

# Multimodalitäten – Differenzierungen / Konturierungen / Kontexte

Bestandsaufnahme aus textsemiotischer Perspektive

Hans Krah

1. Einstiegsbeispiele
2. Semiotischer Rahmen
  - 2.1 Textualität, Medialität und Kulturalität
  - 2.2 Medialität: das Beispiel Schattenspiel
3. Grundlagen von ‚Modalität‘
  - 3.1 Discours, Informationskanal, Zeichensystem
  - 3.2 Zeichensysteme und Informationskanäle: Fallbeispiel literal/ikonisch
  - 3.3 Materialität der Signifikanten
  - 3.4 Medialität des Trägermediums
  - 3.5 Dispositiv
  - 3.6 Textgrenzen – Schnittstellen zwischen Texten/Medien
  - 3.7 Fallbeispiel: das Buch
4. Multimodalität
  - 4.1 Integration, Interaktion, Kooperation
  - 4.2 Fallbeispiel: Kooperation von Text/Schrift und Bild
  - 4.3 Integration, Interaktion, Kooperation revisited: ‚Zusammenhalt‘ und Grenzen
  - 4.4 Fallbeispiel Computerspiel
5. Multimodalitäten I – referentielle Rückbezüge
  - 5.1 Mehrfachmodalitäten
  - 5.2 ‚Kodierte‘ Modalitäten
  - 5.3 Imitierte Modalität
  - 5.4 Fingierte Modalitäten
  - 5.5 Modifizierte Modalität: Kopiermedien und Medientransfer
6. Multimodalitäten II – Textgrenzen und Grenzüberschreitungen
  - 6.1 Beispiele für das Operieren mit / Einbeziehen von Grenzen
  - 6.2 Ausblick: Multimodalität und/versus Intermedialität

Im Folgenden sollen eine Bestandsaufnahme und darauf aufbauend eine weiterführende Systematisierung multimodaler und benachbarter Phänomene geleistet werden, wie sie sich aus gegenwärtig gegebenen Vorarbeiten herauskristallisieren lassen.<sup>1</sup>

Im Fokus steht dabei zum einen der Multimodalitätsbegriff. *Multimodalität* verweist dabei darauf, dass es verschiedene Einheiten sind, die zusammengehen, sodass nach den unterschiedlichen Kategorien, nach denen sich solche Einheiten konstituieren, zu fragen ist. Zudem verweist ‚Multi‘ auf Grenzen, die gegeben sind bzw. die vorauszusetzen sind, wobei sich die Frage nach deren Situierung im textuell-medialen Gefüge stellt. Auch wenn der Bezugspunkt ein Text ist, verweist ein Text selbst aber wieder auf Fragen nach Texteinheit und Textgrenzen.

Zum anderen geht es um den Modalitätsbegriff, der dem zugrundliegt. Woraus konstituieren sich Modalitäten, hinsichtlich welcher Kategorien, und wie sind sie voneinander zu unterscheiden?

Es geht also um eine Zusammenführung verschiedener Aspekte, als Basis, um reflektieren und diskutieren zu können, ob und wie Phänomene unter diese Begriffe zu subsumieren sind.

## 1. Einstiegsbeispiele

Ben Vautiers Kunstwerk *Il n’y a pas de centre du monde* (1995) ist ein 2,25 x 3,3 Meter großes Bild,<sup>2</sup> das vertikal durch eine schwarzweiße Umrisszeichnung eines Kopfes, aus dem ein etwas kleinerer Kopf, dem ein Schädel eingezeichnet ist, herauswächst, aus dem wiederum ein kleiner Kopf ersteht, strukturiert ist, die den Rest des Bildes in etwa im Verhältnis eins zu zwei in der Horizontalen gliedert. An den Hälsen befindet sich Schrift, die der Abbildung zugeordnet ist („Je doute / c’est moi“; [...] c’est la mort“). Insgesamt finden sich über das gesamte Bild verteilt ‚Schriftinseln‘, die in Schreibschrift und unterschiedlicher Anordnung und Ausdehnung, von der Größe aber vergleichbar, dem Bild einerseits eine intellektuelle Aura verleihen, insofern es inhaltlich um Rasonnements über Kunst geht, die andererseits aber durch ihre rein materiale Dominanz und Verschiedenfarbigkeit auch gleichzeitig das rein Visuelle betonen. Überall dazwischen sind Objekte platziert und an der Leinwand montiert, die durch ihre Körperhaftigkeit aus dem flächigen Bild hervorstehen, die teilweise über unterschiedliche Signale bewegt werden können (auf Knopfdruck, durch Klatschen, ...) und die zudem als unfunktionale Gebrauchsgegenstände, partiell Spielzeug, referentiell erkannt

