn die Handlungen konkrete materielle Spuren hinterlassen haben. Jede Form von immateriellen Ritualen⁷ – Gesten, Gesänge, Tänze, Gebete u.ä. – oder perzeptuellen Reizen wie Gerüche oder Temperaturempfinden – bleibt damit der Archäologie verschlossen (vgl. dazu KYRIAKIDIS 2007b: 9f.), ebenso wie alle Handlungen mit materiellem Niederschlag, die von den, für die Bestattung Verantwortlichen nicht für das intentionale konstruierte Bild des Grabes ausgewählt wurden und nach der konkreten Zeremonie wieder entfernt wurden. Beispiele dafür wären das Entfernen von Speiseresten und Keramik nach Totenmahlzeiten, von

⁴ Für Überblicke über die Forschungsdiskussion zu ›deviant burials‹ vgl. MURPHY 2008 und MÜLLER-SCHIEBEL 2013, sowie besonders ASPÖCK 2008; 2009 und GARDELA 2013; 2015; 2017, zu konkreten wikingerzeitlichen Fallstudien vgl. TOPLAK 2017; 2018b und die dort angeführte Literatur.

⁵ Zur Passage in der *Hálfðanar saga svarta* vgl. GARDELA 2016: 174f.

⁶ Zur Problematik der Erfassung und Interpretationen von Ritualen und Kulthandlungen vgl. KYRIAKIDIS 2007c.

⁷ Die Definition von ›Ritual‹ basiert hier auf Rappaport: »the performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not entirely encoded by the performers« (RAPPAPOORT 1999: 24), das Konzept von Ritualen ist damit nicht zwangsläufig auch religiös konnotiert, vgl. dazu auch BELL 1997: 138–169 und KYRIAKIDIS 2007a.

Opfergaben, die nicht mit in das Grab gelangten, sondern anderweitig deponiert wurden, oder von rein symbolischen Beigaben, die gar nicht für die Bestattung vorgesehen waren, sondern nur während der Begräbniszeremonie Anwendung fanden, wie z.B. Statussymbole, die im Grab die Funktion des Verstorbenen aufzeigten und vor dem Verfüllen des Grabes an den Nachfolger übergeben wurden. Dies zeigt sich deutlich an einer Reihe von Fallbeispielen rezenten religiösen Brauchtums, die vor dem Hintergrund ihrer archäologischen Nachweisbarkeit untersucht wurden (vgl. dazu bspw. RANGER 2007; DIPPEL 2016 oder LAACK 2016). Dabei wird deutlich, dass ein Großteil der rituellen Handlungen wenig bis gar keine Spuren im Boden hinterlassen und die Deutung der archäologischen Befunde zumeist nur geringe Ausschnitte erfassen kann und oftmals sehr spekulativ bleibt.

Trotz der geringen bzw. problematischen Nachweisbarkeit von Ritualen und zeremoniellen Handlungen ist jedoch ohne jeden Zweifel davon auszugehen, dass diese vermutlich für jede Kultur einen unverzichtbaren Teil des Bestattungsvorganges darstellten. Schlaglichtartige Einblicke in den Facettenreichtum von Ritualen im Rahmen von Begräbniszeremonien zeigen eine Reihe von Bestattungen aus der skandinavischen Wikingerzeit.

Die berühmte Schiffsbestattung von Oseberg, am Oslofjord in Norwegen,⁸ scheint über einen längeren Zeitraum offen gestanden zu haben, so dass von lang andauernden und mehrstufigen Bestattungsriten auszugehen ist, und dann erst nach mehreren Monaten in großer Hast – oder in einer bestimmten Zeremonie, die im archäologischen Befund große Hast und nachlässige Handlungen suggeriert – verschlossen und gänzlich überhügelt worden zu sein (vgl. PRICE 2010: 138f.). Auch das vendelzeitliche Bootsgrab 8 von Valsgärde (vgl. ARWIDSSON 1954) wurde möglicherweise über einen längeren Zeitraum offengelassen (vgl. HERSCHEID 2001: 71; HALL 2016: 446), so dass wie im Fall von Oseberg von einer längeren Kontinuität von Ritualen am oder im offenen Grab ausgegangen werden kann. In dem Bootsgrab lag zudem ein Spielbrett, bei dem die Spielsteine in einer offenen Spielsituation arrangiert waren. Entweder war das Arrangement der Spielsteine zufällig zusammengesetzt und spiegelt nur die Vorstellungen von einem Weiterleben des Toten im Jenseits wider, oder die Position der Spielsteine entstand durch ein tatsächliches Spielen und ist Ergebnis eines ansonsten nicht fassbaren Begräbnisrituales am oder im offenen Grab (vgl. HALL 2016: 44) – möglicherweise auch erst Monate nach der eigentlichen Bestattung. Deutlich öfter nachweisbar sind dagegen bspw. Totenmahlzeiten am offenen Grab, die durch Speisereste, Keramikscherben, Holzkohle oder Ascheschichten in den Gräbern,⁹ in der Schüttung oder im Umkreis der Gräber (vgl. dazu bspw. NAUM 2015: 77) erfasst werden können. Ähnliches gilt für die Opferung bzw. Schlachtung von Tieren, die aller Wahrscheinlichkeit nach im Rahmen des Bestattungsrituales unmittelbar am (oder sogar

⁸ Zu Oseberg vgl. BRØGGER et al. 1917; 1920; 1928, CHRISTENSEN et al. 1992, sowie NORDSTRÖM 2007: 250-365 zur Forschungsgeschichte.

⁹ Vgl. HAMILAKIS 1998 oder HÄRKE 2003: 116; für konkrete Beispiele vgl. RUNDKVIST 2001: 85, THUNMARK-NYLÉN 2006: 590f. oder TOPLAK 2016: 160f.

im (vgl. PRICE 2014: 186-188)) Grab stattgefunden haben wird (vgl. ARWIDSSON 1989: 145-148; THUNMARK-NYLÉN 2006: 588f.), ebenso wie die Hinrichtung oder Opferung von Menschen (vgl. JENSEN 2016). Auch apotropäische Aspekte, bei denen aufgrund einer kulturell-religiös verankerten Totenfurcht besondere Maßnahmen gegen eine befürchtete Wiederkehr oder einen anderen schädigenden Einfluss des Toten vorgenommen wurden, lassen sich unter Vorbehalt (vgl. TOPLAK 2017) im archäologischen Befund als materielle Folge von abstrakten Handlungen und Ritualen fassen.¹⁰ Ausgehend von diesen Hinweisen auf multidimensionale, hochkomplexe und lang andauernde Bestattungszeremonien formulierte N. Price den Gedanken, dass im Rahmen von besonders aufwändigen Bestattungen möglicherweise nicht nur feste Rituale im Sinne von tradierten Handlungsabläufen durchgeführt wurden, sondern auch ganz konkrete mythologisch-kosmologische Überlieferungen dramaturgisch inszeniert worden sein können: »[...] I would like to suggest here that these funerals did not consist simply of ›rituals‹ [...] but that they in fact specifically represented the performance of stories« (PRICE 2010: 137).¹¹

Was der objektiven Auswertung des archäologischen Befundes dieser Beispiele jedoch verschlossen bleibt, ist die perzeptionistische Komponente, das konkrete, subjektive Erleben der Rituale durch die an der Bestattungszeremonie Beteiligten. Erst durch die Kombination visueller, auditiver, olfaktorischer und möglicherweise auch sensitiver Reize als multimodale Perzeption des Erlebten entsteht eine holistische Wahrnehmung¹² der Realität, durch die sich die Bedeutungen der Zeremonien möglicherweise um relevante Nuancen verschiebt: »Meaning is multiplicative rather than additive« (BALDRY/THIBAUT 2005: 21; vgl. dazu auch IEDEMA 2003; BUCHER 2011: 124; 2012: 58f.). Ein eindrückliches und dennoch nicht holistisches Beispiel zeigt sich mit der berühmten Beschreibung der Brandbestattung eines Rus-Häuptlings durch den arabischen Diplomaten Aḥmad ibn Faḍlān aus dem ersten Viertel des 10. Jh.¹³ Ibn Faḍlān war als Gesandter zu den Wolgabulgaren gereist und hatte dort an der prunkvollen Bestattung eines Anführers der aus Skandinavien stammenden Rus teilgenommen, die er detailreich in seinem Reisebericht beschreibt.¹⁴ Sein, für die Forschung unschätzbar wertvoller Augenzeugenbericht überliefert Aspekte der Bestattungszeremonie, die zwar in vielen Bereichen mit den archäologischen Befunden zu Bestattungssitten der skandinavischen Wikingerzeit übereinstimmen (vgl. PRICE 2010: 133), aber weit über die archäologisch nachweisbaren Bereiche hinausgehen. So schildert ibn Faḍlān – neben komplexen Ritualen und Opferzeremonien – die rituelle mehrfache Vergewaltigung und anschließende Tötung einer Sklavin, deren Schreie durch lärmendes Waffenzusammenschlagen der anwesenden Männer übertönt wird (LUNDE/STONE 2012:

¹⁰ Dazu TOPLAK 2006: 307-311; 2017 und die dort angeführte Literatur.

¹¹ Dazu auch PRICE 2012a; 2012b; 2014 sowie PRICE/MORTIMER 2014.

¹² Vgl. dazu das Konzept der ›semantischen Multiplikation‹ (FEI 2004: 239), vgl. dazu BUCHER 2011: 126f.

¹³ Zu ibn Faḍlān vgl. RICHTER-BERNBURG 2000 sowie PRICE 2010: 131f. und die dort angeführte Literatur.

¹⁴ Zur englischen Übersetzung vgl. LUNDE/STONE 2012.

53), wodurch eine doppelte und sich kontrastierende diskursive Ebene der modalen (auditiv/auditiven und auditiv/visuellen) Perzeption entsteht.¹⁵ Menschenopfer bzw. Totenfolge (vgl. dazu STEUER 2007) sind aus einigen Gräbern¹⁶ der skandinavischen Wikingerzeit bekannt. Der Schilderung bei ibn Faḍlān folgend, wurde die Sklavin allerdings stranguliert und durch Messerstiche in den Oberkörper getötet (vgl. LUNDE/STONE 2012: 53), anders als die zuvor angeführten archäologischen Beispiele, bei denen die Männer in allen Fällen enthauptet worden waren. Ihr gewaltsamer Tod wäre im archäologischen Befund vermutlich nicht oder nur in Folge einer intensiven anthropologischen Untersuchung erkannt worden. Damit stellt sich die Frage, ob nicht auch in vielen anderen, vorher unverdächtigen, da wie reguläre Bestattungen wirkenden Doppelgräbern eines der Individuen auf eine Weise getötet wurde, die kaum Spuren am Knochenmaterial hinterlässt und damit relevante Aspekte bzw. Folgen von rituellen Handlungen der archäologischen Auswertung entgehen. Es erscheint damit sinnvoll, die traditionelle Sichtweise auf Doppel- oder Mehrfachbestattungen generell kritischer zu hinterfragen und in Einzelfällen zu re-evaluieren. Der nüchterne, objektive archäologische Befund vermittelt nicht die Dramatik der multidimensionalen und multimodalen Inszenierung und Rezeption dieser Handlungen, wie sie bei ibn Faḍlāns Schilderung deutlich subjektiver und emotional intensiver fassbar wird. Dabei referiert ibn Faḍlān mit Ausnahme der Erwähnung, dass der Tote nach zehn Tagen in einem provisorischen Grab aufgrund der Kälte noch nicht zu stinken begonnen hatte (vgl. LUNDE/STONE 2012: 51) sowie dem Gefühl der zunehmenden Hitze des Scheiterhaufens (vgl. LUNDE/STONE 2012: 53), nur auf visuelle und auditive Perzeptionen. Olfaktori-sche Aspekte wie der Gestank von Blut und Innereien der geschlachteten Tiere oder dem verbrennenden Fleisch auf dem Scheiterhaufen und die gustatori-sche Perzeption des, als rituell bedeutsam beschriebenen Alkoholkonsums fehlen in seinem Bericht. Dennoch lässt sich aus ibn Faḍlāns Bericht der exzessiven und multidimensionalen Begräbniszeremonie – Schlachtungen von Opfertieren, Alkoholkonsum, sexuelle Handlungen, Menschenopfer, Kremierung des Totenschiffes sowie eine Reihe weiterer ritueller Handlungen – eine multimodale Reizüberflutung¹⁷ rekonstruieren; die Paniklaute und das Todesröcheln der Opfertiere, der Lärm der waffenschlagenden Männer, die Angst- und Schmerzensschreie der Sklavin, Musik und Gesang, der omnipräsente Geruch nach Blut, Innereien, verbranntem Holz und Fleisch und Alkohol, die Hitze des Scheiterhaufens und der Alkoholrausch, die Panik der Tiere, die Erregung der

¹⁵ Vgl. dazu die aus der Kommunikationsforschung stammende Frage nach der hierarchischen Rezeption von Multimodalität und die ›Salience-Theorie‹, nach der auffallende Elemente des Rezeptionsgegenstandes den Aneignungsprozess steuern, dazu ITTI/KOCH 2000 und BUCHER 2011: 143.

¹⁶ Dabei handelt es sich allerdings im Kontrast zu ibn Faḍlāns Schilderung zumeist um Männer, bspw. in dem Grabhügel A 29 von Bollstanäs, Uppland, Schweden (vgl. HEMMENSORFF 1984), im Grab A 129 des sog. ›Älsmannen‹ in Birka, Uppland, Schweden (HOLMQUIST OLAUSSON 1990), in Grab 55 von Lejre, Sjælland, Dänemark (ANDERSEN 1995) oder in Grab F von Kumle Høje, Langeland, Dänemark (KJÆR KRISTENSEN/BENNIKE 2001), vgl. zu den beiden dänischen Beispielen auch SKAARUP 1989.

¹⁷ Vgl. dazu SIMNER et al. 2006 sowie SACHS-HOMBACH et al. 2018: 13. Vgl. dazu auch die Überlegungen zu komplexen Multimodalitäten als ›multimodale Phänomene‹ (MITCHELL 2005; RAJEWSKY 2005).

Zuschauer, und nicht zu vergessen der visuelle Aspekt der in Blut getauchten Szene, möglicherweise nur erhellt durch Fackelschein oder den Vollmond bei nächtlichen Bestattungszeremonien. Der Faktor ›Licht‹ spielte bei jeder Art von Zeremonien sicherlich eine besondere Rolle, sei es durch die Nutzung natürlicher Lichtquellen – Sonnenschein, Vollmond oder das Zwielflicht der Dämmerung – oder durch künstliche Lichtquellen wie Fackeln, Kerzen oder große Feuer, die eine vollkommen andere Atmosphäre generieren, und die archäologisch nur noch in den seltensten Fällen – durch Brandhorizonte abseits von Scheiterhaufen oder durch verkohltes Holz – fassbar ist. Dass Bestattungen nicht zwangsläufig bei Tageslicht stattgefunden haben müssen, zeigt der Bericht bei Leon Diakonus über die nächtlichen Bestattungsriten von Rus-Kriegern (vgl. DAVIDSON 1972: 25). N. Price konstatiert ausgehend von ibn Fadlāns Schilderung zu dem objektiven, nüchternen archäologischen Befund des Schiffgrabes von Oseberg:

The graceful lines of the Oseberg ship as it is currently displayed in Oslo belie the fact that at the time of burial it must have been dripping with blood. How did the animals react after the first of their number was killed? It is not difficult to imagine the noise, to visualise the gore covering ship, objects and onlookers, and to scent the blood and offal (PRICE 2010: 136).

Der archäologische Befund von Gräbern und anderen Ritualplätzen ermöglicht immer nur einen eingeschränkten und oftmals ambivalenten Einblick in die zugrunde liegenden Handlungswelten und immaterielle Aspekte, Handlungen und Zeremonien können – wie der Bericht von ibn Fadlān zeigt – zu großen Teilen gar nicht erschlossen werden. Trotz des oftmals steril wirkenden und auf harte Daten reduzierbaren Befundes muss – neben Aspekten wie Erhaltungsbedingungen und im Fall von Gräbern auch einer intentionalen Auswahl von Daten¹⁸ – immer berücksichtigt werden, dass die Lebenswirklichkeit vergangener Gesellschaften besonders bei zeremoniellen Handlungen wie Bestattungen geprägt war von einer multimodalen Perzeption unterschiedlichster und teils sicherlich auch widersprüchlicher Eindrücke, die erst in ihrer Gesamtheit die konkrete Realität konstituieren.

Das Konzept von perzeptueller Multimodalität und die dahinterliegenden Multimodalitäts- und Kommunikationstheorien ermöglichen im Rahmen der Gräber- und Ritualforschung zwar keine konkrete, neue Methodik, um immaterielle Handlungen oder die immateriellen Hintergründe für die konkrete materielle Ausprägung im archäologischen Befund kenntlich zu machen; die Archäologie ist in diesem Fall auf ethnografische oder historische Überlieferungen angewiesen.¹⁹ Die Diskussion lenkt aber den Blick auf einen zentralen und subjektiv wie emotional geprägten Aspekt einer Wahrnehmung der Realität, der gerade in den datenbasierten Forschungsfeldern wie der Archäologie oftmals außer Acht gelassen wird. Daher kann alleine bereits die Diskussion und ›Perzeption‹ des Konzeptes von perzeptueller Multimodalität in der

¹⁸ Zum Konzept von ›funktionalen‹ und ›intentionalen‹ Daten vgl. HÄRKE 1993; 1994.

¹⁹ Vgl. dazu auch MCCAULEY/LAWSON 2007 sowie FOGELIN 2007; HASTORF 2007 und MARCUS 2007 zur Nutzung von ›ethnohistory‹ in der archäologischen Ritualforschung.

Archäologie – und dabei besonders bei der Erforschung von Ritualen und Zeremonien – zu neuen Blick- und Herangehensweisen verhelfen, über die eine zumindest interpretative holistische Erschließung vergangener Lebenswelten ermöglicht wird.

Jörn Staecker

Fallbeispiel 2: Gotlands Grabmonumente als Ausdrucksform einer materialisierten Multimodalität

Für den Archäologen ist der Begriff Multimodalität nicht einfach zu hantieren, da nur in seltenen Fällen die Komplexität von Handlung, Wahrnehmung (haptisch und olfaktorisch), Inszenierung (u.a. Rituale) und Materialisierung erfasst werden kann (zur weiteren Diskussion sei auf den Aufsatz von SACHS-HOMBACH et al. 2018 verwiesen). Zumeist schweigen die Objekte, wir können nur Spekulationen in Bezug auf ihre Anwendung, Integration in Handlungen und unterschiedlichen Bedeutungsebenen vornehmen. Im Fall der Archäologie des Mittelalters, die sich intensiv mit der Existenz von schriftlichen Quellen und materieller Kultur auseinandersetzt, trifft man immer wieder auf das Zusammenspiel von Schrift und Bild, die semiotische Multimodalität stellt somit einen wichtigen Aspekt der Disziplin dar, beide Darstellungsformen ergänzen bzw. widersprechen sich, es erfolgt ein kontinuierlicher Diskurs. Schwieriger wird es in Bezug auf die perzeptuelle Multimodalität, die visuellen und z.T. auch auditiven, in einigen Fällen sogar die olfaktorischen Wahrnehmungen können angenommen werden, sie sind aber nicht konkret belegbar. Das Tuscheln im Kirchenraum, die Mischung des Geruchs von Weihrauch, feuchtem Kalk und verwesenden Leichen, die Handlungen des Priesters und die Objekte im Raum waren einmal Bestandteile einer multimodalen Reizkonstellation, aber sie sind für uns heute nicht mehr nachweisbar bzw. sie verbleiben spekulativ. Daher wird der folgende Artikel am ehesten den Ansprüchen einer semiotischen Multimodalität gerecht und kann das Potenzial aufweisen, welches die Archäologie in diesem Bereich besitzt. Eine Objektgruppe, die sich hier für eine Studie anbietet, da sie eine relative Fülle an Informationen bietet, sind die Runensteine der Wikingerzeit und die Grabmonumente des skandinavischen Hoch- und Spätmittelalters. Diese Objekte wurden sowohl im öffentlichen Raum, d.h. an Wegkreuzungen, Brücken oder anderen markanten Orten aufgestellt als auch im sakralen Raum, d.h. in der Kirche oder auch auf dem Friedhof. Sie treten in Form von Markierungs- oder Demonstrationszeichen bzw. als Grabplatten und -kisten auf. Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf der schwedischen Insel Gotland, der Verfasser hat mehrere Untersuchungen zu den mittelalterlichen Grabmonumenten vorgenommen, die aber bisher noch nicht unter dem

perzeptuellen Multimodalitäts-Aspekt behandelt worden sind (vgl. STAECKER 1999; 2004; 2007).

Über lange Zeit wurde den Runensteinen und Grabmonumenten nur wenig Beachtung geschenkt, man hielt sie für standardisierte Objekte, welche nur wenig Informationen liefern konnten. Erst in den letzten zwanzig Jahren hat die Forschung das Material neu entdeckt und zwar unter unterschiedlichen Aspekten, wie z.B. dem ursprünglichen Aufstellungsort, der Identitätsmarkierung, der Glaubens- bzw. Konfessionszugehörigkeit oder auch der Integration von Form, Sprache und Bild (vgl. ANDRÉN 2000; BRINK 2002; JOHANSEN 1997; KLOS 2009; LAGER 2002; STAECKER 2008; 2010; 2014; ZACHRISSON 1994; 1998). Letzterer Aspekt wurde in Bezug auf die wikingerzeitlichen Runensteine in ersten Studien ansatzweise untersucht (vgl. ANDRÉN 2000; STAECKER 2008; 2010), hier zeigte sich ein Zusammenhang von Form (d.h. die Nutzung der Dreidimensionalität), Bildschaffung (in Gestalt von Schlagen oder anderen Motiven) und Textintegration (die bewusste Auswahl und Platzierung). Der Text wurde nicht wahllos, wie noch im Frühmittelalter geschehen, auf den Stein in linearer Form ohne Rücksichtnahme auf die Orthographie bzw. die (Sinn-)Bedeutung der einzelnen Wörter eingemeißelt, sondern in seiner Platzierung sehr exakt angeordnet, man überließ nichts dem Zufall. Zum Beispiel setzte man das Wort »König« auf der Spitze eines Runensteins ein, die Ordnungsfolge wurde vorher bestimmt und genau eingehalten (vgl. STAECKER 2014). Es gab regelrechte Handwerkerschulen, die ihr Können in Form einer Komposition der verschiedenen Faktoren zur Schau stellten und den Betrachter in Bezug auf sein Niveau beim Lesen und Verstehen herausforderten (vgl. AXELSON 1993; STAECKER 2008; THOMPSON 1975). Dieser integrative oder auch assoziative Kontext der drei Faktoren Form-Bild-Schrift ermöglicht es uns, ein wesentlich besseres Verständnis von einer Zeit zu erhalten, die stark von einer noch vorherrschenden Oralität und einem Verständnis für Zusammenhänge geprägt war, Wörter, Bilder und Formen stellten eine Einheit bzw. verschiedene Aspekte einer Multimodalität dar, die in unserer heutigen – von einer zweidimensionalen und linearen Schrift geprägten – Zeit, erst wiederentdeckt werden muss (vgl. ANDRÉN 1997; STAECKER 2008).

Für das stärker schriftbetonte Mittelalter Skandinaviens, bei dem die Oralität immer mehr in den Hintergrund rückte, sind bisher noch keine Studien in dieser Richtung einer Integration sämtlicher Faktoren erfolgt. Die Gründe hierfür sind vielschichtig, erstens lässt noch immer die Interdisziplinarität zu wünschen übrig, zweitens gibt es selten ein Leseverständnis einer nicht einfach zu verstehenden Sprache (Runen, Mittelalterlatein) und drittens werden immer noch dreidimensional angefertigte Texte in eine Zweidimensionalität »übersetzt« und erschweren damit die Interpretation. Die Multimodalität der drei Einheiten, zusammengewoben mit dem jeweiligen Umfeld, liegt auf der Hand und ermöglicht es, Materialität als Teil von performativen Akten zu verstehen, hier z.B. konkret als Teil der kultischen/profanen Handlungen/Liturgie, bei der die Monumente betrachtet, angefasst, umgangen und in unterschiedliche Kontexte integriert werden konnten. Die Insel Gotland bietet sich als Laboratorium

regelrecht an, da die traditionsreiche Runenschrift aus der Wikingerzeit (primär beobachtbar auf den Runensteinen) noch bis in die frühe Neuzeit auf der Insel nachweisbar ist. Die Bauern der Insel, welche sich in einem weiteren Umfeld von der stark durch die Hanse geprägten Stadt Visby befanden, hielten an der alten Tradition fest und ließen die Grabmonumente ihrer Verwandten häufig mit der Runenschrift versehen (vgl. STAECKER 1999; 2004). Man nahm damit bewusst Abstand von der europäischen Form der lateinischen Schrift mit Majuskel- oder Minuskelschrift, die Runenschrift bildete eine eigene Identität, geprägt durch Familien der sogenannten »Bauernkaufleute«, die ihren Verwandten in der Landschaft und in der Kirche ein Monument setzten (vgl. STAECKER 2017).

Es stellt sich hier die Frage, ob man auch noch im Mittelalter an der alten Tradition des Kontextes von Form, Bild und Schrift festhielt oder ob dieses Verfahren im Zuge der zurückweichenden Oralität aufgegeben wurde. Der Fokus liegt hier auf ausgewählten Monumenten des 11. bis 15. Jahrhunderts, die zum einen die Schlussphase der Wikingerzeit und zum anderen das traditionelle Hoch- und Spätmittelalter widerspiegeln. Es soll untersucht werden, welche Ausformungen die Multimodalität in der Wikingerzeit eingenommen hat und wie sie sich über die Jahrhunderte entwickelte. Das Material wurde willkürlich ausgewählt ist aber zu einem bestimmten Grad repräsentativ.

Vier gotländische Runensteine des 11. Jahrhunderts stehen am Anfang der Betrachtung (Linde kyrka Go 80; Sjonhems kyrka Go 134-135; Hogräns kyrka Go 203). Alle Steine weisen die für die Insel Gotland typische »Pilzform« oder »Schlüssellochform« auf, die in der Forschung unterschiedlich gedeutet wird, zum einen mit der Andeutung in Richtung Schreibmaterial (wie z.B. bei Fellen Lindquist 1942) oder als Übergang vom Diesseits ins Jenseits mit einer Schlüsselsymbolik (vgl. ANDRÉN 1989). Charakteristisch für diese Steine ist eine Verzierung im sogenannten Urnes-Stil, d.h. einem nach einer Stabkirche in Norwegen benannten wikingerzeitlichen Tierstil, der in die Phase 2. Hälfte 11. Jahrhundert bis frühes 12. Jahrhundert die Kunst Skandinaviens dominiert. Der Tierstil tritt bei den Runensteinen primär auf dem schwedischen Festland auf, insbesondere die Landschaft Uppland ist hiervon geprägt. Der ursprüngliche Aufstellungsort der Steine war landschaftsbezogen, häufig ist dieser Kontext verloren gegangen und es erfolgte eine Verlagerung an einen sekundären Ort. Die hier vorgestellten Steine wurden auf den Kirchhöfen von Linde, Sjonhem und Hogrän gefunden, aber es handelt sich nicht um die ursprüngliche Platzierung, wie zumindest der Stein von Hogrän eindrucksvoll belegt.

Bei allen vier Steinen lässt sich eine kantenparallel eingeritzte Schlange beobachten, deren Kopf und Schwanzende an der Basis des Steins zusammenläuft und durch ein sogenanntes »irisches Koppel« miteinander verbunden wird. Die Schlange umrahmt ein gleicharmiges Kreuz im oberen Teil des Steins. Damit wird ein unmittelbarer Bezug zur Christianisierung der Insel hergestellt, welche primär im 10. und 11. Jahrhundert ablief. Die Runenschrift befindet sich innerhalb des Schlangenkörpers und zum Teil auf einem Querband, welches unterhalb des Kreuzes eingezogen wurde. Teilweise brachte man auch weitere Textteile neben dem Schlangenkörper, im Kreuz bzw. dem Querband an. Die

Schlange wurde vermutlich als ein Abbild der Midgårdschlange betrachtet und damit in der mythologischen Bedeutung als umrahmendes Element der Weltordnung gedeutet. Im übertragenen Sinn trägt die Schlange damit auch den Mikrokosmos, d.h. die Familie mit ihrer engeren Verwandtschaft, die durch die Familienbande miteinander verknüpft sind. Auch aus einer rechtlichen Perspektive war die Ordnung der Verwandtschaftsgrade wichtig, die Runensteine stellen gewissermaßen Testamente dar (vgl. SAWYER 2000). Mit der christlichen Vorstellung des Bösen haben die Schlangen der Wikingerzeit wenig gemeinsam, der Bedeutungswandel tritt erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Zuge der immer mehr dominierenden romanischen Kunst ein (vgl. STAECKER 2009).



Abb. 1:
Foto des Runensteins von Linde, Gotland
Quelle: Go 80; nach JANSSON/WESSÉN 1962: Pl. 32

Auf dem Runenstein von Linde (JANSSON/WESSÉN 1962: 120-122 Pl. 32) lautet der Text (Abb. 1): »*Stein ließ Botulf (Runen-)Stäbe markieren ... Er hat über Unvald ausgeführt Denkmal. (Gott helfe) Seele seiner*« (JANSSON/WESSÉN 1962: 121; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser). Die Inschrift setzt im Schwanzende der Schlange ein. Das ist nicht ungewöhnlich, der Text kann beim Kopf oder dem Schwanz anfangen. Der Stifter bzw. Errichter (*Botulf*) hat sich in diesem Teil verewigt, der zweite Textteil beginnt dann beim Schlangenkopf und nennt dort die Person (*Unvald*), anlässlich derer die Memoria aufgestellt wurde. Damit weicht der Stein vom üblichen Schema ab, normalerweise läuft die Inschrift kantenparallel um den Stein herum und steht dann am anderen Ende des Schlangenkörpers auf dem Kopf. Interessant ist darüber hinaus ein Detail, welches aufgrund der linearen Übersetzung in Gotlands Runinskrifter nicht weiter hervorgehoben wird. Die Fürbitteformel »Seele seiner« mit dem aufgrund der Verwitterung zu ergänzenden Teil »*Gott helfe* –

Seele seiner« ist auf dem Kreuzquerbalken und rechts darunter angebracht. Die christliche Botschaft, deutlich gekennzeichnet durch das Kreuz, wird hier durch die Formel verdoppelt bzw. verstärkt, der Leser sieht sich also mit dem Motiv und der Inschrift konfrontiert, die Multimodalität ergibt sich durch die Kombination der zwei Darstellungsformen. Darüber hinaus gibt es noch eine mentale Ebene: sowohl das links platzierte Wort *merki* (*markieren*) als auch das rechts angebrachte Wort *kuml* (*Denkmal*) stehen auf einer Höhe mit dem Kreuzquerbalken und damit auch der Fürbitteformel. Für den Leser stellen die umlaufende Inschrift und das quer dazu verlaufenden Gebet eine weitere Sinnebene her, das Agieren und die Memoria zu einer christlichen Handlung verbindend.



Abb. 2:
Foto des Runensteins von Sjonhem, Gotland
Quelle: Go 134; nach JANSSON/WESSÉN 1962: Pl. 83

Auch bei den Runensteinen von Sjonhem erfolgte eine Erinnerung an Verstorbene. Die Inschrift beim ersten Runenstein von Sjonhem (JANSSON/WESSÉN 1962: 263-268, Pl. 82-83) lautet (Abb. 2): »*Rodvisl und Rodälv sie ließen errichten Steine über Söhne ihre drei. Diesen über Rodfos er [wurde] getäuscht [durch] Valacker bei der Ausfahrt. Gott helfe Seele Rodfos. Gott läßt die fallen, die ihn getäuscht haben*« (JANSSON/WESSÉN 1962: 265; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser). Die Inschrift beginnt hier im Kopf der Schlange, die links ansetzt. Sie läuft um den Stein herum und endet rechts in der Schwanzspitze. Besonders wichtig ist hier das Querband, welches zwei Inschriften enthält, die von links nach rechts laufen. Auf dem oberen Querband steht die Gebetsformel »*Gott helfe Seele Rodfos*«. Auf dem unteren Querband

steht der Fluch »*Gott läßt die fallen, die ihn getäuscht haben*«. Die Fürbitteformel wird durch das Kreuz unterbrochen und ist damit zugleich ein Teil dessen, der Fluch läuft unterhalb des Längsbalkens. Diese erste Ebene konnte auch schon bei Linde (Go 80) beobachtet werden. In Analogie hierzu befindet sich wieder das links eingeritzte Verb des Agierens *resa* (*errichten*) auf gleicher Höhe wie die Fürbitteformel. Abweichend von Linde ist der Name des Memorierten (*Rodfos*) hier auf der rechten Seite angebracht, die Formel und der Fluch stehen auf gleicher Höhe und ergeben eine weitere Sinnebene, die sich erst beim aufmerksamen Lesen erschließt.



Abb. 3:
Foto des Runensteins von Sjunhem, Gotland
Quelle: Go 135; nach JANSSON/WESSÉN 1962: Pl. 85

Der zweite Runenstein von Sjunhem (JANSSON/WESSÉN 1962: 268-271, Pl. 84-85) steht in direkter Verbindung mit dem ersten, er memoriert den zweiten verstorbenen Sohn. Die z.T. beschädigte Inschrift lautet (Abb. 3): »*Dieser über Ai... getötet in Viklau. Schwestern zwei ... Brüder drei. Rodald und Rodar und Torstain, sie sind Vaters Brüder*« (JANSSON/WESSÉN 1962: 269; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser). Die Inschrift setzt auch hier links im Schlangenkopf ein. Sie umrahmt wie die vorhergehende den gesamten Stein und endet in der Schwanzspitze. Im Querband unterhalb des Kreuzes steht »*sie sind Vaters Brüder*«. Diesmal steht das Verb *taupr* (*getötet*) auf einer Höhe mit dem Querband und rechts der Name des Onkels Rodar. Der Verweis auf den

Verwandtschaftsgrad wird dadurch noch verstärkt, vielleicht spielt Rodar auch eine wichtige Rolle für den Verstorbenen bzw. die Eltern.



Abb. 4:

Foto des Runensteins von Hogren, Gotland

Quelle: Go 203; nach SVÄRDSTRÖM 1978: Pl. 59

Der letzte hier zu besprechende Runenstein von Hogrän (SVÄRDSTRÖM 1978: 176-191, Pl. 59) weist auch zugleich den höchsten Grad an Komplexität auf. Der Stein ist mehr als nur eine einfache Memoria, er stellt ein regelrechtes Konzentrat an Text dar, welches unterschiedliche Ebenen – die Memoria, die Verwandtschaft, die Gebetsformel, die Ortsbezeichnung, den Handwerkernamen und die Aufforderung zum Bewundern – beinhaltet. Kein anderer Runenstein auf Gotland ist während der Wikingerzeit derart mit Text überladen worden und nur wenige Exemplare auf dem Festland können hier mithalten. Die Inschrift lautet (Abb. 4):

Sigmund ließ errichten Stein über Brüder seine und die Brücke machen über Sigbjörn – Sankt Michael helfe Seele seiner – und über Botraiv und über Sigfraif und über Aibjörn, Vater deren aller, und wohnte im Dorf längst südlich. Gairvid zeichnete die Schlangenschlingen ... Sigmund schuf dieses Denkmal. Für Männer dies ist ein bekanntes Denkmal. Hier möge stehen der Stein als Merkmal, leuchtend auf dem Berg, die Brücke daneben. Rodbjörn ritzte Runen diese, Gairlav einige, er kennt sie gut (SVÄRDSTRÖM 1978: 178 f.; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser).

Wie bei den zwei Steinen von Sjonhem beginnt auch hier die Inschrift links unten im Kopf der Schlange. Sie läuft an der Außenkante herum und findet dann ihre Fortsetzung entweder in dem auf dem Kopf stehenden oberen Text des Querbandes oder in der oberhalb des Bandes links einsetzenden

Schrift, die rechts unterhalb des Bandes endet. Den Abschluss bildet die unterhalb des Querbandes eingehauene Schrift, die parallel zum äußeren Textband in einer vertikalen Linie nach unten endet. Wie bei den vorhergehenden Beispielen ist auch hier eine Form von Bruch in Höhe des Querbandes zu verzeichnen, der hier durch den Namen *Sikbiern* (*Sigbjörn*), d.h. des zuerst angeführten Verstorbenen markiert wird. Oberhalb des Querbandes setzt die Fürbitteformel ein und läuft dann in die Nennung der weiteren Verstorbenen über, die rechts genau oberhalb des Querbandes endet. Auf gleicher Höhe wie das Band befindet sich rechts außen die Nennung von *fabur* (*Vater*), d.h. der zuerst genannte Sohn und sein Vater bilden Anfang und Ende. Die Inschrift setzt dann fort mit der Ortsbeschreibung und endet zur Schwanzspitze hin mit der Nennung des Zeichners, der die Schlangenschlingen anfertigte. Der Text kann seine Fortsetzung in dem Text finden, der auf dem Kopf stehend in das Querband eingefügt wurde (*Sigmund schuf dieses Denkmal*) oder er setzt mit der inneren Textreihe links oberhalb des Querbandes ein (*Für Männer dies ist ein bekanntes Denkmal. Hier möge stehen der Stein als Merkmal, leuchtend auf dem Berg, die Brücke daneben*). Es bestehen beide Optionen für den Betrachter, je nachdem, wo er die Fortsetzung sucht. Den Abschluss bildet definitiv die Zusatzinformation über die Runenritzer, wobei im Fall von Gairlav noch der Text in das Bildfeld heruntergezogen wurde, was eigentlich ungewöhnlich ist. Die ergänzende Information *sumaR aR karla kan* (*er kennt sie gut*) erhält gleichzeitig eine übergreifende Aussage, sie erwähnt die Handlung von Gairlav und fordert den Leser heraus, die von ihm geritzten Runen zu identifizieren.

Neben den schon erwähnten Wahlmöglichkeiten des Lesens und der Verbindung zum Querband gibt es eine weitere Ebene. Das im oberen Teil des Steins zentral platzierte Kreuz wird vom Textteil: »*Sankt Michael helfe Seele seiner – und über Botraiv und über Sigfraif und über Aibjörn, Vater ...*« und der auf dem Kopf stehenden Inschrift »*Sigmund schuf dieses Denkmal*« regelrecht umrahmt. Die christliche Handlung der Memoria wird durch das Kreuzsymbol zusätzlich verstärkt. Damit wird auch die Platzierung des inneren Textteils *Hier möge stehen der Stein als Merkmal, leuchtend auf dem Berg, die Brücke daneben* als fromme Handlung zusätzlich verstärkt, der Bau von Brücken in der späten Wikingerzeit stellt nach A. Andrén (1989) nicht nur eine praktische Handlung dar (so dass vor allem Pferdewagen Furten passieren konnten), sondern auch einen christlichen Akt, es wird im übertragenen Sinn eine Brücke geschlagen, zum einen zum neuen Glauben, zum anderen zwischen Diesseits und Jenseits.

Die Multimodalität des Runensteins ergibt sich durch die verschiedenen Textebenen, deren Abfolge und Parallelität, als auch die enorme Informationsfülle, die ein mehrfaches Lesen erfordert, bei dem der Betrachter auch dazu herausgefordert wird, die zwei Runenritzer an ihrem Stil zu identifizieren. Darüber hinaus stellt das Bildmotiv einen integrativen Bestandteil dar, es ist nicht nur ein sichtbares Glaubensbekenntnis, sondern auch ein Teil des Textes, zu dem auf unterschiedliche Art und Weise Bezüge hergestellt werden können. Die letzte Ebene – leider vielfach nicht mehr nachweisbare – bildet die

ursprüngliche Platzierung des Runensteins in der Landschaft. Der Stein von Hogrån stand nach der Textbeschreibung auf einer Anhöhe in Nähe einer Brücke, d.h. die Nähe zu Gott und die christliche Handlung wurden dem Betrachter vor Ort direkt bewusst. Dieser Kontext ist später, und das gilt für sehr viele Runensteine, verloren gegangen und damit fällt es auch schwer, ein tieferes Verständnis für die Einbettung in die Landschaft zu gewinnen.



Abb. 5:
Zeichnung der Grabplatte von Tofta, Gotland
Quelle: Go 199; nach SVÄRDSTRÖM 1978: Fig. 68

Im Verlauf des 12. Jahrhundert kommen im Zuge der Christianisierung und des Einzugs der europäischen christlichen Kunst neue Motive auf. Die romanische Kunst bildet deutlich Christus, Heilige und Menschen ab. Ein sehr gut erhaltenes Beispiel, welches die alte Tradition des Runenritzens mit dem neuen Kunststil vereint, ist die Grabplatte von Tofta (Go 199). Im Gegensatz zur wikingerzeitlichen Kunst wird die Memoria nicht mehr in der Landschaft aufgestellt, sondern direkt im Kirchenraum. Der liturgische Bezug ist deutlich gegeben, gleichzeitig ist die Memoria nur noch einem begrenzten Kreis zugänglich, es werden ausschließlich Kirchgänger angesprochen. Die Grabplatte zeigt

im oberen zweiten Drittel einen Heiligen im Segensgestus, unter ihm in fürbittender Haltung ist eine männliche Person dargestellt, die wohl den Verstorbenen wiedergeben soll. Die Kantenschrift findet ihre Fortsetzung in einer inneren Parallele zur linken Kante (SVÄRDSTRÖM 1978: 158-166, Pl. 56–57). Der Text lautet (Abb. 5): »*Fridgair und Alvald und Rodaid ließen machen Stein (Grab-)Platte diese über Rodorm, Vater ihrer ... Seele seine Sanktus Bartholomäus (möge) ausführen Mitleiden (für die) Seele Rodorms. Amen. Saksi haute Runen*« (SVÄRDSTRÖM 1978: 161; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser).

Die Inschrift beginnt links oben mit der Nennung der drei Stifter. Ihre eng geschriebenen Namen enden beim ausgesteckten Finger des Heiligen und verdeutlichen damit den Bezug zur christlichen Handlung, bei der der Heilige um Hilfe gebeten wird. Die Einleitung des Verstorbenen mit *eftiR roburm* (über Rodorm) erfolgt genau auf Höhe der unteren Figur und stellt damit klar, dass es sich auch wirklich bei der abgebildeten Person um den Verstorbenen handelt. In der linken unteren Ecke finden wir die Inschrift *fapur sin* (Vater ihrer), auch hier bestätigt noch einmal das Verwandtschaftsverhältnis die Bezugnahme auf die fürbittende Figur. Auf dem rechten Schriftband wird dann der Heilige konkret benannt und seine Barmherzigkeit erbeten. Der Aufstieg der Seele Rodorms wird dabei durch die Platzierung in der rechten oberen Ecke, d.h. oberhalb der Schulter des sich im Himmel befindenden Bartholomäus verdeutlicht. Den Zusatz Amen finden wir in der linken parallelen Inschrift oberhalb des Segensgestus. Unterhalb des Gestus, dem Gewand des Heiligen außen folgend, hat sich der Steinmetz mit *saksi -iek runaR* (Saksi haute Runen) verewigt. Der Segensgestus und die Handlung des Steinmeißelns für die Ewigkeit bilden hier eine weitere Ebene.

Trotz der eher standardmäßigen Ausführung zeigt die Grabplatte von Tofta an, dass man auch in der Übergangsphase von der wikingerzeitlichen zur romanischen Kunst bestrebt ist, eine Einheit von Form, Bild und Schrift herzustellen. Bei der Grabplatte kommt eine weitere Dimension hinzu: Abhängig von der Platzierung im Kirchenraum (der Stein wurde 1799 auf dem Friedhof gefunden, lag aber wahrscheinlich im 12. Jahrhundert in der Kirche) konnte man um das Grabmonument herumgehen und die Inschrift lesen. Im Idealfall wurde die Platzierung durch weitere Faktoren – wie z.B. die Nähe zum Altar oder einem Seitenaltar und den Lichteinfall durch eines der wenigen romanischen Fenster – gesteigert, die Dimension der haptischen Wahrnehmung entzieht sich hier leider unserer Kenntnis.

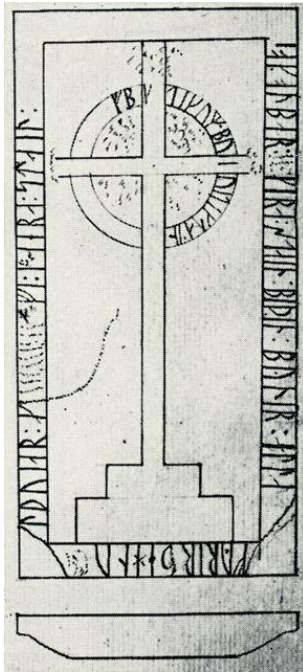


Abb. 6:
Zeichnung der Grabplatte von Hamra, Gotland
Quelle: Go 13; nach JANSSON/WESSÉN 1962: Fig. 17

Aus dem 13. und 14. Jahrhundert sind einige Grabplatten von der Insel bekannt, die neben der Kantenschrift ein Stabkreuz mit zwei oder drei Treppen aufzeigen. Das Stabkreuz ist häufig als Ringkreuz gestaltet, im Ring und im Stab können neben der Kantenschrift weitere Texte angebracht sein. Hier sollen exemplarisch die Grabplatten von Hamra (Go 13), Grötlingbo (Go 36) und Atlingbo (Go 201) vorgestellt werden. Bei dem Monument aus der Kirche von Hamra (JANSSON/WESSÉN 1962: 21f., Pl. 4) ist folgende Inschrift zu lesen (Abb. 6): »*Jakob (ließ) machen Stein diesen. Betet Gebete Ihr für Seele ... Rudvis. Benedikta in mulieribus. ... ritzte mich*« (JANSSON/WESSÉN 1962: 21; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser). Die Inschrift setzt rechts oben ein und läuft dann über die untere Kantenschrift auf die linke Seite. Die Fürbitteformel befindet sich im Ring des Stabkreuzes.

Einige Details sind bei der Platzierung der einzelnen Worte interessant. So befindet sich das Wort *iakoubar* (*Jakob*) oberhalb des Kreuz-Querbalkens und zugleich dort, wo das Wort *binidikta* im Ringkreuz angebracht ist. Die christliche Handlung des Erinnerns erhält hiermit eine zusätzliche Ebene in Bezug auf die Frömmigkeit. Die Wörter *fyrir sealu* (*für Seele*) befinden sich direkt unterhalb der Basis des Stabkreuzes. Es gibt genügend Platz zu beiden Seiten der Kante, aber der Raum wurde absichtlich nicht genutzt. Der Name der Memorierten steht links neben der Säule und damit diagonal gegenüber dem Stifternamen. Das mag Zufall sein, aber es ist schon auffällig, dass nicht eine andere Platzierung des Namens gewählt wurde. Die zentrale Positionierung der Fürbitteformel im Ring wurde schon erwähnt. Auffällig ist noch, dass der Handwerker sich in der wikingerzeitlichen Tradition mit verewigen konnte, sein

Name und die Handlung wurden auf dem Stab des Kreuzes angebracht. Gleichzeitig spricht das Grabmonument zu uns, mit *risti mik* (*ritzte mich*) wird die Grabplatte zum Akteur, der zum Betrachter spricht.

