

Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse,
Norbert M. Schmitz (Hg.)

BILD**MODI**

Der Multimodalitätsbegriff aus
bildwissenschaftlicher Perspektive

büchner **BEWEGTBILDER**

Bildmodi

Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse,
Norbert M. Schmitz (Hg.)

Bildmodi

Der Multimodalitätsbegriff aus
bildwissenschaftlicher Perspektive



B Ü C H N E R

Besuchen Sie uns im Internet:
www.buechner-verlag.de



ISBN (Print) 978-3-96317-211-3
ISBN (ePDF) 978-3-96317-742-2

Copyright © 2021 Büchner-Verlag eG, Marburg

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag eG, Marburg

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

Dank	7
Einleitung.....	8
<i>Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse & Norbert M. Schmitz</i>	
Multimodalität und ästhetische Reflexivität	19
<i>Dieter Mersch</i>	
Visual Framing: Mediale Affordanz-Effekte und kognitive Salienzstiftungen in multimodalen Stil-Praktiken.....	54
<i>Stefan Meier</i>	
Negative Multimodalität: Zu Divergenzen von Bild und Sprache in Comic und Film	74
<i>Lars Nowak</i>	
Propaganda multimodal: Dimensionen extremistischer Online-Beeinflussung und ihrer Analyse.....	105
<i>Bernd Zymietz</i>	
Denkmodi in Bildgestaltungslehren: Eine Analyse impliziter Bildtheorien	135
<i>Goda Plaum</i>	
Klangraum – Bildinteraktion.....	160
<i>Nicolas Constantin Romanacci</i>	
Propriozeptive Bilder: Das Medium der Virtual Reality zwischen Somatisierung und Signifikation.....	187
<i>Patrick Rupert-Kruse</i>	
Autorinnen und Autoren.....	223

Dank

Die vorliegende Publikation beruht auf der Tagung „Bewegtbilder“ der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft und der Forschungsgruppe Bewegungsbildwissenschaft Kiel|Münster vom 9. bis 11. Mai 2019 in Kiel.

Die Idee zu einer regelmäßigen Tagung zum Thema des Bewegtbildes reicht bis in das Jahr 2011 zurück und entwickelt sich mittlerweile zur festen Größe innerhalb der deutschen Forschungslandschaft.

Als wissenschaftliche Kooperation zwischen Fachhochschule Kiel, Muthesius Kunsthochschule in Kiel, seinerzeit der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und neuerlich der Fachhochschule Münster wurden Konzept und Ausrichtung der Tagung seit 2011 durch Prof. Dr. Lars C. Grabbe, Prof. Dr. Patrick Rupert-Kruse, Prof. Dr. Norbert M. Schmitz konstant weiterentwickelt und mit internationalen Diskursen verknüpft.

Besonderer Dank gilt hier der Fachhochschule Kiel, der Muthesius Kunsthochschule Kiel und der Fachhochschule Münster die das Tagungskonzept der *Forschungsgruppe Bewegungsbildwissenschaft Kiel|Münster (FBKM)* seit 2011 finanziell fördern und darüber hinaus Tagungsräume und -technik großzügig zur Verfügung stellen.

Mit diesem Band wird die eigenständige wissenschaftliche Buchreihe im Büchner-Verlag Marburg konsequent und leidenschaftlich weitergeführt. Für die Umsetzung bedanken wir uns herzlich bei der Fachhochschule Kiel, der Muthesius Kunsthochschule in Kiel sowie der Fachhochschule Münster, welche den Druck dieser Publikation finanziell ermöglichen.

Besonderer Dank gilt natürlich den Autorinnen und Autoren, die mit ihrer Forschung und Inspiration die notwendigen Impulse für eine Publikation gelegt haben.

Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse & Norbert M. Schmitz
im Oktober 2020

Einleitung

Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse & Norbert M. Schmitz

Ein moderner und integrierender Bildbegriff impliziert sowohl statische als auch dynamische Bildtypen. Kennzeichnet in der Regel statische Bildtypen wie Gemälde, Diagramme oder Fotografien eine Dominanz einer Wahrnehmungsmodalität, so sind Kinematographie, Fernseh-, Video-, Computerspielbilder oder digitale Bildräume als dynamische Bildtypen meist multimodal organisiert. Die Darstellungs- und Rezeptionssituation dieser Bildtypen sind – wenn nicht bereits in ihrer isolierten Erscheinung innerhalb des jeweiligen Bildmediums, dann wenigsten innerhalb ihres spezifischen Verwendungskontextes – in multimodalen Dispositiven organisiert. Selbst der frühe Stummfilm wurde gewöhnlich nur mit musikalischer Begleitung und ganz zu Anfang durch erläuternde Sprecherkommentare vorgeführt, die dann später durch die schriftlichen Zwischentitel ersetzt wurden. Schließlich sind „Kommunikationsprozesse, bei denen Multimodalität keine Rolle spielt, [...] kaum mehr vorstellbar“ (Sachs-Hombach et al. 2018, 11–12; vgl. Krois 2011, 207). Monomodale Rezeptionsformen stellen eher ein heuristisches Konstrukt, gelegentlich eine radikale Praxis der autonomen Avantgarde (vgl. Greenberg 1961) oder einen ästhetischen Grenzfall dar. Es ist zudem an die ‚unterste Bedeutungsschicht‘ des facettenreichen Begriffs der Multimodalität zu erinnern, nämlich an die anthropologischen Determinanten der sinnlichen Wahrnehmung die nur sehr bedingt zu ‚überschreiten‘ sind, um hiervon kaum überrascht zu sein. Insofern ist Multimodalität ein genuiner und zentraler Aspekt des Bewegbildes, den der vorliegende Band besonders fokussieren will.