<sup>1</sup> Hierzu dienen insbesondere die Beiträge in Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, und weitere eigene Überlegungen. Die Bestandsaufnahme zielt dabei insgesamt auf eine methodisch-verwertbare Aufbereitung für analytische Zwecke, nicht auf eine genuin theoretisch fundierte Herleitung. Eine Diskussion der Forschung/theoretischer Positionen ist demgemäß hier ausgespart, siehe hierfür skizzenhaft die Einführung Krah/Seefried i.d.B.

<sup>2</sup> Siehe Katalogheft Nr. 16 der Reihe der Publikationen des ‚Ausstellungshaus Spoerri‘, Redaktion Barbara Räderscheid, 2022, S. 20f.

werden können. Zudem sind Kopfhörer angebracht, über die der Künstler zu hören ist, der Statements zu sich, seiner Arbeit und zur Kunst im Allgemeinen von sich gibt.

Die Frage stellt sich durchaus, ob die Bezeichnung Bild für das Kunstwerk richtig gewählt ist, zumal die Interaktivität mit den Objekten, deren Dreidimensionalität und die Bedienung der Kopfhörer einen anderen Rezeptionsmodus als den des Betrachtens erfordern. Dennoch erscheint das Kunstwerk als Bild, wozu nicht nur die Zeichnung beiträgt, sondern auch, dass medial die Flächenhaftigkeit dominiert, die den simultanen Überblick über das Ensemble gewährleistet, das dann weiter erkundet werden kann (die Schriften können gelesen, Bezüge einzelner Schriftteile zueinander wie zu den auditiven Äußerungen erstellt, die dabei gewonnenen Einsichten über Kunst auf das Kunstwerk und seine Teile selbst anzuwenden versucht werden). Die sinnliche Rezeption geht nahtlos, spielerisch und augenzwinkernd in eine didaktisch-reflektierte über; nicht umsonst verweisen das Format, die dunkle Grundierung und die Schreibschriften auf eine (Schul-)Tafel als implizierter Kohärenzrahmen.

*Wagner Reloaded* ist der Titel einer Veranstaltung, die wie folgt angekündigt ist:

Die Eröffnung des MDR-Musiksommers 2013 stand ganz im Zeichen des 200. Geburtstags von Richard Wagner. Werk und Leben des in Leipzig geborenen Komponisten und Musikdramatikers werden in einer Inszenierung aus Tanz, Artistik, Objekttheater, Videoprojektionen und Live-Konzert mit über 130 Mitwirkenden nachgezeichnet.

Der Berliner Choreograph Gregor Seyffert hat das Spektakel quer durch alle Genres entwickelt. Gemeinsam mit Seyfferts Ballett-Compagnie erwecken das Leipziger Titanick-Theater und das ‚Jugend Berlin Ballett‘ mittels Musik, Tanz, Zirkus und Videoprojektion den Mythos Wagner zum Leben. Musikalisch aufbereitet wird das Gesamtkunstwerk ‚Wagner Reloaded‘ von der finnischen Cellorockband Apocalyptica sowie Chor und Orchester des MDR unter der Leitung von Kristjan Järvi.<sup>3</sup>

Wie die Bezeichnung als ein „Spektakel quer durch alle Genres“ anzeigt, fällt die Benennung und mediale Zuordnung dieses Events schwer; es wird nicht als Musiktheater deklariert, es wird aber auch nicht als Liveshow der Band Apocalyptica ausgewiesen. Was zu fehlen scheint, ist ein Relevanzfilter, über den sich das, was innerhalb des räumlich gegebenen präsentischen Rahmens, der Leipziger Arena, stattfindet, als Einheit strukturieren ließe. Über Richard Wagner wird das Sammelsurium zwar als Gesamtkunstwerk selbstreferentiell rückgebunden, dies verbleibt aber auf einem rhetorischen Status.