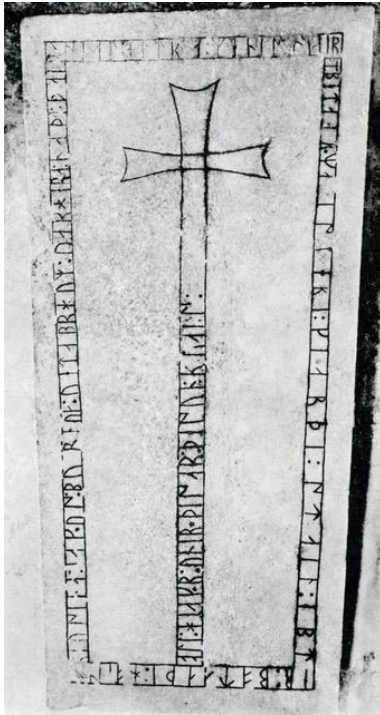


Abb. 7:

Foto der Grabplatte von Grötlingbo, Gotland

Quelle: Go 36; nach JANSSON/WESSÉN 1962: Pl. 13

Einen vergleichbaren Aufbau wie die Grabplatte von Hamra zeigt auch das Fundstück von Grötlingbo (JANSSON/WESSÉN 1962: 47-49, Pl. 13) auf. Die Kantenschrift wird durch das Motiv eines Stabkreuzes in der Mitte der Platte komplementiert, hier ist das Kreuz in reiner Form dargestellt und nicht als Ringkreuz. Die Inschrift lautet (Abb. 7): »*Botair Meister machte Stein über Botaïd, Hausfrau seine, Jakobs Tochter (aus) Vetaborg. Unser Herr (sei) gnädig deren Seele aller ... Ole haute Runen diese (es folgen zwei in der Bedeutung unklare Worte)*« (JANSSON/WESSÉN 1962: 48; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser). Der Name des Stifters fängt oben rechts mit weit auseinander gezogenen Buchstaben an. Wie bei Hamra befindet sich der Name *botair* oberhalb der verlängert gedachten Linie des Stabkreuz-Querbalkens und endet mit der Zusatzbezeichnung *maisteri* in einer Höhe mit dem unteren Längsbalken. Der Name seiner Frau *botaabi* ist direkt an der Basis des Stabkreuzes platziert. Die Herkunft (Vater und Ort der Verstorbenen) finden wir auf der linken Kante, die Fürbitteformel beginnt nahezu exakt auf einer gedachten Höhe des unteren Stabkreuz-Längsbalkens mit *uar hera nabi paira* (*Unser Herr sei gnädig deren*) und mündet dann gut lesbar auf der oberen Kante mit *sial altra* (*Seele aller*). Wie bei Hamra hat sich auch hier der Steinmetz mit *oli hiakr unir þisar* (*Ole*

haute Runen diese) verewigt, aber noch in der alten wikingerzeitlichen Tradition des »N.N. haute Runen diese«.

Auch bei dieser Grabplatte erweist sich die Positionierung der einzelnen Wörter in Bezug auf das zentrale Bildmotiv des Stabkreuzes als bedeutungsvoll. Im übertragenen Sinn kann die Nennung des Stifters und die Fürbitteformel als himmlische Ebene betrachtet werden, der der Tod auf der Basis des Kreuzes (ähnlich wie beim Golgatha-Kreuz gegenübersteht. Der auf den ersten Blick einfach gestaltete Grabstein erweist sich als komplex, wenn man berücksichtigt, dass der zur Verfügung stehende Raum durch den Abstand zwischen den einzelnen Buchstaben reguliert wird, so dass jedes spezifische Wort an der richtigen Stelle zum Einsatz kommt.

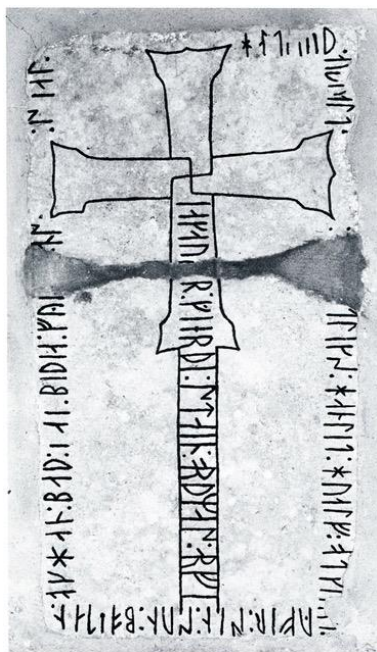


Abb. 8:
Foto der Grabplatte von Atlingbo, Gotland
Quelle: Go 201; nach SVÄRDSTRÖM 1978: Pl. 63

Das letzte Beispiel in dieser Gruppe stammt aus der Kirche von Atlingbo (SVÄRDSTRÖM 1978: 169-174, Pl. 63). Die Grabplatte ist relativ einfach gestaltet und befindet sich nicht auf dem gleichen künstlerischen Niveau wie die Grabmonumente von Hamra und Grötlingbo. Daher ist es interessant zu beobachten, ob auch hier mit mehreren Ebenen gearbeitet wurde. Auch hier sehen wir eine umlaufende Kantenschrift und ein zentral angeordnetes Stabkreuz. Im unteren Längsbalken des Kreuzes und auf dem Stab sind weitere Schriftteile eingritz. Die Inschrift lautet (Abb. 8): »*Halljaud, Audvalds Witwe (in) Atlings, sie ließ (Grab-) Platte ausführen über ihren Sohn Bostain, und sie bittet: laßt (uns) beten für seine Seele. Jakob machte Stein (aus) Rodmarsarve*« (SVÄRDSTRÖM 1978: 170; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser). Der Stein beginnt etwas ungewöhnlich oben rechts mit der Nennung der Stifterin *haltiaub*

und auf der rechten Kante findet er seine Fortsetzung mit dem Namen ihres Mannes *aupualtz*. Die Bezeichnung *enkia* (*Witwe*) ist rechts vom Querbalken platziert. Der Erinnernte, ihr Sohn *boztan* (*Botstain*) ist wie im Fall von Grötlingbo auf der unteren Kantenschrift platziert, die Worte *sin sun* (*ihr Sohn*) befinden sich direkt unterhalb des Stabkreuzes. Die Fortsetzung findet sich dann auf der linken Kante mit der Fürbitteformel *ok han bap lat biþia fyrir hans sial* (*und sie bittet: laßt beten für seine Seele*), die oberhalb des linken Querbalkens mit *sial* endet. Die Stifterin, ihr verstorbener Mann und das Wort Seele sind wieder oberhalb des Querbalkens angebracht und deuten an, dass man diesem Raum eine besondere Bedeutung zumaß. Gleichzeitig kann man feststellen, dass sich der Namen des/der Verstorbenen bei diesen Grabplatten immer im unteren Teil, d.h. der Basis befindet. Bedenkt man darüber hinaus, dass die Worte auf dem Kopf stehen, sich also schon fast spiegeln, dann liegt es nahe, diesen unteren Bereich auch als Unterwelt oder Jenseits zu verstehen. Selbst ein einfaches Monument wie Atlingbo deutet damit an, dass es klar definierte Bedeutungsebenen gab.

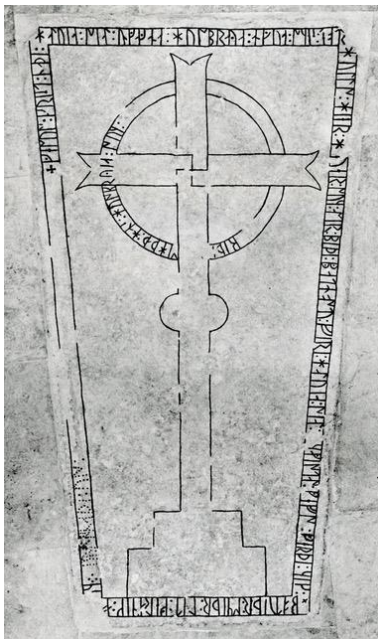


Abb. 9:
Foto der Grabplatte von Gammelgarn, Gotland
Quelle: Go 115; nach JANSSON/WESSÉN 1962: Pl. 66

Den Abschluss der Betrachtung bilden drei Grabplatten des 14. und 15. Jahrhunderts. Ausgewählt wurden hier Gammelgarn (Go 115), Sanda (Go 182) und Hemse (Go 55). Es stellt sich hier die Frage, ob die oben beschriebene Tradition der Form-, Bild- und Text-Integration weitergeführt wurde oder ob es im Verlaufe des Spätmittelalters zum Abbruch kam. Aus der Kirche von Gammelgarn (JANSSON/WESSÉN 1962: 222-226, Pl. 66) liegt eine Grabplatte vor, die das bekannte Motiv des Ring-Stabkreuzes mit Inschrift auf den Kanten und im Ring

aufweist. Die Inschrift lautet (Abb. 9): »*Jesus Christ (sei) gnädig Hallvis Seele. Unga-Gannes Hausfrau, Anga-Smeds Tochter ruht hier. Jeder der (das) sieht betet Pater Noster für Hallvis Seele. Magister Gefs machte mich. Botvid Schmied ließ machen mich ... gnädig (sei) uns. Sigtjaud seine Hausfrau, die ... beten*« (JANSSON/WESSÉN 1962: 223; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser). Die Schrift setzt nicht wie bei den älteren Steinen auf der rechten Seite ein, sondern auf der linken oberen Kante, genau oberhalb des Kreuzquerbalkens. Damit liegt ein Beleg für eine modifizierte Beibehaltung der Tradition bei, nur das Einsetzen des Satzes hat sich verschoben. Auf der linken Kante finden wir den Satz *gesus krist nabi* (*Jesus Christ gnädig*), gefolgt auf der oberen Kante von *haluia sial ungagana husbraya angua smis dotr* (*Hallvis Seele. Unga-Gannes Hausfrau, Anga-Smeds Tochter*). Die Fürbitte und die Herkunft sind damit deutlich im oberen Feld platziert. Eine zweite Fürbitteformel mit *Pater Noster* finden wir dann auf der rechten Kante, sie schließt mit *magistas gefs gerpi mik* (*Magister Gefs machte mich*) ab. Auf der Basis folgt eine zweite Inschrift eines Handwerkers, hier steht *botuipr smipr lit gera mik* (*Botvid Schmied ließ machen mich*). Die Fortsetzung auf der linken Seite ist leider nicht mehr lesbar, nur im Ring finden wir die Inschrift *sihpap hans husbryia sum ... bip* (*Sigtjaud seine Hausfrau, die ... beten*). Die Identität dieser Person ist unklar, es könnte sich bei Sigtjaud um die Mutter von Hallvi handeln und vielleicht die Frau von Botvid dem Schmied (vgl. SVÄRDSTRÖM 1978: 226). Die Kantenschrift und die Inschrift im Ring sind somit zu unterschiedlichen Zeitpunkten angebracht worden, es erfolgte später durch die Mutter (?) eine Ergänzung. Die Zeitgleichheit ist also nicht gegeben, nur für die Kantenschrift lässt sich feststellen, dass sie neuen, aber in der alten Tradition verhafteten, Regeln folgt.

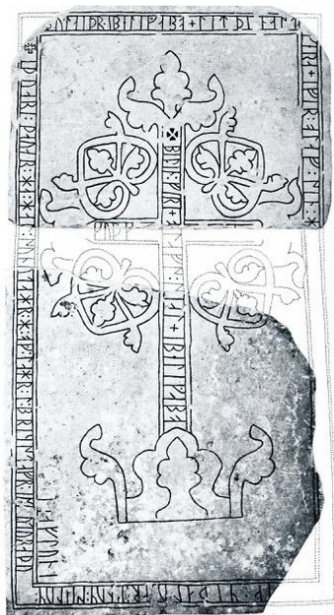


Abb. 10:
Foto der Grabplatte von Sanda, Gotland
Quelle: Go 182; nach SVÄRDSTRÖM 1978: Pl. 38

Der zweite Stein stammt aus der Kirche von Sanda und zeigt an, dass die alten Traditionen nicht völlig verloren gegangen sind (SVÄRDSTRÖM 1978: 116-121, Pl. 38). Laut Inschrift datiert die Grabplatte in das Jahr 1324. Die rechteckige Platte weist eine Kantenschrift auf und ein floral stilisiertes Stabkreuz mit Schrift auf dem Längs- und Querbalken. Die Inschrift beginnt oben links, läuft dann um den Stein herum und endet in der Schrift auf dem Stabkreuz. Sie lautet (Abb. 10): »*Botaid aus Bällingabo ließ diesen Stein machen über Olaf, ihren H(ausmann?) ... I dem Jahr war h (die) Sonntagsrune und I (der) Primstab in (der) siebten Reihe (der) (Oster-)Tafel. Betet für Olafs Seele aus Bällingabo. Gott gebe Seele deiner ... mit allen christlichen Seelen*« (SVÄRDSTRÖM 1978: 117; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser).

Die Errichterin und den Akt des Herstellers finden wir auf der oberen Kantschrift und rechts oben. Die Bezeichnung des Ehemanns *olaf sin (Olaf ihren)* befindet sich noch oberhalb des rechten Querbalkens, der weitere Text unterhalb des Balkens ist leider zerstört. Auf der unteren Kantschrift steht *mip alu krsnum sialum (mit allen christlichen Seelen)*. Warum diese Inschrift erst am Ende stehen sollte, wie bei der Übersetzung von Sverige Runinskrifter vorgenommen (Go S. 117), erscheint nicht plausibel, da sie auf dem Kopf steht und somit eine Ergänzung der rechten Kantschrift darstellt. Die linke Kantschrift beginnt oben links und hört in der kantenparallelen Schrift links unten auf. Damit wird markiert, dass sie nicht zu dem vorhergehenden Text gehört. Hier erfolgt eine Erwähnung vom Primstab und der Ostertafel, aus den Angaben ergibt sich die Datierung für 1324. Während das Konzept der Kantschrift deutlich von den älteren Steinen abweicht und damit einen Stilwechsel andeutet, wird mit der Schrift in den Balken des Kreuzes noch an die alte Tradition angeknüpft. Auf dem Längsbalken finden wir *bipin firi oaafs sial i beligabo (Betet für Olafs Seele aus Bällingabo)* und auf dem Querbalken *kup kefi siali pin (Gott gebe Seele deiner)*. Durch die Platzierung der Fürbitteformel im Stabkreuz erfährt diese eine zusätzliche Aufladung, die christliche Aussage wird regelrecht verdoppelt. Neben den oben diskutierten gotländischen Beispielen kann man einen fast identischen wikingerzeitlichen Befund von der Insel Bornholm beobachten, auch hier wird das Kreuz genutzt, um die Fürbitteformel zu integrieren (vgl. STAECKER 2010). Der Stein von Sanda vereint damit die neue und alte Tradition, die umlaufende Kantschrift passt sich schon den Anforderungen ihrer Zeit an, hingegen das zentrale Motiv noch wie in der Wikingerzeit durch den Text eine besondere Aufladung erhält.

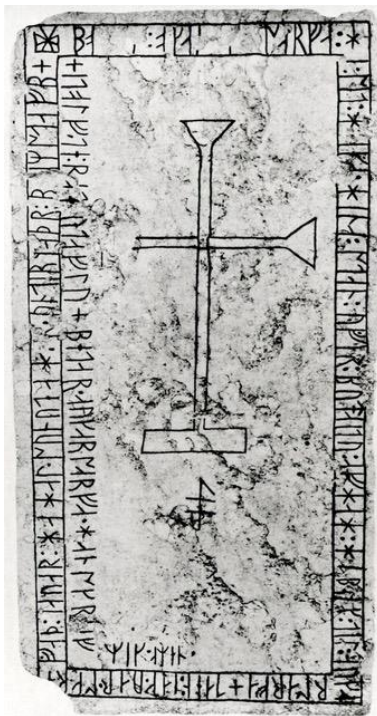


Abb. 11:

Foto der Grabplatte von Hemse, Gotland

Quelle: Go 55; nach JANSSON/WESSÉN 1962: Pl. 17

Die letzte hier zu besprechende Grabplatte von Hemse Kirche (JANSSON/WESSÉN 1962: 71-73, Pl. 17) aus dem späten Mittelalter datiert aufgrund der Inschrift in das Jahr 1459. Mit dem 15. Jahrhundert ist fast die Schlussphase der Grabmonumente mit Runenschrift erreicht, es liegen noch einzelne Exemplare aus dem frühen 16. Jahrhundert vor, dann endet die Sitte endgültig (auf dem schwedischen Festland endet sie schon im 12. Jahrhundert). Auch hier prägen eine umlaufende Kantenschrift und ein Stabkreuz in der Mitte die Hauptgestaltung, neben der linken Kante wurde weiterer Text von oben nach unten eingehauen. Die Inschrift lautet (Abb. 11): »*Bo(tvid) Oxarve er ließ hauen diesen Stein über Budaïd von Hageby zu Oxarve. Da ich wurde geschrieben, da war h Sonntagsrune r auf dem Primstab in der zwölften Reihe (auf der) Tafel. Peter aus Oxarve er schrieb mich. Amen*« (JANSSON/WESSÉN 1962: 72; Übersetzung aus dem Schwedischen vom Verfasser).

Die Angaben lassen sich mit der erhaltenen Ostertafel und dem Runenkalender auf das Jahr 1459 eingrenzen (JANSSON/WESSÉN 1962: 73). Die Inschrift beginnt auf der oberen Kante, die Erinnete *budaitu* (*Budaïd*) wird erst auf der rechten Kante in Höhe der Basis des Stabkreuzes erwähnt. In einer Verlängerung unter dem Stabkreuz setzt *ta en* (*Da ich ...*) ein, die Erwähnung der Sonntagsrune endet auf der linken Kante. Auf der parallel hierzu angebrachten Schriftlinie wird der Primstab erwähnt und Peter aus Oxarve als Verfasser der Schrift, die in Ich-Form gehalten ist. Die Worte *mik* und *amen* (*mich* und *Amen*) bilden den Abschluss parallel zur unteren Linie. Auch bei dieser Grabplatte

lässt sich wieder beobachten, dass der Beginn links oben gewählt wurde. Damit passt man sich einem europäischen Muster an, die meisten Grabmonumente mit Majuskel bzw. Minuskelschrift beginnen links oben. Mit etwas gutem Willen könnte man noch einen Bezug zwischen der Nennung der Toten und der Basis des Stabkreuzes sehen, aber das ist nicht zwingend und weit entfernt von dem, was die älteren Inschriften leisten konnten. Die Anordnung der zeitlichen Komponente von Primstab und Ostertafel auf der linken Seite ist sinnvoll und entspricht auch wieder den kontinentaleuropäischen Vorbildern. Die Erwähnung des Schrift-Verfassers ist ebenfalls nicht besonders in den Zusammenhang eingebaut (aber immerhin schließt sich der Text oben links an das Ende der Kantenschrift an), die Kontextualisierung ist fast verloren gegangen.

Die Untersuchung von vier wikingerzeitlichen Runensteinen und sieben hoch- und spätmittelalterlichen Grabplatten unter dem Multimodalitäts-Aspekt besitzt selbstverständlich keinen allgemeingültigen Charakter, der auf alle Monumente Skandinaviens appliziert werden kann. Die individuelle Ausformung hat sicher viele Ausnahmen zugelassen. Es konnte aber gezeigt werden, dass sich auch in scheinbar einfachen Fällen mehrere Ebenen verstecken, die nur bei genauerer Betrachtung auffallen. Die Multimodalität tritt zum Teil erst beim mehrfachen Hinschauen zutage, sie erschließt sich nicht unmittelbar aus der separaten Betrachtung von Schrift und Bild, sondern erst durch die Detailbetrachtung und Assoziierung der einzelnen Elemente zueinander. Es dürfte deutlich geworden sein, dass die wikingerzeitlichen Runensteine einen hohen Grad an Komplexität aufweisen, der im Mittelalter noch teilweise weitergeführt wurde. Was sind die Gründe für das ineinander Verweben der unterschiedlichen (Be-)Deutungsebenen und das Festhalten an Traditionen? Neben der Identitätsstiftung für die Insel Gotland sollen wir nicht vergessen, dass die Insel von der Seefahrt abhängig war. Der Bau von Schiffen und deren Navigation stellten zentrale Bereiche des Lebens dar. Gerade die Navigation, bei der Wind, Strömung, Wetter und Beschaffenheit des Schiffs eine lebenswichtige Rolle spielten, war es wichtig, mehrere Ebenen gleichzeitig im Blick zu haben (vgl. SCHNALL 1975). In der modernen Forschung würden wir das als partizipatorische Multimodalität bezeichnen, Körper und Geist verschmelzen zu einer Einheit mit der Natur und der Materialität. Die Wahrnehmung der Umwelt stellte für die Seefahrer des Mittelalters einen zentralen Teil ihres Lebens dar. Daher verwundert es vielleicht nicht, dass man aus dieser Erfahrung heraus die materielle Kultur, insbesondere das Gedenken an Verstorbene, entsprechend prägte. Die multimodale Betrachtung stellte somit für bestimmte Gruppen eher eine Selbstverständlichkeit als eine Ausnahme dar.

Tobias Schade

Fallbeispiel 3: Multimodalität und Schiffe – Schiffe als Kommunikationsmittel und -medien

Flüsse und Gewässer waren in der Geschichte der Menschheit immer wichtige Interaktionsräume und nie statische Grenzen. Sie dienten der Frischwasserversorgung, der Versorgung mit marinen und limnischen Ressourcen, aber auch der schnellen Kommunikation und Interaktion zwischen verschiedenen Akteuren unabhängig der Topographie und Morphologie des Geländes. Dieser Umstand manifestiert sich vor allem in der materiellen Belegbarkeit von ur- und frühgeschichtlichen Transportmitteln. Der archäologische Nachweis von Wasserfahrzeugen reicht für den europäischen Raum weiter zurück (Einbäume aus dem 7. Jt. v. Chr.; vgl. ERIČ et al. 2017: 883f.) als das früheste Vorkommen von einem Rad (4./3. Jt. v. Chr.; z. B. bei SCHLICHOTHERLE 2013: 237) oder dem Reiten (eventuell schon 4000 v. Chr.; vgl. ANTHONY et al. 1991). Die ältesten Nachweise von segelnden Wasserfahrzeugen sind aber erst in der Bronzezeit zu fassen.²⁰ Mit dem frühesten bekannten Segelboot, dem *Royal Ship of Cheops*, wird archäologisch aber auch eine weitere sozio-kulturelle Funktion von Schiffen deutlich – als Teil einer Grabausstattung bzw. des Grabbaus.

Die offensichtliche Primärfunktion von Schiffen diene dazu, Reisen zu beschleunigen, Gewässer zu überqueren, große Mengen Güter zu verhandeln oder aber zur Kontrolle von Gewässern, um eben diese Interaktionsmöglichkeiten für andere Gruppen einzuschränken. Damit einher gehen Warenaustausch, Mobilität und Ideentransfer. Somit waren und sind Wasserfahrzeuge nicht nur Transportmittel, sondern immer auch Mittel der Kommunikation.

Abseits dieser basalen Funktionen existieren aber auch andere oder zusätzliche Primär- bzw. Sekundärfunktionen, die Wasserfahrzeuge nicht nur als Mittel der Kommunikation, sondern auch als Medien der Kommunikation auszeichnen. In der Materialitätsdiskussion stellen Objekte »[...] quasi ›sprachlose‹ Medien der Kommunikation [dar], deren Mitteilungsfähigkeit in materialikonographischen, ästhetischen und funktionalen Wahrnehmungsweisen kodiert ist« (KÖNIG 2014: 285). Sogenannte Schiffsbautraditionen, die Bootsform, die Materialwahl und -verfügbarkeit, aber auch Verzierungen und Beflaggung im Zusammenspiel mit der Besatzung und der Umwelt²¹ konstituieren im Sinne der Actor-Network-Theory (u.a. LATOUR 2007) »Kollektive«, in denen z.B. die Provenienz und Intention der schiffsbauenden, aber auch der seefahrenden Akteure kodiert ist. Diese »techno-soziale[n]-semiotische[n] Hybride« (BELLIGER/

²⁰ Bildliche Darstellung auf einem Krug (3100 v. Chr.); archäologisches Wrack *Royal Ship of Cheops* (2650 v. Chr.) (beides STEFFY 1994: 23).

²¹ Für T. Ingold (2010) kommt u. a. die »Umwelt« in der ANT zu kurz. Seinerseits postuliert er ein weitläufigeres Konzept von miteinander verwobenen – nicht nur verbundenen – »meshworks« aller Dinge (INGOLD 2008; 2010).

KRIEGER 2014: 90) werden der Logik der Kommunikationsmodelle nach Harold Lasswell (vgl. TRAUT-MATTAUSCH/FREY 2006) folgend zu ›Sendern‹, ›Fremde‹ Akteure hingegen stellen die ›Empfänger‹ dar, die aufgrund ihres sozialen und kulturellen Kontextes sowie kollektiver und individueller Erfahrungen die gesendeten Reizkonstellationen (›Nachrichten‹) entschlüsseln oder viel mehr deuten und gegebenenfalls reagieren.²² Abseits der techno-funktionalen Merkmale sind Schiffe aber auch Symbole und Zeichen bestimmter sozialer und kultureller Gruppen und artikulieren ›Macht‹ und Machtansprüche. Dabei kommuniziert das Mensch-Artefakt-Netzwerk ›Schiffahrt‹ durchgehend in einem Zusammenspiel aus multimodalen Signalen,²³ d.h. auditiv, visuell, olfaktorisch, aber eventuell auch taktil und gustatorisch (vgl. SACHS-HOMBACH et al. 2018: 12) – sowohl intern, die Gruppe konstituierend, als auch extern – so dass abhängig von dem sozialen und kulturellen Standpunkt des ›empfangenden‹ Akteurs die Nachrichten verschieden verstanden und übersetzt werden.

In Gesellschaften, die z.B. auf aquatische Ressourcen angewiesen sind oder die Gewässer als Verkehrswege benötigen, besitzen Wasserfahrzeuge u.a. wichtige sozio-kulturelle Bedeutungen, die sich z.T. in oralen, bildlichen oder schriftlichen Traditionen andeuten und schlussendlich in archäologischen Funden und Befunden materialisieren – so werden dann auch weitere Sekundär- und Zusatzfunktionen deutlich, die das Objekt²⁴ u.a. als Grabbehälter/-beigabe, als Opferfund (z.B. *Nydamboot*), als Propagandawerkzeug oder als museales Objekt auszeichnen. Archäologisch ist nur der Endzustand eines historisch vergangenen Prozesses oder Ereignisses zu fassen, der sich in der materiellen Kultur konserviert. Hinter jedem Befund stehen aber menschliche Aktivitäten, die sich im Wechselspiel mit Objekten – aber auch in, an und durch Objekte – manifestieren.²⁵

Über die sogenannte Objektbiographie (vgl. u.a. KOPYTOFF 1986; zusammenfassend bei HENNIG 2014), werden vielfältige Zugänge zu demselben Objekt möglich und verschiedene Erzählperspektiven erlaubt. So wurden Schiffe z.B. gebaut, genutzt, eventuell repariert oder umgebaut, bis sie schließlich ihren Zweck erfüllt hatten und abgewrackt/zerstört wurden oder aber mit einer anderen Funktion ausgestattet und wieder- bzw. weiterverwendet wurden. Damit endet das ›Leben‹ eines Fundes/Befundes jedoch nicht. Neben Taphonomieprozessen wirken auch tierische, v.a. aber auch menschliche Aktivitäten auf Objekte ein, bis diese schließlich – im Fall guter Erhaltungsbedingungen –

²² Die entstehenden Netzwerke sind multiskalar, d.h. auch die ›Empfänger‹ bilden z.B. wechselseitig wirkende Netzwerke mit den ›Sendern‹. In diesem Kontext scheint es angebracht, die Dichotomie von ›Sender‹ und ›Empfänger‹ zu Gunsten einer symmetrischen Betrachtung zu durchbrechen.

²³ »Multimodale Kommunikation meint die Kombination unterschiedlicher Modalitäten im kommunikativen Kontext zum Zwecke der effizienteren Informationsvermittlung und intersubjektiven Verständigung« (SACHS-HOMBACH et al. 2018: 8).

²⁴ Schiffe sind jedoch nicht nur Fund, sondern auch Befund. Sie sind auch nicht nur *ein* Objekt, viel mehr bilden mehrere Objekte, d.h. Planken, Taue, Nägel, Segel oder Ruder, eine »Dingversammlung« (SCHREIBER 2016). Erst im reziproken Zusammenspiel mit den menschlichen Akteuren entsteht das Schiff.

²⁵ Immaterielle Aspekte menschlichen Daseins sind der materiellen Kultur aber immanent und werden z.B. im Kontext der ›Cognitive Archaeology‹ thematisiert. Vgl. dazu u.a. Konzepte von »extended mind« (MALAFOURIS/RENFREW 2010) und »distributed mind« (GONZÁLEZ-RUIBAL 2012).

wiederentdeckt, geborgen, wissenschaftlich vermessen, konserviert und museal inszeniert werden. Aus einem objektbiographischen Zugang heraus ist es somit auch möglich, für das nachfolgend vorgestellte Fallbeispiel *Nydamboot* verschiedene chronologische und funktionale Skalen²⁶ zu betrachten, in denen abhängig von der Perspektive (»intern«/»extern«)²⁷ multimodale Kommunikation stattfand/stattfindet.

1859-1863 entdeckte der dänische Lehrer Conrad Engelhardt in dem Nydam-Moor nahe Sønderborg im heutigen Süddänemark Reste eines frühgeschichtlichen Ruderbootes (Nydamboot B). Die archäologischen Untersuchungen erbrachten zudem eine große Anzahl von Militaria und anderer Artefakte, die sich größtenteils in das 3. und 4. Jh. n. Chr. datieren ließen (vgl. GEBÜHR 2000: 8).

Nach Ausweis der archäologischen Daten wurden in diesem heutigen Moor – während der Römischen Kaiserzeit handelte es sich aber noch um einen See – mehrphasig Objekte deponiert. Das hier thematisierte sogenannte Nydamboot (B) wurde um 310/320 n. Chr. gebaut und stammt aus einer der Depositionsphasen aus der Mitte bis Ende des 4. Jh. (vgl. BOCKIUS 2013: 230), die meisten der Ausrüstungsgegenstände sind jedoch Opferungen des 3. Jh. zuzuordnen (vgl. GEBÜHR 2000: 8). Es ist unklar, welche Gruppen, Stämme oder Personen in die Kämpfe verwickelt waren oder warum diese Kämpfe stattfanden. Die Funde erhellen jedoch Aspekte über Ausstattung und Ausrüstung germanischer »Kampf«-Gruppen dieser Zeit. Die Besatzung des Boots bestand z.B. aus bis zu dreißig Ruderern/Kriegern. D.h. das Boot war für den Truppentransport ausgelegt und für schnelle und wendige Manöver konzipiert (GEBÜHR 2000: 35). Dafür musste die Besatzung jedoch als eine Einheit agieren und funktionieren. Um dreißig Ruderer effizient in einem gleichen Takt zu orchestrieren, war eine gewisse militärische Organisation erforderlich. Die Ausrüstungsgegenstände aus den kaiserzeitlichen Motivplätzen liefern diesbezüglich Hinweise auf hierarchisch gegliederte Einheiten (vgl. u.a. PETER-RÖCHER 2012: 547).

Ruderer und Boot wurden zu einem hybriden Mischwesen (»Ruderer-Boot«). Kraft, Erfahrung und Können sowie der Ruderrhythmus der Besatzung wirkten sich im Zusammenspiel mit Wetter- und Wasserbedingungen unmittelbar auf die Geschwindigkeit und die Fähigkeiten des Bootes aus. Das Boot war nicht nur Werkzeug oder sozialer Raum, in dem die Gruppe agierte, sondern eigenständiger Akteur, der den Ruderern erst ermöglichte, das Medium (im Sinne Tim Ingolds) Wasser zu queren. Jede Unstimmigkeit beim Ruderschlag, jeder Wetterumschwung konnte diese Einheit dabei stören. Die Besatzungsmitglieder kannten sich eventuell auch aus einem zivilen Kontext, sie hatten sich vorher auf diese Fahrt und den Einsatz vorbereitet, eventuell indem sie

²⁶ Es werden drei Kommunikationsebenen beobachtet: 1. Techno-funktionale Primärnutzung (Transportschiff/Kriegsschiff); 2. Sozio-kulturelle (Weiter)Nutzung (Opfer/Propaganda); 3. Sozio-kulturelle Nachnutzung (Museales Objekt).

²⁷ Die »interne Perspektive« betrachtet die Einheit der »sendenden Akteure«, d.h. die Gruppe kommuniziert und konstituiert sich dadurch. Gruppenmitglieder werden somit zu »Sendern« und »Empfängern«; die »externe Perspektive« beschreibt die Informationsvermittlung zwischen »sendendem Akteur« und »empfangendem Akteur«.

oder die in der Heimat Zurückgebliebenen ihre Götter anrufen, um eine sichere Überfahrt und einen siegreichen Kampf zu gewährleisten.²⁸

Auf dem Gewässer im gleichmäßigen Rudertakt miteinander verbunden, wurde dieser vielleicht auch durch koordinierende Laute oder Befehle forciert. Vielleicht sangen oder schrien die Krieger aber auch, den Feind verhöhrend oder sich selber ermutigend – ein intern die Gruppe konsolidierender und extern den Beobachter verstörender Effekt. Vielleicht näherten sich die Angreifer aber auch möglichst geräuschlos der Küste, um so den Feind zu überraschen und einen Vorteil zu erhalten. Oder aber die Gruppe verfügte über eine so hohe militärische Organisation und Disziplin, dass jegliche unnötigen Geräusche/Gespräche unterblieben und die Konzentration der Gruppe nur auf eine Aufgabe fokussiert war, die es im gleichen Takt als eine Einheit zu erreichen galt. Auch so würde die Gruppe nach innen konsolidiert worden sein – die Einheit funktionierte nur, wenn alle funktionierten. Nach außen wirkte so eine disziplinierte Gruppe professionell und entschlossen und sicherlich verängstigend.

Es ist aus dem archäologischen Befund nicht zu rekonstruieren, ob Geschrei, Gesänge oder Befehle Teil der Kriegsführung und somit auch Teil des Akteursnetzes waren, aber auch die Abwesenheit von Geräuschen – die Stille – stellt in diesem Kontext für den empfangenden Akteur einen wirkmächtigen auditiven Reiz dar. Im Zusammenspiel mit materiellen, auditiven und visuellen Reizen²⁹ ist ein externer Beobachter im Kontext seiner Lebenserfahrung und seines kulturellen Wissens in der Lage, die Nachricht des Komplexes ›Ruderer-Bootes‹ wahrzunehmen und einzuordnen – in diesem Fall, dass Gefahr droht. Der Fund u.a. des Nydambootes in Dänemark³⁰ sowie ikonografische Darstellungen auf gotländischen Bildsteinen (Beispiele bei ABEGG-WIGG 2014: 43; GEBÜHR 2000: 40) verdeutlichen den weiten Aktionsradius und die Verbreitung dieser Bootstypen und implizieren, dass Boote dieses Typs überregional bekannt, vermutlich auch gefürchtet waren. Dies fügt sich passend in das Bild, dass für die spätere Römische Kaiserzeit in der Ostsee generell eine kriegerische Zeit postuliert wird (GEBÜHR 2000: 39).

Auch wenn der archäologische Befund viele Fragen offen lässt, wissen wir jedoch, dass im 4. Jh. irgendwo zwei Gruppen aus Bewaffneten aufeinandertrafen und die Sieger die erbeutete Ausrüstung der Feinde deponierten. Die militärische Ausrüstung und die mutmaßlichen Gruppengrößen implizieren eine soziale Differenzierung und einen hohen Organisationsgrad der beteiligten Akteure. Mutmaßlich lebten die Sieger nahe dem Fundplatz (bei Sønderborg) und verteidigten sich erfolgreich gegen ›fremde‹ Angreifer.³¹ Das

²⁸ Peter Whitridge (2004) thematisiert anhand eines äußerst interessanten Fallbeispiels (Walfang der Inupiat auf See) u. a. auch die ›agencies‹ von Familien an Land bzw. landgebundener Praktiken.

²⁹ Eventuell war das Boot oberhalb der Wasserlinie auch farbig bemalt (vgl. weiterführend BOCKIUS 2013: 283).

³⁰ Im Nydam-Moor wurden drei Boote geborgen, eventuell ist ein viertes zu vermuten (vgl. BOCKIUS 2013: 229).

³¹ Die gängige Deutung besagt, dass die (vor Ort heimischen) Sieger die Ausrüstung der Angreifer deponierten (GEBÜHR 2000: 9; PETER-RÖCHER 2012: 546), Heidi Peter-Röcher bemerkt aber, »Ebenso

Fundgut deutet auf eine Provenienz aus der ›Ostseeregion‹ hin. Michael Gebühr (2000: 37f.) geht davon aus, dass insgesamt die Ausrüstung von ca. 500 Krieger*innen geopfert wurde, merkt aber zugleich auch an, dass mehrere Opferphasen³² existierten und die Funde (und auch die Boote) somit nicht als gleichzeitig zu betrachten sind. Eventuell wurden aber das Nydamboot und das Kiefernholzboot, die lagen auch beieinander, zusammen oder zeitnah geopfert (vgl. RAU 2013: X).

Sofern es sich nicht um einen verabredeten Kampf zwischen zwei gleichgroßen Gruppen handelte, eventuell in einem ritualisierten Kontext, liegt die Vermutung nahe, dass die Besatzung des Nydambootes (hier: Angreifer) von ihren Gegnern (hier: Verteidiger) überrascht und besiegt wurde. D.h. die Verteidiger waren vorbereitet bzw. hatten Zeit und Ressourcen ihre Kräfte zu konsolidieren. Entweder legten die Angreifer keinen Wert auf einen Überraschungsangriff bzw. waren sich ihres Sieges sicher, oder aber die Verteidiger sahen das/die Ruderboot(e) anlanden bzw. wussten von den feindlichen Kräften und ihrer Truppenstärke.

Zusätzlich verdeutlicht der Fundkontext eine besondere Situation. Der Fundplatz ›Nydam‹ stellt einen von ca. 25 Motivplätzen der jüngeren Römischen Kaiserzeit dar (vgl. u.a. PETER-RÖCHER 2012: 546). D.h. nach dem Kampf fand ein Opfervorgang statt. Es ist nicht zu ermitteln, ob die Schlacht nahe dem See stattfand oder ob die Funde später an den See verbracht wurden. Die archäologische Kulturlandschaft deutet auf einen Zusammenhang zwischen Opferplatz und Besiedlungsaktivitäten hin (Gräber und Siedlungsindikatoren), jedoch fehlen detaillierte Untersuchungen (vgl. RAU 2009: 94f.; 101). Die Lage der Funde deutet jedoch an, dass die Boote von Norden aus (dort fanden sich Siedlungsspuren in der Nähe) in den See eingebracht wurden (ABEGG-WIGG 2014: 51). Eventuell lebten dort die Sieger, die die feindliche Ausrüstung zu dem See brachten und opferten. Aufgrund der Fundsituation und -dokumentation (vgl. VON CARNAP-BORNHEIM 2000: 30f.) ist es unklar, wie viele oder welche Ausrüstungsgegenstände mit der Opferphase zusammenhängen, in der das Nydamboot B deponiert wurde.

Viele Waffen im Moor weisen Zerstörungen auf, die nicht nur mit Kampfspuren zu erklären sind. So deuten z.B. verbogene Schwerter (oder auch das versenkte Nydamboot) auf eine intentionelle, eventuell rituelle Zerstörung der Ausrüstung hin (vgl. PETER-RÖCHER 2012: 547). Unter Berücksichtigung aller Deponierungsphasen implizieren die Anzahl der Waffen und die Zusammensetzung der Waffentypen sowie auch qualitativ »lieblos« gefertigte Bögen (PAULSEN 2000: 23) ein nicht nur profanes Ereignis und lassen Michael Gebühr (2000: 12) die Frage aufwerfen, ob eventuell bestimmte »Truppenkontingente« einem Opferempfänger versprochen und geopfert wurden (vgl. auch PAULSEN 2000: 23). Noch ist das Moor jedoch nicht komplett untersucht worden.

könnten jedoch auch die Angreifer den Sieg davongetragen und dies im Heiligtum der Besiegten dokumentiert haben« (PETER-RÖCHER 2012: 546).

³² Andreas Rau (2008: 153) vermutet für das 3.-4. Jh. mindestens drei Opferungen.

Analog existieren historische Quellen, die über germanische Opfervorgänge berichten. Orosius, ein römisch-christlicher Chronist des 4./5. Jh., beschrieb in seinem Werk *Historiarum adversum Paganos* retrospektiv die Praktiken der germanischen Kimbern und Teutonen nach gewonnener Schlacht gegen die Römer im 2. Jh. v. Chr. Die Beute wurde nicht behalten, sondern Wertsachen im Gewässer versenkt, Militaria zerstört/zerschlagen sowie Tiere im Wasser ertränkt und die Menschen in den Bäumen aufgehängt (Orosius V, 16). Auch wenn zwischen dem Bericht des Orosius und dem Nydamfund weder zeitlich, räumlich noch kulturell Kontinuitäten existieren, lassen sich doch Parallelen erkennen.

Wie genau der Opfervorgang in Nydam stattfand oder wer die menschlichen und numinosen Akteure waren, ist archäologisch nicht zu klären. Dennoch kann eine Kommunikation der opfernden Sieger mit dem Opferempfänger postuliert werden – dies vermutlich im Sinne eines ›do ut des‹-Gedankens. Das Transportschiff wurde umgewertet. Es verlor mit der Niederlage und dem vermutlichen Tod seiner Ruderer seine techno-funktionalen Eigenschaften und wurde immateriell zu einer ›Beute‹ umgewertet, die es abseits ihrer weiter bestehenden Materialeigenschaft wert war, an den See transportiert und dort versenkt zu werden. So wurde das Nydamboot zu einer ›Nachricht‹ an ein numinoses Wesen, dem für die Unterstützung in der Schlacht gedankt wurde oder dem die Opfernden ihre Macht zeigten, um auch zukünftig begünstigt zu werden. Es ist unklar, wie die Rahmenbedingungen des Opfervorgangs definiert waren, aber eventuell fasste die opfernde Gesellschaft gewisse Umwelteinflüsse oder nahe dem Schlachtfeld/Opferplatz erscheinende Aasfresser, die die Szenerie verstärkten, als numinose Antwort auf – oder aber der Sieg selber war auf eine numinose Gunst zurückzuführen.

Die Deponierung fand in einem feucht-nassen Milieu – damals einem See – statt. Der Platz war schon zu früheren Zeiten für Opfervorgänge genutzt worden, so dass davon auszugehen ist, dass die Opfernden durch das Wasser hindurch die Überreste älterer Opferungen sehen konnten oder zumindest von diesen wussten. Der rituelle und performative Akt des Opfern stand somit auch in der Tradition vergangener (geglaubter) Kontinuitäten. Die menschlichen Akteure standen im feuchten Gebiet, spürten das nasse Wasser – aber sicherlich auch die numinose ›Aura‹ des ›Opfersees‹ und eine Verbindung mit den Ahnen. In ihren Händen hielten sie die Opfer und spürten diese – umgewertete Waffen und Kriegswerkzeug.³³ Es ist unklar, wo und wann genau die rituellen Zerstörungen stattfanden, falls nicht unmittelbar vor der Opferung am See, so standen diese Vorgänge dennoch im direkten Zusammenhang mit dem am See stattfindenden Opferprozess. Es war ein gewalttätiger, kräftezehrender Prozess – eventuell nicht lange nach der Schlacht – bei dem Holzobjekte zersplitterten und barsten und Eisengegenstände lautstark verbogen wurden.

³³ Temporalen Zusammenhänge zwischen einzelnen Funden/Komplexen sind aufgrund der mehrphasigen Nutzung des Sees, der Fundumstände und noch nicht abgeschlossener Untersuchungen des Moors nur ungenau zu rekonstruieren. An dieser Stelle wird daher nur ein mögliches Gesamtbild nachgezeichnet.

Eventuell wurden in diesem Kontext Feuerstellen angelegt, in denen das Eisen zur besseren Bearbeitung erhitzt wurde. Dabei sind verschiedene Szenarien denkbar. Entweder schwiegen die Opfernden während des gesamten Vorgangs ehrwürdig oder riefen aber das Numinose direkt bzw. lautstark an – vielleicht wurde in diesem Rahmen auch das eigene Überleben lautstark gefeiert oder der Feind verhöhnt. Die Beute wurde im See versenkt, so war zu hören und zu sehen, wie die unzähligen Opferstücke nacheinander in den See geworfen (oder gelegt) wurden und versanken. Die große Anzahl an Funden lässt vermuten, dass auch eine große Gruppe von Menschen an der Zeremonie aktiv beteiligt war.

Luftblasen stiegen auf, die Wasseroberfläche wurde verworfen und die Opfernden konnten sehen, wie das niedersinkende Opfergut von dem terrestrischen Diesseits in eine limnische Anderswelt wechselte. Sofern Orosius Schilderungen stimmen, wurden eventuell auch Tiere und Menschen während dieses Vorgangs getötet. Falls diese in dem Fall nicht betäubt oder geknebelt wurden, so waren Angst- und Schmerzensschreie zu hören und die Gesamtheit dieser Reize auch Teil der Kommunikation mit dem Numinosen. Vielleicht wurden auch Speisen und Getränke dargebracht/konsumiert und es wurde musiziert oder getanzt. Archäologisch lässt sich dieser Vorgang nicht erfassen, aber sicher ist, dass die Gesamtheit der taktilen, visuellen, auditiven und möglicherweise auch olfaktorischen und gustatorischen Sinne einbezogen wurde, um dem Numinosen zu opfern.

Da diese Opferung jedoch nicht nur sakrale Praktiken umfasste, die dazu dienten, das Numinose zu entlohnen, ist es schwer zu bestimmen, welche Reizkonstellationen noch Teil der ›Diesseits-Anderswelt‹-Kommunikation waren oder aber schon Teil sozio-kultureller identitätsstiftender Praktiken.³⁴ Als gruppeninterne Kommunikation übernahm der Opferprozess sicherlich auch psychologische und soziale Funktionen, d.h. dass in der Euphorie des Sieges auch Waffen und Identitäten der Feinde zerstört³⁵ und die überlebende Gemeinschaft konsolidiert wurde. Durch Opfervorgänge werden so z.B. soziale und kulturelle Zustände und Weltanschauungen performativ kommuniziert.³⁶ Auch gegenüber anderen Gemeinschaften positionierten sich die Opfernden. Andreas Rau (2009: 101) wirft z.B. auch die Frage auf, »[...] welche Rolle diese Plätze in der Kommunikationslandschaft zwischen [...] Siedlungseinheiten und großformatigeren Sozialsystemen [...]« einnahmen.

Im Rahmen dieses Netzwerks ›Opferprozess‹ sind alle Objekte, die Umwelt, Aasfresser, Menschen, Normen, Werte, Praktiken, Sinne, die vergangenen Opferungen usw. als Akteure integraler Bestandteil eines holistischen

³⁴ Zum Opferprozess als soziale, psychologische und sakrale Praktik vgl. RAU 2016: 183.

³⁵ In diesem Kontext überlegt Andreas Rau (2016: 181), ob bei den Germanen die gewaltsame »Trennung« von Körper und Waffe, wie sie an den Opferplätzen zu erkennen ist, als ein »rite of passage« verstanden werden könnte – analog zu eventuell dem »Erwerb« einer Waffe.