Die Autoren gehen grundsätzlich wie exemplarisch der Frage nach, welche möglichen Formen und Interpretationen der multi-disziplinär geprägte Multimodalitätsbegriff umfasst und wie dieses Konzept für

eine bildwissenschaftliche Perspektivierung fruchtbar gemacht werden kann.

Ausgehend von dem Artikel „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung“ von Klaus Sachs-Hombach, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies lassen sich folgende Dimensionen von Multimodalität identifizieren: perzeptuelle, semiotische, referenzielle und partizipatorische Multimodalität (vgl. Sachs-Hombach et al. 2018, 11–12). „Eine perzeptuelle Dimension von Multimodalität liegt dann vor, wenn ein Reiz oder eine Reizkonstellation durch mindestens zwei Wahrnehmungsmodi verarbeitet wird“ (ebd., 12). Die semiotische Dimension von Multimodalität beinhaltet beispielsweise Text-Bild-Zusammenhänge, aber auch „Gesten, Mimik, Layout oder Design“ (ebd., 14). Die Dimension der referenziellen Multimodalität dagegen bezieht sich darauf, „dass ein Werk verschiedene Modi des Weltbezugs enthalten kann“ (ebd., 17). Die Dimension der partizipatorischen Multimodalität ermöglicht schließlich „den Zugriff auf relationale Existenzweisen medialer Konfigurationen, die anhand konkreter, situierter Gebräuche bestimmt und analysiert werden können“ (ebd., 19):

Das Potenzial einer solchen Multimodalitätskonzeption wird sichtbar, wenn nicht mehr isoliert nach den adressierten Sinnen, den eingesetzten semiotischen Ressourcen oder auch nach spezifischen Medien (z.B. Film, Printmedien und interaktive Medien) oder spezifischen Aspekten, sondern nach der Kombination unterschiedlicher Dimensionen von Multimodalität innerhalb komplexer medialer Arrangements gefragt wird. (Ebd., 10)

Das Erkenntnisinteresse der Herausgeber ist durch drei Perspektivierungen gekennzeichnet:

- Erstens gilt es aus bildtheoretischer Perspektive zu untersuchen, ob diese vorgeschlagenen Dimensionen eines integrierenden Modalitätskonzepts auf Bilder angewendet werden können bzw. ob sie modifiziert oder erweitert werden sollten.
- Zweitens kann ausgelotet werden, inwiefern ein solches Modalitätskonzept für verschiedene bildwissenschaftliche Disziplinen (z.B. Archäologie, Design- oder Kunstwissenschaften) Relevanz besitzt.

- Drittens soll der Fokus auch auf alle bildpraktischen Disziplinen gelenkt werden, wie beispielsweise Kommunikations- oder Mediendesign, Bildende Kunst. Im Hinblick auf diese Disziplinen interessiert insbesondere, ob und wie im Gestaltungsprozess multimodale Perspektiven eine Rolle spielen. Die Diskussion dieser drei Schwerpunkte erscheint vor allem aussichtsreich vor dem Hintergrund der jeweiligen Bildverwendungstypen, vor dem Hintergrund also des konkreten Einsatzes von Bildern in spezifischen Kontexten mit spezifischen Zielsetzungen. Entsprechend kann angenommen werden, dass es bestimmte Multimodalitätsgestalten oder -strukturen gibt, die sich konventionell oder nicht-konventionell herausgebildet haben und für bestimmte Kontexte besonders geeignet sind. Diese Strukturen gilt es in Bezug auf die jeweiligen Bildmedien zu identifizieren und in ihren jeweiligen Funktionen zu analysieren.

Der Band beginnt mit einer systematischen Erörterung der vielfältigen Bedeutungsebenen der Begriffe Modus und später auch Multimodalität in den unterschiedlichsten Disziplinen durch den ausgewiesenen Kunst- und Medienphilosophen Dieter Mersch, der ausgehend vom Verständnis des Modus in der Aristotelischen wie der Kantschen Philosophie, die Grenzen der philosophisch auf Schließung der Begriffe zielenden Definitionen eine sprach- wie zumindest andeutungsweise auch medienphilosophische Volte entgegenstellt. Er fasst den ersten Teil seiner Begriffsklärung selbst zusammen:

Weder ist das Modusproblem als solches lösbar, noch fügt es sich einer angemessenen theoretischen Aufklärung. Tatsächlich dominiert sein ebenso singulärer wie dynamischer und transformatorischer Effekt, der zur Folge hat, dass weder die Logik des Urteils noch die Sprache, die Ökonomien der Bezugnahme oder die Ordnungen des Sinns zur Gänze rationalisierbar sind. Das trifft ebenfalls für seine Mathematisierbarkeit zu.