³⁶ Andreas Rau (2016, 182) betrachtet den Opfervorgang als öffentliche »Kommunikation einer neuen sozialen Ordnung« nach der Schlacht (d.h. nach »Angst, Kampf, Tod und Verlust«) – jedoch ist zu bedenken, dass auch »alte« vor der Schlacht bestehende Ordnungen, Systeme und Weltanschauungen durch das (Er)Leben/den Erfolg/den Sieg bestätigt werden können.

Vorgangs, der die Teilnehmer berührt und der Identitäten bzw. Alteritäten formt. Die Waffen waren vermutlich noch blutverschmiert, je nach Entfernung zum Kampfort lagen Leichen nahe dem See und Aasfresser umkreisten die Szenerie. Gerüche von verbranntem Holz und Blut lagen in der Luft. Die Zerstörung der Objekte war zu hören, und wurde durch die Opfernden selber gefühlt und ausgeführt. Ob zu diesem Zeitpunkt noch einige der Angreifer lebten und Zeugen dieses Vorgangs waren, ist ebenfalls unklar. Sofern Orosius' Schilderungen auch auf das Skandinavien des 4. Jh. zu übertragen sind, wäre es aber möglich. Eventuell wurden auch Speisen und Getränke dargebracht und konsumiert.

Aber auch nach Ende des Opfervorgangs waren an dem Ort die Spuren der Zeremonie zu sehen. So verblieb die Beute z.B. in dem flachen See weiterhin sichtbar und vermutlich auch greifbar – jetzt aber zerstört, verbogen, umgewertet und langsam dem Einfluss der Umwelt und der Zeit preisgegeben.

Mit Verlandung des Sees und Aufgabe der sakralen Praktiken ging auch das sozio-kulturelle Wissen um das Nydam-Moor verloren, bis im 19. Jh. durch Torfstecher Funde zu Tage gefördert wurden, die schlussendlich zu den Ausgrabungen durch Conrad Engelhardt führten.

In der bewegten Geschichte des Nydambootes war es politisch immer wieder zwischen Dänen und Deutschen umstritten und umkämpft, bis es dann im Archäologischen Landesmuseum Schleswig in der Nydamhalle präsentiert wurde (vgl. ABEGG-WIGG 2014: 78f.). In jüngerer Zeit hat sich die Situation jedoch entspannt, so wurde es 2003-2004 an das Nationalmuseum Kopenhagen ausgeliehen und im Rahmen der Sonderausstellung *Sieg und Triumph* präsentiert. Die Ausstellungen in Deutschland wurden mehrmals angepasst und verändert, zuletzt einige Zeit nach dem aufwändigen und kostspieligen Aufenthalt des Boots in Kopenhagen und seiner Rückkehr nach Schleswig. Dabei fungierte das Nydamboot immer als Herzstück der Ausstellungen. Anfänglich als Halle für die Beuteopferplätze Nydam und Thorsberg und die Moorleichen genutzt, lag der Fokus der Ausstellungen in der Nydamhalle später (ab 2000) auf der militärischen Auseinandersetzung im 4. Jh. (vgl. GEBÜHR 2000)³⁷. Die aktuellste Ausstellung (seit 2013) thematisiert hingegen v.a. die Geschichte des Bootes – von seiner Entdeckung bis zum heutigen Tag – und vermittelt schlaglichtartig Einblicke in den Bootsbau und die Welt des 4. Jhs. (vgl. ABEGG-WIGG 2014). Die Kleinfunde sind weitestgehend in das Haupthaus des Museums ausgelagert worden.

Jede neue Ausstellung erhellt neue Aspekte und erzählt dem Besucher eine neue Geschichte. Jedes Mal entsteht ein neues Netzwerk »Nydamausstellung«, in dem das Boot, Beifunde, museale Institutionen, musealer Raum, Wissenschaftskommunikation, Ausstellungspraktiken und Besucher zusammenkommen und interagieren. Die zuständigen Kuratoren entwickeln anhand ihrer Forschungsschwerpunkte, Erfahrungen, zeitgenössischer Interessen und auch

³⁷ In dem zugehörigen Ausstellungskatalog berührt Michael Gebühr (2000) über die materielle Kultur hinausreichende immaterielle Praktiken und präsentiert dem Leser mögliche Opferungsszenarien.

Vorgaben Ideen und Vorstellungen der Geschichte, die sie kommunizieren wollen. Die Vergangenheit wird dann in den Ausstellungen inszeniert, um Besucher anzusprechen – dies im Spannungsfeld zwischen historischer Authentizität und historischen Narrativen.³⁸ Auf den ersten Blick wirkt diese Kommunikation einseitig, aber auch die Besucher haben ›Handlungsmacht‹, indem sie reagieren, z.B. in Ausstellungen kommen, diesen fern bleiben oder Feedback geben, so dass Museen sich bestätigt fühlen oder aber umdisponieren müssen.

Im Zentrum archäologischer Museen steht in der Regel das ›Authentische‹ (hier das Originalboot, das historische Ereignis, die echte Lebensrealität), oft exponiert, dabei aber nur visuell zu erfahren – Berührungen der ›Originale‹ sind in den meisten Museen nicht erlaubt. Ergänzt und belebt werden museale Ausstellungen klassischerweise durch Text- und Bildtafeln und Beschreibungen sowie Vitrinen mit weiteren archäologischen Funden. Aber auch multimediale Inszenierungen und multimodale Zugänge sind in den meisten Museen heute nicht mehr wegzudenken. Häufig können Besucher Audioguides erhalten, die einen ›individuelleren‹ Wissenszugang ermöglichen. ›Selbstmach-Stationen‹ oder ›Museumswerkstätten‹ ermöglichen es dem Besucher, Objekte zu ertasten, zu spüren oder Zusammenhänge selber zu erfahren und zu erleben. Filmaufnahmen, Animationen und Raumgestaltung erzeugen ein holistisches Ambiente, in dem ein Deutungsrahmen kommuniziert wird.

In der Nydamhalle bedeutet dies, dass es z.B. Besuchern in einer der älteren Ausstellungen möglich war, das Boot zu besichtigen und sich zeitgleich das Gebet *Vater Unser* auf Gotisch anzuhören. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der gotischen Sprache, dem christlichen Glauben und dem Nydamboot existiert nicht – zumindest ist dieser archäologisch nicht nachzuweisen – aber es handelte sich um eine Sprache, die zu jener Zeit, als das Boot genutzt wurde, in Gebrauch war und von den aus der Ostseeregion stammenden Ruderern möglicherweise sprachlich und inhaltlich zu verstehen war. In der aktuellen Nydamausstellung (Stand 2018) z.B. wird dem Besucher das Gefühl vermittelt, eine limnische Situation zu beobachten, in der das (ausgestellte) Nydamboot an einem Ufer angelandet ist – die Ruderer haben es schon landwärts verlassen. Farb-, Bild- und Formgebungen der Wände und Vitrinen unterstützen diese subjektive Wahrnehmung. Auf einer Leinwand, hinter dem Nydamboot, wird die Filmaufnahme einer Seesituation wiederholt. Zusätzlich hört der Besucher während seines Museumsaufenthalts leise, aber doch deutlich das Rauschen von Wasser, als würde es an ein Ufer branden. Multimodale Ausstellungen sollen möglichst viele Sinne (in der Regel visuell, auditiv, oft taktil und selten olfaktorisch) der Besucher ansprechen, damit die Geschichte(n) wirkmächtig kommuniziert und durch den Besucher möglichst ›authentisch‹ empfunden werden können.

Auch wenn multimodale Kommunikation und ihre Wahrnehmung für historische Lebensrealitäten archäologisch oft nur hypothetisch rekonstruiert werden können, wird anhand des Fallbeispiels ›Nydamboot‹ das

³⁸ Zur ›Authentizität‹ und ›Authentisierung‹ im Museum vgl. ESER et al. 2017.

Kommunikationspotenzial materieller Kultur deutlich – einerseits für die vergangene Lebensrealität historischer Gruppen, andererseits in dem modernen Geschichtsbild einer Gesellschaft.

Abhängig vom temporalen sowie sozio-kulturellen Standpunkt der sendenden bzw. empfangenden Akteure und abhängig vom Medium (im Sinne Tim Ingolds), in dem sich das Objekt befindet (hier: Meer, See, Moor, musealer Raum), werden verschiedene reziprok wirkende Mensch-Artefakt-Netzwerke konstruiert, die Akteure in diesen neu verordnet und verschiedene Informationen kommuniziert. So wird dasselbe Objekt u.a. mittels unterschiedlicher Reizkonstellationen (abhängig von Temporalität, Wissen und Erfahrung) als ein ›Kriegsschiff‹, ein ›Opfer‹ oder eine frühgeschichtlichen ›Ikone‹ präsentiert bzw. wahrgenommen.

Multimodale Kommunikation und Wahrnehmung sollten in der Archäologie nicht marginalisiert werden – sondern sie sollten von kulturwissenschaftlich arbeitenden Archäologen für eine holistische Betrachtung und eine Annäherung an eine historische Realität mitgedacht bzw. berücksichtigt werden.

Literatur

- ABEGG-WIGG, ANGELIKA: *Das Nydamboot. Versenkt – Entdeckt – Erforscht*. Begleitband zur Ausstellung. Schleswig [Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen] 2014
- AÐALBJARNARSON, BJARNI (Hrsg.): *Heimskringla*. Reykjavik [Íslenska forritafélag] 1941
- ANDERSEN, STEEN WULFF: Lejre - skibssætninger, vikingegrave, Grydehøj. In: *Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie*, 1993, S. 7-142.
- ANDRÉN, ANDRES: Dörrar till förgångna myter – en tolkning av de gotländska bildstenarna. In: ANDRÉN, ANDRES (Hrsg.): *Medeltidens födelse*. Symposier på Krapperrups borg 1. Lund [Gyllenstiernska Krapperrupsstiftelsen] 1989, S. 287–319
- ANDRÉN, ANDRES: Doors to Other Worlds. Scandinavian Death Rituals in Gotlandic Perspectives. In: *Journal of European Archaeology*, 1(1), 1993, S. 33-56
- ANDRÉN, ANDRES: *Mellan ting och text. En introduktion till de historiska arkeologierna*. Stockholm [Brutus Östlings bokf Symposion] 1997
- ANDRÉN, ANDRES: Re-reading Embodied Texts – an Interpretation of Runestones. In: *Current Swedish Archaeology*, 8, 2000, S. 7-32.
- ANTHONY, DAVID W.; DIMITRI Y. TELEGIN; DORCAS BROWN: The Origin of Horseback Riding. In: *Scientific American*, 265(6), 1991, S. 94-100
- ARWIDSSON, GRETA: *Valsgärde 8*. Uppsala [Almqvist & Wiksell] 1954

- ARWIDSSON, GRETA: Kommentar zu den Knochenfunden aus den Gräbern mit einem Appendix. In: ARWIDSSON, GRETA (Hrsg.): *Birka II:3. Systematische Analysen der Gräberfunde*. Stockholm [Almqvist & Wiksell International] 1989, S. 143–150
- ASPÖCK, EDELTRAUD: What actually is a ›Deviant Burial‹? Comparing German-Language and Anglophone Research on ›Deviant Burials‹. In: *Murphy, Eileen M.* (Hrsg.): *Deviant burial in the archaeological record*. Oxford [oxbow] 2008, S. 17–34
- ASPÖCK, EDELTRAUD: The relativity of normality. An archaeological and anthropological study of deviant burials and different treatment at death. Dissertation, University of Reading, 2009, 554S.
- AXELSON, JAN: *Mellansvenska runristare. Förteckning över signerade och attribuerade inskrifter*. Runrön 5. Uppsala [Institutionen för nordiska språk] 1993
- BALDRY, ANTHONY; PAUL J. THIBAUT: *Multimodal Transcription and Text Analysis*. A multimedia toolkit and coursebook with associated online-course. London [equinox] 2005
- BELL, CATHERINE: *Ritual. Perspectives and Dimensions*. Oxford [Oxford UP] 1997
- BELLIGER, ANDRÉA; DAVID J. KRIEGER: Netzwerke von Dingen. In: SAMIDA, STEFANIE; MANFRED K. H. EGGERT; HANS PETER HAHN (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart [Metzler] 2014, S. 89–96
- BOCKIUS, RONALD: Zur kultur- und technikgeschichtlichen Stellung der Schiffsfunde aus dem Nydam-Moor (mit einem Beitrag von Rainer Grabert). In: RAU, ANDREAS (Hrsg.): *Nydam Mose 4. Die Schiffe. Beiträge zu Form, Technik und Historie*. Schleswig [Verlag der Universität Aarhus] 2013, S. 215–299
- BRINK, STEFAN: Runstenar och gamla vägar i norra Småland. In: AGERTZ, JAN; LINNÉA VARENIUS (Hrsg.): *Om runstenar i Jönköpings län. Småländska kulturbilder*. Jönköping [Jönköpings läns museum] 2002, S. 103–118
- BRØGGER, ANTON WILHELM; HJALMAR FALK; HAAKON SCHETELIG: *Osebergfundet bind I*. Kristiania. Oslo [Universitetets Oldsaksammling] 1917
- BRØGGER, ANTON WILHELM; HAAKON SCHETELIG: *Osebergfundet bind III*. Kristiania. Oslo [Universitetets Oldsaksammling] 1920
- BRØGGER, ANTON WILHELM; HAAKON SCHETELIG: *Osebergfundet bind II*. Kristiania. Oslo [Universitetets Oldsaksammling] 1928
- BUCHER, HANS-JÜRGEN: Multimodales Verstehen oder Rezeption als Interaktion. Theoretische und empirische Grundlagen einer systematischen Analyse der Multimodalität. In: DIEKMANN-SHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorie – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt Verlag] 2011, S. 123–156

- BUCHER, HANS-JÜRGEN: Multimodalität – ein universelles Merkmal der Medienkommunikation. Zum Verhältnis von Medienangebot und Medienrezeption. In: BUCHER, HANS-JÜRGEN; PETER SCHUMACHER (Hrsg.), *Interaktionale Rezeptionsforschung. Theorie und Methode der Blickaufzeichnung in der Medienforschung*. Wiesbaden [Springer] 2012, S. 51-82
- VON CARNAP-BORNHEIM, CLAUS: Waffenschmuck aus Silber und Gold: Die Abzeichen ranghoher Krieger? In: GEBÜHR, MICHAEL (Hrsg.): *Nydham und Thorsberg. Opferplätze der Eisenzeit*. Begleitheft zur Ausstellung. Schleswig [Verein zur Förderung des Archäologischen Landesmuseums] 2000, S. 30-34
- CHRISTENSEN, ARNE EMIL; ANNE STINE INGSTAD; BJØRN MYHRE: *Osebergdronningens grav. Vår arkeologiske nasjonalskatt i nytt lys*. Oslo [Schibsted] 1992
- CLAßEN, ERICH: Verfahren der »Sozialen Netzwerkanalyse« und ihre Anwendung in der Archäologie. In: *Archäologische Informationen*, 27, 2004, S. 219-226
- COLLAR, ANNE; FIONA COWARD; TOM BRUGHMANS; BARBARA J. MILLS: Networks in Archaeology. Phenomena, Abstraction, Representation. In: *Journal of Archaeological Method and Theory*, 22(1), 2015, S. 1-32
- DAVIDSON, HILDA ELLIS: *The battle god of the Vikings*. York [University of York] 1972
- DIPPEL, JULIA: Ritualplatz, Ahnenstätte, Kraftort. Neopagane Rezeptionen germanischer Kultplätze. In: EGELER, MATTHIAS (Hrsg.): *Germanische Kultorte. Vergleichende, historische und rezeptionsgeschichtliche Zugänge*. München [Utzverlag] 2016, S. 315-346
- ERIČ, MIRAN; EVGEN LAZAR; ŽIGA STOPINŠEK: Almost a new logboat older than 8,000 years? In: *Proceedings of the 3rd Asia-Pacific Regional Conference on Underwater Cultural Heritage*, 2007, Vol. 2, S. 868-890
- ESER, THOMAS; MICHAEL FARRENKOPF; DOMINIK KIMMEL; ACHIM SAUPE (Hrsg.): *Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht*. Mainz [RGZM] 2017
- FEI, VICTOR LIM: Developing an integrative multi-semiotic model. In: O'HALLORAN, KAY (Hrsg.): *Multimodal Discourse Analysis. Systemic Functional Perspectives*. London [Continuum] 2004, S. 220-246
- FOGELIN, LARS: History, Ethnography, and Essentialism. In: KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007, S. 23-42
- FRICKE, ELLEN: Grundlagen einer multimodalen Grammatik des Deutschen. Syntaktische Strukturen und Funktionen. Habilitation, Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), Fakultät für Kulturwissenschaften, 2008
- GARDEŁA, LESZEK: The Dangerous Dead? Rethinking Viking-Age Deviant Burials. In: ŚLUPECKI, LESZEK; RUDOLF SIMEK (Hrsg.): *Conversions: Looking for Ideological Change in the Early Middle Ages*. Wien [Fassbaender] 2013, S. 99-136

- GARDEŁA, LESZEK: Face-down. The Phenomenon of Prone Burials in Early Medieval Poland. In: *Analecta Archaeologica Ressorviensia*, 10, 2015, S. 99-135
- GARDEŁA, LESZEK: Worshipping the dead. Viking Age cemeteries as cult sites? In: EGELER, MATTHIAS (Hrsg.): *Germanische Kultorte. Vergleichende, historische und rezeptionsgeschichtliche Zugänge*. München [Utzverlag] 2016, S. 169-205
- GARDEŁA, LESZEK: *Bad Death in the Early Middle Ages. Atypical Burials from Poland in a Comparative Perspective*. Rzeszów [Wydawca] 2017
- GEBÜHR, MICHAEL (Hrsg.): *Nydam und Thorsberg. Opferplätze der Eisenzeit*. Begleitheft zur Ausstellung. Schleswig [Verein zur Förderung des Archäologischen Landesmuseums] 2000
- GELL, ALFRED: The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: Coote, Jeremy; Anthony Shelton (Hrsg.): *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford [Clarendon Press] 1992, S. 40-66
- GELL, ALFRED: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford [Oxford UP] 1998
- GONZÁLEZ-RUIBAL, ALFREDO: Archaeology and the Study of Material Culture: Synergies With Cultural Psychology. In: VALSINER, JEAN (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. New York [Oxford UP] 2012, S. 132-162
- HALL, MARK A.: Board Games in Boat Burials. Play in the Performance of Migration and Viking Age Mortuary Practice. In: *European Journal of Archaeology*, 19(3), 2016, S. 439-455
- HAMILAKIS, YANNIS: Eating the Dead. Mortuary Feasting and the Politics of Memory in the Aegean Bronze Age Societies. In: BRANIGAN, KEITH (Hrsg.): *Cemetery and society in the Aegean Bronze age*. Sheffield [Sheffield Academy Press] 1998, S. 115-132
- HÄRKE, HEINRICH: Intentionale und funktionale Daten. Ein Beitrag zur Theorie und Methodik der Gräberarchäologie. In: *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 23, 1993, S. 141-146
- HÄRKE, HEINRICH: Data types in burial analysis. In: STJERNQUIST, BERTA (Hrsg.), *Prehistoric graves as a source of information*. Symposium at Kastlösa, Öland, May 21-23, 1992. Stockholm [Kungl. Vitterhetsakademien] 1994, S. 31-39
- HÄRKE, HEINRICH: Beigabensitte und Erinnerung. Überlegungen zu einem Aspekt des frühmittelalterlichen Bestattungsrituals. In: Jarnut, Jörg; Matthias Wemhoff (Hrsg.): *Erinnerungskultur im Bestattungsritual*. *Archäologisch-Historisches Forum*. München [Wilhelm Fink] 2003, S. 107-125
- HASTORF, CHRISTINE A.: Archaeological Andean Rituals. Performance, Liturgy, and Meaning. In: KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007, S. 77-108

- HEMMENDORFF, OVE: Människooffer. Ett inslag i järnålderns gravritualer, belyst av ett fynd i Bollstanäs, Uppland', Fornvännen. In: *Journal of Swedish antiquarian research*, 79, 1984, S. 4-12
- HENNIG, NINA: Objektbiographien. In: SAMIDA, STEFANIE; MANFRED K. H. EGGERT; HANS PETER HAHN (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart [Metzler] 2014, S. 234–237
- HERSCHEND, FRANDS: *Journey of Civilisation. The Late Iron Age View of the Human World*. Uppsala [Departement of Archaeology and Ancient History] 2001
- HODDER, IAN: Human-thing entanglement. Towards an integrated archaeological perspective. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 17(1), 2011, S. 154-177
- HODDER, IAN: *Entangled. An archaeology of the relationships between humans and things*. Malden [Wiley Blackwell] 2012
- HOLMQUIST OLAUSSON, L.: »Älgmannen« från Birka. Presentation av en nyligen undersökt krigargrav med människooffer. In: *Fornvännen. Journal of Swedish antiquarian research*, 85, 1990, S. 175–182
- IEDEMA, RICK: Multimodality, Resemiotization. Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice', In: *Visual Communication*, 2(1) 2003. S. 29-57
- INGOLD, TIM: When ANT meets SPIDER: Social theory for arthropods. In: KNAPPETT, CARL; LAMBROS MALAFOURIS (Hrsg.): *Material agency. Towards a non-anthropocentric approach*. Berlin [Springer] 2008, S. 209-215
- INGOLD, TIM: Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials. In: *Realities Working Papers*, 15, 2010, S. 1-14 (unpub. Paper)
- INGOLD, TIM: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London [Routledge] 2011
- ITTI, LAURENTI; CHRISTOF KOCH: A salience-based search mechanism for overt and covert shifts of visual attention. In: *Vision Research*, 40, 2000, S. 1489-1509
- JANSSON, SVEN B.F.; ELIAS WESSÉN: *Gotlands Runinskrifter I – Text. Sveriges Runinskrifter 11*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm [Almqvist & Wiksells] 1962
- JENNBERT, KRISTINA: The Heroized Dead. People, Animals and Materiality in Scandinavian Death Rituals, AD 200–1000. In: ANDRÉN, ANDRES, KRISTINA JENNBERT; CATHARINA RAUDVERE (Hrsg.): *Old Norse Religion in Long-term Perspectives. Origins, Changes and Interactions*. An International Conference in Lund, Sweden, June 3–7, 2004. Lund [Nordic Academic Press] 2006, S. 135-140
- JENSEN, BO: Ormalur – Aspekter av tillvaro och landskap, Stockholm Studies in Archaeology 14. Stockholm [Akademitryck] 1997
- JENSEN, BO: Sacrifice and Execution. Ritual Killings in Viking Age Scandinavian Society. In: GARCÍA-PIQUER, ALBERT; ASSUMPCIÒ VILA-MITJÀ (Hrsg.): *Beyond War. Archaeological Approaches to Violence*. Cambridge [Cambridge Scholars Publishing] 2016, S. 1-22

- KJÆR KRISTENSEN, INGE; PIA BENNIKE: Kumle Høje. In: *Skalk*, 3, 2001, S. 12–15
- KLOS, LYDIA: *Runensteine in Schweden. Studien zu Aufstellungsort und Funktion. Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 64*. Berlin [De Gruyter] 2009
- KNAPPETT, CARL: *An Archaeology of Interaction. Network perspectives on material culture and society*. Oxford [Oxford UP] 2011
- KNAPPETT, CARL (Hrsg.): *Network analysis in archaeology. New approaches to regional interaction*. Oxford [Oxford UP] 2013
- KOPYTOFF, IGOR: The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, ARJUN (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*. New York [Cambridge UP] 1986, S. 64-91
- KÖNIG, GUDRUN M.: Disziplinäre Perspektive – Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft. In: SAMIDA, STEFANIE; MANFRED K. H. EGGERT; HANS PETER HAHN (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart [Metzler] 2014, S. 279-286
- KYRIAKIDIS, EVANGELOS: Archaeologies of Ritual. In: KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007a, S. 289-308
- KYRIAKIDIS, EVANGELOS: Finding Ritual. Calibrating the Evidence. In: KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007b, S. 9-22
- KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007c
- LAACK, ISABEL: Sacred Sites in Glastonbury (England). Erfindung, Erfahrung und Erfassung alter und neuer Rituale. in: EGELER, MATTHIAS (Hrsg.): *Germanische Kultorte. Vergleichende, historische und rezeptionsgeschichtliche Zugänge*. München [Utz Verlag] 2016, S. 66-106
- LAGER, LINN: *Den synliga tron – Runstenskors som en spegling av kristnandet i Sverige*. Uppsala [Uppsala universitetet] 2002
- LATOUR, BRUNO: On Actor-network Theory. A few Clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 1996, S. 369–382
- LATOUR, BRUNO: *Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory*. Oxford [Oxford UP] 2005
- LATOUR, BRUNO: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2007
- LINDQVIST, SUNE: *Gotlands Bildsteine I*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Stockholm [Wahlstrom & Widstrand] 1941
- LUNDE, PAUL; CAROLINE STONE (Hrsg.): *Ibn Fadlān and the Land of Darkness. Arab Travellers in the Far North*. London [Penguin] 2012
- MALAFOURIS, LAMBROS; COLIN RENFREW (Hrsg.): The cognitive life of things. Recasting the boundaries of the mind. Cambridge [McDonald Institute Monographs] 2010

- MARCUS, JOYCE: Rethinking Ritual. In: KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007, S. 43-76
- MCCAULEY, ROBERT N.; THOMAS E. LAWSON: Cognition, Religious Ritual, and Archaeology. In: KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007, S. 209-254
- MEIER, STEFAN: Multimodalität im Diskurs. Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse. In: KELLER, REINER; ANDREAS HIRSELAND; WERNER SCHNEIDER; WILLY VIEHÖVER (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Band 1: Theorien und Methoden. Wiesbaden [Springer VS] 2011, S. 499-532
- MITCHELL, W. J. T.: There Are No Visual Media. In: *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, S. 257-266
- MÜLLER-SCHIEßEL, NILS (Hrsg.): *„Irreguläre“ Bestattungen in der Urgeschichte. Norm, Ritual, Strafe ...? Akten der Internationalen Tagung in Frankfurt a.M. vom 3. bis 5. Februar 2012*. Bonn [Dr. Rudolf Habelt GmbH] 2013
- MURPHY, EILEEN M. (Hrsg.): *Deviant burial in the archaeological record*. Oxford [Oxford] 2008
- NAUM, MAGDALENA: Viking Age Bornholm. An Island on the Crossways. In: BARRETT, JAMES H.; SARAH JANE GIBBON (Hrsg.): *Maritime Societies of the Viking and Medieval World*. Oxford [Oxbow] 2015, S. 69-87
- NORDSTRÖM, NINA: *De odödliga. Förhistoriska individer i vetenskap och media*. Lund [Nordic Academic Press] 2007
- PAULSEN, HARM: Kriegspfeil und Bogen: Qualitätswaffen und Pfusch vor 1600 Jahren. In: GEBÜHR, MICHAEL (Hrsg.): *Nydam und Thorsberg. Opferplätze der Eisenzeit*. Begleitheft zur Ausstellung. Schleswig [Verein zur Förderung des Archäologischen Landesmuseums] 2000, S. 22-25
- PETER-RÖCHER, HEIDI: Von Hjortspring nach Nydam – Macht und Herrschaft im Spiegel der großen Waffenopfer. In: KIENLIN, TOBIAS; ANDREAS ZIMMERMANN (Hrsg.): *Beyond Elites. Alternatives to Hierarchical Systems in Modelling Social Formations*. Bonn [Dr. Rudolf Habelt GmbH] 2012, S. 545-549
- PRICE, NEIL: Passing into Poetry. Viking-Age Mortuary Drama and the Origins of Norse Mythology. In: *Medieval Archaeology*, 54, 2010, S. 123-156
- PRICE, NEIL: Dying and the Dead. Viking Age mortuary behaviour. In: BRINK, STEFAN; NEIL PRICE (Hrsg.): *The Viking World*. London [Routledge] 2012a, S. 257-273
- PRICE, NEIL: Mythical Acts. Material Narratives of the Dead in Viking Age Scandinavia. In: Raudvere, Catharina; Jens Peter Schjødt (Hrsg.): *More than Mythology. Narratives, Ritual Practices and Regional Distribution in Pre-Christian Scandinavian Religions*. Lund 2012b [Nordic Academic Press], S. 13-46
- PRICE, NEIL: Nine paces from Hel. Time and motion in Old Norse ritual performance. In: *World Archaeology*, 46(2), 2014, S. 178-191

- PRICE, NEIL; PAUL MORTIMER: An Eye for Odin? Divine Role-playing in the Age of Sutton Hoo. In: *European Journal of Archaeology*, 17(3), 2014, S. 517-538
- RAJEWSKY, IRINA O.: Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermédialités*, 6, 2005, S. 43-64
- RANGER, TERENCE: Living Ritual and Indigenous Archaeology. The Case of Zimbabwe. In: KYRIAKIDIS, EVANGELOS (Hrsg.): *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles [The Cotsen Institute of Archaeology Press] 2007, S. 123-154
- RAPPAPORT, ROY: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge [Cambridge UP] 1999
- RAU, ANDREAS: Zwischen Südjütland und Gallien. Ausrüstungen elitärer Krieger der frühen Völkerwanderungszeit aus dem Nydam mose. In: ABEGG-WIGG, ANGELIKA; ANDREAS RAU (Hrsg.): *Aktuelle Forschungen zu Kriegsbeuteopfern und Fürstengräbern im Barbaricum*. Neumünster [Wachholtz] 2008, S. 151-174
- RAU, ANDREAS: Einige »nichtmilitärische« Anmerkungen zum Kriegsbeuteopferplatz von Nydam und seinem archäologischen Umfeld. In: *Arkæologi i Slesvig*, 12, 2009, S. 91-103
- RAU, ANDREAS: 150 Jahre Faszination Nydamschiff 1863–2013. In: RAU, ANDREAS (Hrsg.): *Nydam Mose 4. Die Schiffe. Beiträge zu Form, Technik und Historie*. Schleswig [Verlag der Universität Aarhus] 2013
- RAU, ANDREAS: Raserei vs. Rituelle Norm – Beobachtungen und Erklärungsansätze zu den Spuren ritueller Handlungen in den Opferungen von militärischen Ausrüstungen in Südsandinavien. In: EGG, MARKUS; ALESSANDRO NASO; ROBERT ROLLINGER (Hrsg.): *Waffen für die Götter. Waffenweihungen in Archäologie und Geschichte*. Mainz [Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums] 2016, S. 173–189
- RICHTER-BERNBURG, LUTZ: Ibn Faḍlān. In: BECK, HEINRICH; DIETER GEUENICH; HEIKO STEUER (Hrsg.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*. Bd. 15. Hobel – Iznik. Berlin [De Gruyter] 2000, S. 315-317
- RUNDKVIST, MARTIN: Late viking period pagan burial in Gotland. The symbolic code. In: GHEORGHIU, DRAGOȘ (Hrsg.): *Material, virtual and temporal compositions. On the relationship between objects*. Oxford [British Archaeological Reports] 2001, S. 83-88
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JOHN BATEMAN; ROBIN CURTIS; BEATE OCHSNER; SEBASTIAN THIES: Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung. In: *Medienwissenschaft*, 01, 2018, S. 8-26
- SAWYER, BIRGIT: *The Viking-Age Rune-Stones – Custom and Commemoration in Early Medieval Scandinavia*. Oxford [Oxford UP] 2000
- SCHLICHOTHERLE, HELMUT: Räder der Steinzeit im Olzreuter Ried bei Bad Schussenried, Kreis Biberach. In: PLANCK, DIETER; DIRK KRAUSSE; ROTRAUT WOLF (Hrsg.): *Meilensteine der Archäologie in Württemberg. Ausgrabungen aus 50 Jahren*. Darmstadt [WBG] 2013, S. 237–239

- SCHNALL, UWE: *Navigation der Wikinger: Nautische Probleme der Wikingerzeit im Spiegel der schriftlichen Quellen*. Oldenburg [Gerhard Stalling Verlag] 1975
- SCHNEIDER, JAN GEORG; HARTMUT STÖCKL: Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot - Sieben methodische Beschreibungsansätze. In: SCHNEIDER, JAN GEORG; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – Sieben methodische Beschreibungsansätze*. Köln [Halem] 2011, S. 10-38
- SCHREIBER, STEFAN: Von kulturellen Objekten zu transkulturellen Dingversammlungen? Archäologie aus neo-materialistischer Perspektive. In: *Jahrbuch der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne*, 2015/2016, S. 96-106
- SIMNER, JULIA et al.: Synaesthesia. The Prevalence of Atypical Cross-Modal Experiences. In: *Perception*, 35(8), 2006, S. 1024-1033
- SKAARUP, JØRGEN: Dobbeltgrave. In: *Skalk*, 3, 1989, S. 4-8
- STAECKER, JÖRN: Dialog mit dem Tod. Studien zu den mittelalterlichen Grabplatten Schwedens im Spiegel der Europäisierung. Die Epigraphik. In: BLOMKVIST, NILS; SVEN-OLOF LINDQVIST (Hrsg.): *Europeans or Not? Local Level Strategies on the Baltic Rim 1100-1400 AD*. Kalmar Conference 1998. CCC-papers 1. Visby [Centre for Baltic Studies] 1999, 231–262
- STAECKER, JÖRN: Stellvertreter auf Erden. Studien zur Ikonographie der mittelalterlichen Grabplatten. In: STAECKER, JÖRN: (Hrsg.): *The European Frontier. Clashes and Compromises in the Middle Ages*. Conference Lund 2000. Lund [Almqvist & Wiksell] 2004, S. 177–208
- STAECKER, JÖRN: Die lange Reformation – Der Konfessionswechsel auf der Insel Gotland. In: JÄGGI, CAROLA; JÖRN STAECKER (Hrsg.): *Archäologie der Reformation. Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur*. Symposium Erlangen 2004. Berlin [De Gruyter] 2007, S. 47-97
- STAECKER, JÖRN: Komposition in Stein – Der epigraphisch-ikonographische Kontext auf schwedischen Runensteinen. In: MAGIN, CHRISTINE; ULRICH SCHINDEL; CHRISTINE WULF (Hrsg.): *Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit im historischen Kontext*. 11. Internationale Fachtagung für Epigraphik Greifswald. Wiesbaden [Reichert Verlag] 2008, S. 369-381
- STAECKER, JÖRN: Geschlecht, Alter und materielle Kultur. Das Beispiel Birka. In: BRATHER, SEBASTIAN; DIETER GEUENICH; CHRISTOPH HUTH (Hrsg.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*. Festschrift für Heiko Steuer zum 70. Geburtstag. Berlin [De Gruyter] 2009, S. 475-500
- STAECKER, JÖRN: Das Rätsel der Runensteine. In: *Archäologie in Deutschland*, 1, 2010, S. 36-39

- STAECKER, JÖRN: Der Glaubenswechsel im Norden – Die Neukonzeptionalisierung Dänemarks unter König Harald Blauzahn. In: HOFMANN, KERSTIN P.; HERMANN KAMP; MATTHIAS WEMHOFF (Hrsg.), *Die Wikinger und das Fränkische Reich. Identitäten zwischen Konfrontation und Annäherung*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2014, S. 297-359
- STAECKER, JÖRN: Land, arv och silver – Gotlands depåfynd i ett nytt ljus. In: WALLIN, PAUL; HELENE MARTINSSON-WALLIN (Hrsg.): *Arkeologi på Gotland 2. Tillbakablickar och nya forskningsrön*. Visby [Institutionen för arkeologi och antik historia] 2017, S. 223-230
- STEFFY, J RICHARD: *Wooden Ship Building and the Interpretation of Shipwrecks*. College Station [Texas A&M UP] 1994
- STEUER, HEIKO: Totenfolge. In: MÜLLER, ROSEMARIE; JOHANNES HOOPS; HEINRICH BECK (Hrsg.): *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Bd. 35. Speckstein – Zwiebel. Nachträge und Ergänzungen. Berlin [De Gruyter] 2007, S. 189-208
- SVÄRDSTRÖM, ELISABETH: *Gotlands Runinskrifter II – Text. Sveriges Runinskrifter 12*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Uppsala [Almqvist & Wiksell] 1978
- THOMPSON, CLAIBORNE W.: *Studies in Upplandic runography*. Texas [U Texas P], London 1975
- THUNMARK-NYLÉN, LENA: *Die Wikingerzeit Gotlands*. III:2 – Text. Stockholm [Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akad.] 2006
- TOPLAK, MATTHIAS SIMON: Das wikingerzeitliche Gräberfeld von Kopparsvik auf Gotland. Studien zu neuen Konzepten sozialer Identitäten am Übergang zum christlichen Mittelalter. Dissertation, Eberhard Karls Universität Tübingen, Philosophische Fakultät, 2016, 394S.
- TOPLAK, MATTHIAS SIMON: »Deviant burials« und Bestattungen in Bauchlage als Teil der Norm. Eine Fallstudie am Beispiel der Wikingerzeit Gotlands. In: *Frühmittelalterliche Studien*, 51, 2017, S. 39-56
- TOPLAK, MATTHIAS SIMON: Burial Archaeology und Embodiment. Der tote Körper im »Zerrspiegel des Lebens«. In: *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, 2018a (in Vorb.)
- TOPLAK, MATTHIAS SIMON: Deconstruction the Deviant Burials. Kopparsvik and the Prone Burials as Sign of a new Identity. In: *META. Historiskarkeologisk tidskrift*, 2018b (in Vorb.)
- TRAUT-MATTAUSCH, EVA; DIETER FREY: Kommunikationsmodelle. In: BIERHOFF, HANS-WERNER; DIETER FREY (Hrsg.): *Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie*. Göttingen [Hogrefe] 2006
- WHITRIDGE, PETER: Whales, harpoons, and other actors: Actor-Network-Theory and hunter-gatherer archaeology. Hunters and Gatherers in Theory and Archaeology. In: *Center for Archaeological Investigations, Occasional Paper*, 31, 2004, S. 445-447
- ZACHRISSON, TORUN: The Odal and its Manifestation in the Landscape. In: *Current Swedish Archaeology*, 2, 1994, S. 219-238

- ZACHRISSON, TORUN: *Gård, gräns, gravfält. Sammanhang kring ädelmetalldepåer och runstenar från vikingatid och tidigmedeltid i Uppland och Gästrikland*. Stockholm [Institutionen för arkeologi och antikens kultur] 1998
- ZANGEMEISTER, KARL FRIEDRICH (Hrsg.): *Pauli Orosii Historiarum Adversum Paganos Libri VII*. Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum 5. Wien [Gerold] 1882

Hans-Dieter Huber

Multisensorisches Wissen

Abstract

Perception is not a passive reception of sensory stimuli or information, but the active action of an actor in an environment. Senses and memory always work together. Perception must therefore be understood by the sensorimotor activity of the actor. The text deals with issues of multisensory perception and the interaction of the senses in an embodied action. Johannes Engelkamp's multimodal memory theory is discussed, as is the distinction between simulation and stimulation made by the Chilean neurobiologist Francisco Varela. The mirror neurons form a crucial bridge for understanding the multisensory actions of others.

Wahrnehmung ist keine passive Aufnahme von Sinnesreizen oder Informationen, sondern die aktive Handlung eines Akteurs in einer Umgebung. Sinne und Gedächtnis wirken dabei stets zusammen. Wahrnehmung muss daher vom sensomotorischen Handeln des Akteurs aus verstanden werden. Der Text befasst sich mit multisensorischer Wahrnehmung und dem Zusammenwirken aller Sinne in einer verkörperten Handlung. Die multimodale Gedächtnistheorie von Johannes Engelkamp wird ebenso wie die Unterscheidung zwischen Simulation und Stimulation, die der chilenische Neurobiologe Francisco Varela getroffen hat, diskutiert. Die Spiegelneuronen bilden ein entscheidendes Scharnier für das Verstehen der multisensorischen Handlungen Anderer.

In den letzten Jahren ist man mehr und mehr dazu übergegangen, das spezifische Zusammenwirken der einzelnen Sinneskanäle genauer zu untersuchen. Besonders die Hirnforschung hat aufgrund der komplexen, wechselseitigen und reziproken Interaktion verschiedener Gehirnareale unter dem Stichwort der Synchronie interessante Ansätze geliefert.

Wahrnehmung ist keine passive Aufnahme von Sinnesreizen, Informationen oder Sinnesdaten, sondern muss als aktive Tätigkeit eines lebenden Organismus in seiner Umwelt aufgefasst werden (vgl. hierzu ausführlicher HUBER 2018: 90-119). Man muss Wahrnehmung vom sensomotorischen Können her verstehen und nicht von einer statischen Experimentalsituation ausgehen, in der es so scheint, als würden passive Reize aufgenommen werden. Wenn ein lebender Organismus sich also aktiv orientierend in seiner Umwelt umherbewegt, sind alle seine Sinnesorgane gleichzeitig aktiv. Er nimmt die ihn umgebenden Dinge und Ereignisse auf multisensorische Weise wahr. Die Augen sitzen in den Augenhöhlen und lassen sich mit Hilfe der Augenmuskeln nach rechts, links, oben und unten bewegen. Der Kopf wiederum sitzt auf den Halswirbel auf. Insbesondere Atlas und Dreher ermöglichen dem Kopf, sich in 3 Richtungen kontinuierlich und simultan zu bewegen. Damit ist jedoch noch nicht genug. Im Kopf befinden sich auch die Sinnesorgane für das Hören, zwei Ohren, die aufgrund des zeitlichen Abstands der eintreffenden Schallwellen Schallquellen relativ zuverlässig räumlich identifizieren und orten können. Zwei Nasenlöcher, die in der Lage sind, Gerüche räumlich wahrzunehmen, sowie Zunge, Mund und Lippen für die Geschmackswahrnehmung. Die Haut bedeckt den gesamten Körper und bildet die Grenze des lebenden Organismus zu seiner Umwelt. Sie ist ein extrem wichtiges Wahrnehmungsorgan. Mit ihrer Hilfe können unter anderem Druck- und Temperaturunterschiede wahrgenommen werden. Der Kopf sitzt wiederum auf einem Oberkörper mit zwei Armen, zwei Händen und 10 Fingern. Der Oberkörper ist mithilfe der Wirbelsäule in der Lage, sich nach rechts und links zu drehen sowie nach vorne und hinten zu beugen. Durch die Koordination der Kopf- und Oberkörperbewegung mit den Armen und Händen sind komplizierteste Greifbewegungen möglich, die eine Koordination der Distanzsinn wie Sehen, Hören und Riechen mit den Nahsinnen wie Greifen, Tasten und Schmecken herstellen können. Der Oberkörper sitzt wiederum auf einem Unterkörper mit zwei Beinen, die aus Oberschenkel, Knie, Unterschenkel und Füßen bestehen. Der Unterkörper kann das gesamte, komplexe Orientierungssystem aus Kopf, Oberkörper, Armen und Händen über große Distanzen umherbewegen. Der Körper kann sich also seinen Wahrnehmungsobjekten nähern oder sich von ihnen entfernen. Er kann dabei große Strecken zurücklegen. Multisensorische Wahrnehmung als eine aktive, performative Tätigkeit eines lebenden Organismus ist daher stets verkörpert. Diese spezifische Verkörperung der Wahrnehmungsmodalitäten eines lebenden Organismus ist die Bedingung der Möglichkeit seiner Selbst- und Welterkenntnis. Eine Einschränkung dieser körperlichen Bewegungsmöglichkeiten führt zu einer simultanen Einschränkung seiner Wahrnehmungsorientierung.

Der Akteur kann das aktive Sich-Umher-Bewegen dazu benutzen, um zuverlässige Informationen über die Situation zu erlangen, in der er sich befindet. Darüber hinaus ist jede Wahrnehmung, die nach außen auf die Welt gerichtet ist, gleichzeitig von einer Wahrnehmung begleitet und wird mit ihr synchronisiert, die nach innen gerichtet ist, die sozusagen eine Art von *self-monitoring* darstellt. Nennen wir diese Form einer nach innen gerichteten

Wahrnehmung Selbstwahrnehmung. Jede Außenwahrnehmung ist immer, zu jedem Zeitpunkt und an jedem Ort, mit einer Selbstwahrnehmung gekoppelt. Es geht gar nicht anders. Es ist eine aktive, multisensorische Wahrnehmungstätigkeit, die in sich selbst, an sich selbst und mit sich selbst stattfindet. Es gibt keine Möglichkeit, die spezifisch biologische Verkörperung der Sinnestätigkeit von einem Körper abzulösen. Die Verkörperung ist die Bedingung der Möglichkeit von Wahrnehmung und Erkenntnis. Das bedeutet, dass wir bei der Wahrnehmung, die immer und ausschließlich nur Selbstwahrnehmung ist, eigentlich nur die intentionale Gerichtetheit unterscheiden können, wie Husserl sagen würde, nämlich, ob die intentionale Wahrnehmung nach außen oder nach innen orientiert ist. Sie ist als Selbsttätigkeit eines lebenden Organismus aber in jedem Fall dieselbe. Man könnte Selbstwahrnehmung eine Art von Propriozeption nennen. Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung sind stets miteinander gekoppelt und spielen auch über ihre Multimodalität zusammen, so dass sie dem lebenden Organismus ermöglichen, zu jedem Zeitpunkt seiner Wahrnehmungstätigkeit sich zuverlässig zu orientieren und zu wissen, wo er sich befindet.

Jede Art von Tätigkeit oder Kommunikation basiert auf einer spezifischen Materialität, welche die Bedingung der Möglichkeit von Kommunikation darstellt. Im Zusammenhang mit der Wahrnehmungstätigkeit lebender Organismen ist diese Materialität biologisch, chemisch und physikalisch fundiert. Daher ist es wichtig zu wissen, wie die Sinne biologisch, chemisch und neurophysiologisch funktionieren. Bereits auf dieser grundlegenden Ebene einer theoretischen Rekonstruktion der Funktionsweise der Sinne wird deutlich, dass sie in entscheidendem Maße zusammenwirken. Es macht wenig Sinn, das Sehen als eine Form von passiver Aufnahme von Sinnesreizen zu begreifen, ohne gleichzeitig die aktiven Bewegungsmöglichkeiten des lebenden Organismus mit zu berücksichtigen, der sich durch gezieltes Handeln und durch sein sensomotorisches Können Aufschluss über seine konkrete Umwelt verschafft. Auf dieser einfachen Ebene der Wahrnehmungsvorgänge ist klar zu erkennen, dass die Sinne zusammenwirken müssen.

Der chilenische Neurobiologe Francisco Varela unterschied in einer seiner letzten Publikationen zwischen Simulation und Stimulation (VARELA 2000: 56-59). Stimulation ist für ihn eine freie, produktive Einbildungskraft, die lediglich durch sensorischen Input korrigiert, kalibriert und eingeschränkt wird. Die Stimulation der Sinnesorgane durch die Außenwelt ist nur ein Spezialfall der autopoetischen, spontanen und schöpferischen Selbsttätigkeit des Organismus, der Simulation.

Die Fantasie bildet die zentrale Schnittstelle zwischen Innen und Außen. Als eine reproduktive Tätigkeit, die durch Sinnesreize ausgelöst wird, ist sie ein Teil des Gedächtnisses. Dies wusste bereits Aristoteles. Als eine selbständige, spontane Tätigkeit ohne äußere Stimulation ist sie eine produktive Aktivität, die von innen nach außen wirkt. In seinem schöpferischen Tätigsein in der Fantasie geht es also um die Frage, wie ein lebender Organismus seine inneren Fantasievorstellungen in eine kommunikative Form bringen kann. Ein Akteur

muss aber, um kommunizieren zu können, Medien verwenden. Er muss in der Lage sein, seine inneren Gedanken und Vorstellungen in externen, technischen und materiellen Medien auszudrücken und ihnen dort eine Form zu geben. Er muss also in jedem Fall einen produktiven Gestaltungsprozess als eine aktive Tätigkeit initiieren, an dessen Ende eine kommunikative Form steht bzw. eine Form, die mit anderen kommuniziert und geteilt werden kann. Eine Form, die wiederum von den Anderen wahrgenommen, verstanden und interpretiert werden kann. Genau dies ist die Fragestellung, die mich interessiert.

Wenn man sich nun genauer anschaut, wie das Gedächtnis funktioniert, dann kann man 3 verschiedene Stadien eines vollständigen Gedächtnisprozesses voneinander unterscheiden, nämlich 1. das Einprägen, 2. das Speichern und 3. das Erinnern. Erst diese drei Prozesse zusammen beschreiben einen vollständigen Gedächtnisprozess. Ohne Erinnern bezeichnen wir das im Gedächtnis Gespeicherte als vergessen. Nun stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise Stimulationen gespeichert werden. Wenn man sich die klassischen Gedächtnistheorien daraufhin anschaut, stellt man fest, dass es verschiedene Modelle gibt, die vor allem immer wieder das sprachliche, propositionale oder episodische Gedächtnis hervorgehoben haben. Andere Forscher wie der Finne Allan Paivio sind mit ihrer Hypothese der dualen Kodierung von Gedächtnisinhalten berühmt geworden. So nimmt Paivio an, dass Gedächtnisinhalte nicht nur sprachlich-episodisch, sondern auch in visueller Form gespeichert werden. Was ist dann aber mit Geräuschen und Klängen? Wie werden die gespeichert? Etwa visuell und episodisch? Wie kann sich jemand eine Melodie einprägen und sie auf Nachfrage vorsummen? Was ist mit dem Geruch von frisch geschnittenem Heu? Benötige ich hierzu einen sprachlichen Begriff und eine Bildvorstellung, um mich an einen Geruch zu erinnern? Was ist dann mit Taubstummen oder Blindgeborenen? Wie erinnert sich ein blinder Taubstummer an den Geruch von Heu? Wie kann er Heu identifizieren? Wir wissen aus der *Ars Memoria*, dass das Einprägen von Gedächtnisinhalten mithilfe von Raum- und Ortsvorstellungen funktioniert. Die Frage nach der gedächtnismäßigen Repräsentation von Gerüchen zeigt, dass hier verschiedene Sinnesmodalitäten zusammenwirken, um die Erinnerung oder reproduktive Imagination eines Geruchs zu erzeugen.

Der einzige mir bekannte Gedächtnisforscher, der eine multimodale Gedächtnistheorie entwickelt hat, ist der Saarbrücker Psychologe Johannes Engelkamp. Seiner Meinung nach sind Gedächtnisinhalte multimodal codiert. Allerdings stammen seine Forschungen aus den Neunzigerjahren und konnten zum damaligen Zeitpunkt noch nicht die Entdeckungen der Hirnforschung der letzten 10 Jahre in diese Theorie integrieren. Hier scheint mir der Ort zu liegen, an dem man bei dem Thema der multimodalen Kommunikation weiter arbeiten könnte. Es leuchtet also ein, dass Gedächtnisinhalte nicht nur propositional oder visuell gespeichert werden, sondern dass die verschiedenen Sinnesmodalitäten im Gehirn oder im Körper auf multisensorische Weise repräsentiert sein müssen.

Gehen wir also noch einmal zu dem Argument von Francisco Varela zurück, dass Stimulation durch Sinnesreize eine eingeschränkte Form von Imagination ist, in der freie, produktive und in autonomer Selbsttätigkeit des Gehirns erzeugte Vorstellungen, durch einen stimulativen Input korrigiert oder in ihrer produktiven Freiheit eingeschränkt werden. Dann könnte man die Behauptung wagen, dass Gedächtnisinhalte, die ja eine Form von reproduktiver Fantasie sind, auf genau dieselbe Art und Weise gespeichert werden, wie sie auch wahrgenommen werden. Das würde bedeuten, dass es überhaupt keinen Unterschied zwischen dem neurophysiologischen Aktivitätsmuster eines emotional-kognitiven Systems während einer Wahrnehmung und dem spezifischen Aktivitätsmuster während einer freien, autonomen Fantasietätigkeit, einer Erinnerung oder einem Traum gibt, außer dass dieses Aktivitätsmuster durch die externe Stimulation in ihrem Freiheitsgrad eingeschränkt ist. Imagination ist also die multisensorische *Simulation* einer abwesenden Wirklichkeit. Wahrnehmung wäre dagegen die multisensorische *Stimulation* durch eine anwesende Wirklichkeit.

Diese Konsequenz erscheint verblüffend. Dennoch glaube ich, dass das Argument nachvollziehbar ist. Denn erstens ist es komplett ökonomisch, nur einen minimalen Unterschied zwischen Wahrnehmung und der freien, autonomen Selbsttätigkeit der Imagination anzusetzen. Zweitens gibt es eine interessante Querbeziehung zu den Forschungen von Giacomo Rizzolatti und Vittorio Gallese von der Universität Parma. Sie sind bei der Entdeckung und Erforschung der von ihnen so genannten Spiegelneuronen eigentlich zu Ergebnissen gelangt, die im Kern genau dasselbe nahelegen. Im Kern lautet die These über die Funktion der Spiegelneuronen, dass die Beobachtung einer bestimmten Handlung bei einem anderen Lebewesen, einem Menschen oder einem Tier, zur Aktivierung genau derselben Gehirnareale führt, welche bei der tatsächlichen Ausführung dieser Handlung aktiv sind. Man könnte vielleicht noch hinzufügen, dass dieser Mechanismus auch für die Fantasienvorstellung und für das produktive Gedächtnis eine entscheidende Rolle spielen könnte. Wenn ich Ihnen jetzt ein Glas Wasser vortrinke und Sie mich bei dieser Tätigkeit beobachten, dann müssten bei Ihnen dieselben Gehirnareale aktiv werden wie diejenigen, die jetzt bei mir in dem Moment aktiviert sind, in dem ich diese Handlung ausführe. Wenn ich den Geschmack des Wassers auf meinen Lippen, meiner Zunge und in meiner Speiseröhre spüre und wenn ich mit meinem Kehlkopf schlucke und wieder ausatme, dann müssten Sie als Zuschauer dieselbe Wahrnehmungsempfindung des in den Körper fließenden Wassers als eine Fantasienvorstellung in sich selbst erzeugen können, die in Ihnen ebenfalls den starken Wunsch und das Bedürfnis nach Wassertrinken auslöst.

Bei multisensorischer Kommunikation handelt es sich um eine Kommunikation, die nicht propositional fundiert ist, sondern über das sensomotorische Können eines lebenden Organismus funktioniert. Gleichzeitig werden während der Wahrnehmung bestimmte Spiegelneuronen aktiv, die auch tätig werden würden, wenn der Akteur die von ihm beobachteten Tätigkeiten und

Vorgänge selbst ausführen würde. Dies ist die neurophysiologische Basis des Verstehens.

Literatur

- HUBER, HANS-DIETER: Welterzeugung durch sensomotorisches Handeln. In: SINAPIUS, PETER (Hrsg.): *Intermedialität und Performativität in den künstlerischen Therapien*. Berlin [epubli] 2018, S. 90-119
- VARELA, FRANCISCO J.: Imagination als das eigentliche Leben. In: BAUMUNK, BODO-MICHAEL; MARGRET KAMPMEYER-KÄDING (Hrsg.): *Sieben Hügel – Bilder und Zeichnungen des 21. Jahrhunderts. Band VII: Träumen, Sinne, Spiele, Leidenschaften. Über die subjektive Seite der Vernunft*. Berlin [Henschel] 2000, S. 56-59

Stephen Lowry

Kulturtheoretische Perspektiven auf multimodale und transmediale Kommunikation

Abstract

While, at a basic level, all audio-visual media function using multiple modes, transmedia products and strategies show much more strongly how the pragmatic dimension of interaction between ›texts‹ and ›readers‹ plays a crucial role in making meaning. Various modes, media, and the active participation of the audience or users contribute to the creation of fictional worlds in transmedia storytelling. In the words of Eggo Müller, the products may »format« this process, but the audience also determines the forms of interaction, even though the producers attempt to plan their integration in multi-modal and transmedia strategies.

Funktionieren audiovisuelle Medien schon prinzipiell multimodal, zeigen transmediale Formen noch deutlicher, dass auch die pragmatische Dimension der Interaktion zwischen ›Texten‹ und ›Lesern‹ eine integrale Rolle in der Bedeutungsproduktion spielt. Bei transmedialen Erzählungen tragen verschiedene Modi, Medien und auch die aktive Partizipation der Rezipienten zur Entstehung von fiktionalen Welten bei. Dieser Prozess kann von den Produkten »formatiert« werden (Eggo Müller), aber auch die Rezipienten bestimmen die Formen der Interaktion, wenngleich die Produzenten sie in ihren multimodalen und transmedialen Strategien einzuplanen versuchen.

1. Multimodalität

Definitionen der Multimodalität divergieren, je nachdem, welches Kriterium zur Unterscheidung der Modi verwendet wird: Sinneskanäle, Medien, Codes. Die bisherige Forschung hat Multimodalität oft als Übersetzungsprozess betrachtet, z.B. bei Literaturverfilmungen, oder als Beziehung zwischen Modi innerhalb eines Textes, z.B. als Bild-Text-Beziehung (vgl. SCHIRRA ET AL. 2009ff.; STÖCKL 2004). Allerdings sind auch Codes oder Zeichensysteme als extratextuelle, kulturelle Faktoren zu beachten, die im Rezeptionsprozess wirksam sind. Bei audiovisuellen Texten geht die Komplexität der multimodalen Beziehungen weit über Bild-Text-Beziehungen hinaus, die schon kompliziert genug sein können. Beim Film etwa gibt es neben dem Ton noch die Montage, die sowohl eine zeitliche Dimension als auch syntaktische Bedeutung durch die Beziehungen zwischen den Einstellungen mit einbringt, wobei auch verschiedene modale Komponente – Bild, Ton und Musik, Handlungen – gleichzeitig oder hintereinander zur Bedeutungskonstruktion beitragen. Als Beispiel: in einer Einführungsvorlesung nutze ich einen *Campari*-Werbespot. In 15 Sekunden erzählt er eine Dreiecksgeschichte und deutet sogar auch die Backstory an, aber alles, worum es geht, passiert »zwischen« den Bildern. Der Zuschauer muss die Handlungen, die Beziehungen zwischen den drei Figuren und – worauf es bei der Werbung hauptsächlich ankommt – die konnotativen Bedeutungen, welche Atmosphäre und Lebensgefühl andeuten, aus Bildern, Musik und Schnitt interpretieren. Zeigte Roland Barthes bereits die Komplexität der Semiotik von Bild und Text am Beispiel einer Anzeige für eine französische Nudelmarke (vgl. BARTHES 1964: 40-51), wird sie im Bewegtbildmedium noch erheblich erhöht. Die Dimensionen des Textes umfassen mindestens: Mise-en-scène, Montage (hier vor allem die Konventionen der Anschlüsse über Blickachsen), Storymuster und Stereotypen, konnotative Werte der Bilder, Farben, Kostüme und Einrichtung, Musik, dazu extratextuelle Codes wie Geschlechterdiskurse. Im Seminar kann man locker 45 Minuten mit der Analyse verbringen und nur einen Teil der Bedeutungen sowie der Form und des Stils diskutieren. Das Hirn verarbeitet den Spot aber in der Echtzeit von 15 Sekunden, wobei im Fall dieses Spots eine zweite Sichtung zum Verständnis freilich hilfreich sein kann. Der Zuschauer konstruiert die Story aus den wenigen Bildern (16 Einstellungen), aus dem minimalen Text eines Werbeslogans und der Musik. Um den Spot zu verstehen, ist aber auch einiges an kulturellem Wissen unabdingbar.

Ein Werbespot ist ja sehr reduziert – zeitlich, in der Erzählform und zum Teil in der Gestaltung – zeigt aber schon die Komplexität von audiovisuellen Medien, die ihre Bedeutungen stets multimodal und in der Zeit entfalten. Sie haben oft sehr komplizierte narrative Dimensionen, die beispielsweise bei Soaps oder Quality-TV-Serien mehrfache Handlungsstränge haben und jahrelang laufen. Die neueste Entwicklung – transmedialer Erzählung – besteht auch noch aus dem Zusammenspiel verschiedener Medien, die der Rezipient erst zusammenbringt. Die Frage ist, wie die Medien so funktionieren, dass wir sie

verstehen (Metz hat ja gesagt, gerade weil der Film leicht zu verstehen sei, sei er schwer zu erklären (vgl. METZ 1972: 101)).

Als Wissenschaft der Zeichen bietet die Semiologie einen Anfangspunkt. Saussure hat bereits darauf hingewiesen, dass Zeichen mentale *und* kulturelle Phänomene sind – auch das Signifikat ist ein Begriff, und Zeichen sind nicht natürlich, sondern basieren auf gesellschaftlichen Konventionen. Daher müssen Modi auch immer im Kontext kultureller Codes gesehen werden, wobei Signifikation als *Prozess* der Bedeutungskonstruktion, also als historisch, kulturell und aktiv zu verstehen ist. Mit Rückgriff auf Peirce vertieft Eco diese Gedanken mit seiner Betonung der Rolle des Lesers sowie der Ko- und Kontexte als notwendige Teile der Bedeutungskonstruktion (vgl. ECO 1990).

Die Gewichtsverlagerung auf die aktive Rolle des Lesers ist in den *Cultural Studies* noch stärker, die auf der Basis von Marxismus, Semiotik und Psychoanalyse entstanden sind. Um die Grenzen einfacher, mechanistischer Modelle zu überwinden, haben Theoretiker wie Stuart Hall und David Morley den Begriff des ›active audience‹ geprägt und die Bedeutungskonstruktion als offenen, aber gesellschaftlich basierten Prozess verstanden, der verschiedene Interpretationen (›readings‹) der medialen Texte ermöglicht. Bei John Fiske und seinen Nachfolgern bekam der Begriff des ›Aktiven‹ auch den vielleicht optimistischen, aber politisch etwas fraglichen Dreh, dass die populäre Aneignung ›von unten‹ quasi-automatisch als subversiv gelte, zumindest als ›Empowerment‹ und Widerstand gegen hegemoniale Bedeutungen (vgl. FISKE 1987; FISKE 1989; MÜLLER/WULFF 1997: 171-176).

2. Transmedia, Konvergenz

Die heutige Medienlandschaft scheint durch Wandel und Konvergenz geprägt zu sein. Das gilt für traditionelle Formen der Medienkommunikation, im Alltag, in etablierten multimodalen Medien wie Film und Fernsehen, und erst recht in computerbasierten Medien.

Um solche Entwicklungen zu analysieren, brauchen wir Ansätze, die nicht ausschließlich textbasiert sind und die die Prozesse und Kontexte der Kommunikation erfassen können. Da scheinen kulturtheoretische Perspektiven vielversprechend zu sein, die aber auch manche Probleme in sich bergen. In der Diskussion tauchen Begriffe wie »Konvergenz«, »Transmedialität« und »participation culture« auf, vor allem durch die Interventionen von Henry Jenkins (vgl. JENKINS 2006a; JENKINS 2006b). Seine Position geht auf Standpunkte aus den britischen *Cultural Studies* zurück, welche die Rezeption als Bedeutungsproduktion betonen. Demnach seien Texte (egal ob welche aus Literatur, Filmen, TV-Serien, Werbespots oder sonst was) nur ein Teil in Prozessen der Bedeutungserzeugung, Zirkulation und Verarbeitung. *Cultural Studies* haben viel dazu beigetragen, einseitige Modelle – Sender-Receiver, Basis-Überbau, Tiefenstrukturen – aufzubrechen und auf der Aktivität der Rezipienten zu insistieren. So konnte diese Richtung manche mechanistische Vorstellung

korrigieren, die Konsumenten zu passiven Anhängseln der Kulturindustrie reduzierten. Solchen – laut Eggo Müller – »dystopischen« Ansätze wurden durch »utopische« Tendenzen in *Cultural Studies* begegnet, die die Massenkultur als Kampfplatz betrachten, dabei aber oft in eine genauso einseitige, romantische Überbetonung der Aktivität »von unten« mündeten (vgl. MÜLLER 2009: 49-52), wie man das in Formulierungen wie »the people« vs. »the power-bloc«, »oppositional meanings« oder »semiotic resistance« (FISKE 1989: 8-10) findet, oder wenn Henry Jenkins Fans als »textual poachers« (»Wilderer«) bezeichnet (JENKINS 1992). Gerade die neuen Medien scheinen solchen Vorstellungen von demokratischer Beteiligung Aufwind zu geben. Dies führt oft dazu, dass Medien als Apparate (strukturelle Ideologie) vernachlässigt werden. Zuschaueraktivität wird aber durch Medienprodukte als strategischer Teil der Vermarktung und Verwertung vereinnahmt. Transmediale Strategien machen von sich aus eine aktive Rezeption unumgänglich, aber sie kann auch als Teil ihres Kalküls mit eingeplant sein.

Jenkins nimmt zwar beide Aspekte auf: Kommerzialisierung und Integration sowie selbstbestimmte Partizipation »von unten«. Er betont jedoch vor allem die aktiven Elemente innerhalb einer Konstellation aus »media convergence, participatory culture, and collective intelligence« (JENKINS 2006a: 2). So umfasst Konvergenz für ihn »the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of audiences« (JENKINS 2006a: 2). Er stellt zwar fest: »Corporations – and even individuals within corporate media – still exert greater power than any individual consumer or even the aggregate of consumers« (JENKINS 2006a: 3). Dennoch betont er die aktive Rolle der Rezipienten in einem Spektrum von Aneignung bis zur eigenen Fan-Produktion und anderen Formen von User Generated Content, die die Grenzen zwischen Produktion und Konsum verwischen.

3. Narration, Storyworlds

Jenkins bietet eine grundsätzliche Definition von transmedialer Erzählung:

Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story (JENKINS 2007).

Dabei sei Transmedia-Storytelling eine Strategie, die wirtschaftlich in der horizontalen Integration der modernen Medienkonzerne verankert ist, die Inhalt mehrfach verwerten (»franchises«). Scolari definiert Transmedia auf ähnliche Weise:

[...] TS is a particular narrative structure that expands both through different *languages* (verbal, iconic, etc.) and *media* (cinema, comics, television, video games, etc.). TS is not just an adaptation from one media [sic] to another. [...] This textual dispersion is one of the most important sources of complexity in contemporary popular culture (SCOLARI 2009: 586-606).

Für Scolari gehören Begriffe wie »cross media«, »multiple platforms«, »hybrid media«, »intertextual commodity«, »transmedial worlds«, »transmedial interactions«, »multimodality«, oder »intermedia« zur selben »semantischen Galaxis« (SCOLARI 2009).

Die Art der Distribution hat nach Jenkins Folgen für die kulturelle Form:

- »Most often, transmedia stories are based not on individual characters or specific plots but rather complex fictional worlds which can sustain multiple interrelated characters and their stories«;
- Transmedia Storytelling biete »different points of entry for different audience segments«;
- »Transmedia storytelling is the ideal aesthetic form for an era of collective intelligence«;
- »A transmedia text does not simply disperse information: it provides a set of roles and goals which readers can assume as they enact the story through their everyday life« (»performative dimension«);
- »The encyclopedic ambitions of transmedia texts often result in what may be seen as gaps or excesses in the unfolding of the story [...]. Fan fiction can be seen as an unauthorized expansion of these media franchises« (JENKINS 2007).

Jenkins und Scolari betonen, dass transmediale Produkte nicht nur linguistisch oder visuell, sondern vor allem *narrativ* strukturiert seien, wobei Narration als »a cognitive construct, or mental image, built by the interpreter in response to the text« zu verstehen sei. So sei die fiktionale Welt zentral, die aufgrund komplexer, vielfältiger, mehrschichtiger Texte erzeugt wird. Dabei werde oft ein zentraler Text, z.B. eine Fernsehserie, den Kern oder die Macrostory bilden, ergänzt durch »interstitial microstories« aus anderen Medien (SCOLARI 2009: 598).

Narration ist ein wichtiger Aspekt, ist aber in der Konstruktion einer fiktionalen Welt nicht immer vorrangig. Das Phänomen *Pokémon* z.B. wird durch die taxonomische Struktur und die Eigenschaften der Monster und der Figuren definiert. Diese strukturellen Elemente können als Basis für Erzählungen (im Fernsehen) dienen oder auch für verschiedene Arten von Spielen: nicht-narrative Spiele wie Karten sammeln, tauschen, »flattern« etc. auf der einen Seite, und das Gameboy-Spiel als teils narratives, teils interaktives Spiel auf der anderen. Dabei ist auch da die fiktionale Welt und ihre Systematik eher als räumliche Organisationsstruktur und Handlungsumfeld für das Spielerlebnis wichtig und eher nur sekundär als narrativer Rahmen.

In verschiedenen medialen Formen spielt der Begriff der »Storyworld«, der fiktionalen Welt, eine zentrale Rolle, die über die reine Erzählung hinausgeht. Die Storyworld besteht aus Vorstellungen in den Köpfen der Rezipienten, die recht genau konturiert sind: Fans wissen, ob etwas in diese Welt reinpasst oder nicht. Sie wird gebildet durch *Regeln*, aber auch durch *Vorstellungen* von Figuren und Charakteren, Motivation, Möglichkeiten und Grenzen der Welten. Dabei ist es in verschiedenen Texten oder Spielen und bei verschiedenen

Rezipienten unterschiedlich, ob und wie weit Vorstellungen der fiktionalen Welt nötig sind. Es gibt z.B. Spiele oder Spieler, die sich vorrangig oder fast ausschließlich auf die Tätigkeit des Spielens ausrichten, während andere mehr Wert auf die Simulation einer Welt legen oder auf die Lust an Fantasie und Narration (vgl. THON 2007: 68-76).

Transmedialität zeigt, dass Interaktion zwischen Modi nicht nur intra- oder intertextuell wichtig ist, sondern einen integralen Teil der Bedeutungskonstruktion bildet (vgl. BUCHER 2011: 123-156). Die fiktionale Welt entsteht in den Köpfen der Nutzer, Spieler und Rezipienten, und bei Transmedialität geschieht das offensichtlich nicht linear, synchron oder auch nur chronologisch. Gerade in transmedialen Formen sind Leerstellen in der narrativen Welt entscheidend als Ausgangspunkt für die Imagination. Nicht nur Wörter oder Laute, Bilder oder Musik, Design usw. bilden Modi, sondern auch größere Komplexe und Strukturen wie Charaktere, Erzählstrukturen, Welten, Regeln, Bewegtbilder oder Topoi, die zum Aufbau von Meta-Texten (fiktionalen Welten) zusammengebracht werden. Die Aktivität der Nutzer besteht in der Konstruktion einer Storyworld durch Interaktion mit textuellen Elementen sowie mit anderen Nutzern.

So entstehen Netzwerke von intermodalen und intertextuellen Elementen (Jenkins' Hauptbezugspunkt, *The Matrix*, scheint besonders gut zu passen, nicht nur als Beispiel, sondern auch als Metapher). Vernetzung als Aktivität passt zu den Anforderungen der heutigen Medienwelt, die auf Elemente wie »multiple entrances«, Flexibilität, Datenbanken, Hypertext und Netzen baut, statt auf lineare Strukturen. Solche Charakteristika lenken die Aufmerksamkeit eher auf die Regeln des Spiels als auf die Handlung oder das Ergebnis. Vielleicht entspricht dies eher der Haltung und Erfahrung des jüngeren Publikums (vgl. ELSAESSER 2009: 13-41). Ist die Storyworld – als Ort, wo Geschichten stattfinden oder erfunden werden – daher wichtiger als eine Geschichte mit Auflösung am Ende?

Ganz neu ist das nicht – schon ältere kulturelle Formen erzeugten Komplexe aus Texten, Paratexten und Figuren, die in verschiedenen Medien oder mit verschiedenen Verkörperungen vorkamen, wie z.B. James Bond (Elizabeth Evans erwähnt auch Jesus, König Artur und Robin Hood). Weiter habe es schon lange Spinoffs, Cross-Platform-Entwicklung und Vermarktung usw. gegeben (vgl. EVANS 2011: 19ff.). Das Neue sei aber, dass eine kohärente fiktionale Welt durch mehrere Kanäle und Formate geliefert wird (vgl. EVANS 2011: 20); Evans' Beispiel ist *Dr. Who*, eine TV-Serie, die in Form von Büchern, Spielzeug, vor allem aber in Webseiten, Spielen, *mobile content*, *alternate reality games* (ARG) und anderen interaktiven Formen zu einem Teil der Lebenswelt der Nutzer wurde. Andere häufig erwähnte Beispiele für ähnlich erfolgreiche transmediale Produkte sind *Star Wars*, *Matrix*, *Batman*, *24*, *Spooks* und *Lost* (vgl. JENKINS 1996a; EVANS 2011; CLARKE 2013; GIOVAGNOLI 2011). Das sind alles Produkte, die Kult-Status haben, also ein intensives Engagement seitens der Fans erzeugen und eine geschlossene fiktionale Welt aufbauen.

Im Fall von *The Dark Knight* gab es ein ARG namens »I believe in Harvey Dent« mit Postern an öffentlichen Orten, Broschüren, mehreren Webseiten,

Online-Zeitungen usw. (vgl. GIOVAGNOLI 2011: 35-38). Das ist ein Spiel in einer fiktiven Wirklichkeit, das aber in der realen Welt durchgeführt wird und auf die aktive Teilnahme der Nutzer angewiesen ist. Sie liefern Content zum Spiel, machen bei inszenierten Events in der Öffentlichkeit mit und nehmen dabei Projektionen und »ambient marketing« auf. Darüber hinaus treten sie im Spiel auf, spielen mit und interagieren dabei mit dem Spiel und untereinander. Das alles war in diesem Fall Teil einer strategisch konzipierten viralen Marketingkampagne im Vorfeld des Films, die länger als ein Jahr dauerte. Ergebnis laut Giovagnoli war die Konstruktion eines »new imaginary universe«, das er – in Lotmans Terminologie – eine »semiosphere« nennt (GIOVAGNOLI 2011: 38).

Allerdings werden fiktionale Welten unterschiedlich aufgebaut, z.B. mit kleineren oder größeren Anteilen an Narration oder an Interaktivität, ludischen Elementen und Simulation. So sind manche fiktionalen Welten stark grafisch, narrativ und semantisch bestimmt, aber es gibt auch einfache, primär aktionsorientierte Spiele wie *Angry Birds*, die auch eine – wenngleich relativ einfache – Welt, Figuren, ein Wertesystem usw. erzeugen oder beinhalten und zum Franchise werden. Die Welt ist Teil des Spiels – wenn die Schweine überleben und triumphieren, ärgert sich der Spieler, aber dafür muss die fiktionale Welt nicht narrativ oder semantisch besonders ausgestaltet sein.¹ Mindestanforderungen an eine fiktionale Welt scheinen zu sein: Regeln, ein Ziel oder Handlungsbogen und Aktanten (also Elemente der Narration). Dazu Konsistenz und Kohärenz sowie eine Zeitdimension (auch für die Beziehungen zwischen Medien).

4. Pragmatik, Nutzung, Rezeption

Das Ziel ist ein Engagement der Rezipienten über mehrere Medien hinweg, eine vertiefte Immersion oder Interaktion mit der fiktionalen Welt, letztlich Kundenbindung. Transmedia Storytelling lädt zur aktiven Teilnahme ein, allerdings ist das oft etwas zweideutig und verbindet kommerzielle Interessen mit der Eigenaktivität der Nutzer und Fans. Unterschiedliche mediale Formen bieten unterschiedliche und teils nicht-kompatible Gratifikationen.

Ein Modus oder ein Medium ist nicht nur Mittler oder Kanal, sondern formt das Verhältnis von Text und Rezipient mit (die pragmatische Dimension der Kommunikation). So gibt es z.B. unterschiedliche Formen des Engagements mit Figuren in einem Spiel, einer TV-Serie oder einem Film (vgl. EVANS 2011; THON 2007), die durch das Medium selbst wie durch das individuelle Produkt geprägt werden, und die individuellen Spieler oder Rezipienten können die Produkte auf verschiedene Art nützen. Das kann auch ein Nachteil sein, wie

¹ Dass sich die Grundidee auch im narrativen Medium Film erfolgreich weiter ausbauen ließe, zeigte sich 2016, als Rovio und Sony *The Angry Birds Movie* in die Kinos brachte und weltweite Einnahmen von über \$352 Millionen erzielte (www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=angrybirds.htm). Obwohl primär eine Verfilmung, ergaben sich aus der aufwändigen Marketingkampagne auch transmediale Aspekte in Merchandising und weiteren Spielevarianten und der Film war eine populäre Erweiterung der Welt der Vögel.

Evans in der Untersuchung der Rezeption von britischen Serien zeigt: So waren die Zuschauer von *Spooks* tendenziell enttäuscht von den Onlinespielen, die nicht dieselbe Art narrativer Immersion in einer Geschichte und der fiktiven Welt boten, die sie am Fernsehen schätzen. Evans:

Whereas a game offers a form of engagement where the player experiences ›*vicarious kinaesthesia* ... the impression of controlling events that are taking place in the present‹ ([DARLEY] 2000, 157, original emphasis), an audio-visual form such as television offers a greater level of ›semiotic resonance and semantic depth‹ (164) (EVANS 2011: 95).

Jason Mittel weist auf widersprüchliche Ebenen der Fiktionalität, die in der Zuschauer- bzw. Nutzererfahrung zu Spannungen zwischen einer Serie wie *Lost* und dem zugehörigen *alternate reality game* führen können (vgl. MITTEL 2006).

Eine andere Frage zur Rezeption betrifft die Integration des aktiven Publikums. So wird Fankultur oft als kreativ und widerständig angesehen, sowohl was die Interpretation der Produkte als auch die eigene künstlerische Produktion angeht. In transmedialen Strategien wird sie jedoch eingeplant und kanalisiert. Laut Eggo Müller *formatieren* Medien Interaktion, Immersion und Partizipation – sie können sie nicht *determinieren*, wohl aber die Formen, die die Interaktion annimmt, *strukturieren*. Allerdings meist mit kommerzieller Ausrichtung und als Strategie der Bindung und der Gewinnmaximierung. So wird die aktive Rezeption zum Teil der Gesamtstrategie der Produzenten. Als Grenze bleibe die Akzeptanz durch die Zuschauer/Nutzer sowie deren Erwartungen an das Medium (vgl. MÜLLER 2009; MÜLLER 2011: 211-230). Praktiker sehen Nutzeraktivität als wesentlichen Teil von Transmedia Storytelling – die aktive Teilnahme ist gerade der Vorteil –, aber auch als Risikofaktor an, da sie schwer zu planen und steuern ist, von juristischen Bedenken bei User Generated Content ganz abgesehen (vgl. PHILLIPS 2012: 127ff.). Die Frage der Macht und Kontrolle bleibt offen und widersprüchlich.

5. Schlussbemerkungen

Bevor wir Transmedia als Form der multimodalen Kommunikation feiern, die den Nutzern eine besonders aktive, produktive und vielleicht auch freie Rolle in der Bedeutungskonstruktion ermöglicht, müssen wir also die Textpragmatik der Produkte sowie die Einbettung in kulturellen und kommerziellen Kontexten genauer untersuchen. Dazu kommt noch die Frage der tatsächlichen Nutzung und Rezeptionsweisen.

Bleibt Transmedia am Ende vielleicht doch nur ein Buzzword oder Hype? Wird der Begriff denselben Weg gehen wie interaktives Fernsehen oder *Second Life*? Das ist möglich, aber zumindest der ökonomische Druck, Inhalte über mehrere Medien zu vermarkten, wird bleiben. Daher werden wir viele Beispiele haben, um Multimodalität anhand von unterschiedlichen medialen Varianten von Erzählungen und Stoffen zu untersuchen. Dabei wird die Frage der Pragmatik, also der Formatierung nicht nur von Stoffen, sondern auch von

Rezipienten oder Nutzern, sowie ihre eigene Auseinandersetzung mit den Medienprodukten, ein wichtiger Aspekt bleiben.

Literatur

- BARTHES, ROLAND: Rhétorique de l'image. In: *Communications*, 4, 1964, S. 40-51
- BUCHER, HANS-JÜRGEN: Multimodales Verstehen oder Rezeption als Interaktion. Theoretische und empirische Grundlagen einer systematischen Analyse der Multimodalität. In: DIEKMANN SHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL. (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorie – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 123-156.
<http://de.scribd.com/doc/57949239/Bucher-2011-Multimodales-Verstehen#> [letzter Zugriff: 14.09.2015]
- CLARKE, M. J.: *Transmedia Television. New trends in network serial production*. New York [Bloomsbury] 2013
- ECO, UMBERTO: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München [Hanser] 1990
- ELSAESSER, THOMAS: The Mind-Game Film: In: BUCKLAND, WARREN: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester [Wiley-Blackwell] 2009, S. 13-41
- EVANS, ELIZABETH: *Transmedia Television. Audiences, New Media, an Daily Life*. New York [Routledge] 2011
- FISKE, JOHN: *Television Culture*. New York [Routledge] 1987
- FISKE, JOHN: *Reading the Popular*. New York [Routledge] 1989
- GIOVAGNOLI, MAX: *Transmedia Storytelling. Imagery, Shapes and Techniques*. Pittsburgh [ETC Press] 2011
- HALL, STUART: Encoding/Decoding In: MARRIS, PAUL; SUE THORNHAM (Hrsg.): *Media Studies. A Reader*. Edinburgh [Edinburgh University Press] 1999, S. 51-61
- JENKINS, HENRY: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York [Routledge] 1992
- JENKINS, HENRY: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York [Routledge] 2006a
- JENKINS, HENRY: *Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York [Routledge] 2006b
- JENKINS, HENRY: Transmedia Storytelling 101. 2007.
http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
[letzter Zugriff: 27.04.2018]
- METZ, CHRISTIAN: *Semiologie des Films*. München [Fink] 1972
- MITTEL, JASON: Lost in an Alternate Reality. In: *Flow*, 4(07), 2006.
<http://flowtv.org/2006/06/lost-in-an-alternate-reality/#> [letzter Zugriff: 14.09.2015]

- MÜLLER, EGGO; HANS J. WULFF: Aktiv ist gut. Anmerkungen zu einigen empiristischen Verkürzungen der British Cultural Studies. In: HEPP, ANDREAS; RAINER WINTER (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen [Springer] 1997, S. 171-176
- MÜLLER, EGGO: Formated Spaces of Participation. Interactive Television and the Changing Relationship Between Production and Consumption. In: VAN DEN BOOMEN; SYBILLE LAMMES; ANN-SOPHIE LEHMANN; JOOST RAE (Hrsg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam [Amsterdam University Press] 2009, S. 49-63. <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/e.mueller/publications/em2009a.pdf> [letzter Zugriff: 14.09.2015]
- MÜLLER, EGGO: Performativ, transformativ, interaktiv. Fernsehen als Dienstleistungsagentur im digitalen Medienensemble. In: DERS.: *Not Only Entertainment. Studien zur Pragmatik und Ästhetik der Fernsehunterhaltung*. Köln [Halem] 2011, S. 211-230
- PHILLIPS, ANDREA: *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling. How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*. New York [McGraw-Hill] 2012
- SCHIRRA, JÖRG R. J.; DIMITRI LIEBSCH; MARK A. HALAWA (Hrsg.): *Glossar der Bildphilosophie*. 2009ff. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Sprach-Bild-Bezüge> [letzter Zugriff: 14.09.2015]
- SCOLARI, CARLOS ALBERTO: Transmedia Storytelling. Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. In: *International Journal of Communications*, 3, 2009, S. 586-606. <http://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/article-by-carlos-scolari-transmedia-storytelling1.pdf> [letzter Zugriff: 14.09.2015]
- STÖCKL, HARTMUT: *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text*. Berlin [De Gruyter] 2004
- THON, JAN-NOËL: Simulation vs. Narration. Zur Darstellung fiktionaler Welten in neueren Computerspielen. In: BECKER, ANDREAS; DOREEN HARTMANN; DON CECIL LOREY; ANDREA NOLTE (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Beiträge des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg [Schüren] 2007, S. 68-76

Stephan Packard

Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität

Abstract

The question of the immanent organization of several semiotic modes in one cultural artifact remains unanswered. That organization cannot be ignored for a number of historical and systematic reasons (1), as some examples on the specific problem of visibility and visibility may show (2). As a preliminary step towards an answer that considers the heautonomy and the dynamic processuality of that organization, I suggest two mediating concepts (3): that of stacked media, and that of productively unreliable semiotic modes.

Die folgenden Überlegungen stellen eine bislang unbeantwortete Frage: Wie ist die Vielzahl semiotischer Modi, die an einem kulturellen Artefakt realisiert werden kann, untereinander organisiert? Dass diese Organisation nicht einfach ignoriert werden kann, ergibt sich ebenso aus historischen und aus systematischen Gründen (1) wie aus einigen Beispielen zu Sichtbarkeit und Visualität (2). In erster Annäherung an eine Antwort, die die heautonome und dynamische Organisation von semiotischen Modi ernst nimmt, schlage ich die zwei Konzepte einer medialen Staffellung sowie einer produktiven Unzuverlässigkeit semiotischer Modi vor (3).

1. Semiotische Ressource als mediengeschichtliche Transformation

Multimodalität lässt sich als die gleichzeitige Analyse aller semiotischen Ressourcen in einem Artefakt verstehen: so definiert Janina Wildfeuer in der Einleitung zu ihrer jüngsten Sammlung internationaler Stimmen zur Multimodalitätsforschung zugleich das Phänomen und seine Untersuchung (vgl. WILDFEUER 2015: 13). Die These, wonach die Interpretation kultureller Artefakte tatsächlich in der Regel multimodal geschehe, trifft sich mit der Forderung, dass deshalb auch die wissenschaftliche Untersuchung der Rezeption und der Rezeptionsangebote diesem dramatischen semiotischen Reichtum gerecht werden müsse. Was aber gilt als semiotische Ressource?

An diesem Konzept ziehen, so meine These, zwei entgegengesetzte Kräfte: Die Vielzahl semiotischer Ressourcen soll einerseits an deren Verschiedenheit gezeigt werden können. Andererseits sollen die Grenzen, an denen sie aufeinanderstoßen, weder den Gegenstand noch die Forschung zergliedern. Diese Spannung ist dem wissenschaftsgeschichtlichen Moment geschuldet, in dem die Multimodalitätsforschung entstand. Gunther Kress und Theo van Leeuwen plazierten ihren Neuansatz als Lösung für die Probleme der vor allem in den 1990er Jahren so genannten »Multimedialität«. Sie nahmen ihren Ausgang von der post- und strukturalistischen Ausweitung der Lektüre, wie sie etwa schon bei Kristeva, Eco und Barthes entworfen war, indem sie zunächst die Rede vom »Lesen« der Bilder fortsetzten (»Reading Images«; KRESS/VAN LEEUWEN 1996). In dieser Perspektive sind wenn schon nicht die Antworten, so zumindest die Fragen der Philologie gerade wegen der breiter zu ziehenden Grenzen der Medialität immer schon geeignet, um sich auch anderen, vor allem nicht-sprachlichen Medien zu nähern. Man spricht deshalb etwa von einer »Grammatik« der visuellen Gestaltung und hat für jeden neuen semiotischen Modus Analogieschlüsse und komparatistische Begriffsbildungen zu bewältigen.

Von diesem Nebeneinander der vielen parallelen Lektüren an einem Artefakt wollen sich Kress und van Leeuwen jedoch trennen. Wie sie einige Jahre später explizit schreiben (vgl. KRESS/VAN LEEUWEN 2001: vii, 20 u.ö.), gelingt multimodale Analyse gerade dann, wenn sie nicht additiv eine mediale Dimension eines Artefakts nach der anderen abarbeitet, sondern vielmehr summarisch diskursive und semiotische Bewegungen beschreibt, die zwischen den unterschiedlichen Formen wechseln, indem sie sie sowohl in einem Diskurs miteinander kombinieren als auch vergleichbare Diskurse von einer Form in die andere übersetzen. Kress und van Leeuwen rücken die Interaktion mit dem Medienangebot in den Vordergrund und entwerfen dabei ein Konzept des »semiotischen Modus«, das zwischen dem multimedialen Nebeneinander und der quer zu Mediengrenzen verlaufenden multimodalen Interaktion vermittelt. Denn zum einen umfasst ein semiotischer Modus wie etwa die Narration (vgl. KRESS/VAN LEEUWEN 2001:22) Ausdrucksmöglichkeiten in zahlreichen verschiedenen Medien, so dass Bilder nicht weniger erzählen können als Schrift. Gemälde, Romane und Comics können dann nicht nur gleichermaßen, sondern

sogar das Gleiche erzählen. Zum anderen aber ist die multimodale Analyse auch mit dem einzelnen Modus nicht zufrieden, sondern verwischt nun auch noch Grenzziehungen auf dieser zweiten Ebene, um stattdessen mit der Vielfalt auch dieser Modi umzugehen. In der Auseinandersetzung mit einem einzelnen Artefakt, das womöglich erzählt, reicht es daher etwa nicht aus, es *nur* als Erzählung zu verstehen.

Die transformative Anlage dieses Konzepts wird deutlich, wenn man nachverfolgt, was aus dieser Perspektive mit dem älteren Begriff ›media‹ geschieht:

It follows that media become modes once their principles of semiosis begin to be conceived in more abstract ways (as ›grammars‹ of some kind). This in turn will make it possible to realise them in a range of media. They lose their tie to a specific mode of material realization (KRESS/VAN LEEUWEN 2001: 22).

Hier verschiebt sich die Bedeutung von ›media‹ auf wenigen Zeilen so dramatisch, dass in der Mitte wörtlich behauptet wird, Medien ließen sich in verschiedenen Medien verwirklichen, weil sie nicht mehr fest mit Medien verbunden seien. Am Ende dieser Transformation hat sich die abstrakte semiotische Form von ihrem materiellen Substrat getrennt: ersteres heißt nun ›Modus‹, letzteres allein ›Medium‹ und die ›semiotische Ressource‹ beschreibt die Verfügbarkeit eines materiellen Angebots für eine bestimmte semiotische Interaktion. Der Begriff der semiotischen Ressource hebt diese Spannung auf.

Sie aber ist auch historisch doppelt bestimmt. Denn Multimodalität wird hier zugleich als Antwort auf eine geschichtlich spezifische und auf eine zeitlose Frage verstanden. Warum haben wir Bedarf an diesen Konzepten? Weil wir in den 1990er Jahren zunehmend bewusst *multimedia machines* gegenüberstanden; aber auch: weil wir zu allen Zeiten und in allen Medien immer schon nie anders als multimodal vorgehen konnten. Der neue Forschungsansatz ist damit einerseits die Theorie eines aktuellen Gegenstands – als ›modes and media of contemporary communication‹ benennen ihn Kress und Leeuwen im Untertitel ihrer Monographie 2001. Andererseits lasse sich derselbe Ansatz in semiotischer Universalität überall einsetzen, wo überhaupt Zeichen verarbeitet wurden: »the musical instrument and air; the chisel and the block of wood [...]; ink, paint, cameras, computer« (KRESS/VAN LEEUWEN 2001: 22). Neueste Medientechnologie erscheint damit gewissermaßen als die praktische Einlösung von theoretisch längst schon zutreffenden universelleren Medienbegriffen – und zugleich als Hinweisgeber, der diese uralten Zusammenhänge nun endlich aufzeigt. Diese mediengeschichtliche Verdoppelung des Allgemeinen in der Wahrnehmung der jüngsten Mediengeschichte bestimmt zur selben Zeit in ähnlicher Weise George Landows Perspektivierung des Hypertexts als Erfüllung des Poststrukturalismus (vgl. LANDOW 1997) und Bolters und Grusins Konzeption der ›remediation‹ (vgl. BOLTHERS/GRUSINS 1999), die ebenso geschichtsübergreifend zu verstehen sei, wie sie jüngst besonders deutlich sichtbar werde.

Indem sie den Schlüssel zum Verständnis von multimodalen Artefakten im Umgang mit den Artefakten sehen, fassen Kress und van Leeuwen diese

verallgemeinerte historische Dimension explizit und prozessual. Die begriffliche Transformation zwischen Medium und Modus ist nicht nur ein Fortschritt der Theorie, sondern eine anhaltende Entwicklung, die sich am Gegenstand in beiden Richtungen immer wieder vollziehe:

Only eventually, as the particular medium gains in social importance, will more abstract modes of regulation (>grammars<) develop, and the medium will become a mode. The opposite, modes becoming media again, is also possible (KRESS/VAN LEEUWEN 2001: 22).

So sei etwa die Physiognomie, einst als Wissenschaft ein präzise definierter Modus, nach ihrer Desavouierung durch den Rassismus heute in impliziten Praktiken der Rollenbesetzung für Film und Fernsehen wieder ein Medium.

In der historischen Entwicklung der Interaktionspraktiken sind Modi und Medien demnach dynamisch verfasst: Sie verändern sich mit der Zeit. Was aber folgt daraus für die konkrete Analyse des einzelnen kulturellen Artefakts, die den verschiedenen in Frage kommenden Modi ausdrücklich gleichzeitig gerecht werden soll? Wie ist die Variabilität der semiotischen Modi in der Gestaltung der verfügbaren semiotischen Ressourcen verwirklicht?

2. Der dramatische Reichtum von Sichtbarkeit und Visualität

Für eine semiotische Analyse, die sich an den Handlungsmöglichkeiten und -gewohnheiten im Zusammenhang mit einem kulturellen Artefakt orientiert, ist die Erfahrung eines ›dramatischen Reichtums der konkreten Welt‹ nicht neu. Mit diesen Worten hat bereits Helmut Pape die Perspektive beschrieben, unter der für die pragmatizistische Semiotik nach Charles Sanders Peirce jede einzelne Situation und jeder Zeichenkomplex erscheinen müssen (vgl. PAPE 2002): Der einzelne Gegenstand ist nicht ohne die Vielzahl im strengen Sinne *dramatischer*, also ausgestellt handlungsorientierter, Verfahrensoptionen zu verstehen, die ihn bestimmen. Gleichzeitig formieren diese sein Verständnis, das daher zusammenfassen und abstrahieren muss. Der singuläre und konkrete Gegenstand ist der Verallgemeinerung durch wahrgenommene qualitative Ähnlichkeiten ebenso wie durch konventionelle anleitende Handlungsregeln ausgesetzt. Gerade insofern die breite Berücksichtigung des semiotischen Reichtums ebenso wie seine Zusammenfassung dynamisch vollzogen werden, sind sie *inszenierungsbedürftig*. Weil die Möglichkeiten schier endlos wären, muss die Auswahl der tatsächlich realisierten semiotischen Optionen ausgehandelt werden. Deshalb können wir auch nach den Ansätzen zur Inszenierung des Reichtums an semiotischen Modi im einzelnen kulturellen Artefakt fragen. Es stellt damit nicht nur semiotische Ressourcen für einzelne Modi, sondern auch für deren Konkurrenz und Verwechslung zur Verfügung. Gerade darin besteht der dramatische Reichtum der Multimodalität.