Man kann daher sagen, dass das Modusproblem seiner digitalen Trivialisierung widersteht. An ihm bricht, neben anderen Problemen, sowohl die Algorithmisierung der Rede wie umkehrt jede vollständige Modellierung von Spracherkennungs-, und Übersetzungsprogrammen. Indem wir darüber hinaus auf die intrinsische Multimodalität der Symbolisierung, des Satzes oder der Zeichen gestoßen sind, bleibt der Modus – als ebenso kontextuiert wie situiert – notwendig offen. In seiner chronischen und nicht zu tilgenden Offenheit liegt die *positive* Seite des Befunds. (40)

Damit schließt Mersch die Eindeutigkeit einer Sinnproduktion etwa im Sinne einer einfachen, sozusagen glatten multimodal gestützten Inhaltvermittlung aus, stattdessen generieren sich für ihn Sinnfragmente und -konstellationen immer erst in einer kommunikativen Situation:

Der Modus wird also – und zwar auf asymmetrische Weise – gleichermaßen von den Sprechenden wie den Hörenden ‚ko-konstituiert‘, was seine Untersuchung entsprechend unübersichtlich und abhängig von mannigfachen Praxisbedingungen macht, denn an seiner Hervorbringung ist das gesamte kommunikative Setting eines Dialogs und seiner sozialen Implikationen, seiner hierarchischen Konstellation wie seiner situativen ‚Ereignung‘ und Vorgeschichte beteiligt. Und dies gilt genauso für andere semiotische Medien, für Mimik und Gebärde gleichwie für ikonische Zeichen, Bilder, Fotografien und ähnliche künstlerische Manifestationen. (45)

Es geht dann um die Differenz zwischen den unterschiedlichen Modi durch die sich die „Unverfügbarkeit des Alteritären“ (44) zeigt, woraus sich für Mersch das Potenzial der Künste in allen möglichen Medien ergibt:

Sich zeigen zeigen, als duplizitäres Spiel mindestens zweier Modi, erfordert selbst schon die Ausnutzung von Multimodalität. Darum erweist sich die Diskussion um multimodale Prozesse gerade mit Bezug auf Formate ästhetischer Selbstreflexion so relevant, denn die Kunst hat immer versucht, das Spiel der Modi auszuweiten und chiasmatisch gegen sich selbst zu kehren, um das *Erscheinen des Erscheinens* wie gleichermaßen den Schein als Schein zu exponieren, um dessen Täuschen zu ‚ent-täuschen‘. (49)

Und dies ist für Mersch der Kern künstlerischer Avantgarde. Insofern führt der Text von der Eindeutigkeit des klassischen Logos zur Philosophie der Différance im Sinne Derridas, wobei künstlerische Praxen auch für Mersch zentrale Erkenntnismittel sind.

Stefan Meier untersucht mit dem Konzept des Visual Framing Salienzstiftung und die Generierung von Affordanzen im multimodalen Zeichengefüge, konkret exemplifiziert am Augmented Reality – Prototypen *Super Mario Bros. Recreated as Lifesize*:

Dabei werden zunächst einige Konzeptentwürfe aus einer kognitionswissenschaftlich informierten Frame-Linguistik sowie deren Schnittstellen zu einer medien- und kommunikationswissenschaftlichen Framing-Forschung vorgestellt. Danach geht der Beitrag auf den Ansatz des Visual Framing als multimodale Zeichenpraxis ein und arbeitet dies als besondere

Form von Identitätskonstruktion in ein sozialesemiotisches Stil-Modell [...] ein. Ergänzt wird dies mit dem in der Multimodalitätsforschung bereits etablierten Transkriptivitätskonzept [...], welches eine weitere Konkretisierung und vor allem empirische Anwendbarkeit ermöglicht. Gerade diese Social-Media-Praktiken lassen darüber hinaus diese multimodale Kompetenz [...] zu digitaler Kompetenz werden [...]. (56)

Meier sucht nach der spezifisch medialen Komponente der Generierung von Affordanz, wenn er zur empirischen Konkretisierung der Schilderung multimodaler Framing-Prozesse das digitale Erscheinungsbild der fotografisch-filmischen Ästhetik des Spielraums mit den reduzierten, abstrahierenden Formen der teilweise manipulierbaren Objekte im Datenraum des Games vergleicht, die eben wesentlich ‚altmodischer‘ anmuten, als es der technische *state of art* ihres Erscheinungsjahres nahelegen und eher an die frühe Formen des Super-Mario-Spiels erinnern, als an den fortgeschrittenen naturalistischen Standard heutiger Games. Diese deutliche Markierung generiert wiederum im Sinne des in der Multimodalitätsforschung bereits etablierten Transkriptivitätskonzepts zugleich Salienz und Affordanz nicht allein durch ihren Zeichencharakter, sondern auch ihre medienspezifische Erscheinung.