Von hier aus ergeben sich wenigstens zwei Dimensionen, entlang derer man sich im immer weiter wachsenden Reichtum der Empirie verlieren oder sich auf die Etablierung universalisierender Abstraktionen beschränken kann:

Zum einen steht der Vielfalt der empirischen Rezeptionszeugnisse, die nur in einigen multimodalen Forschungsprojekten im Einzelnen recherchiert wird, die Reduktion auf das kulturelle Artefakt gegenüber, von dem aus die verschiedenen Optionen für eine produktive Interaktion mit dem Artefakt in der Spekulation plausibler Möglichkeiten verallgemeinert werden, die in der Beschreibung des Artefakts selbst begründet seien. Zum anderen kann diese Beschreibung das Artefakt auf die Bereitstellung bestimmter Ressourcen reduzieren und die angenommenen medialen Praktiken gleichsam zur Bewältigung der materiellen Komplexität und potenziell unendlichen Möglichkeiten einsetzen, die von den plausiblen Praktiken von vornherein eingeschränkt werden; dann werden die Möglichkeiten des Artefakts von den Regeln des semiotischen Modus umfasst. Stattdessen kann das Artefakt jedoch auch als Medium verstanden werden, das seine Modi erst sucht und mit dem daher die Ausweitung der Möglichkeiten erst beginnt.

Von welchen semiotischen Möglichkeiten sollte man etwa bei Comics ausgehen, einem offensichtlichen Bildmedium, das aber schon Scott McCloud (1994) als ›the invisible art‹ konterkarierte? Dem eindrücklichen Anblick der Cartoonfiguren dürfen wir bekanntlich nicht trauen. Ob Donald Duck eine Ente sei oder ein Mensch, der nur als Ente gezeichnet wird, wie es etwa der Duck-Künstler Don Rosa betont, lässt sich aus den Bildern, auf denen die Ente erscheint, gerade nicht entscheiden. »Soll man den karikaturhaften Stil von Charles M. Schulz' *Peanuts* einzig dem Diskurs zurechnen und sich vorstellen, dass Charly [sic] Brown und Lucy im Rahmen der erzählten Welt eigentlich ganz anders aussehen?« (SCHÜWER 2008: 23). Martin Schüwers Frage ist nicht beantwortbar. Viele der besonderen medialen Optionen, die sich in Comics bieten, arbeiten gerade mit dieser konstitutiven Verwechselbarkeit: Obwohl sie uns die Gegenstände zeigen, von denen sie erzählen, lassen sie uns nicht sehen, wie diese Gegenstände aussehen. Sichtbarkeit und Visualität gehen auseinander (vgl. MCCLOUD 1994: Kap. 2; PACKARD 2006: Kap. 4; WILDE i.E.). Gregory Currie hat diesen Zusammenhang narratologisch als »representational correspondence« gefasst (CURRIE 2010; vgl. THON 2017): als die offene Frage, welche Aspekte der Repräsentation dem dargestellten Objekt in der erzählten Welt wie entsprechen sollen.

Für den Reichtum der semiotischen Modi in einem Artefakt ist jedoch entscheidend, dass diese Einschränkung der Darstellungskorrespondenz im semiotischen Modus der routiniert gelesenen Comics nicht etwa festgeschrieben und fixiert ist. Weder bleibt sie im Laufe einer Lektüre unverändert, noch ist sie auf Phänomene der Bildlichkeit beschränkt.



Abb. 1:
Achille Talon in Ulrich Krafft: *Comics lesen* (1978)

Einen der bekanntesten und sicher bis heute erfolgreichsten Versuche, eine Grammatik des Bildes im Comic zu formulieren, hat der Text- und Medienlinguist Ulrich Krafft 1978 vorgelegt. Sein erstes und ausführlichstes Beispiel bietet eine Doppelseite aus *Achille Talon*, die in seiner Monographie bereits die Spuren der strukturalen Untersuchung trägt (Abb. 1). Die folgende Analyse

vollbringt eine intensive Übersetzung des Mediums in einen Modus: Krafft zeichnet scharfsichtig nach, wie Aufnahmen und Wiederaufnahmen einzelner Elemente die Panels zu einer Panelsequenz verbinden. Dass etwa Talon, die Hauptfigur, in jedem Panel genau *eine* Figur bleibt und damit die zentrale Verweiskette für die textuelle Progression und Kohäsion stiftet, während andere Elemente, etwa die Häuser im Hintergrund, beliebig in jedem Panel anders dargestellt werden können, beobachtet Krafft hier und verallgemeinert es dann zielführend zu einer grundsätzlichen Differenz von ›Handlungs-‹ und ›Raumzeichen‹ im Comic überhaupt.

In diesem Comic findet jedoch auch ein drastischer Wechsel semiotischer Modi statt, den Krafft nicht erwähnt. Erst am Ende der Erzählung erfahren wir, dass Talon Ohrenstöpsel trug. So wird nicht nur diegetisch erklärbar, dass er sich von lautem Verkehr und Baustellen nicht aus der Ruhe bringen ließ. Vielmehr wird auch semiotisch ein völlig neues Licht auf die Begegnung mit dem Freund in Panel 2-5 geworfen. Zunächst mussten wir annehmen, der ohnehin großteils pantomimische Comic verzichte darauf, den wörtlichen Inhalt des Gesprächs wiederzugeben: In der erzählten Welt hören die Figuren einander; was sie hören, erfahren wir nicht. So erklären wir uns die auf Aposiopesen und Satzzeichen reduzierten Sprechblasen. Immerhin ist deutlich, dass sich der Tonfall im vierten Panel ändert, und diese allgemeine Darstellungskorrespondenz könnte uns zufriedenstellen. Nachdem wir aber die Pointe wahrgenommen haben, müssen wir unsere Interpretation revidieren: Talon hört nichts. Er führt das Gespräch mit dem Freund erfolgreich, ohne ein einziges Wort zu verstehen, das dieser zu ihm sagt. Gerade das haben die reduzierten Sprechblasen präzise ausgedrückt (und darüber, nicht über den Witz des Freundes, lacht Talon in Panel 6).

Die Transformation des Mediums in einen semiotischen Modus ist gerade der Schauplatz, auf dem dieser Kunstgriff gelingt. Das materielle Angebot – Tinte auf Papier – erlaubt zwei Decodierungen, von denen sich die zweite erst nach einiger Zeit offenbart und als die richtige herausstellt. Die erste Decodierung ist jedoch keine Fehllektüre, sondern die richtige vorläufige Lektüre, die später richtigerweise revidiert wird. Dass eine Verschiebung zwischen Medium und Modus stattfindet, ist hier deshalb keine historische Entwicklung (wie wohl historisch etablierte semiotische Modi zu den Voraussetzungen des Kunstgriffs gehören): Die Multimodalität wird vielmehr in dem einzelnen kulturellen Artefakt innerhalb nur einer Lektüre dynamisch verhandelt. Schon daraus ergibt sich, dass die schließlich gefundene Interpretationsregel nicht kulturell universalisiert, sondern nur für diesen einen Comic angenommen werden kann: Er ist in diesem Sinne heautonom.

Nicht nur ändert sich der semiotische Modus im Laufe der Lektüre. Noch mehr Aufmerksamkeit verdient vielleicht die Tatsache, dass die Konkurrenz zwischen Sichtbarkeit und Visualität innerhalb der Darstellungskorrespondenz keineswegs auf die Frage nach dem Anblick dargestellter Gegenstände, und der Darstellung sichtbarer Gegenstände, beschränkt bleibt. Die unsichtbare Kunst des Comics betrifft tatsächlich dessen Gestaltung von Sichtbarkeit

und Visualität: Der Inhalt der Sprechblase ist ein visuelles Element, aber erst die Semiose, die Interaktion mit dem medialen Objekt, kann entscheiden, was darin sichtbar wird. Die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit des korrespondierenden Gegenstands in der erzählten Welt ist davon völlig unabhängig.

Eine heautonome dynamische Verhandlung von Multimodalität findet auch in Dan Slotts und Richard Elsons unzuverlässiger Erzählung in *Amazing Spider-Man* 698 statt (SLOTT 2013; ausführlicher vgl. PACKARD 2013a). Auf einer der ersten Seiten sehen wir den Helden, wie er über den Dächern New Yorks unterwegs ist. In einem Textkasten finden wir die Sätze: »My name is Peter Parker. I'm the amazing Spider-Man« (SLOTT 2013: 7). Wir müssen zunächst annehmen, der Protagonist werde hier als Erzählerfigur eingeführt, die – wie in Marvel-Comics dieser Jahre oft üblich – eine Erzählerstimme in Textkästen beantwortet. Erst gegen Ende des Hefts stellt sich heraus, dass Peter Parkers Körper von seinem Widersacher Otto Octavius übernommen wurde. Es ist Otto, der hier denkt. Wenn er die Worte formuliert: »I'm Peter Parker«, meint er gerade nicht, dass er tatsächlich immer schon Peter Parker war, sondern dass er diese Rolle seit heute spielt. Dann aber müssen wir den narrativen Diskurs anders disponieren. Der Textkasten bot zwar einen Gedankeninhalt, aber keine Erzählerstimme: Der Erzähler hat vielmehr Ottos Wunsch präsentiert. Ebenso zeigt das Bild von Spider-Man über den Dächern zwar dessen Körper, nicht aber Spider-Man.

Auch in diesem Fall betrifft die neu ausgehandelte Grenze zwischen Visualität und Sichtbarkeit nicht sichtbare Elemente der dargestellten Welt. Weit über die Frage nach dem Aussehen Donalds in seiner eigenen Welt hinaus wird hier an visuellen Elementen – Schrift und Bild – mal unsichtbar gelassen und mal sichtbar gemacht, was in der erzählten Welt geradezu konstitutiv unsichtbar bleibt: Die Gedanken einer Figur, die diese nicht laut äußert, und ihre Identität, gerade insofern diese von ihrem sichtbaren Körper abweicht. Und auch in diesem Fall kommen wir der erfolgreichen Lektüre des Comics nicht näher, wenn wir die Frage nach der Entwicklung und Veränderung von semiotischen Modi und Medien nur im Rahmen historischer Veränderungen stellen, »as the particular medium gains in social importance«. Vielmehr umfasst die Multimodalität des Comics auch bereits die Konkurrenz zwischen verschiedenen semiotischen Modi ebenso wie die zwischen Modus und Medium im von Kress und van Leeuwen skizzierten Sinne. Die Transformation, die der Begriff der semiotischen Ressource aufgehoben hat, realisiert sich hier in der einzelnen Lektüre.

Die dynamische Heautonomie von Sichtbarkeit und Visualität geht jedoch über einzelne Kunstgriffe in spezifischen kulturellen Artefakten hinaus. Im Kern der Konkurrenz steht die Frage nach der Bedeutung der Wahrnehmungsnahe von Sichtbarkeit in Medien. Traditionell ist die Ekphrasis, die rhetorische Bemühung um sinnliche Sichtbarkeit im materiell nicht visuellen, sprachlichen Medium, der Prüfstein entsprechender theoretischer Konzeptionen ebenso wie der Kunstfertigkeit einschlägiger Artefakte. Die Vielfalt der widersprüchlichen Auffassungen von diesem Verhältnis demonstriert den Bedarf an einer dynamischen Aushandlung: Es handelt sich um eine Frage, die in einem längeren

historischen Verlauf immer wieder gestellt werden muss, um bestimmte Artefakte überhaupt verständlich zu machen, die aber nicht einheitlich beantwortet werden kann. Auch hier handelt es sich um einen dramatischen semiotischen Reichtum, der der Inszenierung bedarf. Jacques Rancière hat dies in seiner kritischen Diskursgeschichte der Konzepte vom Bild wie folgt zusammengefasst:

Es gibt Sichtbares, das kein Bild ist und es gibt Bilder, die nur aus Worten bestehen. Aber das allgemein bekannte Regime der Bilder inszeniert die Beziehung zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, eine Beziehung, die gleichzeitig aus der Analogie *und* aus der Unähnlichkeit des Sagbaren und Sichtbaren besteht (RANCIÈRE 2005: 14).

Das »allgemein bekannte Regime der Bilder«, das Rancière auch als das ästhetische Regime bezeichnet und das ansonsten eher als die lange Moderne verstanden wird, meint einen umfangreichen historischen Zusammenhang, in dem seit dem 18. Jahrhundert eine immer neue Reinszenierung der Grenze zwischen Sichtbarkeit und Visualität stattfindet, so dass die Tatsache der ständigen Reinszenierung ihren jeweils wandelbaren Inhalt überwiegt.

So wird verständlich, dass einige der bekanntesten Positionen zur Frage der Ekphrasis in der langen Moderne zu völlig gegenteiligen Urteilen gelangen können, obwohl sie ähnliche ästhetische Interessen und Urteile präsentieren. Deutlich wird das etwa im Kontrast der Überlegungen zu Dichtung und Malerei in Lessings *Laokoon* (1997) im Gegensatz zu Bachtins Chronotopiebegriff (2008).

Beide argumentieren im Rückgriff auf aufklärerische und frühe idealistische Positionen mit der grundsätzlichen ästhetischen Auseinandersetzung von Raum und Zeit. Während aber Lessing daraus schließt, dass sich Sprache, die sich linear in der Zeit entfaltet, »bequem« nur auf Darstellungen der Zeit beziehen könne, geht Bachtin davon aus, dass auch und gerade sprachliche Kunst zunächst einmal Sichtbares beschreiben müsse. Während Lessing sich die Darstellung von Bildern in Sprache nur indirekt vorstellen kann, indem die willkürliche Signifikationskraft der konventionellen Zeichen gegen ihre Bequemlichkeit ausgespielt werde, ist es bei Bachtin die Darstellung von Zeit, die dem Roman nicht unmittelbar zur Verfügung steht: Chronotopoi seien gerade beschriebene Räume, die erst in einem zweiten Signifikationsvorgang die sonst unsichtbare und daher undarstellbare Zeit sichtbar machten. So verweise etwa das Schloss oder das Museum auf die langen Traditionen, die in den Romanen des 19. Jahrhunderts für ihre Protagonisten zentral seien. In der Auseinandersetzung von Sichtbarkeit und Visualität kommen beide Theoretiker zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen. Aber für beide ist die erfolgreiche Interpretation einer sprachlichen Erzählung davon abhängig, dass eine naheliegende – für Lessing: »bequeme« – Darstellungsweise um eine andere, zusätzliche Dimension erweitert werde.

Die Zuschreibung von semiotischen Modi zu so verstandenen kulturellen Artefakten ist entsprechend komplex. Aber gerade diese Komplexität steht im Kern von Lessings ebenso wie von Bachtins Argument. Beide sind sich einig, dass die erste sinnliche, materielle Verfasstheit eines sprachlichen Kunstwerks nicht sichtbar ist (und beide schreiten jedenfalls insofern von der visuell

notierten Schrift immer schon vor der ersten Überlegung in diesem Zusammenhang zur hörbaren Sprache fort). Dennoch ist die erste sinnliche Erfahrung der sprachlichen Erzählung für Bachtin wegen ihrer Sinnlichkeit auf Sichtbarkeit festgelegt; Lessing dagegen trennt die Erfahrung der Zeit streng von der Erfahrung des sichtbaren Raums. Gerade diese Trennung ist andererseits für Bachtin der Ausgangspunkt, um den Kunstgriff des Chronotopos überhaupt erst verständlich zu machen, dessen Leistung darin besteht, Zeit im Raum erfahrbar zu machen.

Welche semiotischen Modi sollte man nun in einer lessingschen Lektüre einem Roman zuschreiben? Was bedeutet Bachtins Insistenz auf der Sichtbarkeit des Erzählten in anderen als visuellen Medien für deren semiotische Ressourcen? Die Darstellung von Zeit durch Raum betrifft zweifellos den semiotischen Modus; die Erzählung diskutieren Kress und van Leeuwen ausdrücklich als paradigmatisches Beispiel für den semiotischen Modus schlechthin. Dass beide nicht der einfachen sinnlichen Erfahrung der materiellen Oberfläche entsprechen, ist mit der Abstraktion des Modus aus dem einzelnen Medium sicherlich gut zu fassen. Darin aber erschöpfen sich diese Interaktionen mit den kulturellen Artefakten nicht. Was der Roman für Bachtin durch den Chronotopos leistet, und was er für Lessing wegen seiner sprachlichen Gestalt von vornherein vermag, lässt sich als Angebot zu einer produktiven Semiose nur durch die Abfolge mehrerer verschiedener semiotischer Modi fassen, die ineinander übersetzt werden müssen. Die erfolgreiche Rezeption, wie beide Theoretiker sie sich vorstellen, muss daher nicht nur die multimodale Kombination von sinnlich verschiedenen Teilen eines Artefakts oder deren gegenseitige Übersetzbarkeit, sondern die widersprüchliche Gleichzeitigkeit von zwei oder mehr Modi in der Begegnung mit nur einer materiellen Gestaltung denken. Widersprüchlich wird sie insofern, als Sichtbares für Bachtin nicht nur nicht mit Zeit identisch, sondern gerade grundsätzlich nicht-temporal ist; und Sprache für Lessing nicht nur nicht mit räumlichen Darstellungen identisch, sondern in bequemer Weise mit ihnen unvereinbar ist. Der Kern der jeweils beschriebenen Kunstgriffe besteht nicht einfach darin, dass Zeit und Raum zugleich in verschiedenen Modi verhandelt werden, sondern dass Zeit *trotz* der räumlichen, Raum *trotz* der zeitlichen Medialität erfahrbar wird.

3. Multimodale Staffelung und Unzuverlässigkeit

Die hier gestellte Frage betrifft die Organisation von semiotischen Modi in dem dramatischen Reichtum jedes einzelnen kulturellen Artefakts. Diese Überlegungen können diese Frage bislang nur weiter profilieren, nicht beantworten. Immerhin implizieren sie fünf vorläufige Konsequenzen für die Beschreibung der Multimodalität in verschiedenen medialen Formen und einzelnen kulturellen Artefakten.

Erstens sollte eine solche Beschreibung wohl überhaupt die potenzielle *Organisation* der beteiligten semiotischen Modi untereinander berück-

sichtigen. Für bestimmte medial ermöglichte Erfahrungen spielt es nicht nur eine Rolle, dass eine materielle Basis sich in der Interaktion verschiedenen semiotischen Modi als Ressource anbietet, sondern auch, wie letztere aufeinander bezogen sind. In diesen Fällen wird eine Konstellation beschreibbar. Anstelle einer bloßen Parataxe, wonach ein Artefakt eine bildliche *und* eine narrative *und* eine rhythmische Interpretation erlaubt, wird es etwa entscheidend sein, über die Gestaltung einer Schlachtszene in einem Superheldenfilm zu sagen, dass sie rhythmische und bildliche Elemente kombiniert und diese mit narrativen Elementen unterbricht.

Zweitens kann diese Organisation semiotischer Modi sich offenbar als *dynamisch* erweisen. Diese kurzfristige Varianz geht nicht in der historischen Entwicklung der sozialen Anerkennung semiotischer Modi auf, die Kress und van Leeuwen thematisieren. Vielmehr ist unabhängig von der sich irgendwann entwickelnden und verbreitenden Kompetenz im Umgang mit Computerspielinterfaces, die den Rahmen für die Interaktion mit einem Spiel radikal verändern können, auch die angeleitete oder angebotene Veränderung der involvierten semiotischen Modi im Laufe eines Spiels oder einer Spielsitzung von Interesse. In diesen Fällen ist die Organisation als Prozess zu erfahren, dessen Temporalität dem einzelnen Umgang mit einem konkreten Artefakt eingeschrieben ist.

Drittens scheint es sich in diesen Fällen, vielleicht sogar notwendigerweise, um eine wenigstens teilweise *heautonome*, also eine *Selbstorganisation* zu handeln. Dies suspendiert selbstverständlich nicht den freien Umgang aller Akteure mit jedem verfügbaren Medium. In dem Maße aber, in dem es plausibel ist, einen materiellen Gegenstand aufgrund seiner absichtsvollen Gestaltung als Ressource für einige bestimmte semiotische Modi aufzufassen, wird auch die Möglichkeit einer in dieser plausiblen Verwendung involvierten Inszenierung einer dynamischen Veränderung dieser Modi denkbar.

Viertens scheint eine Option für diese heautonome Aushandlung von Multimodalität in einer Form zu bestehen, die vielleicht multimodale *Staffelung* heißen kann: Dann erschöpft sich der Modus nicht in dem logischen Schluss von einer Gestaltungsqualität zu einer semiotischen Verwendung, sondern schreitet eine Abfolge mehrerer Modi ab, für die die Differenzerfahrung zwischen ihnen entscheidend ist: So ist ein Chronotopos als Vermittlung einer Erfahrung von Zeit *durch* eine Erfahrung von Raum erlebbar, die wiederum sinnlich als visueller Raum im Film oder Comic, ebenso gut aber wiederum *durch* eine sprachliche Repräsentation im Roman geschehen kann.

Fünftens schließlich scheint eine weitere Option für die heautonome Aushandlung von Multimodalität in einer intendierten Revision von ausdrücklich als widersprüchlich inszenierten semiotischen Optionen zu bestehen: Man kann dann vielleicht von einer multimodalen *Unzuverlässigkeit* sprechen. In Anlehnung an den Begriff des unzuverlässigen Erzählens ist dann in der plausiblen Verwendung des Artefakts ein Unterschied zu machen zwischen einer ersten und einer zweiten Verwendung, die die erste korrigiert, ohne dass diese zuvor falsch gewesen wäre. Auf den zweiten Blick verweist der Inhalt einer

Sprechblase darauf, das Gesagte werde nicht gehört, statt dass es nicht erzählenswert sei, wie zuvor angenommen; auf den zweiten Blick erweist sich die Darstellung Spider-Mans nur als Abbild seines Körpers, nicht als Darstellung der Anwesenheit seiner Person.

Die inszenierte Differenz zwischen Visualität und Sichtbarkeit, mithin der fraglichen Wahrnehmungsnähe zum Sehen von medialer Gestaltung und medialem Inhalt, erweist sich dabei als ein fruchtbares Feld für mediale Effekte, deren spezifische Multimodalität sich ohne Berücksichtigung dieser komplexeren Organisation kaum hinreichend beschreiben lässt. In der Darstellung von Sichtbarem oder Unsichtbarem durch Sichtbares oder durch Unsichtbares ergeben sich vier grundsätzlich denkbare Kombinationen, bei denen allemal die bloße Gleichzeitigkeit verschiedener semiotischer Ressourcen nur eine ungenügende Annäherung an deren präzisere Konstellation erlaubt.

Nimmt man die damit neu hinterfragte begriffliche Beziehung zwischen Medium und semiotischem Modus im Sinne von Kress und van Leeuwen ernst, lässt sich damit noch einmal der medienhistorische Ort der multimodalen Analyse genauer bestimmen. In der Auseinandersetzung mit den *multimedia machines* des ausgehenden vorigen Jahrhunderts, und in der fortgesetzten Konfrontation mit der aktuellen Medienkonvergenz, entwickelt dieses Verständnis von Semiose eine Sensibilität für den inszeniert pragmatischen, also dramatischen Reichtum der konkreten Welt, der hier als multimodaler Reichtum von Artefakten gefasst wird. Die Konkurrenz zum semiotischen Modus bringt den Begriff des Mediums in eine Unruhe, die als Alternative zu früheren strukturalistischen Beschreibungen von Medialität erscheint. Insbesondere bewegt sich die Analyse mit diesen Überlegungen noch weiter als zuvor fort von der strukturalistischen Auffassung von Intermedialität als Beziehung zwischen zwei Medien, die in einem zitierenden oder adaptierenden Verhältnis zu einander stehen oder innerhalb eines Rezeptionsangebots miteinander verbunden werden. Statt dieses an Sprache orientierten Analogieverständnisses anderer Medialitäten, dessen Intermedialitätsbegriff der Intertextualität verpflichtet bleibt, legt die Bedeutung der Heautonomie einzelner Artefakte dagegen eine Rückkehr zu dem Begriff des singulären Intermediums im Sinne Higgins' nahe (2001, vgl. dazu PACKARD 2013b), bei dem nicht die Relation zwischen zwei Gegenständen, sondern der einzelne Gegenstand in den Blick rückt, der sich der einfachen Interpretation durch nur einen sozial anerkannten Modus entzieht.

Immerhin hat bereits Higgins von einer Verschiebung zwischen Intermedium und Medium in seinem Sinne gesprochen, die jener zwischen Medium und semiotischem Modus im Sinne der Multimodalitätsforschung ähnelt:

Further, there is a tendency for intermedia to become media with familiarity. The visual novel is a pretty much recognizable form to us now. We have had many of them in the last 20 years. It is harping on an irrelevance to point to its older intermedial status between visual art and text; we want to know what this or that visual novel is about and how it works, and the intermediality is no longer needed to see these things (HIGGINS 2001: 53).

Sowohl in der Vorstellung von einem stark involvierenden Medium, dessen Wirkung mit zunehmender kultureller Routine abkühlt, als auch in der

Opposition zwischen einem Interesse an der medialen Form und dem vermittelten Inhalt schließt Higgins damit an dieselben Überlegungen an, die auch für McLuhan einerseits den ›content‹ von der ›message‹ eines Mediums unterschieden, wobei die Message eben die Form des Mediums selbst war; und die dort andererseits im Begriff heißer und kalter Medien mitgedacht war (MCLUHAN 1964). Die Verkettung von Medien, in der etwa das Licht den gedruckten Buchstaben sichtbar macht, dieser gesprochene Sprache und diese wiederum Gedanken notiert, kehrt als allgemeine kulturell anerkannte Form eines semiotischen Modus in den ›strata‹ wieder, die Kress und van Leeuwen in vergleichbare Aporien führen:

Language, for instance, is a semiotic mode because it can be realised either as speech or as writing, and writing is a semiotic mode too, because it can be realised as engraving in stone, as calligraphy on certificates, as print on glossy paper, and all these media add a further layer of signification (KRESS/VAN LEEUWEN 2001: 6).

– und später:

›Language‹ is a good case in point: is it best to think of ›language‹ as a mode, or to think of speech as a mode, and of writing as a mode? (KRESS/VAN LEEUWEN 2001: 125)

Die damit heraufbeschworenen Schwebezustände setzen eine romantische Begeisterung für systematische Unterscheidungen fort, die nie abschließend entschieden werden können. Wo sie nicht nur in den semiotischen Modi, die eine Kultur anerkennt, sondern auch in der heautonomen Verhandlung von Multimodalität im einzelnen Artefakt zum Tragen kommt, erweist sich die Frage nach der Multimodalität als Spielart jenes ästhetischen Regimes, für das die Differenz zwischen Sichtbarkeit und Visualität nur eine Spielart der ständigen Neubestimmbarkeit des Umgangs mit Medien darstellt.

Literatur

- BACHTIN, MICHAEL: *Chronotopos*. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- BOLTER, JAY DAVID; RICHARD GRUSIN: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. [MIT Press] 1999
- HIGGINS, DICK; HANNAH HIGGINS: Intermedia. In: *Leonardo*, 34(1), 2001, S. 49-54
- KRAFFT, ULRICH: *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart [Klett-Cotta] 1978
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London [Taylor & Francis] 1996
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London [Bloomsbury] 2001
- LANDOW, GEORGE: *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore [John Hopkins UP] 1997
- LESSING, GOTTFRIED EPHRAIM: Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie. In: LESSING, GOTTFRIED EPHRAIM: *Werke und Briefe*. Bd. 5/2. Hrsg. v. W. Barner. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997, S. 11-322.

- McCLOUD, SCOTT: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York [William Morrow Paperbacks] 1994
- MCLUHAN, MARSHALL: *Understanding Media*. New York [McGraw Hill] 1964
- PACKARD, STEPHAN: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen [Wallstein Verlag] 2006
- PACKARD, STEPHAN: »Yes, I'm Peter Parker.«. Überlegungen zur historischen Transmedialität von unzuverlässigem Erzählen und unzuverlässigem Erzähler in *Amazing Spider-Man* 698. In: GIESA, FELIX (Hrsg.): *Roundtable zum Unzuverlässigen Erzählen*. 2013a. www.comicgesellschaft.de/en/2013/03/29/stephan-packard-yes-im-peter-parker [letzter Zugriff: 03.06.2018]
- PACKARD, STEPHAN: Coleridge, Heartfield, Higgins: Finding Transmediality Amongst Intermedia. In: DE TORO, ALFONSO (Hrsg.): *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. Paris [L'harmattan] 2013b, S. 279-302
- PAPE, HELMUT: *Der dramatische Reichtum der konkreten Welt. Der Ursprung des Pragmatismus im Denken von Charles S. Peirce und William James*. Weilerswist [Velbrück Wissenschaft] 2002
- RANCIÈRE, JACQUES: Die Bestimmung der Bilder. Übers. v. Maria Muhle. In: RANCIÈRE, JACQUES: *Politik der Bilder*. Berlin [diaphanes] 2006, S. 7-42
- SCHÜWER, MARTIN: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermediären Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier [WVT] 2008
- SLOTT, DAN: *Amazing Spider-Man* 698. New York [Marvel] 2013
- THON, JAN-NOËL: Transmedial Narratology Revisited. On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondence in Films, Comics, and Video Games. In: *Narrative*, 25(3), 2017, S. 286-320
- WILDE, LUKAS: Referential meaning, dritter Zeichenraum und heuristischer Zweifel: Zur »Cartoon«-Bildlichkeit von Comic, Manga und Animation. In: Kern, Margit (Hrsg.): *Visuelle Skepsis. Wie Bilder Zweifel*. Berlin [De Gruyter] im Erscheinen
- WILDFEUER, JANINA: Bridging the Gap between Here and There: Combining Multimodal Analysis from International Perspectives. In: WILDFEUER, JANINA (Hrsg.): *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. München [Peter Lang] 2015, S. 13-33

Sebastian Thies/Suzana
Vasconcelos de Melo

**Performativität, Reembodiment und
Auratisierung: Multimodale
Diskursstrategien des testimonialen
Diskurses in *Que bom te ver viva*
(1989) von Lúcia Murat und
Subversivos von André Diniz
(1999ff.)**

Abstract

The following contribution, which combines multimodal media analysis with a cultural-scientific approach, examines the medialization of testimonial discourses based on two examples: the performative documentary *Que bom te ver viva* (1989) by Lúcia Murat and the comic series *Subversivos* (1999ff.) by André Diniz. Both are about sexualized torture of female members of the resistance against the Brazilian military dictatorship, both process testimonial discourses and combine this negotiation with a reflective aesthetic transgression of the prevailing memory discourses of their time. The mediatization of testimonies on torture generally raises questions of media aesthetics and media ethics concerning the limits of what can be said and represented in media discourses. In our two case studies – which are connected through intermedial references and aesthetic transpositions, where narrative and pictorial motifs from Murat's documentary appear in the comic series – multimodality plays a

key role. As a set of discursive strategies, multimodality helps evoke an experiential spectrum beyond what can be said and what can be visualized. The cross-media comparison draws the attention to the interaction of different semiotic modalities, which construct the embodiments of suffering and traumatic experience in testimonial narratives. As these strategies are embedded in the ways in which testimonial discourse models and reflects complex world references, which are situated at the borders of subjectivity, facticity and performativity of cultural memory, this contribution also shows how referential modalities can be a useful dimension to expand the scope of possible applications for multimodal media analysis.

Der folgende Beitrag, der multimodale Medienanalyse mit einem kulturwissenschaftlichen Ansatz verbindet, beschäftigt sich mit der Medialisierung von testimonialen Diskursen anhand zweier Beispiele: dem performativen Dokumentarfilm *Que bom te ver viva* (1989) von Lúcia Murat und der Comicserie *Subversivos* (1999ff.) von André Diniz. Beiden gemein ist der Gegenstand der sexualisierten Folter an Frauen aus dem Widerstand gegen die brasilianische Militärdiktatur, beide verarbeiten Formen des testimonialen Diskurses und verbinden dies mit einer reflektierten ästhetischen Transgression der vorherrschenden Erinnerungsdiskurse ihrer Zeit. Die Mediatisierung von ZeugInnenaussagen zu Foltererfahrungen wirft gemeinhin medienästhetische und medienethische Fragen zu den Grenzen des Sag- und Repräsentierbaren in medialen Diskursen auf. In unseren beiden Fallbeispielen, die durch die intermediale Bezugnahme und ästhetische Transposition von erzählerischen und bildlichen Motiven aus Murats Dokumentarfilm in der Comicserie verbunden sind, spielt Multimodalität als Set von Diskursstrategien eine zentrale Rolle dabei, wie ein Erfahrungsspektrum jenseits des Sag- und Visualisierbaren evoziert wird. Der medienübergreifende Vergleich lenkt dabei das Augenmerk auf das Zusammenspiel von verschiedenen semiotischen Modalitäten, mit denen die Verkörperung von Leid- und Traumaerfahrungen in testimonialen Erzählungen medial konstruiert wird. Da diese Strategien eingebettet sind in die Modellierung und Reflexion der komplexen Weltbezüge des testimonialen Diskurses, die an der Grenze von Subjektivität, Faktizität und Performativität der kulturellen Erinnerung angesiedelt sind, zeigt dieser Beitrag zudem, wie die Dimension referenzieller Modalitäten im Sinne einer Erweiterung des Gegenstandsbereichs der multimodalen Medienanalyse fruchtbar gemacht werden kann.

1. Embodiment und Referenzialität in der multimodalen Medienanalyse

Dieser Beitrag steht in Dialog zu jener aus der Soziosemiotik hervorgehenden multimodale Film- und Medienanalyse, wie sie ausgehend von Kress' und van Leeuwens Mitte der 1990er Jahren begonnenen Arbeiten entwickelt worden ist.

Eine Vielzahl von Autoren wie u.a. Stöckl (2004, 2006), Bateman (2008), Bateman/Schmidt (2012), und Wildfeuer (2014) haben einer Reihe von Studien mit einem umfassenden Anspruch vorgelegt, um die Komplexität der Intersemiose von Modalitäten mit einem präzisen methodologischen und terminologischen Apparat erfassen zu können. Im Gegensatz jedoch zum Ideal einer systematischen Erfassung von multimodalen Phänomenen in Texten oder deren ›Grammatik‹ folgen wir in diesem Beitrag einem kulturwissenschaftlichen Ansatz der Medienanalyse und gehen von einer spezifischen kulturhistorisch fundierten Betrachtung von Fallbeispielen aus. Das Erkenntnisinteresse liegt hierbei auf der medialen Rekonstruktion von emotionalen und körperlichen Grenzerfahrungen in Erinnerungsnarrativen. An Fallbeispiele aus diesem Kontext schließen sich weitreichende medienethische und medienästhetische Fragestellungen zu testimonialen Diskursen in der brasilianischen Erinnerungskultur der 1980er und 1990er Jahre an, anhand derer sich die Fruchtbarkeit der multimodalen Medienanalyse für kulturwissenschaftlichen Ansätze erschließt. Der Begriff der Modalität wird hier, anschließend an Kress' radikalkonstruktivistischen Ansatz, als semiotische Ressource verstanden, die innerhalb einer Diskursgemeinschaft eine entsprechende Akzeptanz erreicht.¹ In unserem Falle handelt es sich um jene mit dem Feld der kulturellen Erinnerung befasste Diskursgemeinschaft, deren Kultur- und Medienproduktion sowohl in ihrer lokalen Einbettung als auch in der transnationalen Vernetzung mit politischen, kulturtheoretischen und ethischen Positionen zu verstehen ist. Der vorliegende Beitrag nimmt sich zum Ziel, die fortlaufenden Debatten in diesem Kontext um das ›embodiment‹ (die Verkörperung) sowie den Weltbezug von Erinnerungsdiskursen im Sinne des Modalitätsbegriffs zu fassen und für eine Medienanalyse nutzbar zu machen. Aus der Problemstellung des Forschungsgegenstands folgt, dass hier eine Rekonstruktion einer Bandbreite von Diskursstrategien zu erfolgen hat, die sehr reflexiv mit den Effekten der multimodalen Intersemiose – etwa auch in Hinblick auf unterschiedliche Arten der Modalität – umgehen und somit ästhetisch Grenzen und Potenziale der medialen Multimodalität austesten.

Der konstruktive Dialog mit der multimodalen Medienanalyse ist hierbei mit einem gewissen Caveat versehen, das sich aus medienethischen Positionen der Theorie zur kulturellen Erinnerung ergibt. So stellt eine methodologische Segmentierung von Modalitäten und deren sukzessiver Zusammenschau, wie sie etwa in einer an logischen Diskursrelationen orientierten multimodalen Analyse von filmischen Texten erfolgt, aus Sicht der Theorie zur kulturellen Erinnerung nicht einfach ein gegenüber seinem Gegenstand neutrales Repertorium dar. Vielmehr werden im Bereich der testimonialen Kommunikationssituation die BeobachterInnenperspektiven prinzipiell einer ethischen und affektiven Positionierung zugeführt, die auch die Perspektive der wissenschaftlichen Betrachtung nicht ausspart. Entsprechend kann der sezierende Blick der

¹ »[S]ocially, what counts as mode is a matter for a community and its social-representational needs. What a community decides to regard and use as mode is mode« (KRESS 2010: 87, Herv. im Original).

Medienanalyse, der den Text und das durch dieses modellierte erzählende Subjekt in einzelne Modalitäten und Submodalitäten zerlegt, auch keine Neutralität für sich beanspruchen, wie im Folgenden skizziert wird. Wenn der Körper eines erzählen Subjekts in seiner Expressivität (äußere Erscheinung, Motorik, Stimme) als eine die perzeptorischen und semiotischen Modalitäten übergreifende Gestalt zu verstehen ist und die mediale Modellierung von Körperlichkeit nach Modalitäten segmentiert analysiert wird, so wird letztlich auch die diesem Körper zugrundeliegende Subjektivität einer Fragmentierung unterzogen. Entsprechend steht der analytische Blick im Kontext einer symbolischen Gewalt gegenüber dem dargestellten Subjekt. Es gehört zu den Diskursstrategien des testimonialen Diskurses, dass diese durch die Mediatisierung erzeugte symbolische Gewalt in ein symbolisches Spannungsverhältnis zu jenen Gewalterfahrungen gesetzt wird, die Ausgangspunkt der testimonialen Erzählung sind. Ohne hier auf eine übersimplifizierende Gleichsetzung zurückgreifen zu wollen, so gehört doch eine symbolische Gewalt, die auf die Brechung und Fragmentierung der Subjektivität von ›Opfern‹ zielt, auch zu den strategisch von der Diktatur eingesetzten Instrumenten staatlichen Terrors. Die folgende Interpretation der Beispieltex-te zeigt, dass derartige Inferenzen reflexiv und kreativ genutzt werden, indem etwa durch die Dominantsetzung bzw. Aussparung von bestimmten Modalitäten eine fragmentierende und fragmentierte Perzeption präfiguriert. Zugleich werden Strategien des embodiment so eingesetzt, dass sie das Erfahrungsspektrum der ZeitzugInnen, das jenseits des Sag- und Visualisierbaren liegt, evozieren und so gerade jene Leerstellen zu bedeutungstragenden Elementen des testimonialen Diskurses, die multimodale Medienanalysen an ihre Grenzen führt. Die hierdurch erzeugten semiotischen Exzesse und ästhetischen Transgressionen appellieren hierbei stark an das Einfühlungsvermögen des Publikums. All dies heißt natürlich nicht, dass man sich nicht des Repertoriums einer multimodalen Analyse in diesem Bereich bedienen sollte; man muss es nur im Bewusstsein der ethischen Implikationen tun, dass sich BeobachterIn und Gegenstand der Beobachtung nicht neutral zueinander verhalten können.

Was die zweite oben angesprochene Frage des medial modellierten Weltbezugs im testimonialen Diskurs angeht, so stellt dieser zwar mit der Indexikalität an eine der Grundfragen einer an Peirce anschließenden Bild- oder Filmsemiotik an, zugleich werden Weltbezüge als semiotische Ressourcen bisher von der multimodalen Filmanalyse nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Die Dokumentarfilmtheorie jedoch, die neben der Literaturwissenschaft federführend für die Auseinandersetzung mit dem testimonialen Diskurs ist, verfügt seit den 1990er Jahren über eine eigene breitangelegte Systematik von Modalitäten der Repräsentation (sog. »modes of representation«; vgl. BURTON 1990; NICHOLS 1991 und 1994; BRUZZI 2011), die zum methodologischen Grundbestand der Auseinandersetzung mit nicht-fiktionalen Texten gehört. Wie in an anderer Stelle (SACHS-HOMBACH et al. 2018: 15ff.) dargelegt, gehört es zu den Herausforderungen einer umfassenden Theoriebildung zum Multimodalitätsbegriff, zu zeigen, wie medial modellierte Weltbezüge in Form von

referentiellen Modalitäten für das Verständnis von Design und Interpretation medialer Texte fruchtbar gemacht werden können.

Im Fokus dieser referentiellen Modalitäten steht ein erweiterter Repräsentationsbegriff, der sowohl Fragen semiotischer Vergegenwärtigung wie auch die Dimension der Repräsentation im Sinne einer medialen Fürsprache für die gefilmten sozialen Subjekte umfasst (vgl. zum erweiterten Repräsentationsbegriff u.a. SPIVAK 1988; MECHERIL 2003). Weltbezüge in der Medienkommunikation finden sich semiotisch kodifiziert, so dass sie im Rückgriff auf entsprechende Erwartungshorizonte entschlüsselt werden können; allerdings sind sie keinesfalls als deckungsgleich mit semiotischen Modalitäten zu verstehen. Im Grunde greifen der Repräsentationsbegriff und das verdinglichte Verständnis des Films als Artefakt und multimodalem Medium des dokumentarischen Diskurses hier zu kurz. Die Bedeutungsstiftung im Dokumentarischen geschieht nach Nichols durch verschiedene Formen der Intervention der Kamera bzw. der FilmemacherInnen in der profilmischen Welt, wobei die in diese Intervention eingebetteten Machtstrukturen wiederum mit der Modellierung textueller Autorschaft korrespondieren. Von Nichols werden zunächst einmal vier (1991) – in späteren Werken fünf (1994) – »modes of representation« identifiziert, wobei Nichols inzwischen weithin kritisierte historische Genealogie die Anwendbarkeit der grundlegenden Systematik nicht einschränkt. Neben dem expositorischen Modus mit seinen narrativen und rhetorischen Rekonstruktionen der dargestellten Realität treten im Rahmen der medientechnologischen Erneuerungen der 1960er zwei weitere Modalitäten: Der beobachtende Modus des *direct cinema* auf der einen Seite orientiert sich am Ideal einer minimalinvasiven Präsenz der Kamera in der gefilmten Realität und der interaktive Modus des *cinéma vérité* auf der anderen gründet auf Interviews und somit auf der Intervention der filmischen Praxis in der gesellschaftlichen Realität. Mit der Beschreibung eines weiteren, reflexiven Modus zeigt Nichols die zunehmende Infragestellung des dokumentarischen Realismus, die sich in der Folge der Krise der Referenzialität im poststrukturalistischen Denken der Postmoderne abzeichnet. Im Nachgang ab Mitte der 1990er Jahren nimmt die Dokumentarfilmtheorie – bei Bruzzi (2000) mehr noch als bei Nichols (1994) – die kulturwissenschaftlichen Debatten um die Performativität auf, um einen performativen Modus im Dokumentarfilm zu postulieren. Dieser erfasst jene Formen filmischer Praxis, die zeigen, wie die von ihnen gefilmte Welt erst durch die Intervention sozialer Akteure in der Realität erzeugt wird. Im Fokus dieser Filme, zu denen auch der in diesem Beitrag besprochene *Que bom te ver viva* gehört, stehen hierbei, nach Bruzzi, entweder die Performanz der gefilmten Akteure oder die des Filmemachers, der sich als Teil der gefilmten Realität selbst in Szene setzt. Multimodalität in Bezug auf diese vielfältigen Formen des medialen Weltbezugs meint also, dass ein Dokumentarfilm über ein Register von referentiellen Modalitäten verfügt, zwischen deren jeweils unterschiedlichen Formen eines ›documentary claim on reality‹ – ein kundiges Publikum unterscheiden kann, so dass der Dokumentarfilm zwischen diesen Modalitäten auch Phänomene der Intersemiose erzeugen kann.

2. Embodiment und Weltbezug in der testimonialen Kommunikation

Nach diesen einleitenden Überlegungen soll im folgenden Abschnitt die Bedeutung von Multimodalität für die Beschreibung testimonialer Diskurse erörtert werden, um dann auf dieser Grundlage auf die Fallbeispiele eingehen zu können. Im Grunde geht der in der Lateinamerikanistik weithin geläufige Begriff Testimonio auf die Zeugenaussage vor Gericht zurück; in der Literatur- und Kulturwissenschaft wird er jedoch seit den 1960er Jahren auf eine Weise verwendet, die die Artikulation von individuellen Erfahrungen aus einer marginalen Akteursperspektive in historische bzw. kollektive Bedeutungszusammenhänge stellt. Entsprechend sind dem Testimonialen Texte zuzurechnen, die auf Erfahrungsberichten von Zeitzeugen beruhen. Häufig ist die Rolle dieser Zeitzeugen bei der historischen Aufarbeitung verbunden mit der Aktualisierung von Leid- oder Traumaerfahrungen. Trotz der Affektivität und Subjektivität des Erfahrungsberichts wird dem Testimonio ein hoher Grad an Authentizität und Autorität beigemessen, was daran liegt, dass der Perspektive des Zeitzeugen ein unmittelbarer Bezug zum historischen Geschehen zugeschrieben wird. Insbesondere Leiderfahrungen führen zu einer komplexen Rückwirkung auf die Autorität, die der artikulierten Erinnerung zugeschrieben wird, was hier im Anschluss an Benjamin mit den Begriffen der Aura erfasst wird. Der Aurabegriff ermöglicht es hierbei zu verstehen, inwiefern in der Erinnerungskultur bestimmte Texte unmittelbar und irreproduzierbar an die Leiderfahrung einzelner Zeitzeugen gebunden sind und stellen somit eine besondere Form des Weltbezugs dar. Die Grenzen der Darstellbarkeit von historisch erfahrenen Leid verleihen diesen Texten im Sinne Benjamins eine »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (BENJAMIN 1963: 18); in Bezug auf das Verständnis dieser Texte herrscht im Feld ein rituelles Verständnis von Kommunikation vor, das diesen Positionen eine Unvereinbarkeit durch Dritte zugesteht und die Texte als einmalig sieht.

Elzbieta Sklodowska unterscheidet grundlegend zwischen einem »unmittelbaren Testimonio« – im Sinne eines oralen Erfahrungsberichts oder Zeugnisses – und dessen Verarbeitung in Form des »mediatisierten Testimonio«. Zum »testimonio inmediato« zählen nach Sklodowska (1992: 102) insbesondere Zeugenaussagen, wie sie etwa im Rahmen juristischer Verfahren oder etwa der Wahrheitskommissionen erhoben werden, wobei zentrales Charakteristikum ihre mündliche Vermittlung ist. Hiervon zu unterscheiden ist die Vielfalt von testimonialen Formen in Literatur, Film, Kunst und Hörfunk. Letztere sind für eine Zirkulation in einer breiten Öffentlichkeit gedacht und dienen damit anderen kommunikativen Funktionen.