Lars Nowak untersucht solche Formen ‚Negativer Multimodalität‘ am Verhältnis von Bild und Schrift im Comic und von Bild und Sprache im Film. Mit der Durchsetzung bestimmter Darstellungskonventionen in unterschiedlichen Medien auch hinsichtlich der Konventionalisierung bestimmter Verhältnisse zwischen den verwendeten Modi etwa von Ton, Sprache, Bild und Schrift wie es idealtypisch im Classical Style des Erzählkinos der Fall ist, das aber für sämtliche funktional erfolgreiche Medien mit ihren zahlreichen Gattungen und Genres gilt, wird das letztlich immer konstruierte, d.h. ästhetische formierte ‚unsichtbar‘, weil allzu gewöhnlich. Insofern sind gerade solche Divergenzen von Bild und Sprache, in denen diese dramaturgisch begründet und/oder künstlerisch indiziert, explizit werden, aufschlussreich, um multimodale Beziehungen zu klassifizieren und zu analysieren. Nowak entwickelt ansatzweise eine systematische Ordnung temporaler, spatialer und semantischer Divergenzen, die von einer Verstärkung narrativer Spannungsmomente im Kriminalfilm bis hin zu den unterschiedlichen Formen filmischer Selbstreflexivität etwa in *L'Année dernière à Marienbad* von Alain Resnais reichen. Nachdem Nowak die vielfältigen

Formen der Bild, Text bzw. Schriftrelation andeutungsweise auszuloten versucht, konzentriert er sich im Rahmen dieser so angedachten Systematisierung vor allem auf die Frage nach der wechselseitigen Negation der unterschiedlichen Modalitäten, wobei sich diese nicht eindeutig, sondern in unterschiedlichen Grade von der einfachen Ironisierung und Kommentierung bis zur eigentlich logischen Negation ergibt:

Die orale Ironisierung einer piktoralen Narration kann sich unterschiedlicher Strategien bedienen. In François Truffauts *Jules et Jim* (1962) etwa resultiert sie aus einer scheinbaren Redundanz der beiden Modi, werden hier doch die abgebildeten absurden Handlungen der beiden Titelfiguren durch eine neutrale Stimme beschrieben, welche die Absurdität vordergründig übergeht, gerade dadurch aber herausstellt [...]. Am entgegengesetzten Pol der Möglichkeiten sind dagegen Filme angesiedelt, in denen die orale auf die pikturale Erzählinstanz explizit Bezug nimmt und deren Aktivitäten nicht in einem konstativen, sondern in einem performativen Sinne, zugleich aber nicht bloß auf konträre, sondern auf kontradiktorische Weise, nämlich unter Verwendung negativer sprachlicher Ausdrücke, negiert. In der Exposition von Vincente Minnellis *An American in Paris* (1952) bezieht sich diese Negation auf die Kamera, also jene Instanz, welche nichts Geringeres tut, als das gesamte Bild aufzunehmen. Hier wird sie bei der Vorstellung der drei männlichen Hauptfiguren von diesen selbst aus dem Off gerügt und korrigiert, als sie zunächst versehentlich andere Figuren zeigt [...]. (90–91)

Lassen sich solche Irritationen letztlich aber immer wieder in die intra- und extradiegetische sichere Unterscheidung von Realität und Fiktion ordnen, geht es im experimentellen Kino um die radikale Entbindung von Bild und Text. Während der Einspruch der mündlichen gegen die bildliche Erzählinstanz in Minnellis Musical auf ein bestimmtes Segment beschränkt bleibt, greift er im Fall des Filmes *L'Année dernière à Marienbad* (1961), bei dem Alain Robbe-Grillet das Drehbuch schrieb und Alain Resnais Regie führte, auf den gesamten Text aus:

Sowohl Robbe-Grillet als auch Resnais haben diesen ästhetischen Ansatz in späteren Filmen weiterverfolgt. Geschah dies im ersteren Fall mit dem Film *Trans-Europ-Express* (1966), in dem sich die pikturale Erzählinstanz bisweilen dagegen sträubt, die Erfindungen der oraler Erzähler zu illustrieren, so im letzteren Fall mit dem Film *Provence* (1977), der von einem

ausgedehnten Tagtraum des alten, todkranken Schriftstellers Clive handelt, welcher darin seine eigene Familie umarbeitet. Dabei fungiert Clive nicht nur als Autor, sondern zugleich ebenfalls als Regisseur [...], weil er seine Phantasie nicht nur verbal artikuliert, sondern auch audiovisuell in Szene setzt. (92)

Ähnliche und doch medienspezifisch andere Relationen ergeben sich in Comic und Graphic Novel, wie Nowak anhand unterschiedlicher Exempel darlegt. Doch richtet sich das Interesse, ganz ähnlich zu den in diesen Band formulierten Überlegungen von Dieter Mersch, weniger auf die Breite der funktionalen Kommunikation als auf die ästhetischen Brüche und Reflexionen, welche die Kunst kennzeichne.

Jenseits der spezifischen Informationen, welche die piktoralen und verbalen Erzählinstanzen narrativer Filme und Comics über deren Diegesen liefern, unterscheiden sich die beiden Modi auch bezüglich ihrer allgemeinen semantischen Eigenschaften. Denn gezeichnete und mehr noch photographische Bildsignifikanten besitzen in der Regel bestimmtere und damit konkretere Signifikate als schriftliche oder mündliche Sprachsignifikanten, die anders als jene von beliebig vielen Eigenschaftsdimensionen des repräsentierten Objektes absehen können [...]. (95)

Dies aufgreifend sind es die vielleicht seltenen aber radikalen Zuspitzungen, wie sie Nowak exemplarisch an Derek Jarman's letztem Film *Blue* (1993) vornimmt, an denen sich die Essenz multimodaler Konstellationen besonders deutlich analysieren und erfahren lässt.

Bernd Zywiets fragt nach dem epistemischen Potential von Konzepten der Multimodalität, insbesondere in Hinsicht auf das oben erwähnte Model von Sachs-Hombach für die Analyse von Propaganda am Beispiel zweier fundamentalistischer Propagandavideos des „Islamischen Staats“. Nach einer sorgfältigen Diskussion der Möglichkeiten und Schwierigkeiten von Modus- und Modalitätskonzepten für diesen namentlich durch die Traditionen der Rhetorik bestimmten Forschungsgegenstand, kommt Zywiets zur konkreten Modulation seiner Methodik: Für die

propagandaanalytischen Zwecke lässt sich die spezifisch referenzielle Multimodalität zumindest auf- oder unterteilen in die des 1.) deontischen, epistemologischen oder sonstigen Wert- und Wirklichkeitsstatus 2.) medial-semiotische repräsentative Wirklichkeitsverweises 3.) Adressantenwirklichkeitsbezugs. (120)

Zuletzt sind es nicht nur die klassischen perzeptiven Persuasionen und semantischen Inhalte, sondern auch eine – unbenommen der moralischen Wertung, der die Propaganda kennzeichnenden Ideologien – spezifische Nutzung der Kombinationsmöglichkeiten unterschiedlicher medialer Modalitäten, die z.T. großes formale Geschick kennzeichnet:

Der IS nutzt hier nicht nur die Charakteristik des Ikonischen, bedeutungs- bzw. aussageoffen, zugleich aber bestimmt im Abbilden oder Darstellen zu sein. In dieser Art der Verbindung von Sprach- und Bildebene eröffnet das unspezifisch Verbale kognitive »Lücken« oder »Leerstellen«, die das Pikturale füllt: ein Wechsel- als Frage-und-Antwort-Spiel, das das Publikum mental involviert und die propagandistischen Denkbewegung von Jihadisten sinnfällig macht (soziale und politische Konfliktlagen als Manifestationen überhistorischer eschatologische Bestimmung). (115).

Goda Plaum vertritt in ihrem Beitrag die These, dass in einem umfassenden Multimodalitätskonzept besonders in Bezug zu Bildern auch das Denken als ein Modus aufgefasst werden muss. Zur Begründung dieser These zeigt sie auf, wie verschiedene historische und aktuelle Gestaltungslehrer durch konkrete Bildgestaltungsaufgaben in ihrem Unterricht verschiedene Denkmodi von ihren Studierenden einfordern. Damit wird ein bildtheoretischer Blick auf die bildpraktische Disziplin der Gestaltungslehre gerichtet:

Ausgangspunkt dieses Textes ist die Tatsache, dass in den meisten bildtheoretischen Diskursen Bildlichkeit nur als Phänomen der Rezeption behandelt wird. Bilderfahrung als Bildproduktion bleibt meist völlig unberücksichtigt. Außerdem werden die Reflexionen von Gestalten zum Thema Bild selten als ernstzunehmende bildtheoretische Beiträge aufgegriffen. Dabei ist davon auszugehen, dass professionelle Bildgestalter über einen privilegierten Zugang zum Phänomen der Bildlichkeit verfügen. (136)

Anschließend daran zeigt Plaum auf, inwiefern diese beiden Denkmodi in praktischen Aufgabenstellungen historischer Bildgestaltungslehren identifiziert werden können. Dies gelingt ihr, indem sie in der Analyse konkreter Aufgabenstellungen von Paul Klee und Tomás Maldonado das Verhältnis der beiden Denkmodi innerhalb deren Lehre herausarbeitet, wodurch deutlich wird, „welche Bedeutung Klee und Maldonado ihnen für das Phänomen der Bildlichkeit zuerkennen. Ihre impliziten bildtheoretischen Annahmen werden so explizit“ (137).