Die Kategorie der Unmittelbarkeit ist hierbei differenziert zu betrachten, da ja immer zumindest eine diskursive Vermittlung durch den Zeitzeugen zu postulieren ist (vgl. SKLODOWSKA 1982: 379).² Entsprechend sind »testimonio

² Nach Saldaña-Portillo (2003: 158) spielt die Kategorie der Unmittelbarkeit insbesondere für die

«immediato» und »testimonio mediatizado« eher als Idealtypen auf einem skalaren Modell zu verstehen. Für die folgenden Ausführungen ist jedoch festzuhalten, dass die Poetik des Testimonio gerade auf der Evozierung dieser Unmittelbarkeit beruht – eine Vorstellung von Unmittelbarkeit, die sowohl den Weltbezug des Testimonio als auch dessen Rezeption einschließt. Diesen Vorstellungen entsprechend schließt die testimoniale Kommunikation einen spezifischen Ethos ein: Dieser umfasst Empathie mit der Durcharbeitung der Traumaerfahrung, einen respektvollen Umgang mit der Verletzung der Intimsphäre, die sich der Zeitzeuge selber beibringt, indem er sich einer Öffentlichkeit gegenüber öffnet, und ein Verständnis für Tabus und Grenzen der Repräsentation von persönlichem Leid. Moreiras (1996: 202) spricht in diesem Zusammenhang von einer Hermeneutik der Solidarität, die wiederum weitreichende Folgen für das Selbstverständnis der Leserschaft und deren Verhältnis zu der lebensweltlichen Bedingtheit der Stimme des Zeitzeugen aufweist.³

Das mediatisierte Testimonio greift auf die ihm vorgelagerte Kommunikationssituation des mündlichen Erfahrungsberichts zurück bzw. wird auf dessen Grundlage modelliert, um so rhetorisch den Eindruck von Unmittelbarkeit, Authentizität und affektive Dichte zu erzeugen. Hierbei ist von Bedeutung, dass der Erfahrungsbericht in der Regel einer Mittlerfigur – einem Anthropologen, Schriftsteller, Filmemacher o.ä. – gegenüber gegeben wird. Von dieser geht in der Regel die Initiative für das Zustandekommen des Erfahrungsberichts aus, da diese Figur den Wert der Verschriftlichung individueller Erinnerung für die gesellschaftliche Aufarbeitung von Geschichte kennt. Diese Mittlerfiguren – die in der Forschungsliteratur u.a. als »gestor«, »compilador« (in der Folge Miguel Barnets) oder »mediator« (MOREIRAS 1996: 196) bezeichnet werden – zeichnen das Testimonio dann entsprechend auf, vertextlichen es, rahmen es mit einem paratextuellen Apparat und machen es so einer Öffentlichkeit zugänglich. Der testimoniale Diskurs erlaubt hierbei einen gewissen Grad an rhetorischer bzw. literarischer Überarbeitung bzw. die Einbettung in ein filmisches Narrativ.

Die ursprüngliche Kommunikationssituation des Erfahrungsberichts hebt sich also grundlegend von der des zuletzt besprochenen mediatisierten Testimonio ab: im Idealtypus des unmittelbaren Testimonio öffnet sich der Zeitzeuge seinem Dialogpartner gegenüber in der Face-to-Face-Kommunikation und gibt einen Einblick in seine – zumeist lange verschwiegenen und verdrängten, mit Leiderfahrungen behafteten persönlichen Erinnerungen. Angesichts der hohen affektiven Aufladung einer Artikulation von Leid-, Verlust- bzw. Traumaerfahrungen stellt hierbei die sprachliche Darstellbarkeit von Grenzerfahrungen des Leids eine Grundproblematik dar. Kommunikation dient

frühe Testimonio-Rezeption in der Literaturkritik der USA eine gewichtige Rolle.

³ Moreiras geht es darum herauszustellen, inwiefern sich bei der Hermeneutik der Solidarität von Seiten der Rezipienten die Differenz ausgeblendet wird, die die Welt des Zeitzeugen von der der solidarischen Leserschaft trennt: »In virtue of the experiential distance between enunciator and receptor around which testimonio is essentially constructed, the enunciator of testimonio can paradoxically only become ›one of us‹ insofar as she signals herself to be primarily an other« (MOREIRAS 1996: 197f.).

diesbezüglich also nicht nur der Vermittlung von Information, sie lässt sich vielmehr als rituelle Kommunikation verstehen, die die Vorstellung einer wie flüchtig auch immer gestalteten Gemeinschaft bewirkt. Gekennzeichnet ist die Situation durch eine Intimität, die allerdings schon die Aufhebung des Privaten im Öffentlichen bzw. des Persönlichen im Politischen in sich birgt (vgl. JARA 1986: 3).

Da sich idealtypisch durch das Testimonio ein inartikulierte Subjekt zur Artikulation geführt wird – also einem vermeintlich »Stimmlosen eine Stimme verliehen wird« –, wird der testimonialen Kommunikation wie von Beverley eine kathartische Dimension zugeschrieben (BEVERLEY 1987: 15). Über die Stimme und Vertextlichung konstituiert sich der Überlebende als Subjekt seiner und der kollektiven Erinnerung. Zugleich offenbaren sich im Testimonio Strategien des Zeitzeugen, der bewusst oder unbewusst Informationen zurückhält – etwa zum Selbstschutz oder da sie affektiv zu stark aufgeladen sind. Entsprechend finden sich in der Theorie Verweise auf Dynamiken, die in der psychoanalytischen Traumaforschung mit Begriffen wie dem Ausagieren und dem Durcharbeiten bedacht werden (vgl. LACAPRA 1994: xii). Diese Dynamiken manifestieren sich nicht nur auf der textuellen Ebene des Testimonios, sondern beziehen die gesamte kommunikative Performanz ein. Gerade Foltererfahrungen schreiben sich in den Körper als Medium ein; entsprechend kommt der Verkörperung der Leiderinnerung eine zentrale Rolle zu, wie etwa Di Prete (2003) hervorhebt. Da sich diese Formen der Verkörperung zum Teil einer rationalen Steuerung entziehen, wird hierbei auf direkte Art und Weise – und jenseits von Codes der Repräsentation – der erlittene Terror vergegenwärtigt. Für den Teilhabenden an dieser Kommunikation legt sich hier das komplexe Verhältnis zwischen dem Gesagten, dem Suggestierten und den sich der Repräsentation entziehenden Erfahrungen offen.

Dieses in der ursprünglichen Kommunikationssituation des Erfahrungsberichts angelegte multimodale Nebeneinander von Text und Performanz geht in der Mediatisierung in aller Regel verloren und mit ihr viel an emotionaler Einbindung des Rezipienten in die Kommunikationssituation. Den unterschiedlichen Medien entsprechend geht nämlich mit der Mediatisierung in der Regel ein disembodiment (eine Entkörperung) des Erinnerungsdiskurses einher. Die nicht an die Repräsentation gebundenen Ausdrucksmöglichkeiten der Leiderfahrung verlieren gegenüber den repräsentierenden Modalitäten an Gewicht und der testimoniale Diskurs verliert hiermit an Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit. Entsprechend lässt sich erklären, dass die Rhetorik des Testimonialen insbesondere auch an Strategien des medialen reembodiment arbeitet, um das Moment des Versagens von Sprache und Textualität im Angesicht des Terrors greifbar zu machen. Entsprechend kommt es zu einer strategischen – und hochgradig reflexiven – Verwendung von nicht repräsentierenden, performativen bzw. körpersprachlichen Diskursstrategien, um gerade an jene Leerstellen und Brüche im Diskurs heranzukommen, die sich dem Rationalen entziehen oder an denen sich das komplexe Widerspiel von textueller und verkörperter Form der Erinnerung aufzeigen lassen. An die Stelle eines – medial nicht zu

erzeugenden – faktischen Weltbezugs bezüglich der historischen Gewalterfahrungen tritt die Inszenierung eines Körpers, der in sich die Spuren vergangener Gewalterfahrung trägt und im Zusammenspiel der Submodalitäten von Körpererscheinung, Bewegungschoreographien, Stimme und taktiler Optik das Subjekt des Überlebenden als Gestalt erfahrbar zu machen sucht.

3. Trauma, Testimonios und Strategien des Reembodiments im Dokumentarfilm *Que bom te ver viva* von Lúcia Murat

Am Beispiel des Dokumentarfilms *Que bom te ver viva* (1989) der Regisseurin Lúcia Murat lassen sich diese Diskursstrategien des Reembodiment bei der Darstellung von Traumaerfahrungen im Dokumentarfilm verdeutlichen und zugleich die Zusammenhänge mit den Modellierungen referenzieller Modalitäten aufzeigen. Der Film ist ein Beispiel für die tiefgreifenden Veränderungen, die das Dokumentarfilmschaffen in den 1980er Jahren durchlaufen hat und die das Dokumentarische weg vom Objektivitätsprimat der sogenannten discourses of sobriety (des Journalismus, der Anthropologie, der Sozialwissenschaft) und hin zur Erprobung performativer, subjektiver und reflexiver Repräsentationsmodi führt (vgl. NICHOLS 1994: 123; BRUZZI 2000: 185ff). Insbesondere die internationale feministische Filmszene der Zeit, der auch *Que bom te ver viva* zuzurechnen ist, zeigt sich innovationsfreudig in Hinblick auf die Formgebungen des Dokumentarischen. Entsprechend lassen sich die Transgressionen, mit denen Lúcia Murats Film den zeitgenössischen ästhetischen und ethischen Konventionen im Feld der Erinnerungskultur begegnet, als ein Erproben sehen, wie man für ein tabuisiertes Thema im Feld eine adäquate Ausdrucksform findet und zugleich Aufmerksamkeit generiert.

Thema von *Que bom te ver viva* ist die sexuelle Folter von Dissidentinnen und Kämpferinnen des Widerstands während der brasilianischen Militärdiktatur und wie diese als ›Überlebende‹ trotz ihrer Traumatisierung durch diese Erfahrungen im Alltagsleben der postdiktatorialen Transition zur Demokratie zurechtkommen. Der Film bricht mit einem Tabu in der Vergangenheitsaufarbeitung, da er nicht nur die Rolle militanter Frauen im Widerstand gegen die Militärdiktatur aufzeigt, sondern gleichzeitig auch die sexuelle Gewalt des Militärregimes und das Schweigen der Gesellschaft über dieses Phänomen in den Blick rückt. Eine klare Transgression der dokumentarischen Rhetorik stellt hierbei die Einbettung von Testimonios in einen fiktionalen Rahmen dar, in dem in einer Autorfiktion eine Schauspielerin die Rolle des Alter Egos der Filmemacherin übernimmt.⁴ So entsteht ein Kommunikationsraum der

⁴ Die Filmemacherin teilt die Lebensgeschichte ihrer ZeitzeugInnen. 2013 gibt Lúcia Murat vor der Wahrheitskommission von Rio de Janeiro Zeugnis über die erlittenen Misshandlungen während der Haft, wovon die Kommission einen Videomitschnitt veröffentlicht hat: <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>. Obwohl dieses Testimonio, bei dem Murat ein vorgefasstes Schriftstück vorliest, aufgrund des institutionellen Rahmens nur sehr eingeschränkt

Dokufiktion, in dem ein gefoltertes weibliches Subjekt jene Affektivität inklusive sozialer und sexueller Frustrationen artikulieren kann, die sich aus den testimonialen Berichten der Augenzeuginnen in aller Regel nicht direkt erschließen lassen.

Im Fokus steht so das Verhältnis der interaktiven Sequenzen des Films, die auf den Testimonios der Überlebenden der staatlichen Repression beruhen, und den performativen Sequenzen der Dokufiktion auf der anderen. Beide referentiellen Modalitäten sind über ästhetische Diskursstrategien klar unterscheidbar konstruiert und in einer Weise zusammengeschnitten, dass sich ein komplexes Widerspiel der gegenseitigen Kommentierung ergibt. Durch das Nebeneinander zeigt sich eine Spannung, die daraus erfolgt, dass der Film nicht nur Leerstellen im Diskurs der Testimonios zu kompensieren sucht, sondern zugleich durch ästhetische Transgressionen und die Pointierung der Multimodalität metadiskursive Effekte zeitigt.

Die Einführung der acht Zeitzeuginnen zu Beginn des Films ist in eine Titelsequenz eingebettet, die den Erwartungshorizont durch die Filmmusik, die credits und die narrative Rahmung zunächst einmal in Richtung Spielfilm und Melodram lenkt. In diese fiktive Welt wird unvermittelt ein Einbruch des Faktischen in Szene gesetzt, indem historisches Quellenmaterial aus Zeitungen zu der 1970 erfolgten Entführung des deutschen Botschafters Ehrenfried von Holleben eingeblendet wird. Diese hatte zu einer Freipressung von Gefangenen des Militärregimes geführt, von der auch einige der Zeitzeuginnen profitiert hatten. Dieser historische Kontext wiederum leitet zu jener Sequenz über, mit der im Film die Zeitzeuginnen eingeführt werden. Diese Sequenz steht im Folgenden im Fokus der folgenden Betrachtungen, da hier durch rhetorische Mittel von Anfang an eine Markierung der Körpersprache als dominantem Darstellungsmodus der filmischen Erzählung erfolgt.

Die einführende Sequenz besteht aus einzelnen, aus dem Kontext gerissenen Äußerungen aus den aufgezeichneten Testimonios. Obwohl hier eigentlich individuelle Leiderfahrungen von sozialen Akteuren angesprochen werden, entsteht in der Sequenzialität der Eindruck eines kollektiven weiblichen Subjekts der Traumaerinnerung. Im Grunde benennen diese Phrasen – bzw. das beredte Schweigen – der Figuren narrative Wegmarken eines graduellen Coming Out der traumatisierten weiblichen Erinnerung. Jede Einstellung wird mit einem freeze frame beendet (oder im ersten Fall begonnen), der einen spezifischen Gesichtsausdruck fixiert und heraushebt. Dieser freeze frame wird in die Graphik eines kreuzförmigen Fenstergitters einbezogen und durch faktische Informationen zur Identität der jeweiligen Zeitzeugin ergänzt.

als ›unmittelbar‹ gelten kann, so wird hier doch Jahrzehnte nach *Que bom te ver viva* das in dem Film angelegte testimonio immediato als Ursprungsszenario testimonialer Kommunikation aktualisiert.



Abb. 1-7:
Bildsequenz von *freeze frames* mit der Inszenierung von Pathosformeln in *Que bom te ver viva*

Durch die Symbolsprache und die dramatisierende Musik, mit der die Sequenz unterlegt ist, wirkt der ganze rhetorische Aufbau forciert. Seine Funktion erklärt sich aus der Dominantsetzung der Visualisierung der Körpersprache: Durch die Abfolge von Momentaufnahmen der Mimik werden die Porträtaufnahmen als Ausdrucksmittel der Körpersprache erkenntlich. Sie lassen sich

als Pathosformeln des testimonialen Diskurses lesen.⁵ In der Sequenzialität der Einstellungen entsteht eine sekundäre visuelle Erzählung, die von der inszenierten Inexpressivität (d.h. der markierten Abwesenheit von Affektausdruck) zu einer schrittweisen affektiven Aufladung führt. Die Mimik aller Zeuginnen erfährt in der Fixierung eine leichte bildliche Verfremdung: zunächst der starre Blick einer Schweigenden, in einer in Schwarzweiß gehaltenen Portraitaufnahme, die mit Hilfe einer Wischblende in eine Farbaufnahme überführt wird und sich schließlich als freeze frame aus einem gefilmten Interview entpuppt. Es folgt das Bild der zweiten Figur, deren Augen sich aus dem Blickfeld der Kamera herausrichten und die den formelhaften Akt der Selbstbenennung zu Beginn einer Zeugenaussage vollführt: »Meu nome é Estrela Bohadana« (dt.: »Mein Name ist Estrela Bohadana«). Die dritte Figur adressiert als erste ihr Gegenüber und die Kamera, und sie holt sich – mit auslandender Geste der Hand – die Bestätigung ein, dass es bei ihrem Statement nur um die »trockenen« Fakten gehen soll, also die Ebene der Emotionen ausgespart bleiben soll. Es folgt die Fokussierung eines tranceartigen Blicks mit halbgeschlossenen Augen von Rosalinda Santa Cruz, die als erste die sexuelle Folter und Erniedrigung anspricht, und feststellt, dass die Folterer auf die Verdinglichung des weiblichen Körpers zielten. Die auffällige bildliche Darstellung greift hier auf eine aus dem Kontext gerissene Momentaufnahme der Mimik zurück, die im Widerspruch zu der Artikuliertheit der Leiderzählung der Zeitzugin steht und somit einen wahrnehmbaren Konflikt zwischen visueller und textueller bzw. auditiver Modalität provoziert. An dieser Stelle wird in die Sequenz eine Referenz auf den fiktionalen Rahmen hineingeschnitten, von dem aus die autofiktionale Figur der Regisseurin die Aussagen der Zeitzuginnen kommentiert und die historische Abgeschlossenheit des Phänomens in Frage stellt.

Der zweite Teil der Sequenz beginnt zunächst mit dem der Verweigerung einer Zeitzugin, Gesicht, Name und Identität für das gefilmte Interview zu geben. Die Absenz dieser Frau im Film wird durch eine Erzählstimme und das generisches Bild einer Kerze eher hervorgehoben als substituiert. Der darauffolgende, zur Maske gefrorene, geöffnete Mund der fünften Zeugin, die bekundet, sie hätte für ihre politischen Überzeugungen mit dem Leben eingestanden, vertieft die durch die Montage provozierte ambivalente Beziehung zwischen den Modalitäten der filmischen Darstellung. Auch hier erzeugt die Einbettung in die übergeordnete Logik der visuellen Erzählung eine Friktion mit dem performativen Pathos ihrer Äußerung. So gefriert die Stillstellung ihres Bildes die an die Tragik des politischen Aktivismus erinnernde Geste und schafft eine historisierende Distanz zwischen Figur und medialer Persona. Gesteigert wird diese pathetische Aufladung in der Hinführung zu jenem leidenden, von der Kamera abgewandten Blick der siebten Zeugin, Regina Toscano, die im beredten Anklang an Figurierungen der *mater dolorosa* mit einer

⁵ Der Begriff der Pathosformel stammt von Aby Warburg, der im Sinne einer historischen Psychologie Formeln der Gestik und Mimik des Gefühlsausdrucks in der westlichen Bildgeschichte identifiziert, in denen das Bild zum Ausdruck von Angstbewältigung im sozialen Gedächtnis wird (Vgl. GOMBRICH 1984: 323-347).

distanzlos wirkenden Nahaufnahme erfasst wird. Den Abschluss bildet der peripatetische Gefühlsumbruch von Jessie Jane, der im Übergang von Weinen zum Lachen hervorhebt, welche kathartische Bedeutung für die Zeitzeuginnen mit der Möglichkeit verbunden ist, ihre Erfahrungen im Film zu artikulieren.

Die detaillierte Beschreibung dieser Sequenz zeigt, wie der visuelle Diskurs ein sekundäres Bedeutungsschema über die Äußerungsfragmente legt – eine Art der visuellen Nomination, die auf die Verkörperung des Leidgedächtnisses in der Stimme und im Schweigen zielt und im Rückgriff auf visuelle Pathosformeln die Körpersprache als Medium der Erinnerung dominant setzt. Die Rhetorik des Reembodiment – also der Betonung der Dimension des Körperlichen im Kontext der Medialisierung – ist jedoch nicht auf die Erzeugung von einer einheitlichen körperlichen Gestalt der erzählenden Subjekte ausgerichtet. Dadurch, dass die Wirkintention auf der Konstruktion eines Kollektivsubjekts gefolterter Frauen liegt, gehen die unterschiedlichen Modalitäten des Körperausdrucks nicht ohne erkennbare Friktion zusammen. Die Erzählung nimmt zumindest in Teilen in Kauf, dass die persönlichen Leiderfahrungen, denen der Film nachspürt, von Beginn an deindividualisiert und abstrahiert werden.

Im Sinne einer Darstellbarkeit der Leiderfahrung weisen die in dem Film aufgeführten Testimonios in dreierlei Hinsichten Aussparungen auf, die durch Kommentare von Experten (Therapeuten) und dem sozialen Umfeld der Figuren markiert werden: so bestehen zum einem durch die affektive Überladung Grenzen in der Erzählbarkeit von Leid- und Traumaerfahrung, die entweder zum Schweigen bzw. der Inexpressivität oder zum Aufbrechen des Diskurses in Aufwallungen unverarbeiteter Emotionen führt. Zum zweiten ist bei einigen der Zeitzeuginnen eine therapeutische Durcharbeitung erfolgt, so dass sie die eigene Erfahrung mit einem analytischen Blick erfassen. Diese Form der Durcharbeitung des Traumas wiederum abstrahiert den eigentlichen Gegenstand. Drittens wirft der Film die Frage der sozialen Tabuisierung auf, die sexuelle Folter und ihre Folgen zu hochgradig problematischen, mit persönlichen Inhibitionen versehenen Themen macht. Entsprechend geht es um Fragen der Intimität und ihrer Wahrung vor der Kamera.

An dieser Stelle setzt eine Kompensation durch das ›Enactment‹ der Schauspielerin Irene Ravache ein, um deren Schauspiel herum die performativen Sequenzen des Films strukturiert sind. Ravache übernimmt als gefolterte Ex-Aktivistin zugleich die Rolle des Alter Egos der Filmemacherin selbst als auch der interviewten militanten Frauen, deren Schicksal diese teilt. Diese Performanz ist in Form einer testimonialen Kommunikationssituation modelliert: die Schauspielerin führt einen imaginären Dialog mit der Kamera, vor der sie sich ohne Inhibitionen öffnet und diese für sie wechselnd die Position des Folterers, des Lebenspartners oder der brasilianischen Gesellschaft einnimmt. Zugleich findet eine ideologische Interpellation des Zuschauers statt, dem hier ein gewisser Grad an Schuldbewusstsein zugemutet wird, da er so passagenweise gezwungen ist, sich in den voyeuristischen Blick von Folterer, Lebenspartner

oder der verdrängenden Gesellschaft zu versetzen.⁶ In dieser fiktionalisierten Kommunikationssituation, die durch eine ambivalente Intimität geprägt ist, können die zurückgehaltenen Ängste, die Wut, emotionelle Bedürfnisse und Triebe vermeintlich »ungefiltert« benannt, ausagiert oder durchgearbeitet werden. Es erfolgt ein Coming Out der verletzten und traumatisierten sexuellen Subjektivität. Die von Ravache gespielte Figur beansprucht ihren Körper für sich, stößt hierbei aber immer wieder an Grenzen, da die Folter in ihn unauslöschbar die Spuren der sexuellen Übergriffe, Vergewaltigungen und Erniedrigungen eingeschrieben hat. Hierbei verfällt die Figur immer wieder in histrionische Übertreibungen, bei denen die Körpersprache eine Eigenlogik offenbart. Die Unangemessenheit und Zurschaustellung der Begierde lotet die Grenzen der Rhetorik des Testimonials aus und untergräbt mit der Radikalität ihrer Positionen jegliche einfache empathische Rezeption. »Niemand will mit Jeanne D’Arc vögeln«, schreit die Figur ihre Frustration darüber in den Raum, dass sie entweder die Denunziation der sexuellen Folter unterlassen oder aufgrund der sozialen Stigmatisierung auf eine selbstbestimmte Sexualität verzichten muss. Das unerfüllte sexuelle Verlangen wird als Vorwurf an die Gesellschaft gerichtet, die den gesamten Komplex weiblicher Überlebender der Folter tabuisiert. Markant ist, wie die Ausstattung des Interieurs, das der testimonialen Erzählung einen Schutzraum bietet, ganz im Sinne einer Modalität des Spielfilms symbolisch die Erotisierung und Fragmentierung des weiblichen Subjekts umsetzt und die Funktion einer Seelenlandschaft übernimmt. So hängt eine Engelfigur von der Decke, die an die Folterposition des *pau de arara* erinnert, ein liegender Akt dekoriert das Schlafzimmer und weist Analogien zur liegenden Figur der Schauspielerin auf, auch weitere Ausstattungsgegenstände verweisen auf eine sexualisierte Raumsemantik.

Besonders markant wird das histrionische Verhalten der Figur in der Szene herausgearbeitet, die auf die zuvor diskutierte Sequenz folgt, mit der die Zeitzeuginnen eingeführt werden. Im Kontrast der Sequenzen wird deutlich, dass hier ein Wechsel in der referentiellen Modalität vorliegt. Die Schauspielerin mimt hier eine sich betrinkende Figur, die im Affektausbruch die Kontrolle über ihre Gestualität verliert. Ungelenk fahren Hände und Arme über den Körper, die von ihr eigenommenen Posen wirken verfremdet, übertrieben, unangemessen, puppenhaft. Durch rhetorischen Vorbau der Sequenz mit den Zeitzeuginnen entsteht eine Ahnung davon, dass dem Zuschauer hier hinter der gespielten Aggressivität der Gestualität der Verletztheit der Figur gewahr werden soll. Die groteske Übertreibung in der Darstellung – »niemand will mit Jeanne D’Arc schlafen« – treibt die Pathosformeln auf die Spitze, gleichzeitig eröffnet sich ein deutlicher Kontrast zu den interaktiven Sequenzen: das bewusst histrionische Überspielen der Emotion, die Rauminszenierung mit den barocken Requisiten, das expressionistische Spiel mit den Schatten, die Transgressivität der Sprache – alles weist in Richtung einer Spielfilmästhetik.

⁶ Hier lässt sich ein deutlicher Einfluss der feministischen Filmtheorie feststellen, wie er sich etwa in den Thesen Laura Mulveys zum männlichen Blick manifestiert (vgl. MULVEY 1975: 6-18).

Verhindert wird so, dass die Figur einfach als Repräsentantin und Fürsprecherin der Überlebenden verstanden wird, die sich deren Stimme bemächtigt und sie so zum zweiten Mal zu inartikulierten Opfern macht. Es ist die Verkörperung der Empörung, die sich hier Bahn schlägt und hierzu – in der Überzeichnung – eine Eigenständigkeit bewahrt.



Abb. 8-11:
Performative Sequenz mit der Schauspielerin Irene Ravache in *Que bom te ver viva*

Fasst man die Untersuchungsergebnisse unter dem Gesichtspunkt der Auratisierung des testimonialen Diskurses zusammen, so ergibt *Que bom te ver viva* ein ambivalentes Bild. Die narrative Konstruktion beruht auf der Verflechtung von testimonialen Stimmen und jenen performativen Passagen, in denen der spezifische Weltbezug des Testimonio nachgespielt wird. Aufgrund ihrer offen zur Schau gestellten Performativität und ihrer amimetischen Bildästhetik hinterfragen diese beiden Elemente zwar offen die Aura des Testimonialen; gleichzeitig jedoch markieren sie aber auch die Grenze zwischen Fiktion und Testimonio und halten diesen Kontrast ständig präsent. Im Grunde herrscht in den performativen Passagen eine illusionssprengende Form vor, die der nur gespielten Figur der Zeitzeugin Züge einer epischen Erzählerin im Stile Bertolt Brechts zuweisen. So finden sich immer wieder offen ironische Textstrategien, in denen das notwendige Rollenspiel von Überlebenden in ihrem gesellschaftlichen Umfeld hervorgehoben wird. Zum Teil münden diese Strategien in einen metatheatralischen Diskurs, so etwa als die Schauspielerin in einem begehbaren Kleiderschrank mit Kostümierungen den vermeintlich

authentischen Kleidungsstil der Militanz der 1960er Jahre nachzustellen versucht. Tatsächlich ist diese ironische Ebene nicht nur in den performativen Passagen präsent: es finden sich sogar metafiktionale Erzählelemente bei der mise-en-scène der testimonialen Sequenzen. Dabei wird etwa eine der Zeitzeuginnen gezeigt, wie sie an einer Kinokasse Karten kauft und im Bildhintergrund der Slogan »cinema é a maior diversão« (dt.: »Kino ist der größte Spaß«) auftaucht. Diese Ironie im Film lässt sich als Gegengewicht zur affektiven Dichte der testimonialen Erzählungen sehen. Als Verfremdungseffekt zielt sie auf eine verstörende Wirkung angesichts des diskursiven Umfelds, das durch die authentischen testimonialen Erzählstimmen gegeben ist. Dass die Äußerungen der Figur der Schauspielerin nicht nur inadäquat scheinen, sondern dass diese mangelnde Adäquatheit auch noch offen zur Schau gestellt wird, macht die Problematik deutlich, dass der Film mit seiner Thematik an die Grenzen des Sag- und Zeigbaren gerät. Auch wenn solche Diskursstrategien offen gegen Konventionen des testimonialen Diskurses verstoßen, so sind sie doch legitimiert dadurch, dass sich eine sekundäre Auratisierung über die Textrezeption legt. So ist doch der Filmautorin selbst eine Stimme zuzuordnen, die die Leidenerfahrung und Ausgrenzung der Überlebenden der Diktatur darstellt. Es ist ihre Absenz, die in den performativen Passagen vergegenwärtigt wird und die diskursästhetischen und -ethischen Transgressionen tragbar macht.

4. Testimonialer Diskurs und Reembodiment in der intermedialen Transposition: die Comicreihe *Subversivos*

Bei der Übertragung der multimodalen Darstellungsstrategie des Reembodiments in das Medium des Comics stellt sich nicht nur die Problematik, dass die multimodale Gestalt des traumatisierten Körpers auf eine reine Text-Bild-Relation überführt und damit reduziert werden muss, zugleich verschieben die Körperästhetiken des Comics den Anspruch auf eine dokumentarische Darstellung von Wirklichkeit. Es sind diese beiden Aspekte, denen sich der Comic-Autor André Diniz um die Jahrtausendwende stellen muss, als er sich der Thematik des bewaffneten Widerstands und der Repression gegen die Diktatur mit einem Team von Zeichnern annimmt und über die folgenden Jahre die Serie *Subversivos* herausbringt. In den 10 Jahren, die zwischen dem Comic und dem Dokumentarfilm liegen, ist durch eine Vielzahl von testimonialen, historiographischen und fiktionalen Veröffentlichungen das Feld der Erinnerung weitaus konturierter als in der Entstehungszeit von *Que bom te ver viva*, auch wenn der Durchbruch zu einer staatlichen Wahrheitskommission noch eine weitere Dekade auf sich warten lassen sollte (vgl. SCHNEIDER 2012). *Subversivos* versucht sich an einer historisch fundierteren Aufarbeitung der Vergangenheit in einem Medium der Gegenkultur und auch hieraus resultiert ein zentraler Unterschied im Ansatz. Der Comic musste in Brasilien erst noch erweisen, dass er als

Medium und Kunstform dem Thema gewachsen ist. Die Ernsthaftigkeit von Diniz Anliegen soll schon die Bibliographie im ersten Heft bedeuten, die rund 20 Titeln mit Testimonios von Ex-Militanten wie Daniel Aarão, José Dirceu, Gabeira, Frei Betto und Lúcia Murat sowie journalistische Arbeiten und Bücher zum historischen Kontext umfasst. Entsprechend deutlich markiert die Serie den Anspruch, einen Beitrag zur Aufarbeitung einer immer noch weitgehend marginalisierten Geschichte darzustellen – eine Funktion, die graphic novels im internationalen Kontext schon in den 1980er Jahren erfüllt haben.⁷

Die historische Perspektive, die die Comic-Serie einnimmt, ist nah an der Lebenserfahrung der Militanz konstruiert. So kann bis zu einem gewissen Grad von einem sympathisierenden Beobachten gesprochen werden, wobei allerdings alle politischen Positionierungen sorgsam domestiziert werden. Statt politisch motivierter Taten stehen die Erfahrung von Gewalt, Verlust und historischem Scheitern im Fokus, die in Form von kürzeren melodramatischen Formaten erzählt werden. Obwohl mit der Perspektive der verfolgten Militanten eine gewisse Sympathie für subalterne Positionen gezeigt wird, so macht doch der einleitende Kommentar des Zeichners Laudo zum zweiten Heft der Serie die grundlegende Distanzierung des Projekts von politischen Positionen der historischen Linken deutlich:

Um momento histórico recente em nosso país. Fatos assim [...] são importantes de serem lembrados e discutidos para que nunca mais ocorram, embora tenhamos sempre comprovado que o ser humano (essa »coisa« a ser entendida [...]) insista em repetir suas grandes doses de insanidade, sempre em nome de alguma coisa (LAUDO 2000: *innerer Umschlag*).⁸

Die Art und Weise, wie Laudo die Zielsetzungen des Werkes hier beschreibt, ist hochgradig ambivalent. Dies zeigt sich insbesondere am Konzept der ideologischen »insanidade«, die als Diskursstrategie der Pathologisierung Unterschiede zwischen Militanz und Militärs nivelliert. Laudos Worte beziehen sich auf Individuen, die einen historischen Konflikt ausleben, der »durch die Spannung, durch Angst und auch durch den Glauben an etwas« hervorgebracht worden sei. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Reduktion von historischen Akteuren auf Untersuchungsgegenstände [»coisa[s]« a ser entendida[s]«] als aufschlussreich für eine Haltung, die sich – trotz der Anleihen beim testimonialen Diskurs – nicht zu stark involvieren möchte. Diese Depolitisierung der Geschichte des Widerstands gründet zudem darauf, dass die

⁷ Beim Aufgreifen des Stoffs der Militärdiktatur scheint es eher darum zu gehen, den brasilianischen Comic für gesellschaftlich relevante und geschichtskritische Ansätze zu öffnen – eine Funktion, die der Comic bzw. die graphic novel in den USA und Europa schon seit den 1980er Jahren übernimmt. So hat der Autor André Diniz in Comics neben der Militärdiktatur die brasilianische Geschichte vornehmlich des 19. Jahrhunderts verarbeitet und hierbei Themen wie u.a. das der Sklaverei (*Chico rei*, 2006), der Ankunft der brasilianischen Monarchen (*Ponha-se na rua*, 2006) oder der politischen Repression im Kaiserreich (*Chalça, o amigo do imperador*, 2005) angesprochen.

⁸ Dt.: Ein historischer Moment in unserem Land, der noch nicht lange her ist. Es ist wichtig, dass solche Gegebenheiten erinnert und diskutiert werden, damit sie sich niemals wiederholen, obwohl wir schon immer wissen, dass der Mensch (dieser »Gegenstand«, den wir verstehen müssen [...]), sich darin versteigt, seine großen Verrücktheiten im Namen irgendeiner Sache zu wiederholen.«

eigene ideologische Position zum Geschehen hinter einer humanistischen, universalistischen und vermeintlich neutralen Pose kaschiert wird.

Die ambivalente Positionierung zwischen Empathie mit den Überlebenden des Staatsterrors bei gleichzeitiger Distanzierung von deren politischen Zielen und Utopien wird erzählerisch umgesetzt durch den Rückgriff auf den testimonialen Diskurs. Die testimoniale Erzählerin ist ein ehemaliges Mitglied einer bewaffneten Widerstandsbewegung, die aus der zeitlichen Distanz über ihre Militanz (konzipiert als Täterschaft) und die Erfahrung der sexualisierten Folter erzählt. Als Zeitzeugin appelliert die Figur an die empathische Rezeption durch den Leser, gleichzeitig wird diese Empathie durch die Ambivalenz ihrer historischen Rolle und die Pathologisierung des politischen Engagements (»insanidade«) eingeschränkt. In einem Kommentar mit metanarrativer Funktion wird der Figur zudem die depolitisierte Position aus dem Editorial des zweiten Heftes in den Mund gelegt: »Não vou pregar aqui uma doutrina, nem apontar heróis ou vilões. Perdemos? Ganhamos? Cabe a cada um fazer a sua avaliação« (DINIZ 1999: 57; dt.: »Ich werde hier keine Doktrin predigen und weder Helden noch Bösewichter benennen. Haben wir verloren oder gewonnen? Das muss jeder selbst beurteilen«).

Modelliert ist die Erzählerin auf der von Irene Ravache gespielten Figur in *Que bom te ver viva*, wie zahlreiche Analogien in der Figurengestaltung und ihren Äußerungen zeigen. Zentral ist hierbei die Übernahme der semantischen Verschiebung vom Opferdiskurs hin zum Diskurs des Überlebens, der die Figuren der gefolterten Frauen aus der Passivität in die Selbstaffirmation der Subjektivität führt. Zugleich lassen sich die vielen erzählerischen Transgressionen aufzeigen, mit denen beide Figuren die Grenzen des testimonialen Diskurses austesten: die direkte Appellation des Zuschauers, der Tabubruch der Explizierung sexueller Folter, der imaginäre Dialog mit dem Folterer, die Einforderung einer selbstbestimmten Geschlechtlichkeit der Überlebenden. Schließlich spielt auf der bildlichen Motivatik der reflexive Umgang mit der Dimension der Körpersprache im testimonialen Diskurs eine zentrale Rolle bei der Modellierung der Figur der epischen Erzählerin.



Abb. 12/13:
Die epische Erzählerin in *Subversivo*

Allerdings finden in der Übertragung des testimonialen Diskurses aus dem Film in den Comic eine Reihe wichtiger semantischer Verschiebungen statt, die sich zum Teil aus Gattungs- bzw. Medienspezifika zum Teil aber auch aus der pragmatischen Dimension seiner Einbindung in das Feld der Erinnerungskultur herleiten lassen. So ist die Fokussierung weiblicher Gewalterfahrung in *Que bom te ver viva* mitsamt all den ästhetischen Transgressionen aus dem Kontext des feministischen Filmschaffens der 1980er Jahr herzuleiten, als weibliche Stimmen aus der Militanz im öffentlichen Diskurs noch völlig ausgeblendet wurden. Im Kontext der Comic-Serie hingegen fehlt der Repräsentation von Foltererfahrungen von Frauen diese Legitimation. Zwar gilt auch hier, dass ein im öffentlichen Raum ausgegrenztes Thema aufgegriffen und enttabuisiert wird, allerdings wird diese im Text auch offen dargestellte Zielsetzung unterlaufen und kontaminiert von anderen Fragestellungen, die sich ergeben, wenn ein männliches Autorenkollektiv sich die Stimme weiblicher Folteropfer aneignet, um Aussagen über die brasilianische Gegenwartsgeschichte zu treffen.

Entsprechend problematisch stellt sich die Frage der Verkörperung der Leiderfahrung in dieser Comic-Serie dar: im Sinne der Manga-Ästhetik sind die Frauenfiguren der ersten Episode – insbesondere das erzählte Ich der Regina – durch die Überbetonung der Augenpartie infantilisiert gezeichnet; genregemäß kommt es zudem zu einer hypersexualisierten Darstellung. Diese wirkt insbesondere in der graphischen Darstellung der Foltersequenzen verstörend, weil hier die Entstellung und Viktimisierung der weiblichen Figuren einem sadistischen Voyeurismus Vorschub gibt, der die Frage aufwirft, inwiefern sexuelle Gewalt gegen Frauen in westlichen Medienkulturen – entgegen des

aufklärerischen Interesses der Comicreihe – nicht im Grunde doch eine tolerierbare Größe darstellen.

Vergleicht man Film und Comic in Hinblick auf die Gestaltung des testimonialen Diskurses, fällt zudem ins Auge, dass die Figur der Erzählerin von Beginn an die auch im Film zentrale Auseinandersetzung mit der sexuellen Identität der gefolterten Frauen einbringt. So wendet sie sich gemäß der testimonialen Kommunikationssituation in einer direkten, intim gehaltenen Adressierung an den Leser und spricht nicht nur ihre Involviertheit in den bewaffneten Kampf an, sondern auch die sexuelle Folterung und deren Folgen für die Selbstwahrnehmung als sexuelles Subjekt. Wie in der filmischen Vorlage findet sich auch hier ein scheinbar kokettierender Umgang mit dem Thema der Sinnlichkeit: »Amanhã é 14 de setembro. Meu 35 aniversário. E a pesar de tudo me considerou uma mulher bastante sensual« (dt.: »Morgen ist der 14. September, mein 35. Geburtstag. Und trotz allem halte ich mich für eine sehr sinnliche Frau«)(DINIZ 1999: 4).



Subversivos - Discursos e imagens de André Diniz
Editora Nova Arte - www.novaarte.com.br
página 3



Abb. 14/15:

Kontrastierung des erzählenden und des erlebenden Ichs in einem Seitenlayout. An dieser Stelle wird das erlebende Ich eingeführt, Betonung liegt hier noch auf der Identifikation beider Figuren. Die betont überzeichnete Augenpartie (oben rechts in Abb. 15) ist noch nicht so markant wie im späteren Verlauf der Erzählung (s. Titelbild).



Abb. 16/17:

Die halb geöffneten, halb verdeckten Augen des Folteropfers markieren Anfang und Ende der Leiderfahrung, die sich über mehrere Seiten mit expliziter Gewaltdarstellung erstreckt und blind bzw. taktil erfahren wird.

Ein zentrales Gestaltungsmerkmal der Erzählung ist, dass bei der testimonialen Erzählerin die Augenpartie weggelassen ist. Dies gilt nur für das erzählende Ich, während für das erzählte Ich hingegen die Augenpartie im Stile der Mangas bis hin zu einer grotesken Darstellung überbetont wird. Während das erzählte Ich so infantilisiert wirkt (und zudem hypersexualisiert gezeichnet ist), fehlt bei dem erzählenden Ich die Mimik als eine Darstellungsmodalität, die in der Face-to-Face-Kommunikation – wie auch im Comic – insbesondere dem Ausdruck von Emotionalität dient. Diese verfremdende Darstellungsform, die einen Bruch innerhalb der sonst eher konventionellen, realistisch gehaltenen Zeichnung der Erzählerfigur markiert, verschiebt durch die Abstraktion – den Moment der Unbestimmbarkeit – (MCCLLOUD 1993: 36-37) die Rezeption in Richtung Konzeptualisierung der Leiderfahrung. Entsprechend sieht man in das ausdruckslose Gesicht einer Zeitzeugin, der bezeichnenderweise die Augen als sinnliches Organ just ab dem Moment aussetzen (was in der Erzählung mit einem letzten Italian Shot auf die Augenpartie markiert wird), in dem sie die schlimmsten Gewaltakte am eigenen Leib – am Leib des erzählten Ichs – erfahren muss. Zwar widmet der Text der physischen Gewalt der Folterszenen detailreiche Bildsequenzen, wobei die übergroßen Augen des gefolterten Ichs in aller Regel geschlossen oder verdeckt dargestellt werden (zweimal öffnet sich in Momenten des Widerstands ein einzelnes Auge der Protagonistin auf

die Szenerie), das erinnerte Leid kann in seiner Unermesslichkeit jedoch nur indirekt erschlossen werden.

An die Identifikation dieser Diskursstrategie lassen sich zweierlei Beobachtungen anschließen:

Auf der einen Seite wirft die Leerstelle, die die ausgesparte Augenpartie der Erzählerin erzeugen, die Frage auf, wer denn überhaupt das Geschehen beobachtet. Dies ist zum einen in einer zentralen Passage der Folterer selbst, der in der Pose des Voyeurs die nackte, gedemütigte Frau vor ihm taxiert. Immer wieder richtet sich der Blick seiner ausdruckslosen Brillengläser – gleichsam durch das Geschehen hindurch – direkt auf das Auge des Lesers. Der Leser, der ja dieselbe Folterszene beobachtet, kann sich an dieser Stelle für einen Moment dessen gewahr werden, dass sein Blick den perversen Blick des Täters spiegelt. Wider Willen wird ihm hier jene Skopophilie des Täters aufgezwängt, wie sie die feministische Filmtheoretikerin Mulvey (1975) in ihren Ausführungen zum männlichen Blick im Film identifiziert. Diese Darstellungen gründen entsprechend auf einer *mise-en-abyme*, die eingeflochten ist in eine ethisch höchst fragwürdige Passage der Darstellung sexualisierter Gewalt gegen Frauen und setzen ein deutliches Zeichen für die Reflexivität des Erinnerungsdiskurses in *Subversivos*.

Auf der anderen Seite wird diese Leerstelle im visuellen Diskurs kompensiert durch eine Akzentuierung der Körpersprache der epischen Erzählerin. Die Figur der Erzählerin erfährt u.a. auf jenen Seiten des Comics, in denen sich die Erzählung der Foltererfahrung nähert, eine derartige Vervielfältigung, dass sie ein Gegengewicht zur Visualisierung der Gewaltszenarien bilden kann. Diese Rekurrenz der Erzählerfigur lenkt den Blick auf die sich in endloser Folge verändernden Körperhaltungen und Gesten, die in der Abfolge bisweilen bis ins Groteske übertrieben und unnatürlich scheinen.

Diese Darstellungsstrategie schließt an die Performanz und Körpersprache der Protagonistin von *Que bom te ver viva* an, treibt aber den Effekt dieser Ästhetik noch einmal auf die Spitze. Die Körperbewegungen scheinen einer Eigenlogik zu folgen, die den verinnerlichten Konflikt offenbart, der sich zwischen den im Körper eingeschriebenen Verletzungen des Ich und jener bewussten, aggressiv vorgetragenen Zurückweisung der Opferrolle durch die epische Erzählerin markiert. Der Körper übernimmt so die Funktion eines Erinnerungsmediums für die Leiderfahrung. Die Gestualität stellt einen nicht als Repräsentation zu verstehenden Ausdruck der affektiven Dimension von Folter dar. Zwar lassen sich vereinzelt betrachtet in der Gestualität noch Pathosformeln identifizieren, womit ein Gestaltungsmerkmal des filmischen Ursprungstexts aufgenommen wird: diese Pathosformeln scheinen bisweilen befremdlich sexualisiert oder – wie bei der Verdeckung von Mund und Gesichtspartie – auch Scham zu bezeichnen. Entscheidend ist hier aber die beschleunigte Abfolge von Gesten. Es ist eine Choreographie der Körperextremitäten, für die es – folgt man Elira del Rios Ausführungen in *Deleuze und das Performanz-Kino* (2008: 78) – eine eigene hermeneutische Herangehensweise bedarf, die einer nicht repräsentativen Darstellungsform Rechnung tragen kann. Im Zusammenspiel

mit der expliziten Darstellung von brutalsten Gewalthandlungen am erzählten Ich wird hier auf genau den Bereich verwiesen, der sich der Versprachlichung und Visualisierung entzieht: der Inkommensurabilität der Leiderfahrung und ihrer Auswirkungen auf das erzählende Subjekt des Testimonio.