Hatte Dieter Mersch seine Argumentation zur Diskussion der Modalitätsmodalität auf die Erkenntniskraft der Künste fokussiert, so exemplifiziert Nicolas Constantin Romanacci das Potenzial multimodaler Perspektivierungen zur Analyse klassischer Medienkunst konkret vor allem an sound-konzentrierten Installationen von Bruce Nauman:

Der Fokus der Analyse liegt auf einer Erschließung der Beziehungsgefüge zwischen auditiven Strukturen und anderen Bereichen, deren Wirksamkeit durch eine Neuinterpretation aus der Perspektive musikalischer Organisationsprinzipien veranschaulicht werden kann. (161)

Er sieht in der Symboltheorie Nelson Goodmans mit ihrer Unterscheidung von Denotation, Exemplifikation und metaphorischer Exemplifikation das geeignete methodische Instrument, den komplexen multimodalen Verschiebungen beispielsweise zwischen Bild, Objekt, Performance, Klang, Geräusch und Sprache wie sie die avancierte Medienkunst kennzeichnet systematisch erfassen zu können. Dabei vollzieht die theoretische Analyse einen grundlegenden Akt moderner Kunst, d.h. der Ästhetik der Avantgarde, nach, wenn sie das Verhältnis von Zeichen und Bezeichneten aus einem nur konventionellen Kontext wie in der klassischen Denotation in Hinsicht auf unterschiedliche Formen der formalen und semantischen Verschränkung beider Pole befragt:

Nelson Goodman beschreibt die Bezugnahme über die Exemplifikation in eleganter Knappheit als ‚Besitz plus Bezugnahme‘ [...]. Hierbei weist das Wort ‚Besitz‘ darauf hin, dass bei der Exemplifikation, im grundlegenden Gegensatz zur Denotation, die konkreten formalen, sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten des Zeichens, kurz, seine konkrete Gestalt, eine entscheidende Rolle spielt, da hier bei der Bezugnahme eben genau von der konkreten Gestalt ausgegangen wird, im vorliegenden Fall [der Arbeit Naumans: *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* von 1967] etwa von der übertriebenen vertikalen Linienführung. (164)

Abschließend untersucht Patrick Rupert-Kruse die kinästhetischen Bilder der Virtual Reality zwischen Performanz, Propriozeption und Signifikation:

Die perzeptuelle Dimension des Bildes soll über den Modus der Propriozeption diskutiert werden, die sich aus der besonderen Körper-Bild-Rela-

tion innerhalb des Dispositivs der Virtual Reality ergibt und über das Konzept der Somatisierung gefasst werden soll; die semiotische Dimension liegt im Prozess der Signifikation, der sich in der Interaktion mit den propriozeptiven Bildern der VR performativ vollzieht. (188–189)

Im Kontext bildwissenschaftlicher und bildphilosophischer Betrachtung entwickelt Rupert-Kruse eine Definition interaktiver Bilder und widmet sich darauf aufbauend den interaktiven immersiven und propriozeptiven Bildern der Virtual Reality. Im Sinne der Theorien des Embodiment entwickelt Rupert-Kruse die Propriozeption als erweiterte körperliche Struktur der Rezeption und Aktion, um diese Spezifika der neuen Möglichkeiten multimodaler Medienräume ausweisen zu können. Auch hier zeigt sich die Taktung von Technologie und Anthropologie als Voraussetzung medialen Fortschritts von Illusions- und Immersionsmedien.

Zum Ende zeigt sich, dass es wohl kaum gelingen kann, die vielfältigen und widersprüchlichen Ansätze und Methoden im Begriffsfeld zwischen ‚Modus‘ und ‚Medialität‘ in einer strengen systematischen Methodologie zusammen zu fassen. Dies ist allerdings weniger ein Problem als ein Gewinn, wie Bernd Zywiets in seinem Beitrag in diesem Band erörtert:

Was alles eine Zeichenmodalität ist oder sein kann [...], inwiefern sie sich weiter unterteilen oder gruppieren lassen (das Bild u.a. in verschiedene Sub-Modi gemäß der unterschiedlichen Techniken der Bilderzeugung, z.B. Fotografie, Handzeichnung), dazu gibt es zahlreiche Systematisierungsvorschläge, aber keine allgemeingültige Ordnung. Diese ist auch unwahrscheinlich, da gemäß der Generierungs- und Remediationslogik der Medien und mithin der Medien-,Sprach-Innovation neue Ausdrucks- und Bedeutungssysteme sich gerade deshalb durchsetzen, weil (und ihren Eigenwert haben, indem) sie nicht bloß bestehende Bedarfslücken [...] schließen, sondern Bestehendes inkorporieren, rekombinieren und in einer eigenen neuen Ordnung aufheben. (112)

Literatur

- Greenberg, Clement 1961. *In Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Krois, John Michael. 2011. „Image Science and Embodiment, or: Peirce as Image Scientist.“ In *John M. Krois: Bildkörper und Körperschema*, herausgegeben von Horst Bredekamp und Marion Lauschke, 194–209. Berlin: Akademie-Verlag.
- Sachs-Hombach, Klaus, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies. 2018. „Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung.“ In *MEDIENwissenschaft* 35 (1): 8–26.

Multimodalität und ästhetische Reflexivität

Dieter Mersch

Abstract

Modalität sowie Inter- und Multimodalität sind ambige Begriffe, die je nach Kontext und Diskurs unterschiedlich verwendet werden. Die vorliegenden Überlegungen machen nicht nur den Versuch, den Modusbegriff im Rahmen von Logik und Epistemologie zu rekonstruieren, sondern ihn auch mit Konzepten wie Medialität und Performativität in Verbindung zu bringen. Das Zusammenspiel mehrerer Modi sowie multimodale Verbindungen, die den Normalfall bezeichnen, erzeugen dabei ein komplexes Gewebe von Richtungen und Regeln, die im Falle chiasmischer oder paradoxer Verschränkungen reflexive Konstellationen induzieren, die für die Ästhetik nicht nur von Bildmedien eine zentrale Rolle spielen.

Keywords

Modus, Logik, Epistemologie, Text-Bild-Verschränkungen, Medialität, Performativität, Reflexivität, ästhetische Praxis

Einleitung

Multimodalität ist ein ambiger Begriff, der nach unterschiedlichen Richtungen hin gelesen werden kann. Gleichzeitig versammelt er verschiedene Diskurstraditionen. Einmal betrifft er multimediale Instabi-

litäten oder Kontradiktionen, etwa bei der Verwendung unterschiedlicher medialer Formate, die einander durchkreuzen, brechen oder verstärken – man denke, als vielleicht berühmtestes Beispiel, an René Magrittes *La trahison des images* von 1929, das die beiden einander widersprechenden Botschaften einer sichtbaren Pfeife (visuelles Format) und der Aussage „Dies ist keine Pfeife“ (diskursives Format) auf einem Tableau vereint (zum Bild und seiner Interpretation vgl. Mersch 2002a). Zum zweiten können darunter multimodale Bild- oder allgemein Medienprozesse im Sinne von Ludwig Wittgensteins „Aspektwechsel“ verstanden werden, etwa bei Vexierbildern oder optischen Täuschungen sowie dem, was William J. T. Mitchell unter dem Titel „Metapictures“ als „multistabile images“ diskutiert hat (Mitchell 1994). Sie thematisieren sich selbst, indem sie sich gleichsam aus sich selbst entwickeln oder in sich ‚falten‘, jedoch so, dass sie zugleich ihre Objekt- und ihre Metaebene miteinander vermischen. Drittens können solche künstlerischen Strategien gemeint sein, die mit medialer bzw. bildlicher Unbestimmtheit oder Mehrdeutigkeit operieren, z.B. bei Rahmenüberschreitungen wie in manchen barocken Vanitasmotiven oder in Jan van Eycks dreidimensionaler Bildtechnik, die immer auf Täuschung und gleichzeitiger ‚Enttäuschung‘ der Täuschung aus ist, bis hin zu Imi Knoebels verkehrten Leinwänden oder James Turrells Farbilluminationen, die zwischen Bild, Nichtbild und reiner ‚materiallosen‘ Materialität spielen. Die Fülle der Beispiele ist uferlos; immer aber haben wir es mit der Ausnutzung ebenso vieldeutiger wie konträrer Relationen zu tun, die gewissermaßen doppelt besetzt sind, weil sie einerseits zwischen den jeweiligen Relata ‚vermitteln‘ und deren Inhalte adressieren (die Dimension des ‚Was‘), und andererseits die ‚Vermittlung‘ selbst exponieren (die Dimension des ‚Wie‘), um beide in eine Schwebelage oder Oszillation zu bringen.

Das gilt umso mehr für den Begriff der Modalität selbst. Keineswegs handelt es sich um ein eindeutig feststellbares Konzept, vielmehr pendelt es zwischen logischen, ontologischen, relationalen oder semantischen Verwendungen. Im Folgenden werden Modus und Modalität vor allem im Kontext eines Relationalismus reflektiert, wie er Prozessen bildlicher und sprachlicher Signifikationen zugrunde liegt. Denn der Modus – die ‚Art‘, das ‚Maß‘ oder die ‚Regel‘ usw. – bezeich-