Fazit: Körperdiskurse und Auratisierung im Feld der Erinnerungskultur

Bei einem Vergleich von *Subversivos* und *Que bom te ver viva* fällt zunächst die Tatsache auf, wie stark beide Texte auf die Rhetorik des Reembodiment im testimonialen Diskurs setzen. Beide Texte sind hierbei zunächst einmal der Kommunikationssituation des mündlichen, vermeintlich unmittelbaren Testimonio nachmodelliert und können die textuelle Repräsentation aufgrund der Möglichkeiten eines graphischen bzw. audiovisuellen Mediums entsprechend durch die Visualisierung der Körpersprache kompensieren. Gleichzeitig können diese Diskursstrategien hier nur vordergründig als Rekonstruktion einer natürlichen Kommunikationssituation gelten. Im Grunde heben beide Werke dafür die Bedeutung der Körpersprache für die Sinnkonstitution zu pointiert hervor; Körpersprache kommt in einem verfremdenden Überspielen des theatralischen Moments zum Ausdruck. Durch das Auseinanderdriften der verschiedenen Darstellungsmodalitäten des Testimonio wird vielmehr eine textuelle Ironie erzeugt, die die Aufmerksamkeit auf eine metanarrative Ebene lenkt, auf der das Problem der Darstellbarkeit von Leiderfahrung in der Erzählung des Zeitzeugen aufgeworfen wird. Hierbei ist dieser ironische Effekt in *Subversivos* noch dadurch verstärkt, dass im Comic die einzelnen Formen des gestuellen Ausdrucks aus dem natürlichen Fließen des Körperausdrucks isoliert und fixiert werden, was wiederum einen sezierenden Blick auf die Choreographie des traumatisierten Körpers erlaubt. Im Fokus bleibt das enigmatische Verhalten des Körpers auch durch die verfremdende Leerstelle der Augenpartie in der Darstellung der Zeitzeugin. Es zeigt sich bei beiden Texten, wie stark die Transgressivität in Hinblick auf die Darstellungskonventionen des Testimonialen im Feld der Erinnerungskultur auf den Strategien des Reembodiment gründet. Diese ästhetisch innovativen Strategien sind sicherlich als Symptom einer Krise des testimonialen Diskurses zu sehen, wobei sich die textuelle Ironie in einer gewissen Friktion zur Ernsthaftigkeit und Unhinterfragbarkeit des testimonialen Erfahrungsberichts bewegt, dessen symbolisches Kapital sich ja aus der Glaubwürdigkeit und Authentizität ergibt, die den Äußerungen des Zeitzeugen zugeordnet wird.

Neben der Frage der Darstellbarkeit von Leiderfahrung wirft die Lektüre auch die Problematik auf, wie viel von dem Leid des Zeitzeugen eigentlich expliziert werden sollte, wie stark die Darstellung dem Gedanken eines kathartischen Durcharbeitens folgt oder nicht vielmehr eine weitere Verletzung der Intimsphäre und Fortschreibung der Viktimisierung bedeutet. Hierauf finden sich unterschiedliche Vorgehensweisen in Dokumentarfilm und Comic, da die

Foltererfahrung bei Murat eher symbolisch sublimiert wird (u.a. in der Figur des hängenden Engels), während *Subversivos* der Comic-Ästhetik der Mangas folgend eine Explizierung der Gewaltdarstellung wählt. Die Tatsache, dass der Comictext keine Tabus hinsichtlich der Darstellung physischer Gewalterfahrung achtet und durch die Erotisierung der dargestellten gefolterten Frauenfiguren den Zusammenhang von männlichem Voyeurismus und den Exzessen der Folterungen aufdeckt, wirft die Frage auf, ob hier die ethischen Grenzen des testimonialen Diskurses nicht nachhaltig überschritten sind. So muss sich der Comic Vorwürfen der Kommodifizierung von Leiderfahrung in Popkultur und Kulturindustrie stellen: also der Frage, ob eine solche Form der Erinnerungsarbeit überhaupt als ethisch gerechtfertigt angesehen werden kann oder entsprechende Logiken der Verdinglichung und Vermarktung der Leiderfahrung nicht von vornherein und grundlegend gegen die Regeln der Erinnerungskultur verstoßen. Dies gilt umso mehr, als dass der Comic nicht wie der Film die (sekundäre) Auratisierung für sich beanspruchen kann, auf die direkte Artikulation eines Leidgedächtnisses einer Zeitzeugin zurückzugehen.

Im Grunde lässt sich trotz aller Ähnlichkeiten und intertextuellen Verweise als einer der grundlegenden Unterschiede zwischen beiden Texten das Spannungsverhältnis zwischen auratisierten und entauratisierten Positionierungen verstehen. Während bei Murat nicht nur Zeitzeuginnen zu Wort kommen und der Paratext deutlich macht, dass die Filmautorin selber Betroffene und Überlebende ist, inszeniert sich *Subversivos* allein schon aufgrund der stark verfremdenden Comic-Ästhetik als ein Text, der den letztlich mimetischen Weltbezug des Testimonio problematisiert. Der Zugang zum testimonialen Diskurs zeigt sich hier explizit als narrativ konstruiert, wobei bei der Aneignung des Stoffs aus *Que bom te ver viva* insbesondere auch die Tatsache bedeutsam ist, dass die intertextuellen Verweise keine direkte Aneignung von Testimonios realer Überlebener – d.h. jener Subjekte, die tatsächlich die Leiderfahrung sexualisierter Gewalt verkörpern – impliziert, sondern sich vielmehr an der Fiktionalisierung des testimonialen Diskurses im Rahmen des Enactments des Alter Egos durch die Schauspielerin in der Dokufiktion in *Que bom te ver viva* abarbeitet.

Subversivos einfach abzutun als eine Form der Kommerzialisierung von Erinnerungskultur wäre allerdings auch als ein Abwehrmechanismus zu verstehen, der der Rolle des Texts im Feld der Erinnerungskultur Brasiliens nicht gerecht wird. Der Comic als eine Kunstform sieht sich weit mehr den Logiken einer Gegenkultur als jenen der kulturindustriellen Produktion verpflichtet, zumal für solche Comics ohnehin nur Marktnischen vorhanden sind. Die Serie *Subversivos* erweist sich trotz aller ästhetischen Transgressionen als ein sehr reflektierter, strategischer Umgang mit Diskursstrategien der Erinnerungskultur. Dies wird insbesondere an den ersten beiden Nummern der Serie deutlich, die sich mit Diskursstrategien aus *Quem bom te ver viva* beschäftigen, sie auf die Spitze getrieben und so zum Teil auch kritisch hinterfragen. Die Art und Weise, wie der Comic die schon im Film angelegten Transgressionen von Ethik und Ästhetik des testimonialen Diskurses seziert, zeigt wie stark letztlich auch

auratisierte Positionen im Feld von Dynamiken der Kommodifizierung bestimmt sind und wie problematisch – bzw. konstruiert – die Grenzziehung zwischen auratisierter und entauratisierter Erinnerungskultur ist.

Literatur

- ASSMANN, ALEIDA: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München [C.H.Beck] 2014
- ASSMANN, JAN: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München [C.H. Beck] 2007
- BATEMAN, JOHN: *Multimodality and Genre: A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Basingstoke [Palgrave Macmillan] 2008
- BATEMAN, JOHN; KARL-HEINRICH SCHMIDT: *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*. London [Routledge] 2012
- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1963
- BEVERLEY, JOHN: Anatomía del testimonio. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 1987, S. 7-16
- BRITO, ALEXANDRA BARAHONA DE. TRUTH: Justice, Memory and Democratization in the Southern Cone. In: BRITO, ALEXANDRA BARAHONA DE. TRUTH; CARMEN GONZÁLES-ENRÍQUEZ; PALOMA AGUILAR (Hrsg.): *The Politic of Memory. Transitional Justice in Democratizing Societies*. Oxford [Oxford UP] 2001, S. 119-160
- BOURDIEU, PIERRE: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2014
- BRUZZI, STELLA: *New Documentary: A Critical Introduction*. London [Routledge] 2006
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE: *Laudo pericial indireto produzido em decorrência da morte de Vladimir Herzog*. Brasília, 29. 09.2014. <http://www.cnv.gov.br/laudos-periciais.html> [letzter Zugriff: 7.06.2015]
- DEL RIO, ELENA: *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh [Edinburgh UP] 2009
- DINIZ, ANDRÉ: *Subversivos: um retrato dos anos de repressão*. No. 1. Rio de Janeiro [Editore Nona Arte] 1999
- DINIZ, ANDRÉ; LAUDO: *Subversivos: companheiro Germano*. No. 2. Rio de Janeiro [Editore Nona Arte] 2000
- DI PRETE, LAURA: »Foreign Bodies«: Trauma, Corporeality, and Textuality in Contemporary American Culture. New York [Routledge] 2006
- ERLL, ASTRID: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart [Metzler] 2011
- GAGNEBIN, ANNE MARIE: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo [Editora 34] 2006

- GOMBRICH, ERNST H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984
- HALBWACHS, MAURICE: *A memória coletiva*. São Paulo [Centauro] 2006
- HUYSEN, ANDREAS: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford [Stanford UP] 2003
- JARAS, RENÉ: Prólogo. Testimonio y Literatura. In: JARAS, RENÉ; HERNÁN VIDAL (Hrsg.): *Testimonio y Literatura*. Edina [Society for Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures] 1986, S. 1-6
- KRESS, GUNTHER: *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London [Routledge] 2010
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London [Routledge] 1996
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London [Arnold] 2001
- LACAPRA, DOMINICK: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca [Cornell UP] 1994
- MCCLOUD, SCOTT: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York [Harper Collins Publishers, Inc.] 1993
- MOREIRAS, ALBERTO: The Aura of Testimonio. In: GUGELBERGER, GEORG M. (Hrsg.): *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham [Duke UP] 1996
- MULVEY, LAURA: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, 16(3), 1975, S. 6-18
- MURAT, LÚCIA: *Depoimentos de Lúcia Murat às Comissões Estaduais e Nacionais*, 28.05.2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk> [letzter Zugriff: 21.06.2015]
- MURAT, LÚCIA: *Que bom te ver viva*. Rio de Janeiro, 1989
- NAPOLITANO, MARCOS: *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo [Contexto] 2014
- NICHOLS, BILL: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington [Indiana UP] 1995
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JOHN BATEMAN; ROBIN CURTIS; BEATE OCHSNER; SEBASTIAN THIES: Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung. In: *MEDIENwissenschaft*, 1, 2018, S. 8-26
- SALDAÑA-PORTILLO, MARIA JOSEFINA: *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham [Duke UP] 2003
- SARLO, BEATRIZ: *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires [Siglo XXI] 2005
- SCHNEIDER, NINA: Brasilien beschweigt die Militärdiktatur: Wird die Wahrheitskommission zum Wendepunkt? In: *GloboKult*, Berlin, 01.02.2012. <http://www.globokult.de/politik/welt/698-brasilien-beschweigt-die-militaerdiktatur-wird-die-wahrheitskommission-zum-wendepunkt> [letzter Zugriff: 18.06.2015]

- SELIGMAN-SILVA, MÁRCIO: *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas [Editora da UNICAMP] 2003
- SKLODOWSKA, ELZBIETA: La forma testimonial y la novelística de Miguel Barnet. In: *Revista/Rewiew Interamericana*, 12(3), 1982, S. 375-384
- SKLODOWSKA, ELZBIETA: *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Bern [Peter Lang] 1992
- SOUZA, JÔNATAS XAVIER DE: »Que bom te ver viva«: *histórias de mulheres que sobreviveram à violência da ditadura*. Masterarbeit in Geschichte und Kulturgeschichte, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2013. <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/5976> [letzter Zugriff: 21.06.2015]
- 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
- STÖCKL, HARTMUT: Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse. In: ECKKRAMMER, EVA MARTHA; GUDRUN HELD (Hrsg.): *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Medientexten*. Bern [Peter Lang] 2006, 11-36
- WILDFEUER, JANINA: *Film Discourse Analysis. Towards a New Paradigm of Multimodal Film Analysis*. London [Routledge] 2014

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 setzen, sind zwar durchweg mehr oder weniger stark mit expliziten Begründungen versehen, immer aber auch in tradierten und daher klärungsbedürftigen Zusammenhängen eingewurzelt.

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (22) »Phänomenologische Bildtheorien« von Antje Kapust, (23) »Gesichtsdarstellung« von Christa Sütterlin, sowie (24) »Figur/Grund-Differenzierung« von Jörg R.J. Schirra und Zsuzsanna Kondor.

Das bildphilosophische Stichwort 22

Antje Kapust

Phänomenologische Bildtheorien

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Wurzeln in Husserls phänomenologischer Analyse des Bildbewusstseins

Die theoretische Grundlage für die zahlreichen Spielarten phänomenologischer Bildanalysen liefert Edmund Husserl (HUSSERL 1980) mit seinen bahnbrechenden Studien zum phänomenologischen Bildbewusstsein. Seine Leistung für die Bildtheorie ist in drei Aspekten zu resümieren. Erstens hat seine Destruktion der erkenntnistheoretischen Bildertheorie einen wesentlichen Beitrag zur nachfolgenden Vielfalt der Bildbegriffe ermöglicht (Bild als imaginäre Projektionsfläche, als Fenster, als Nichtung, als Zug, als ›Sehen gemäß...‹, als Darstellung, als Erscheinen von Sichtbarkeit usw.). Zweitens haben seine Studien zum Bildbewusstsein den Weg für die Berücksichtigung produktiver Konstitutionsleistungen geebnet, die in der nachfolgenden Phänomenologie eine wesentliche Rolle spielen. Drittens hat die Relevanz der Intentionalität bemerkenswerte Analogisierungen von Phänomenologie und Malerei ermöglicht.

Wesentliches Motiv ist die Abgrenzung gegenüber einer herkömmlichen Abbildtheorie als Erkenntnistheorie, die in den Spielarten von Naturalismus und Historismus das Bild als Abbild der Wirklichkeit betrachtet und als

Reproduktion der äußeren Realität im Bewusstsein eines Betrachters auffasst. Husserl unterläuft diese bildtheoretische Dichotomie mithilfe eines intentionalen Bildbewusstseins, in dessen Zentrum die Frage steht, wie die Dinge im Wie ihres Wahrgenommenseins im Medium der Bilder erscheinen. Die ursprünglich transzendente Phänomenologie wird in eine genetische Phänomenologie umgearbeitet, die das Feld für zahlreiche methodische Variationen öffnet (anthropologische, ontologische, strukturelle, existenziale, dekonstruktive, archäologische, responsive, materiale Phänomenologie usw.).¹

2. Drei Hauptaspekte

Ausgangspunkt der phänomenologischen Bildtheorie ist das Prinzip, dass der Anfang jeder Beschreibung »die reine und sozusagen noch stumme Erfahrung« sei, die erst zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes zu bringen sei. Die Wahrnehmung gilt als Urmodus eines Erscheinens, in der *was* und *wie* der Erscheinung intentional verklammert sind. Bildlichkeit entstehe, wenn ein »Bild Ding« (> Bildträger) als ein Bild aufgefasst wird und auf diese Weise im Bild ein Bildsujet (> Bildinhalt) zu sehen ist. Eine Bildlichkeit geht daher nicht auf eine Verdoppelung der äußeren Wirklichkeit zurück, die »repräsentiert« werde. Husserl unterscheidet vielmehr zwischen dem physischen Ding (Trägermaterial), dem Bildobjekt (das Erscheinende bzw. der Repräsentant) und dem Bildsujet (das Repräsentierte). Das Bild selbst ist dabei »unsichtbar«, da es nur im Bildhaften der Dinge und des Sehens auftaucht. Das Hervortretenlassen als Bild gilt als eigentliche Leistung des Bildbewusstseins, das Aspekte wie die Fiktivität der Objekte, die Unterscheidung zwischen einem Bild- und einem Zeichenbewusstsein, den Widerstreit zwischen Fiktion und Realität, Neutralitätsmodifikationen, eine mehrfältige Bildlichkeit und höherstufige Bildvorstellungen umfasst. Bewusstsein sei immer Bewusstsein von etwas, wobei zu diesen Modifikationen zahlreiche Aspekte gehörten, so Aktualität und Potentialität, Mehrmeinung und Verschattetes, räumliche und zeitliche Horizonte, identifikatorische Synthesen und Passivitäten sowie Modi der Aufmerksamkeit.

2.1 Die signifikative Differenz

Wichtig wird für phänomenologische Bildtheorien die signifikative Differenz, derzufolge etwas *als* etwas erscheint oder sichtbar (oder hörbar usw.) wird. Bereits Husserl betont, dass wir es nicht erst mit Dingen zu tun haben, die wir auf einer zweiten Stufe als Bilder wahrnehmen, sondern dass etwas als etwas im Bild sichtbar wird. An diese signifikative Differenz schließt sich die soge-

¹ Wichtig sind hier insbesondere: HEIDEGGER 1986; SARTRE 1999; MERLEAU-PONTY 1993; MERLEAU-PONTY 2003; WALDENFELS 1999; WALDENFELS 2010; NANCY 2006; NANCY/FERRARI 2006; DERRIDA 1992; DERRIDA 2007; BOEHM 2007; MERSCH 2002; SALLIS 1998; SALLIS 2008; CASEY 2002; CASEY 2005; CASEY 2007 und CARBONE 2001.

nannte *pikturale* (WALDENFELS 2010) oder *ikonische Differenz* (BOEHM 2007) an. Das Bild verdoppelt oder differenziert sich in das, was ins Bild kommt, und das, worin etwas ins Bild kommt, so dass wir es nach phänomenologischer Bildtheorie nicht mit der Dichotomie von realem Bildding und subjektiver Bildauffassung zu tun haben, sondern mit der Frage, wie sich ein Etwas (Flecken oder Farbpigmente auf einem Untergrund) mit einem Sinn »beseelt« und im Bild als Bild wahrgenommen wird. Zwar öffnen sich von hier aus Grenzformen (z.B. Materialisierungen von Farbe oder Transfigurationen zu Bilddingen oder Dingbildern), aber die *pikturale* oder *ikonische Differenz* selbst verschwindet nicht. Dieses Phänomen gibt Raum für potenzierte Sichtbarkeiten, Verkörperungen im Bild, Bildereignisse oder Bildtypen. Das Bild als »Spiegelbild« geht von einer *Selbstverdoppelung* und *Selbstvervielfältigung* des bildhaft Sichtbaren aus (WALDENFELS 2010). Die Struktur dieses Bildtypus besagt: »*x ähnelt y*« oder »*x sieht aus wie y*«. Hier geht es um eine Verähnlichung. Der entsprechende Prototyp ist der Spiegel, in dem eines auf anderes verweist und der Wiederholungseffekte erzeugt.

2.2 Der Aspekt der Vergegenwärtigung

Die zweite Dimension des Bildes als »Spur« folgt den Prozessen der Vergegenwärtigung. Die Rolle dieses Bildes besteht in einer Vergegenwärtigung, die Abwesendes und Fernes in Nähe verwandelt (▷ Kontextbildung). Die Strukturform dieses Erinnerungsbildes besteht in einer repräsentativen Funktion: »*x erinnert an y*«. Durch dieses Verhältnis der Repräsentation wird das primäre Spiegelbild, das auf einer ursprünglich ikonischen Fiktion beruht (»*x sieht aus wie y*«), bereichert durch verweisende Spuren, die mit affektiven Aufladungen einhergehen.

2.3 Der Aspekt des Entzugs

Die dritte Kategorie von Bildern konstituiert gemäß phänomenologischer Bildtheorien den Typus eines Entzuges, der auf Fremdheiten zurückgeht. Diese Bilder erzeugen keine Evidenz, sondern Brechungen und Entgegenwärtigungen. Diese Bildoperationen beruhen nicht auf Ähnlichkeit und Repräsentation. Im Zentrum dieser Bildstrategie steht vielmehr eine responsive Struktur, die sich in der Formel bekundet: »*x fordert auf zu y*«. In dieser appellativen Dimension verwirklicht sich das eigentlich Unsichtbare von Bildern (▷ Bildakt-Theorie).

3. Vergleich mit anderen Ansätzen

Gegenüber einer Bildanthropologie erlaubt die phänomenologische Bildtheorie komplexere Reflexionen bezüglich des Verhältnisses von Sichtbarem und

Unsichtbarem. Gegenüber der sprachanalytischen Bildtheorie wird der reichhaltige Raum vorprädikativer Erfahrungen in der Konstitution von Bildern berücksichtigt. Gegenüber der Semiotik werden die zahlreichen überschüssigen Prozesse betont, die über einen Zeichengebrauch hinausgehen. Sehen ist *mehr* als *nur* Entzifferung von Zeichen als »Lektüre eines Gesagten«. Es ist vielmehr produktives und konstituierendes Sehen (überschüssiges Sagen). Im Kontrast zur Semiotik kommt es zu einer eigenen pikturalen Logik, die von der diskursiven Logik verschiedenen ist. Chiasmatische Prozesse zwischen Einfallen und Auffallen spielen dabei ebenso eine Rolle wie Grenzüberschreitungen (von Konventionen, Regeln, Habitualitäten, Prozessen und Ordnungen) und Transfigurationen.

Literatur

- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007
- CARBONE, MAURO: *La visibilité de l'invisible*. Hildesheim [Olms] 2001
- CASEY, EDWARD S.: *Representing Place. Landscape Painting and Maps*. Minnesota [U of Minnesota P] 2002
- CASEY, EDWARD S.: *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*. Minnesota [U of Minnesota P] 2005
- CASEY, EDWARD S.: *The World at a Glance*. Bloomington [Indiana UP] 2007
- DERRIDA, JACQUES: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien [Passagen] 1992
- DERRIDA, JACQUES: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. München [Fink] 2007
- HEIDEGGER, MARTIN: *Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)*. Ditzingen [Reclam] 1986
- HUSSERL, EDMUND: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925) (Husserliana XXIII)*. Den Haag [Nijhoff] 1980
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Die Prosa der Welt*. München [Fink] 1993
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg [Meiner] 2003
- MERSCH, DIETER: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München [Fink] 2002
- NANCY, JEAN LUC: *Am Grund der Bilder*. Zürich [Diaphanes] 2006
- NANCY, JEAN LUC; FEDERICO FERRARI: *Die Haut der Bilder*. Zürich [Diaphanes] 2006
- SALLIS, JOHN: *Shades. Of Painting at the Limit*. Bloomington [Indiana UP] 1998
- SALLIS, JOHN: *Transfigurements: On the True Sense of Art*. Chicago [U of Chicago P] 2008
- SARTRE, JEAN PAUL: *Die Suche nach dem Absoluten. Texte zur bildenden Kunst*. Hamburg [Rowohlt] 1999

WALDENFELS, BERNHARD: Ordnungen des Sichtbaren. In: WALDENFELS, BERNHARD (Hrsg.): *Sinnesschwellen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999, S. 102-123.

WALDENFELS, BERNHARD: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010

Das bildphilosophische Stichwort 23

Christa Sütterlin

Gesichtsdarstellung

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Allgemeiner Horizont: Kulturhistorisches

Wir überblicken zurzeit eine Bildgeschichte des menschlichen Gesichtes über einen Zeitraum von ca. 30.000 Jahren. Der »älteste Kunstgegenstand der Welt« (MORRIS 1994: 187) allerdings, der sogenannte Makapansgat-Stein, ist ein Kiesel aus Südafrika, der auf ein Alter von 3 Millionen Jahren geschätzt ist. Er trägt die Höhlungen von zwei Augen und einem Mund, die ihn als Gesicht erscheinen lassen und vermutlich ein Grund sind, warum er in eine Höhle getragen, dort aufbewahrt und später auch gefunden wurde. Dass der Stein durch Einwirken von Vormenschen ein Gesicht erhielt ist unwahrscheinlich und keine Annahme, die notwendig erscheinen lassen müsste, warum der Stein für den Finder wichtig war. Es handelt sich weit eher um natürliche Vertiefungen, und die Tatsache, dass ein menschliches Gesicht darin erkennbar wurde, weist auf die Rolle der Wahrnehmung für die zentrale Bedeutung des Bildmotivs *Gesicht* hin.

Es gibt vielerlei Gründe für ein bildnerisches Interesse am Motiv. Das Gesicht stellt zweifelsfrei das interessanteste, persönlichste und aufschlussreichste Merkmal des Menschen dar. In keinem Bereich der physischen

menschlichen Erscheinung treten die individuellen Eigenschaften so dicht gehäuft zutage wie in der Physiognomie eines Menschen, sie bilden die wesentlichen Marker seiner Persönlichkeit und Identität.



Abb. 1:

Ausschnitt aus: H. Holbein: Bildnis eines jungen Kaufmannes (1541), KHM Wien
Quelle: [commons.wikimedia.org/wiki/Hans_Holbein_\(II\)#/media/File:Hans_Holbein_d.J._-_Bildnis_eines_jungen_Kaufmannes_\(1541\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Hans_Holbein_(II)#/media/File:Hans_Holbein_d.J._-_Bildnis_eines_jungen_Kaufmannes_(1541).jpg) [letzter Zugriff: 30.04.2018]

Darüber hinaus ist das Gesicht auch der expressivste und kommunikativste Teil des menschlichen Körpers und wesentlicher Träger des Ausdrucks von Stimmungen, Befindlichkeiten und Gefühl, die im Mienenspiel auf differenzierte Weise mitgeteilt werden (▷ Affekt und Kommunikation). Auch Alter, Gesundheit und Geschlecht werden am Gesicht abgelesen, sodass sich damit eine Ressource für vielerlei Nachrichten erschließt, die bildlich genutzt werden können. Seltsamerweise dauert es historisch verhältnismäßig lange, bis diese Quelle erschlossen wurde.

Was wir mit Entwicklungen der Gesichtsdarstellung verbinden, die in der Kunst von Holbein, Raffael, Rembrandt und Goya ihren Höhepunkt erreicht hat, geht auf die vergangenen 500 bis 2.000 Jahre zurück, eine erstaunlich kurze Zeitspanne für ein Motiv von dieser Bedeutung (Abb. 1).

1.1 Von frühen Darstellungen ...

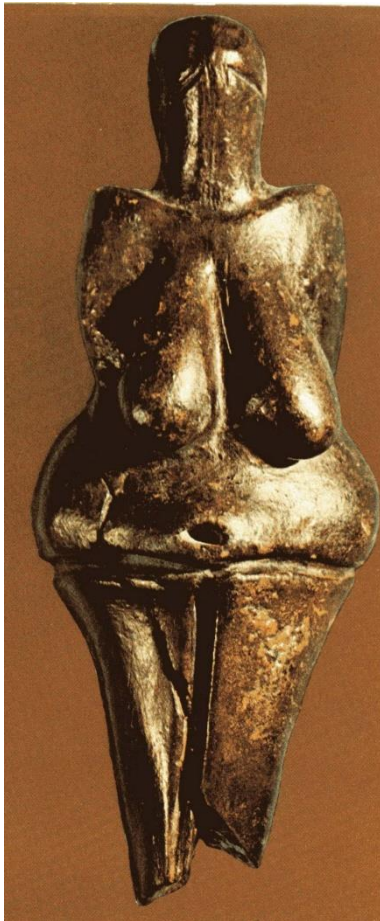


Abb. 2:
Frauenstatuette (*Venus*) von Dolni Vestonice (Süd-Mähren). Keramik, Gravettien, mit rudimentärer Gesichtseinschätzung (ca. 25.000 v. Chr.)
Quelle: MÜLLER-BECK, HANSJÜRGEN; GERD ALBRECHT (Hrsg.): *Die Anfänge der Kunst vor 30.000 Jahren*. Stuttgart [Theiss] 1987

Über weite Strecken der Vor- und Frühgeschichte erscheint die Darstellung des menschlichen Gesichtes unterdrückt, maskenhaft oder marginal, als rudimentäre Einzeichnung auf dem oft amorphen Fortsatz (Kopf) von recht einfachen, schematisierenden Körperdarstellungen aus Stein und Knochen (Vogelherd, Aurignacien; Dolni Vestonice, Gravettien). Es handelt sich um ein verallgemeinertes Gesichtsschema, um Merkmale, die von einem spezifischen morphologischen Typus absehen (Abb. 2). Auf eine charakteristische Kennzeichnung wird auch dann verzichtet, als die Materialien (Ton, Marmor) leichter zu bearbeiten sind, etwa auf sumerischen Siegeln oder kykladischen Idolen. Auf eine Darstellung von Individuen scheint es lange nicht anzukommen. Die Gesichtsdarstellung bleibt emblematisch, stereotyp bis typisierend. Dies gilt selbst noch für die griechische Plastik, wobei sich eine Ausprägung *verschiedener* Typen, differenziert nach geschlechtlichen und sozialen Rollen etabliert. Auch

finden sich erste ›idealtypische‹ Ausprägungen, wo es sich um die Darstellung von Göttern handelt.



Abb.: 3

Portrait einer Frau. Römisch (4. Jh.)

Quelle: KRAUS, THEODOR: *Das römische Weltreich – PKG III*. Berlin [Propyläen] 1985

1.2 ... Zu personen-orientierten Gesichtsdarstellungen

Der Beginn einer personen-orientierten Gesichtsdarstellung findet sich in den ägyptischen Mumienbildern der ptolemäischen Zeit (Fayum), den Toten-Bildnissen in hellenistischer sowie den Herrscherbildnissen in römischer Zeit (Abb. 3). Mumien- wie Totenbildnis sind funktionell stärker an der Substitution der Person orientiert, während die Kaiserbildnisse durch die Ausdehnung des römischen Reiches als bildliche Vertretung (Symbol) der konkreten Herrscherperson in den Provinzen wichtig wurden. In der römischen Plastik spiegelt sich diese Tendenz durch eine stärkere Individualisierung bis hin zum Portrait wieder.

Was wir mit Portrait-Darstellung verbinden, ist aber erst eine Frucht der Renaissancekunst, welche dem Ausdruck der souveränen Persönlichkeit erstmals eine eigene Bühne bereitet. Das personenbezogene Bildnis bleibt bis ins 20. Jahrhundert und darüber hinaus (A. Jawlenski, P. Picasso, E.L. Kirchner,

M. Beckmann etc.) eine viel gepflegte Bildgattung der Kunst. In der mehr bild-bezogenen Rezeption moderner Darstellungen gewinnt das menschliche Gesicht als Motiv die Bedeutung einer neu zu erschließenden Reiz-Landschaft, als semiotisches Experimentierfeld sowie als Stimmungs- und Werbeträger mit höchst vielfältigem Nachrichtenpotential. Im Grunde jedoch geht es um die Erschließung einer visuellen Wirkungsdimension, die im Menschen präfiguriert ist und sich auch in viel früheren Gesichtsdarstellungen wie in einem Buddha-Kopf der Khmer oder einer hölzernen Idolstatue der Baule (Afrika) längst manifestiert hat.

2. Cerebrale Deutungsschichten: Zur Neuropsychologie der Gesichtswahrnehmung

2.1 Gesichtsschema als angeborene Wahrnehmungskategorie

Das menschliche Gesicht stellt visuell auf verschiedene Ebenen möglicher Ausdeutungen ab, welche sich in der kulturhistorischen Matrix seiner Repräsentation durchaus abbilden. Die lange währende und universell über viele Kulturen zu beobachtende Präsenz des strengen maskenhaften Schemagesichtes in der frühen Bildgeschichte lässt sich einerseits mit der Darstellungsfunktion der persönlichen Verhüllung (Indifferenz) im Kult bzw. mit göttlicher oder spiritueller Bedeutung (Unbestimmbarkeit) im Bild verknüpfen. Auf das Individuum kam es kulturgeschichtlich offenbar nicht an, weit eher auf einen Umgang mit den höheren Mächten.

Neuropsychologisch gibt es offenbar eine sehr alte Grundlage (Struktur), welche auf das visuelle Zeichen oder Emblem ›Gesicht‹ in autonomer Weise anspricht. Säuglinge bis zu einem Alter von 12 Wochen reagieren zunächst auf einfache Gesichtsattrappen stärker als auf bildliche Ausprägungen eines komplexeren oder individuellen Gesichtes, ausgenommen auf das der Mutter oder Bezugsperson (FANTZ 1966; GOREN et al. 1975; DE SCHONEN et al. 1994). Eine neuere Studie bestätigt den Zusammenhang auf einer weiteren Ebene. Gezeigt wurden sechs Monate alten Säuglingen Gesichtsschemen mit verschiedenen Merkmalsvarianten (Gesichts- und Nasenlänge, Nasenbreite und Augenabstand) sowie Gesichter, die einen präzise errechneten Mittelwert aus diesen Mustergesichtern darstellten, so genannte *Prototypen*. Die Bevorzugung galt signifikant den Prototypen und unterschied sich in nichts von jener in Tests mit erwachsenen Versuchspersonen (STRAUSS 1979). Auch sind bereits Neugeborene imstande, gesichtsähnliche von gesichtsunähnlichen Attrappen zu unterscheiden. In der gesichtsähnlichen Attrappe waren zwei Augenflecken über einem Mundfleck angeordnet, in der Vergleichsform diese Verteilung um 180° gedreht (VALENZA et al. 1996). Kriterium der Aufmerksamkeit war immer

die Betrachtungsdauer. Prototypen, d.h. Durchschnittsgesichter, spielen auch eine Rolle bei der Schönheitsbewertung von Gesichtern (s. weiter unten). Es könnte sein, dass das rudimentäre Elementargesicht auf einer eigenen alten Wahrnehmungsstruktur beruht, die möglicherweise unter dem Selektionsdruck entstanden ist, Menschen auf große Distanz als Menschen erkennen und von größeren Tieren unterscheiden zu können. Man spricht auch von Wahrnehmungskategorie (PÖPPEL 1982: 126f.; GROß et al. 1981). Dazu genügen wenige Merkmale.

2.2 Grundlage der Wahrnehmung individueller Gesichter

Die Ausprägung differenzierter persönlicher Gesichtsmarkmale, wie sie mit der Entwicklung des Portraits einhergeht und in der Malerei wie Skulptur zu ungeahnten künstlerischen Höhepunkten geführt hat, hängt kulturhistorisch mit der wachsenden Geltung individueller Leistungen des Menschen als Kulturträger wie auch als Verantwortungsträger in Wirtschaft und Wissenschaft zusammen.

Neuropsychologisch gibt es auch dafür den Nachweis eigener Wahrnehmungsstrukturen im menschlichen Gehirn. Aus der Pathologie sind Hinweise bekannt, nach welchen offenbar kortikale Zellpopulationen im Temporalhirn für die Speicherung individueller Gesichter (Physiognomien) zuständig sind. Bei deren Beschädigung sind Menschen nicht mehr imstande, andere Menschen an ihrem Gesicht zu erkennen, wohl aber an zusätzlichen Merkmalen wie Stimme, Schritt, Haartracht etc. Dieser Ausfall nennt sich Prosopagnosie (Gesichtsblindheit).

Nicht davon betroffen ist dabei das Erkennen mimischer Signale wie Lachen, Lächeln, Ausdruck von Zorn, Überraschung, Ekel etc., welches zu den grundlegenden Leistungen des Gehirns gehört und offenbar an einem anderen Ort stattfindet. Menschen mit dieser Beeinträchtigung sind also nicht mehr imstande zu sagen, ob sie das Gesicht einer Person schon einmal gesehen haben (kennen), wohl aber, ob es sich um ein fröhliches, trauriges oder zorniges Gesicht handelt. Mit diesen autonomen Formen der Gesichtsverarbeitung ist das Gehirn gegen einen ganzheitlichen Ausfall der Gesichtswahrnehmung gut abgesichert.

Dass für die Wahrnehmung individueller Gesichter eine eigene neuronale Struktur aufgebaut wurde, weist auf die zentrale Bedeutung des Erkennens einzelner Personen hin, das mit dem Wachsen menschlicher Verbände und Gesellschaften notwendig wurde. Kategoriale (Was-) Erkennung und physiognomische (Wer-) Unterscheidung stellen zwei verschiedene Leistungen der Gesichtswahrnehmung dar, welche unabhängig entstanden sind und auf neuronalen Strukturen beruhen. Die Annahme, dass das lange Vorherrschen des Elementargesichtes in der Bildentwicklung auf einer verzögerten Entwicklung der entsprechenden kortikalen Strukturen für physiognomisches Erkennen beruhe, wäre allerdings ein Fehlschluss. Individuelles Erkennen ist sicherlich so

alt wie schematisch-kategoriales und war von Anbeginn für eine Hominisation in der Kleingruppe wichtig. Kulturgeschichtliche Faktoren spielen bei allen kulturellen Prozessen eine hemmende oder fördernde Rolle.

2.3 Mimik als artspezifisches Ausdrucksmittel

Ausdruck und Mimik sind ein weiteres differenziertes Gesichtsmerkmal, das zu den menschlichen Universalien gehört. Das Grundrepertoire ist artspezifisch angelegt und über alle Kulturen vergleichbar, vor allem in den Basis-Emotionen Angst, Zorn, Freude, Trauer, Ekel und Erschrecken. Grundlage dafür sind 23 Muskelpaare, deren Kontraktion je nach Emotion nach gleichem Muster erfolgt (DARWIN 1872; EKMAN 1973a; MUSTERLE/ROESSLER 1986). Auch Taubblinde zeigen dieses Ausdrucksverhalten, obwohl sie es an keinem sozialen Modell erlernen konnten (EIBL-EIBESFELDT 1973). Zusätzlich gibt es kulturelle Varianten. Interkulturelle Übereinstimmung gibt es auch im Beurteilen und Verstehen der Gesichtsausdrücke durch Vertreter unterschiedlicher kultureller Herkunft (EKMAN 1973b; EIBL-EIBESFELDT 1995: 219 ff. u. 639). Dies macht die Mimik zu einem verlässlichen nonverbalen kommunikativen System.

3. Moderne Gesichtsdeutungen

Auch die moderne Gesichtsdarstellung zeigt sich in der Ausdeutung der drei verschiedenen Repräsentationen in Kunst und anderen Bildmedien ergiebig.

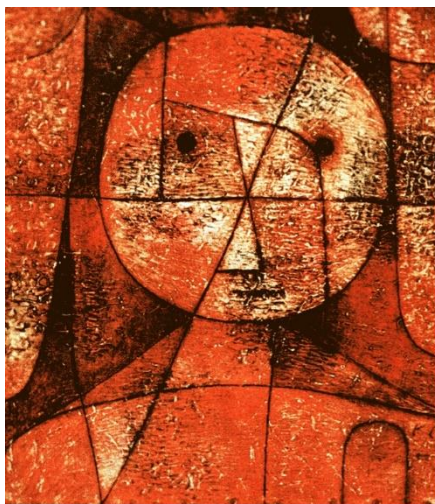


Abb. 4:
Paul Klee: *Stigmatisiert*
Quelle: Cosmopress, Genf



Abb. 5:
Roy Lichtenstein: *Blonde Waiting* (1964)
Quelle: VG Bildkunst Bonn

3.1 Bildende Kunst

Das Elementargesicht erweist sich geradezu als ein bildlicher Archetyp in sehr persistenter Auflage, etwa bei P. Klee, J. Dubuffet, A. Jawlenski u.a. (Abb. 4). Eine ganze Generation von öffentlichen Zeichen und Hinweisschildern bedient sich überdies des puren Gesichtsschemas, bis hin zu den Smilies auf urbanen Leerflächen (Graffiti) (EIBL-EIBESFELDT/SÜTTERLIN 2008: 221f.). Nachrichten mit öffentlichem Charakter leihen sich mit der Beistellung eines beliebigen, für die Sache zumeist unerheblichen ›persönlichen‹ Gesichtes den Charakter der Glaubwürdigkeit und Haftbarkeit.

Die Malerei selbst enthebt sich seit geraumer Zeit der konkreten Physiognomie, weil der Personenbezug nicht mehr wichtig erscheint; selbst im Fotorealismus (Ch. Close, F. Gertsch) geht es weniger um Portraits als um die Darstellung des physiognomischen Events als Beispiel unserer Gesellschaft. Physiognomie als Reiz überdauert das Interesse an der Person, indem sie per se eine Aussage ist. Ausnahmen bilden mit Sicherheit Francis Bacon und Lucian Freud, bei welchen die Gesichter in der dargestellten existentiellen Bild-Situation gleichsam für nichts anderes als für sich selber stehen.

Physiognomien spielen allerdings gemeinsam mit mimischen Zeichen in den modernen Comics eine tragende Rolle, hier wiederum im Dienste eines Narrativs, welches Funktion und Rolle der Figuren bestimmt (*Hard Boiled* von F. Miller und G. Darrow). Nicht einmal die graphischen Stereotypen von Roy Lichtenstein und Julian Opie vermögen es, physiognomische Zeichen und Mimik völlig aus den Gesichtern ihrer Protagonisten zu nehmen – weil wir sie auch in minimalen Zeichen lesen wollen und können (Abb. 5).

3.2 Werbung

Ausdruck und Mimik gehören hingegen wie die Gesichtsschönheit zum zentralen Instrumentarium der Bildwerbung. Nach Studien von B. DePaulo wirken Menschen mit einer ausdrucksstarken Mimik sympathischer als solche mit wenig Mimik (DEPAULO 1992). Außerdem kann Mimik eine Mitteilung enorm verstärken. Reduzierte Mimik ist u.a. auch Zeichen einer klinischen Depression (ELLGRING 1989). Physiognomische Merkmale lassen sich vor allem als ›Schönheit‹ oder ›markante Männlichkeit‹ mit Bild-Bedeutung aufladen, bis hin zur politischen Propaganda. Ein ausgeprägtes Kinn (Testosteron) wird an Führungspersönlichkeiten betont, Jugend und Schönheit an Befürwortern eines Produkts oder politischen Systems (▷ Bildpolitik).

3.3 Film

Ein neueres Medium, das die Reize des Gesichtes semantisiert, ist der Film. Die volle Bandbreite der möglichen Charaktere vom Bösewicht und Feigling bis

zum Helden wird hier physiognomisch ausgeschöpft, wobei die Hauptrollen meist durch »attraktive« Darsteller besetzt werden (ETCOFF 2001; RENZ 2006). Experimentell wurden hohe Symmetriewerte als Kriterium der Schönheit belegt, wobei biologisch ein Zusammenhang mit Heterozygotie (Mischerbigkeit und Parasitenresistenz) vermutet wird (THORNHILL/GANGESTAD 1993). Auch *Average* (Durchschnittlichkeit) wurde biometrisch als konsistentes Merkmal ermittelt (LANGLOIS/ROGGMAN 1990). Diese Prototypen-Bildung ist gleichzeitig ein Kennzeichen unserer visuellen Wahrnehmung, die unentwegt die Varianzen einzelner Vorkommen kategorisiert und »mittelt« (ROSCH 1978; SÜTTERLIN 1998). Biometrisch ermittelte Durchschnittsgesichter einer Population werden in vielen Kulturen als attraktiver beurteilt als die individuellen Gesichter, wobei auch gerne unterschieden wird zwischen der Persönlichkeit und Ausstrahlung eines Gesichtes und seiner bloßen physischen Schönheit (EIBL-EIBESFELDT/SÜTTERLIN 2008: 301).

Perfekte Formen von Symmetrie und Durchschnittlichkeit können allerdings noch optimiert werden. Die Tendenz geht dabei in Richtung *Grazilisierung* (JOHNSTON/FRANKLIN 1993; GRAMMER et al. 2002). Grazilisierung spielt bei der Attraktivität beider Geschlechter als »Jugendmerkmal« – eine wichtige Rolle und ist aus evolutionsbiologischer Sicht gut belegt.¹ Interessant ist dabei, dass diese allgemeinen Schönheitsmerkmale interkulturell als konsistent gelten (CUNNINGHAM et al. 1995; DION 2002).

Das Gesicht ist von den altsteinzeitlichen und Megalith-Kulturen bis in die Moderne ein Motiv von einzigartiger Aussagekraft für die vielfältige bildliche Ausdeutbarkeit des Menschen (▷ Maske).

Literatur

- CUNNINGHAM, MICHAEL R.: Measuring the Physical in Physical Attractiveness: Quasi-Experiments on the Sociobiology of Female Facial Beauty. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 50(5), 1986, S. 925-935
- CUNNINGHAM, MICHAEL R.; ALAN R. ROBERTS; ANITA P. BARBEE; PERRI B. DRUEN; CHENG-HUAN WU: »Their Ideas of Beauty are, on the Whole, the Same as Ours«: Consistency and Variability in the Cross-Cultural Perception of Female Physical Attractiveness. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 68(2), 1995, S. 261-279
- DARWIN, CHARLES: *On the Expression of the Emotions in Man and Animals*. London [Murray] 1872
- DEPAULO, BELLA M.: Nonverbal Behavior and Self Presentation. In: *Psychological Bulletin*, 111(2), 1992, S. 203-243

¹ CUNNINGHAM 1986; EIBL-EIBESFELDT 1995: 921f.; JOHNSTON et al. 2001. Sie kombiniert offenbar typische »Kindchenmerkmale« (große Augen, kleiner Mund) mit solchen der (hormonellen) Reife (hohe prominente Wangenknochen).