net vor allem selbst einen Relationsbegriff, der die ‚Arten‘ oder ‚Weisen‘ verwandelt und dabei unterschiedliche Möglichkeiten relationaler Verknüpfungen zulässt. Als Relationsbegriff ist er gleichzeitig dem Medienbegriff immanent, denn das Mediale nennt als ‚Vermittelndes‘ jenes ‚Zwischen‘, das immer schon eine relationale Struktur besitzt, deren Strukturalität das jeweils Vermittelte mit hervorbringt – gemäß jenem zum geflügelten Wort avancierten Diktums Friedrich Nietzsches aus seinem Brief an Peter Gast vom Februar 1882, dass „unser Schreibzeug (mit)arbeitet (...) an unseren Gedanken“ (Nietzsche 2002, 172). Dann gehören die Ausdrücke Modalität und Medialität zusammen, wie sich noch zeigen wird, denn die mediale Relation ist nie eindeutig, vielmehr offenbart sie sich in einer Vielzahl von Varianten und Praktiken, die sie auf je eigene Weise realisieren. Versteht man unter Relationen überdies eine formale ein- oder mehrdeutige Zuordnung zwischen mindestens zwei Größen, deren Form der Zuordnung allerdings unterschiedlich ‚verwirklicht‘ werden kann, mithin von ihrer konkreten Funktion – und deren Performanz – abhängt, werden durch die verschiedenen Relationen auch die Arten der Relata determiniert. Das lässt sich auch so ausdrücken: *Der Modus variiert die Relation*. Deren Anordnung induziert damit keine feste Struktur, vielmehr wird diese durch den jeweiligen Gebrauch bzw. die Funktionalität der Relation laufend modifiziert. Daher gehört zur Relation immer ein Modus, weil zu ihr gleichermaßen – als ihre Bedingung – eine Medialität gehört, die sie als solche erst ermöglicht und die ihrerseits wiederum nach disparaten Modalitäten hin aufgelöst werden kann.

Indessen unterscheidet sich diese Ausdifferenzierung des Modusbegriffs stark von seiner klassischen philosophischen Bestimmung, die den Modus vor allem mit Bezug auf Logik und Ontologie definierte, um ihn später der Epistemologie zuzuschlagen. Zunächst als „Regel“ im Rahmen der Aristotelischen Syllogistik gebraucht, findet sich seine griechische Entsprechung im „tropos“ der Aristotelischen Satzlehre, um verschiedene Seinsweisen eines Dings zu bezeichnen. Der Modus charakterisiert dann unterschiedliche Weisen des „Ist“ im Sinne mannigfacher Existenzen, und zwar in direkter Nachbarschaft zu jeden logischen ‚Faltungen‘, die ebenfalls schon seit Aristoteles die vier Modalitäten des Möglichseins, Unmöglichseins, der Kontingenz und der Notwendigkeit ‚ent-falten‘ (vgl. Aristoteles 1962, 12, 34a–37; zum

Überblick vgl. Ritter 2019, Sp. 9, 10, 12). Sie lassen sich mit Blick auf die neuzeitliche epistemologische Wende in Bezug auf die Beziehung eines Objekts auf ein Subjekt ausbuchstabieren und – wie bei Immanuel Kant – als „Kategorien“ oder „Prädikabilien des reinen Verstandes“ im Rahmen einer „transzendentalen Logik“ konzeptualisieren (Kant 1968, A 80ff., B 106ff.). Von dort geht ihr Verständnis – besonders bei Ernst Cassirer (Cassirer: 1994, 410ff.) – auf das vielfältige Spiel der Relationen selbst über, um eine komplexe Geschichte zwischen Relationslogik, Linguistik, Performativitätstheorie sowie Medien- bzw. Kommunikationswissenschaft zu durchlaufen und heute nahezu ubiquitär verwendet zu werden. Dabei richtet sich der Fokus der vorliegenden Überlegungen vor allem darauf, die diversen Fassetten des Modalen für eine Philosophie der Bildlichkeit und für Verfahren bildlicher Selbstreflexionen fruchtbar zu machen.

Pluralität des Modusproblems

Tatsächlich bezeichnet der Modus einen philosophischen Grundterminus. Er ist in der Tradition eher selbstverständlich behandelt worden, sodass es lange Zeit brauchte, um das bereits bei Aristoteles virulente Thema eigens einer Reflexion zu unterziehen. „Modalität“, als diejenige substantivierte Eigenschaft, die einen Modus allererst ausmacht, findet sich darum systematisch erst in der Nachfolge Kants, wobei der Begriff zugleich die Gegenstände der Ontologie wie der Logik und Epistemologie mitbezeichnete. Einerseits als etwas Logisches interpretiert, wird er auf der anderen Seite den Dingen selbst zugeschrieben, deren Gegebenheitsweise sich nach Zufälligkeit, Möglichkeit oder Notwendigkeit einteilen lassen, um aus ihnen den Status ihrer Existenz oder Realität abzuleiten. Die Überschneidung erweist sich als charakteristisch und macht den relationalen Sinn des Modus deutlich, wie er bei Kant mit Bezug auf die Urteilsformen erstmalig auftaucht. Dem Modus kommt dann eine Doppelfunktion zu: „Die Kategorien der Modalität haben das Besondere an sich“, heißt es in dessen *Kritik der reinen Vernunft*, „daß sie den Begriff, dem sie als Prädikat beigelegt werden, als Bestimmung des Objekts nicht im mindesten vermehren,