- DE SCHONEN, S.; C. DERUELLE; O. PASCALIS; J. MANCINI: About Functional Brain Specialization. The Development of Face Recognition (Functional Cerebral Specialization in the Development of Face Recognition / A propos de la notion de specialisation cerebrale fonctionnelle: le développement de la reconnaissance des visages). In: *Psychologie française*, 39(3), 1994, S. 259-274
- DION, KAREN K.: Cultural Perspectives on Facial Attractiveness. In: RHODES, GILLIAN; LESLIE A. ZEBROWITZ (Hrsg.): *Facial Attractiveness. Evolutionary, Cognitive, and Social Perspectives*. Westport [Ablex] 2002, S. 239-260
- EIBL-EIBESFELDT, IRENÄUS; CHRISTA SÜTTERLIN: *Weltsprache Kunst. Zur Natur und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation*. Wien [Brandstätter] 2008
- EIBL-EIBESFELDT, IRENÄUS: The Expressive Behavior of the Deaf and Blind Born. In: CRANACH, MARIO VON; IAN VINE (Hrsg.): *Social Communication and Movement*. London [Academic Press] 1973, S. 163-194
- EIBL-EIBESFELDT, IRENÄUS: *Die Biologie menschlichen Verhaltens. Lehrbuch der Humanethologie*. München [Piper] 1995
- EKMAN, PAUL (Hrsg.): *Darwin and Facial Expression*. London [Academic Press] 1973a
- EKMAN, PAUL: Cross Cultural Studies of Facial Expression. In: EKMAN, PAUL (Hrsg.): *Darwin and Facial Expression*. London [Academic Press] 1983b, S. 169-222
- ELLGRING, HEINER: *Nonverbal communication in depression*. Cambridge: [Cambridge UP] 1989
- ETCOFF, NANCY: *Nur die Schönsten überleben. Die Ästhetik des Menschen*. München [Diederichs] 2001
- FANTZ, ROBERT L.: Pattern Discrimination and Selective Attention as Determinants of Perceptual Development from Birth. In: KIDD, A.H.; J.L. RIVOIRE (Hrsg.): *Perceptual Development in Children*. New York [UP] 1966, S. 143-173
- GOREN, CAROLYN C.; MERRILL SARTY; PAULL Y. K. WU (1975). Visual Following and Pattern Discrimination of Face-like Stimuli by Newborn Infants. In: *Pediatrics*, 56, 1975, S. 544-549
- GRAMMER, KARL; BERNHARD FINK; LEEANN RENNINGER (2002): Dynamic Systems and Inferential Information Processing in Human Communication. In: *Neuroendocrinology Letters*, 23(4), 2002, S. 15-22
- GROSS, C.G.; C.J. BRUCE; R. DESIMONE; J. FLEMING; R. GATTASS: Cortical Visual Areas of the Temporal Lobe: Three Areas in the Macaque. In: WOOLSEY, C.N. (Hg.): *Cortical Sensory Organization. Vol. 2: Multiple Visual Areas*. Totowa N.J.[Humana Press] 1981, S. 187-216
- JOHNSTON, VICTOR S.; MELISSA FRANKLIN: Is Beauty in the Eye of the Beholder? In: *Ethology and Sociobiology*, 14, 1993, S. 183-199
- JOHNSTON, VICTOR S.; REBECCA HAGEL; MELISSA FRANKLIN; BERNHARD FINK; KARL GRAMMER: Male Facial Attractiveness. Evidence for Hormone-mediated Adaptive Design. In: *Evolution and Human Behavior*, 22, 2001, S. 251-267

- LANGLOIS, JUDITH H.; LORI A. ROGGMAN: Attractive Faces Are Only Average. In: *American Psychol. Society*, 1/2, 1990, S. 115-121
- MORRIS, DESMOND: *Das Tier Mensch*. Köln [Verlagsgesellschaft] 1994
- MUSTERLE, WILFRIED A.; OTTO E. ROESSLER: Computer Faces: The Human Lorenz Matrix. In: *Bio Systems*, 19, 1986, S. 61-80
- PÖPPEL, ERNST: *Lust und Schmerz*. München [Severin & Siedler] 1982
- RENZ, ULRICH: *Schönheit. Eine Wissenschaft für sich*. Berlin [Berlin Verlag] 2006
- ROSCH, ELEANOR H.: Principles of Categorization. In: ROSCH, ELEANOR H.; BARBARA B. LLOYD (Hrsg.): *Cognition and Categorization*. Hillsdale, NJ [Erlbaum] 1978, S. 27-48
- STRAUSS, MARK S.: Abstraction of Prototypical Information by Adults and 10-month-old Infants. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory*, 5(6), 1979, S. 618-632
- SÜTTERLIN, CHRISTA: Grenzen der Komplexität. Die Kunst als Bild der Wirklichkeit. Neuropsychologische und ethologische Erkenntnisse in der Kunst. In: WOBUS, ANNA M.; ULRICH WOBUS (Hrsg.): *Vom Einfachen zur Ganzheitlichkeit. Das Problem der Komplexität auf organischer und soziokultureller Ebene*. Heidelberg [Barth] 1998, S. 167-188
- THORNHILL, RANDY; STEVEN W. GANGESTAD: Human Facial Beauty: Averageness, Symmetry, and Parasite Resistance. In: *Human Nature*, 4(3), 1993, S. 237-269
- VALENZA, ELOISA; FRANCESCA SIMION; VIOLA MACCHI CASSIA; CARLO UMILTÀ: Face Preference at Birth. In: *Journal of Experimental Psychology (Human Perception and Performance)*, 22(4), 1996, S. 892-903

Das bildphilosophische Stichwort 24

Jörg R.J. Schirra/Zsuzsanna Kondor

Figur/Grund-Differenzierung

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

Bei der Gegenüberstellung von ›Figur‹ und ›Grund‹ handelt es sich um ein ganz allgemeines Prinzip der Wahrnehmung, das vor allem anhand der Bildwahrnehmung erkannt und untersucht worden ist und für diese auch besondere Bedeutung hat: In jedem Fall von Wahrnehmung ist das Wahrnehmungsfeld notwendig gegliedert in einen als ›Figur‹ bezeichneten fokussierten Bereich, der als aus dem Hintergrund des restlichen Wahrnehmungsfeldes hervorgetreten wahrgenommen wird. Diese Gliederung unterscheidet Wahrnehmung von verwandten, aber strukturell einfacheren Begriffen der Einwirkung von Welt auf die Aktivitäten eines Organismus. Beim Reflexbegriff etwa ist noch keine Figur/Grund-Differenzierung des Reizes enthalten: Der einem Reflexbogen zugeordnete Reiz ist entweder vorhanden oder nicht, seine situationale Einbettung in den Kontext für den Reflex nicht von Bedeutung.¹ Erst bei den komplexerem Verhalten² zugeordneten Wahrnehmungen macht es Sinn, von einem aus dem gesamten ›Merkfeld‹ herausgehobenen Bereich zu sprechen, dessen Wirkung zugleich auch von dem Rest des Merkfeldes abhängt. Dabei spielt es keine

¹ Allenfalls Krankheit oder Ermüdung – also dem Aktivitätsträger selbst und nicht dessen Umwelt zugerechnete Eigenschaften – können den Zusammenhang zwischen Reiz und Reaktion verändern. Zur Reflextheorie vgl. GALLISTEL 1980, insbesondere Kap. 1 (vgl. SHERRINGTON 1947).

² Vgl. auch im *Glossar der Bildphilosophie*: »Exkurs: Handlungen«, Abschnitt »Handlungen im weiten Sinn«.

Rolle, ob die Figur die visuelle Gestalt eines gesehenen, teilweise verdeckten Gegenstandes ist, eine Stimme in einer polyphonen Musikkomposition, die Geruchskomponente eines Parfums oder der Geschmack eines bestimmten Gewürzes in einem Gericht: Stets existiert diese Figur nur vor einem (oder: eingebettet in einen) zugehörigen Grund.

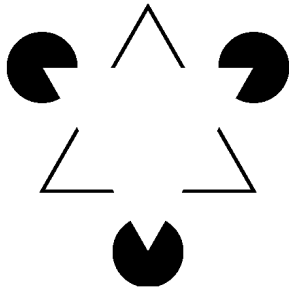


Abb. 1:

Kanizsa-Dreieck

Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kanizsa_triangle.svg [letzter Zugriff: 30.04.2018]

1. Verankerung in der Gestalttheorie

Um die Fülle der Informationen, die auf ein Lebewesen von seiner Umgebung einströmen, zu organisieren und für sein Verhalten zu nutzen, müssen selektierende und gruppierende Faktoren zusammenwirken. Wichtige Faktoren, die speziell bei den ›Wahrnehmung‹ genannten Phänomenen eine Rolle spielen, wurden in der Gestalttheorie zusammengestellt. Wahrgenommen werden keine isolierten Elemente – einzelne Empfindungen (wie sie etwa dem Reizungszustand einer einzelnen Sehzelle entsprechen würden) – sondern Gesamtheiten, die prinzipiell etwas sind, was in verschiedene Umgebungen eingebettet auftreten kann: Solche Gesamtheiten erscheinen damit prinzipiell als Gestalten vor einem Hintergrund und fokussieren auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf bestimmte immer wieder vorkommende Konfigurationen.

Die Figur/Grund-Differenzierung liefert dabei den Rahmen für die gestaltpsychologischen Gruppierungsregeln: Gestaltgesetze, wie das der Nähe, der Geschlossenheit oder der Kontinuität, zielen darauf ab, Teile des Gesichtsfeldes als *eine* Figur vom Rest abzuheben. So wird etwa das grafisch gar nicht vorhandene ›weiße Dreieck auf weißem Grund‹ in Abbildung 1 als eine ›gute Gestalt‹ vor einem weitgehend gleichfarbigen Hintergrund gesehen.

Als allgemeines Wahrnehmungsphänomen ist die Figur/Grund-Differenzierung weder speziell auf visuelle Wahrnehmung beschränkt, noch gar auf das Wahrnehmen von Bildern. Allerdings wurde das Phänomen vor allem anhand von speziellen Bildwahrnehmungen entdeckt und untersucht.

1.1 Entdeckung durch Rubin

In die Wissenschaft eingeführt wurde die Figur/Grund-»Illusion« um 1915 durch den dänischen Psychologen Edgar John Rubin (1886–1951) insbesondere am Beispiel der so genannten *Rubinschen Vase* (vgl. Abb. 2). Diese Grafik, bei der die Wahrnehmung zweier einander gegenüberstehenden Gesichter in die Wahrnehmung einer dazwischen stehenden Vase umspringt, spielt in Rubins zweibändigem Werk *Synsoplevede Figurer* (deutsch (1921): »Visuell wahrgenommene Figuren«) zum ersten Mal eine wichtige Rolle.³ Rubins Grafik ist ein Spezialfall der so genannten multistabilen Wahrnehmung.⁴

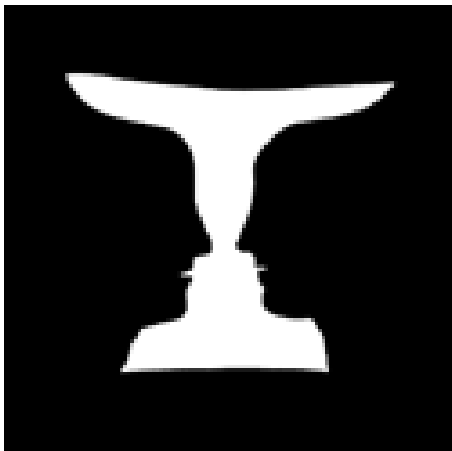


Abb. 2:

Die Grafik *Rubinsche Vase*

Quelle: RUBIN, EDGAR: *Visuell wahrgenommene Figuren*. Kopenhagen [Gyldendalske Boghandel] 1921

Der aus Kopenhagen stammende Rubin verbrachte einige Zeit in Göttingen, worauf sich u.a. eine phänomenologische Perspektive in seiner Auffassung von visueller Wahrnehmung zurückführen lässt. Offensichtlicher noch ist allerdings seine Nähe zur Gestaltpsychologie, insofern nämlich die *Rubinsche Vase* einen weiteren Beleg für deren These lieferte, dass das visuell Wahrgenommene nicht mit dem Netzhautbild identisch ist. An der *Rubinschen Vase* lässt sich so das Prinzip der Emergenz deutlich machen, nach dem wir Gegenstände unserer Umgebung als Ganze und auf einmal wahrnehmen. Wahrnehmung sollte demnach als ein produktiver Prozess der Gegenstandskonstitution aufgefasst werden, der das in unserer Erfahrung Erfasste mit Inhalten zur Lage und Beschaffenheit der jeweiligen Gegenstände versorgt, die nicht schon in den reinen Sinnesdaten enthalten sind.

³ Rubin führte eine Reihe ähnlicher Bilder ein (etwa das schwarz-weiße Malteserkreuz), aber am bekanntesten wurde die *Rubinsche Vase*.

⁴ Man spricht von »multistabiler Wahrnehmung«, wenn es zu spontanen Wechseln zwischen mehreren wahrgenommenen Inhalten ohne Änderung der Reizsituation kommt, z.B. wenn wir uns visuell zweideutigen Darstellungen wie der *Rubinsche Vase* oder dem *Necker-Würfel* gegenübersehen. Nicht immer verändern sich dabei die Bereiche, die als Figur bzw. Grund empfunden werden.

1.2 Was bedeutet »Figur und Grund«?

Anhand der *Rubinschen Vase* lässt sich untersuchen, nach welchen Gesetzmäßigkeiten sich Figur und Grund in der Wahrnehmung bilden bzw. wie zwischen verschiedenen Figur/Grund-Differenzierungen hin- und hergesprungen wird. Rubin formulierte 1915 folgenden »fundamentalen Satz«:

Wenn zwei Felder aneinander grenzen und das eine als Figur und das andere als Grund erlebt wird, kann das unmittelbar anschaulich Erlebte als dadurch gekennzeichnet betrachtet werden, daß von der gemeinsamen Kontur der Felder ein formendes Wirken ausgeht, das sich nur bei dem einen oder in einem höheren Grade bei dem einen Feld als bei dem anderen geltend macht. (RUBIN 1921: 36f.)

Im Falle bistabiler Wahrnehmung manifestiert sich dieses »formende Wirken« nach beiden Seiten in gleichem Grade: Die Zuweisung von Figur und Grund ist austauschbar und fluktuiert spontan: In Rubins berühmtem Beispiel sehen wir alternierend zwei Gesichter gegen einen weißen Hintergrund und eine Vase gegen einen schwarzen Hintergrund. Zu einem gegebenen Zeitpunkt nehmen wir dabei immer nur eine der beiden Möglichkeiten wahr. Da das Erregungsmuster der Netzhaut sich dabei nicht verändert hat, kann es nicht als Ursache für den spontanen Wechsel der Zuweisung herangezogen werden.

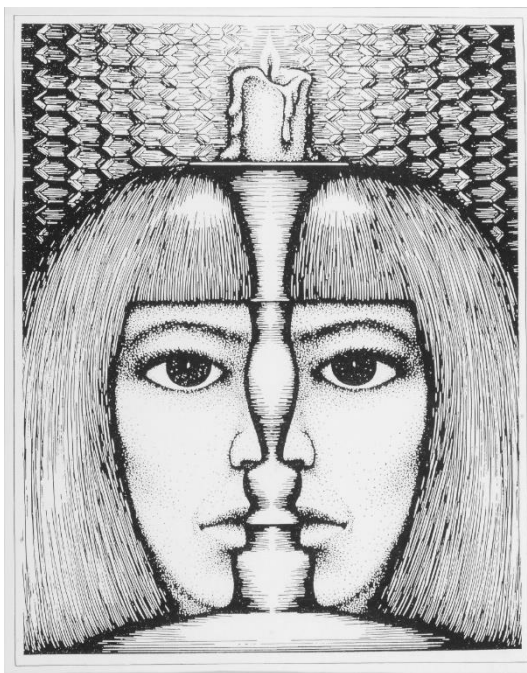


Abb. 3:

Ägypterin – Variante der *Rubinschen Vase* mit mehr als zwei Tiefenebenen

Quelle: http://www.exploramuseum.de/images/pressefotos/vexiAegypterin_m.jpg [letzter Zugriff: 30.04.2018]

Wie Rubin festgestellt hat, tendieren wir dazu, eine kleinere, geschlossene Form als Figur gegen den Grund der größeren umgebenden Fläche

anzusehen.⁵ Der Figur kommt eine *Dingqualität* zu, während der Grund als eher schwer zu fassen und zu kategorisieren erscheint. Die Figur sticht heraus, der Grund tritt dagegen zurück. Insbesondere wird die sie trennende Kontur selbst stets der Figur zugerechnet, nicht dem Grund. Neuere psychologische Experimente haben Rubins These hinsichtlich der Kontur empirisch bestätigt (ANDREWS et.al. 2002: 897).⁶

1.3 Zusammenhang mit visueller Tiefenwahrnehmung

Dass die Konturlinie zur Figur gerechnet wird, ihre Grenze markiert, bedeutet auch, dass der Grund als *hinter* der Figur weitergehend wahrgenommen wird, obwohl er dort nicht direkt zu sehen ist. Die Konturlinie wirkt als Grenze nicht für ihn. Die in Abbildung 3 gezeigte Variante der Rubinschen Vase – bei der es sich in diesem Fall tatsächlich nicht um eine Vase sondern um einen Kerzenständer handelt – demonstriert diesen Aspekt augenfällig: Denn neben den beiden Figur-Zuordnungen der klassischen Fassung – zwei im Profil einander gegenüberliegende Gesichter bzw. ein Kerzenleuchter – tritt hier als dritte Variante auf: *ein frontal dargestelltes Gesicht zu beiden Seiten des Kerzenständers, das teilweise hinter diesem verborgen bleibt* (und selbst vor einem weiteren Hintergrund mit sechseckigem Muster liegt).

Arnheim sieht die Figur/Grund-Differenzierung als speziellen Fall des Erzeugens von Tiefenstaffelungen in der visuellen Wahrnehmung, nämlich einer mit genau zwei Ebenen (ARNHEIM 2000: 228ff.). Das Beispiel der *Ägypterin* (Abb. 3) macht zudem deutlich, dass der Figurbereich nicht notwendig als jeweils vorderste Darstellungsebene betrachtet wird: Bildet in dem Beispiel das Gesicht den als Figur wahrgenommenen Bildbereich, so steht der Kerzenleuchter zwar davor, ist aber nicht Teil der Figur. Dabei erklärt das Prinzip der *guten* (einfachen bzw. bekannten) Gestalt – hier eines frontal gesehenen Gesichts –, wieso die Figur/Grund-Differenzierung eine solche Tiefenstaffelung motiviert.

Allerdings ist die allgemeine *Tiefen*-Staffelung im Gegensatz zur Figur/Grund-Differenzierung nicht ohne weiteres auf andere Sinnesmodalitäten übertragbar: Mag beim Gehörsinn noch eine nach Entfernung gestaffelte Verallgemeinerung der Figur/Grund-Differenzierung Sinn machen, scheinen sich die anderen Sinne eher dagegen zu sperren: als *Lokalsinne* liefern sie keine *Übersicht*. Eine durch *Verdeckungen* bedingte Dynamik in der Figur/Grund-Differenzierung muss hier ganz anders gefasst werden. Handlungstheoretisch lässt sich im Übrigen eine Verbindung herstellen zwischen der spezifischen Art der Figur/Grund-Differenzierung in der visuellen Wahrnehmung und der

⁵ Weitere Faktoren, die dazu beitragen, bevorzugt eine Seite einer (potentiellen) Konturlinie bzw. einen Bildbereich als Figur erscheinen zu lassen, diskutiert etwa Arnheim (ARNHEIM 2000: 219 ff). Vgl. auch Scholarpedia: Figure-ground perception.

⁶ ANDREWS et.al. 2002: S. 897: »In (a), following a vase-to-faces transition, the standard image was replaced by an embossed-face version of the same stimulus, whereas in (b), subsequent to a faces-to-vase change, an embossed-vase version replaced the standard. « (vgl. die zugehörige Bilddatei).

Fähigkeit, den Schärfebereich der Linse im Auge zu verändern – eine Verhaltensoption, die in den anderen Fernsinnen nicht gegeben ist. Zusammen mit der entsprechenden Augenorientierung (nämlich mehr (näher) oder weniger (ferner) abweichend von der Parallelität der optischen Achsen der Augen), bildet dieser effektorische Anteil des visuellen Wahrnehmungsapparates die Basis für die Kopplung der Figur/Grund-Differenzierung mit der Tiefenwahrnehmung.⁷

2. Zwei Arten der Dynamik von Figur/Grund-Differenzierungen

Figur/Grund-Differenzierungen sind offensichtlich kein statisches Phänomen: Die die Wahrnehmung konstituierende Einteilung des Wahrgenommenen in Figur und Grund verändert sich mit der Zeit, selbst wenn keine Veränderung der äußeren Welt (der zugrunde liegenden Reizsituation) stattfindet. Diese Dynamik kann einfach der zeitlichen Abfolge entsprechen, in der verschiedene Bereiche des jeweiligen Merkfeldes in den Vordergrund der Wahrnehmung rücken. Es kann aber auch um eine ganz andere Art der Verschiebung von Grund und Figur gehen, bei der etwas, was zunächst (ganzheitliche) Figur war, nun selbst (verschiedenen) Figur/Grund-Differenzierungen unterworfen werden kann. Dynamiken der ersten Art kann man vereinfachend als ›horizontal‹ bezeichnen, zumal sich der Betrachtungshorizont dabei nicht verändert, die Wahrnehmung also, metaphorisch gesprochen, ›in demselben Horizont bleibt‹. Bei der zweiten Sorte verändert sich hingegen gerade der Wahrnehmungshorizont, wie bei einer vertikalen Bewegung oder einem Zoomen; daher die metaphorische Kurzbezeichnung ›vertikale Dynamik‹.

2.1 Die ›horizontale‹ Dynamik

Bistabile Wahrnehmungen wie bei der *Rubinschen Vase*, bei denen die Zuweisung von Figur und Grund sich immer wieder spontan umkehrt, stellen tatsächlich nur einen Spezialfall einer allgemeinen Variabilität der Figur/Grund-Bildung dar. Die Veränderung der konkreten Figur/Grund-Differenzierung kann dabei – muss aber nicht, wie die spontanen Wechsel bei multistabilen Wahrnehmungen deutlich werden lassen – durch Aufmerksamkeitsverschiebungen vom Wahrnehmenden beeinflusst werden. Beispielweise wird auch ein Betrachter des Bildes in Abbildung 4 – abhängig von seinen Augenbewegungen –

⁷ Die Akkomodation der Linsen wird meist nicht direkt bewusst gesteuert und ist normalerweise mit der relativen Verdrehung der optischen Achsen beider Augen gegeneinander gekoppelt, so dass die Linsen jeweils ungefähr auf die Distanz eingestellt werden, in der sich die optischen Achsen schneiden.

zwischen verschiedenen Figur/Grund-Zuordnungen hin- und herspringen.⁸ Verschiedene Bildbereiche werden jeweils als Figur vor dem restlichen Grund verwendet: Diese Wechsel sind bei sortalen Gegenständen besonders deutlich,⁹ aber keineswegs auf diese beschränkt. Auch wenn beispielsweise die Pinselstriche eines Gemäldes betrachtet werden und die Aufmerksamkeit von einem besonders ausgeführten Pinselstrich zu einem benachbarten Strich wandert, geht das stets mit einer entsprechenden neuen Figur/Grund-Differenzierung des visuellen Wahrnehmungsfeldes einher: Was zuerst Teil des Grundes war, wird zur neuen Figur, und die alte Figur zum Teil des neuen Grundes.

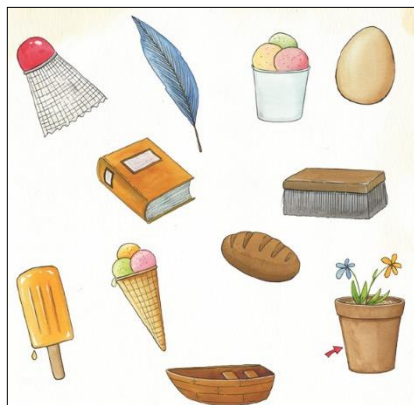


Abb. 4:
Bild *Gegenstände* von Antje Bohnstedt
Quelle: <http://www.antje-bohnstedt.de/illustrationen/gegenstaende/farbe/>

Ganz analog ist ein Umschalten der Figur/Grund-Unterscheidung beim Hören die perzeptuelle Basis des Aufmerksamkeitswechsel bei einer polyphonen Komposition auf eine andere Stimme, oder auch auf eine andere Instrumentalgruppe im Gesamtklang eines ausgehaltenen Orchesterakkords; beim Riechen das Hervortreten einer anderen Geruchskomponente eines Parfums, oder beim Schmecken das Bemerkens einer weiteren Zutat in einer Sauce.

2.2 Die ›vertikale‹ Dynamik

Betrachten Sie in Abbildung 4 den Federball. Nun betrachten Sie den weißen Fleck, der sich in dem Bildbereich befindet, der die rote Kappe des Federballs darstellt. In beiden Fällen wird Ihre Wahrnehmung von einer entsprechenden Figur/Grund-Differenzierung begleitet. Allerdings wird nun das, was zunächst

⁸ Die Beobachtungen, die sich hierbei an der verhältnismäßig zufälligen Zusammenstellung von Gegenständen in einem Bild wie Abbildung 4 machen lassen, sind ohne weiteres auch auf kohärenter strukturierte Bilder (oder allgemeiner Szenen) von Gegenständen zu übertragen, wie beispielsweise Stillleben.

⁹ Dazu passt, dass sortale Gegenstände zwar als ihre jeweils aktuellen Umgebungen (›Hintergründe‹) übersteigende (nämlich persistente) Phänomene begriffen werden, gleichwohl aber auch nie außerhalb eines Kontextes erscheinen können.

Figur war, selbst in Figur und Grund zerlegt. Obwohl der Übergang zwischen beiden zunächst wie ein Fall von ›horizontaler‹ Figur/Grund-Dynamik aussieht, handelt es sich um ein wesentlich komplexeres Phänomen, das mit der Frage zusammenhängt, was es denn eigentlich ist, was sich (›horizontal‹) in verschiedene Figur/Grund-Paarungen aufspalten lässt.

Insbesondere konstruktivistische Wahrnehmungstheorien unterscheiden zwischen dem, was schon in Figur und Grund getrennt ist (›so sehen wir die Welt‹), und das, was sich – durch einen Betrachter – in (prinzipiell diverse) Figur/Grund-Differenzierungen aufgliedern lässt, aber selbst noch nicht so aufgespalten ist (›die Welt, die gesehen werden kann‹, ›das, was (mithilfe von darauf vorgenommenen Figur/Grund-Differenzierungen) wahrgenommen wird‹). Neben die eigentliche Figur/Grund-Gliederung tritt damit ein Drittes, das man, einem Gedanken Heiders folgend, das ›Medium‹ der Figur/Grund-Differenzierung nennen kann.¹⁰ Charakteristisch für diese ›vertikale‹ Dynamik der Figur/Grund-Differenzierung ist, dass das *Medium* für eine Figur/Grund-Unterscheidung selbst das Resultat einer anderen (›tieferen‹) Figur/Grund-Differenzierung darstellt. Mit ihr ist insbesondere das Phänomen der Emergenz der dritten Dimension verbunden.

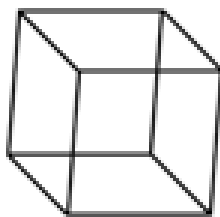


Abb. 5:

Bistabile Grafik *Neckerwürfel*: 3D- versus 2D-Wahrnehmung

Quelle: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Necker-wuerfelrp.png> [letzter Zugriff: 30.04.2018]

Am Beispiel des sogenannten *Neckerwürfels* kann man sich das klar machen: Der *Neckerwürfel* gilt als ein typisches Beispiel einer bistabilen 3D-Wahrnehmung: Bei der durch die schwarzen Linien bestimmten Figur eines Würfels vor neutralem Hintergrund kann entweder die linke obere oder die rechte untere der beiden im Inneren der Figur zu sehenden Ecken vorne liegen. Beide Wahrnehmungsalternativen schließen einander aus und springen in der Regel spontan ineinander um. Allerdings gibt es eine weitere Sichtweise des Bildes bei 2D-Interpretation – also als flache schwarze Linien auf weißer Fläche, die eine Flächenkachelung bilden. In diesem Fall bildet nicht der Würfel die Figur sondern eine der folgenden Flächen: in der Mitte ein kleines Quadrat, umgeben von zwei einander gegenüberliegenden kleinen Dreiecken (links unten und rechts oben) und vier Trapezen. Man stelle sich die Grafik etwa als Teil eines mit weißen Kacheln und schwarzen Fugen gestalteten Fußbodens vor. Offensichtlich entspricht diese Wahrnehmung der Wahrnehmung des Bildträgers,

¹⁰ Vgl. Heider *Ding und Medium*. Auch einer der Medienbegriffe der Systemtheorie Luhmanns ist an diese Aufteilung angelehnt. Dazu auch > Wahrnehmungsmedien.

aus dem die dritte Dimension, in der der Würfel existiert, abgeleitet wird.



Abb. 6:

Verzögerte Figur/Grund-Differenzierung der zweiten Ebene bei erstem Sehen

Quelle: Photographie von R.C. JAMES, entnommen aus: LINDSAY, PETER H.; D.A. NORMAN: *Human Information Processing*. New York [Academic Press] 1977, Fig. 1.11

Auch der – für Emergenz-Phänomene charakteristische – Aha-Effekt, der bei der ersten Begegnung mit der Pigmentverteilung in Abbildung 6 in der Regel erst nach einiger Zeit auftritt, entspricht einem Wechsel der Figur/Grund-Zuordnung im vertikalen Sinn: Während zunächst die schwarzen Flecken als mehr oder weniger zufällig auf der Fläche verteilt erscheinen und einzelne davon spontan als Figur vor der umgebenden Fläche hervortreten, organisiert sich die Wahrnehmung im günstigen Fall nach einiger Zeit so, dass insbesondere ein schnüffelnder Dalmatiner als Figur vor einer Straßenszene in der Mitte des Bildes gesehen wird.

Wie beim Necker-Würfel ist es auch in diesem Fall schwierig, nach dem Erscheinen der dreidimensionalen szenischen Sichtweise auf die zugrundeliegende Flächensichtweise zurückzukommen. Der Abstieg zu den eigenwertlichen Elementen der Bildsyntax erfolgt selten spontan. Genau diese Umkehrung der vertikalen Figur/Grund-Verschiebungen spielt allerdings beim sogenannten Gestalterischen Sehen eine wichtige Rolle, geht es dabei doch darum, vorherrschende Figur/Grund-Differenzierungen aufzuheben, und beispielsweise statt des Neckerwürfels die zweidimensionale Flächenaufteilung des Bildes zu sehen. Auch die reflexive Verwendung von Bildern (bzw. Szenen) verweist auf die vertikale Dimension, insofern hier die Bildwahrnehmungen als Beispiele für bestimmte Figur/Grund-Differenzierungen oder deren Fehlen verwendet werden: Das Bild der Rubinschen Vase dient in der Regel nicht dazu,

visuell zwei Gesichter (oder eine Vase) zu präsentieren, sondern das Phänomen der Bistabilität der Figur/Grund-Differenzierung und damit eine bestimmte Art von Figur/Grund-Dynamiken selbst als Figur zu demonstrieren.

Wieder sind die vertikalen Verschiebungen der Figur/Grund-Differenzierungen nicht auf die visuellen Sinne beschränkt. Ein auditorisches Beispiel mag der Unterschied zwischen dem Verfolgen einer Melodie und dem Konzentrieren auf die Intonation ihrer Ausführung geben.

3. Auswirkungen

3.1 Auswirkungen hinsichtlich Bild und Bildwahrnehmung

Die Figur/Grund-Differenzierung ist als allgemeine Eigenheit von Wahrnehmung zwar nicht spezifisch für Bildwahrnehmung, dort aber auch – insbesondere bei darstellenden Bildern – sehr wichtig. Entsprechend hat *Rubins Vase* Einfluss in den Bereichen Kunst und Design gehabt. Figur/Grund-Effekte, die dem Kippbild von Gesicht und Vase analog sind, wurden etwa von M. C. Escher häufig an ganz zentraler Stelle verwendet.¹¹ Kippbilder im allgemeinen sind allerdings nicht spezifisch auf Rubins Entdeckung zurückzuführen. Viele Designer von Logos setzen Zweideutigkeiten hinsichtlich der Figur/Grund-Differenzierung in ihren Arbeiten ein, um eine erhöhte Aufmerksamkeit zu erreichen. In der Kunst spricht man übrigens statt von ›Figur‹ und ›Grund‹ oft auch von ›positivem‹ bzw. ›negativem Raum‹ (vgl. TRITTHART 2013).¹²

Was die Konstitution des Bildinhalts gerade von naturalistisch gestalteten Bildern, Photographien oder Projektionen angeht, sind die dabei wirksamen Figur/Grund-Unterscheidungen mehr oder weniger direkt mit der ›direkten‹ visuellen Wahrnehmung der dargestellten Szene vergleichbar. Umgekehrt werden beispielsweise Abschwächungen der Figur-bildenden Eigenschaften einer Umrisslinie in der asiatischen Grafik wie auch der klassischen Moderne im Westen dazu benutzt, die naturalistische Tiefenstaffelung und dreidimensionale Raumwirkung zu unterlaufen. Arnheim erläutert mit Blick auf Strichzeichnungen von Matisse (gegenüber Rembrandt):

Bei Matisse ist der Begrenzungscharakter der Umrißlinien schwach; sie haben weitgehend die Eigenschaft selbständiger Objektlinien. Die Körper wirken nicht kompakt und lassen leicht erkennen, daß sie nur Teile der leeren Papieroberfläche sind. Die Zeichnung liegt wie ein durchsichtiges Netzwerk aus Linien über dem Hintergrund. Die dreidimensionale Wirkung ist auf ein Mindestmaß reduziert. Dahinter steckt natürlich Absicht. Während die älteren Künstler eine feste Körperlichkeit und klar erkennbare Tiefe hervorheben

¹¹ Vgl. dazu die Galerie der M.C. Escher Foundation, insbesondere die Kollektionen »Symmetry« und »Transformation Prints«.

¹² Die Gegenüberstellung von positivem und negativem Raum nimmt in der Architektur eine besondere, von der allgemeinen Figur/Grund-Differenzierung etwas abgesetzte Bedeutung an: Positiv ist der von Mauerwerk etc. eingenommene Platz, negativ der umbaute Raum.

wollten, ging es den modernen darum, Objekte zu entstofflichen und die Wirkung des Raumes herabzusetzen. Die modernen Zeichnungen sollen leichtgewichtige, offensichtlich von Menschenhand stammende Schöpfungen sein: Früchte der Einbildung und nicht Vortäuschungen einer stofflichen Wirklichkeit. Sie sollen die Fläche betonen, aus der sie entstanden sind (ARNHEIM 2000: 220).

Generell ermöglichen spezifische Darstellungsstile, insbesondere über Konturbetonung, Licht-Schatten-Setzung und ähnliche ›Techniken‹, bei Bildern, als intentional gestalteten Wahrnehmungsangeboten, bestimmte Figur/Grund-Bildungen beim Betrachter zu forcieren und so gezielt Interpretationen zu induzieren. Auf diese Weise kann die Wahrscheinlichkeit des Erfolgs der intendierten Kommunikation erhöht werden: Die bewusste Gestaltung der Figur/Grund-Differenzierung wirkt also als kommunikative Strategie. Einen Sonderfall der Bildherstellung stellt in dieser Hinsicht sicher die Erzeugung von multistabilen visuellen Wahrnehmungen dar.

Für die Bildwahrnehmung zentral ist zudem die Figur/Grund-Differenzierung zur Wahrnehmung des Bildes insgesamt, nämlich als ein Bildträger vor seinem Hintergrund. Mag die Wahrnehmung des darauf Abgebildeten noch so sehr auf die Figur/Grund-Differenzierungen aufbauen, die die abgebildete Szene selbst ermöglicht, etwa bei einem *trompe l'œil*; das alleine würde noch kein Bild ausmachen sondern lediglich eine Wahrnehmungstäuschung beschreiben (▷ Dezeptiver und immersiver Modus und Wahrnehmungssillusion). Mithilfe von Rahmen bzw. Rahmung wird die Bildfläche von der umgebenden Wandfläche abgegrenzt und als Figur hervorgehoben. Entsprechend wird der Rahmen (als besonders betonte Kontur) auch zum Bildträger gerechnet, hinter dem sich die Wand ungesehen fortsetzt. Innerhalb des Bildträgers kann dann auf einer zweiten Stufe von Figur/Grund-Differenzierungen der Rahmen wiederum als Figur gesehen werden vor dem Hintergrund des Bildraumes (bei dreidimensional darstellenden Bildern)¹³, der zumeist – beispielsweise im Sinne von Albertis Fenster – als hinter dem Rahmen fortgeführt begriffen wird.¹⁴ Erst auf einer dritten Stufe können nun innerhalb des Bildraumes (bzw. der Bildfläche im engeren Sinn) die bildrelevanten Figur/Grund-Differenzierungen gebildet werden, die der Wahrnehmung des eigentlichen Bildinhaltes dienen. Der Rahmen liegt dabei ganz außerhalb des betrachteten Wahrnehmungsraumes, der im Wesentlichen als inhärent unbegrenzt empfunden wird. Bildwahrnehmung beruht also zumindest bei darstellenden Bildern mit ausgeprägtem Rahmen auf einer mindestens doppelten Kaskade von vertikalen Verschiebungen von Figur/Grund-Differenzierungen, durch die die konfligierenden Situierungen von sowohl Bildinhalt wie Wand als gleichzeitig hinter dem Rahmen befindlich konstituiert werden.

Auf die Rolle der Figur/Grund-Differenzierungen für das gestalterische Sehen und die reflexive Verwendung von Bildern wurde oben bereits hingewiesen.

¹³ oder allgemeiner der eigentlichen Bildfläche.

¹⁴ Ausnahmen in reflexiver Verwendung sind mit Bildern gegeben, bei denen Teile des Inhalts auf den Rahmen oder gar über den (scheinbaren) Rahmen hinausgreifen, wie etwa bei Pere Borrell del Casos populärem Werk *Flucht vor der Kritik*.

3.2 Kommunikationstheoretische Assoziationen

Die Konzeption der Figur/Grund-Differenzierung ist nicht nur in Wahrnehmungstheorien relevant: Auch bei der Kommunikation und insbesondere bei dem Gebrauch sprachlicher Zeichen lässt sich eine analoge Differenzierung konstatieren. So werden in der Linguistik diejenigen Teile einer Äußerung bzw. eines Satzes als ›thematisch‹ charakterisiert, die dem Adressaten bereits bekannt sind (oder auch: ihm als bekannt gelten), während das für ihn Neue in den als ›rhematisch‹ beurteilten Abschnitten zur Sprache kommt. Das Thema bildet den Hintergrund für die eigentlich wichtige Mitteilung des Rhemas, das ohne diese Verankerung im bereits (gemeinsam) Bekannten nicht verständlich wäre.¹⁵ Genau genommen verbirgt sich bei propositionalen Äußerungen sogar eine doppelte Figur/Grund-Aufteilung: Zum Einen die Differenzierung zwischen dem thematischen Kontext und dem fokussierten propositionalen Gehalt der Äußerung; und zum Anderen innerhalb der Proposition die Differenzierung zwischen den Nominationen, die als bereits bekannter Hintergrund (und Teil des Kontexts) der neuen Information als Anker dienen, und der Prädikation, die als Figur auftritt (und als solche noch nicht im gemeinsamen Diskurskontext vor der Äußerung enthalten sein sollte).¹⁶

Im Bereich der Nachrichtentechnik, also in den Ingenieurwissenschaften, spielt schließlich das Verhältnis von ›Signal‹ und ›Rauschen‹ (auch ›Untergrund‹) eine mit ›Figur‹ und ›Grund‹ vergleichbare Rolle. Im Unterschied zur üblichen Redeweise von der Figur *vor* dem Grund wird hierbei allerdings davon gesprochen, dass es das Signal ist, das vom Rauschen *überlagert* wird.¹⁷

3.3 Figur/Grund-Differenzierung und Aufmerksamkeit

Offensichtlich kann die Figur/Grund-Differenzierung von Aufmerksamkeit und Erwartung beeinflusst und in gewissen Grenzen gesteuert werden. Die die Figur vom Grund abhebenden Gestaltbildungsprozesse stellen selbst einen spontan wirksamen Aufmerksamkeitsmechanismus dar. Gegenüber Aufmerksamkeitsphänomenen im engeren Sinn tritt bei der Figur/Grund-Differenzierung allerdings *kein* Ausblenden des jeweiligen Hintergrundes auf: Wird etwa eine Aufgabe mit hoher Konzentration bearbeitet – oder auch ein Spiel ganz vertieft gespielt –, so wird die jeweilige Umgebung oft völlig ›vergessen‹, bleibt

¹⁵ Die Thema/Rhema-Aufteilung wurde insbesondere in der Nachfolge von V. Mathesius von der Prager Schule als grundlegende linguistische Differenzierung untersucht; vgl. MATHESIUS 1911.

¹⁶ Im sprachlichen Fall kann es daher insbesondere vorkommen, dass eine als rhematisch intendierte Information tatsächlich vom Rezipienten bereits gewusst wird und daher für ihn zum thematischen Teil der Äußerung zählt, während ein vom Produzenten als thematisch eingeschätzter Äußerungsteil dem Rezipienten noch nicht bekannt war und für ihn somit zum Rhema wird. Die damit eröffnete Dynamik der kommunikativen Figur/Grund-Differenzierung ist ein wesentliches Charakteristikum sprachlicher Zeichen und demonstriert, dass zumindest bei diesen prinzipiell jede semantische Betrachtung von pragmatischen Aspekten dominiert wird.

¹⁷ Vgl. hierzu auch die Verwendung von ›Signal‹ und ›Rauschen‹ in dem Bereich Signalentdeckungstheorie der Wahrnehmungspsychologie; VELDEN 1982.

ganz ausgeblendet und subjektiv verschwunden.

Das Wechselspiel zwischen sich spontan bildender Figur-Aufmerksamkeit und erwartungsgesteuerter Konzentration auf bestimmte Reizkonstellationen wird besonders deutlich bei der oben erwähnten umgekehrten vertikalen Dynamik: Es ist schwierig, die gestalterische Sichtweise gegen die spontane dreidimensionale Gestaltbildung durchzusetzen, selbst wenn diese bistabil ist.

In der digitalen Bildverarbeitung wird eine analoge Unterscheidung zwischen sogenannten *bottom up*-Prozessen und *top down*-Prozessen gemacht: In *bottom up*-Prozessen werden sensorische Elemente sozusagen ohne Aufmerksamkeitssteuerung nach Gestaltgesetzen selektiert und zusammengruppiert und zu komplexeren perzeptuellen Einheiten zusammengebunden; bei *top down*-Verfahren werden die Gruppierungs- und Selektionsschritte von einer vorgegebenen Zielgestalt (auf der gewissermaßen die Aufmerksamkeit ruht) gelenkt. Das Ziel kann dabei durchaus auch ein 3D-Modell sein (zu 3D-Modell ▷ Computergraphik) oder sogar einem sortalen Gegenstand entsprechen.

Literatur

- ANDREWS, TIMOTHY J.; DENIS SCHLUPPECK; DAVE HOMFRAY; PAUL MATTHEWS; COLIN BLAKEMORE: Activity in the Fusiform Gyrus Predicts Conscious Perception of Rubin's Vase—Face Illusion. In: *NeuroImage*, 17, 2002, S. 890-901
- ARNHEIM, RUDOLF: *Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin [De Gruyter] 2000
- GALLISTEL, RANDY: *The Organization of Action: A New Synthesis*. Hillsdale, NJ [Lawrence Erlbaum Assoc.] 1980
- MATHESIUŠ, VILÉM: O potenciálnosti jevů jazykových (Über die Potentialität der Spracherscheinungen) (1911). In: VACHEK, J.; MACEK, E. (Hrsg.): V. *Mathesius: Jazyk, kultura a slovesnost*. Prag [Odeon] 1982, S. 9-28
- RUBIN, EDGAR: *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*. Kopenhagen [Gyldendalske Boghandel] 1921
- SHERRINGTON, CHARLES S.: *The Integrative Action of the Nervous System*. New Haven [Yale UP] 1947
- TRITTHART, MARTINA: Der negative Raum oder die andere Seite des Lichts. Maria Nordman und Nan Hoover: Wahrnehmung Raum Kunst Architektur. In: *ALL-OVER. Magazin für Kunst und Ästhetik*, 5, 2013, S. 14-25
- VELDEN, MANFRED: *Die Signalentdeckungstheorie in der Psychologie*. Stuttgart [Kohlhammer] 1982

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

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 27

Herausgeber/in: Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan, Hans Jürgen Wulff

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SEBASTIAN GERTH: Auf der Suche nach Visueller Wahrheit. Authentizitätszuschreibung und das Potenzial der Wirklichkeitsabbildung durch Pressefotografien im Zeitalter digitaler Medien

KRISTINA CHMELAR: Schau! Wie eine staatliche Organisation das 20. Jahrhundert ausstellt und wir entsprechende Mythen dekonstruieren können

ALISA BLESSAU/NINA SCHECKENHOFER/SASITHON SCHMITTNER: Darstellungen starker Weiblichkeit. Ikonografische Bildanalyse von *Taking a Stand in Baton Rouge*

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

PETRA BERNHARDT/BENJAMIN DRECHSEL: Das bildphilosophische Stichwort 19. Bildpolitik

YVONNE SCHWEIZER: Das bildphilosophische Stichwort 20. Anamorphose

JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 21. Bild in reflexiver Verwendung

IMAGE 26

Herausgeber/in: Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan, Hans Jürgen Wulff

KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MADÉLINE FERRETTI-THEILIG/JOCHEN KRAUTZ: Speaking Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice

HERMANN KALKOFEN: What Must Remain Hidden to Picture-Men. Notes on So-Called Semantic Enclaves

MARKUS C. MARIACHER: »Macht braucht Platz!« Eine Untersuchung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien

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

ULRICH RICHTMEYER: Das bildphilosophische Stichwort 16. Ikonische Differenz

ULRIKE HANSTEIN/CHRISTIAN VOSS: Das bildphilosophische Stichwort 17. Affekt und Wahrnehmung

LUKAS R.A. WILDE: Das bildphilosophische Stichwort 18. Comic

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SUSANA BARREIRO PÉREZ/MARCEL WOLFGANG LEMMES/STEPHAN UEFFING: Warlords and Presidents. Eine Analyse visueller Diskurse in *The Situation Room*

JENS AMSCHLINGER/LUKAS FLAD/JESSICA SAUTTER: »I saw something white being grabbed«. Sexuelle Gewalt in *V-J Day in Times Square*

KONRAD STEUER/MICHAEL GÖTTING: Grausame Bilder. Ein Experiment zur Emotionalen Wirkung expliziter Gewaltdarstellungen am Beispiel einer Kriegsfotografie von Christoph Bangert

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Gleich groß oder kleiner? Vom Vorwurf des Eurozentrismus

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

DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 13. Visual Culture/Visual Studies

JENS BONNEMANN: Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein

JENS SCHRÖTER: Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SEBASTIAN GERTH: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung

ERIKA FÁM: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen

JOHANNES BAUMANN: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild

JANNA TILLMANN: Zwischen Hindernis und Spielelement. Der Umgang mit dem Tod des Avatars in Videospielen

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

MICHAELA OTT: Das bildphilosophische Stichwort 10. Theorien des Bildraums
JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 11. Kontext
MARK LUDWIG: Das bildphilosophische Stichwort 12. Werbung

IMAGE 23

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
TIM IHDE: Die da!?! Potentials of Pointing in Multimodal Contexts
HEIKE KREBS: Roman Jakobson Revisited. The Multimodal Trailer Event
MICHELLE HERTE: »Come, Stanley, let's find the story!« On the Ludic and the Narrative Mode of Computer Games in *The Stanley Parable*
FRANZ REITINGER: Das Unrecht der Bildnutzung. Eine neue Form der Zensur? Bemerkungen aus der Peripherie des wissenschaftlichen Publizierens über das Spannungsfeld von Staats- und Gemeinbesitz und die Kapitalisierung von öffentlichem Kulturgut zu Lasten der Autoren
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
HANS-ULRICH LESSING: Das bildphilosophische Stichwort 7. Ästhesiologie
ROLF SACHSSE: Das bildphilosophische Stichwort 8. Bildhermeneutik
NICOLA MÖßNER: Das bildphilosophische Stichwort 9. Bild in der Wissenschaft

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

ELISABETH BIRK/MARK A. HALAWA: Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy
JAKOB KREBS: Visual, Pictorial, and Information Literacy
ANDREAS OSTERROTH: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text
ANDREAS JOSEF VATER: Jenseits des Rebus. Für einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution am Beispiel von Melchior Mattspergers *Geistliche Herzenseinbildungen*
AXEL RODERICH WERNER: Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an *écriture filmque*
SASCHA DEMARMELS/URSULA STALDER/SONJA KOLBERG: Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them
KATHRYN M. HUDSON/JOHN S. HENDERSON: Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J
DAVID MAGNUS: Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
TOBIAS SCHÖTTLER: Das bildphilosophische Stichwort 4. Bildhandeln
CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 5. Maske
MARTINA DOBBE: Das bildphilosophische Stichwort 6. Fotografie

IMAGE 22 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)

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

- JAN-NOËL THON:** Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)
TOBIAS STEINER: Under the Macroscopic. Convergence in the US Television Market Between 2000 and 2014
AMELIE ZIMMERMANN: Burning the Line Between Fiction and Reality. Functional Transmedia Storytelling in the German TV Series *About: Kate*
ROBERT BAUMGARTNER: »In the Grim Darkness of the Far Future there is only War«. *Warhammer 40,000*, Transmedial Ludology, and the Issues of Change and Stasis in Transmedial Storyworlds
NIEVES ROSENDO: The Map Is Not the Territory. Bible and Canon in the Transmedial World of *Halo*
FELIX SCHRÖTER: The Game of *Game of Thrones*. George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* and Its Video Game Adaptations
KRZYSZTOF M. MAJ: Transmedial World-Building in Fictional Narratives

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 MISCH: 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 »ultimate« 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-mnemonischer 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 Netzstadt. Untersuchung
und Vergleich der Metaphern
MARTINA SAUER: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur
Tragfähigkeit des kulturalanthropologischen 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
BEATRICE 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 KORNMESSE 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: *MediaArtHistories*

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 medienspezifische 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)