---

<sup>3</sup> Homepage MDR, anlässlich der Ausstrahlung am 23.06.2022; <https://www.mdr.de/tv/programm/sendung-764384.html>.

*Ship of Theseus* (2013) geriert sich als Buch,<sup>4</sup> das von dem berühmten Autoren V.M. Straka verfasst und posthum 1949 von dem Herausgeber F.X. Caldeira publiziert wurde; dieser (diese, da sie sich im Laufe des Geschehens als Frau herausstellt) verantwortet neben einem Vorwort (und der Endredaktion des letzten Kapitels) Fußnoten, in denen Aspekte des Romangeschehens kommentiert werden. Das Exemplar, das man in Händen hält, ist zudem ein „Book for Loan“, wie ein Stempel eingangs markiert, am Buchrücken beklebt mit der Registriernummer „813.54 STR 1949“ und auf der inneren Rückseite mit der üblichen Ausleihregistrierung einer Leihbücherei versehen (mehrmals ausgeliehen und zurückgegeben zwischen 1957 bis Oktober 2000, Rückgabe offen). Das Buch, das über einen Schubert verfügt, enthält zusätzlich Einleger: Postkarten, Fotografien, Zeitungsausschnitte, Briefe, Zettel, eine mit einem Lageplan bemalte Serviette; zudem ist es am Rand, ganz in Kontrast zum Stempel „KEEP THIS BOOK CLEAN“ mit handschriftlichen Notizen geradezu übersät. Diese Randnotizen lassen zwei verschiedenen Handschriften erkennen, die sich wiederholen und in Dialog zueinander treten; als damit identisch lassen sich dann auch farblich unterschiedliche Eintragungen erweisen, wobei die verschiedenen Stifte auf zeitliche Unterschiede bei den Einträgen verweisen. So sind etwa deutlich die Ersteinträge zu erkennen, da sie mit Bleistift vorgenommen und noch nicht dialogisch ausgerichtet sind, sondern mit dem Erkenntnisinteresse Text, die Markierung als wichtig erachteter Textstellen, einen wissenschaftlichen Umgang indizieren.

Während nun Ben Vautiers Werk als geradezu klassisches Beispiel eines multimodalen Textes gelten kann, bei dem visuelle, auditive und haptische Momente ineinandergreifen, scheinen bei *Wagner Reloaded* die einzelnen medialen Anteile als eigenständige fokussiert zu sein, die sprachlich zwar als Gesamtkunstwerk apostrophiert werden, das sich als dieses medial aber nur über die Auflistungen und semantisch nur als Paradigma ‚Leben und Werk Wagners‘ fassen lässt; wie sich die implizit gegebenen verschiedensten (multi-)modalen Bezüge genau arti-

---

<sup>4</sup> Auch wenn das Buch letztlich über eine wenig innovative Geschichte verfügt, sondern diese semantisch durchaus traditionellen dramaturgischen wie ideologischen Konstellationen folgt (Hollywood typische Paarbildung und Genderkonstellation), ist ihr struktureller Aufbau äußerst komplex und damit das Erkennen dieser (Schluss-)Semantik kaschiert und zudem zugunsten des Prozesses des Dekodierens marginalisiert: Es enthält als eigentlicher Roman eine erste Diegese  $D_1$ , eine parabolische Geschichte, mit den darin agierenden fiktiven Figuren. Diese Geschichte rekurriert in Teilen auf den titelgebenden philosophischen Kontext um Probleme von Identität,  $D_0$ , die im Text aufgegriffen werden („S.“, der Protagonist von  $D_1$ , weiß nicht, wer er ist, genauso, wie keiner weiß, welche Person sich tatsächlich hinter V.M. Straka verbirgt). Zudem, so wird nahegelegt, kann sie als Schlüsselroman gedeutet werden, wodurch sich eine zweite Diegese  $D_{2a}$  ergibt, die sich aus  $D_1$  über den Autor Straka und seine ‚realen‘ Beziehungen konstituiert. Diese wird gespiegelt durch die Daten, die über die Herausgeberfiktion über das Leben des Autors gegeben sind, aus denen sich ebenfalls eine Diegese  $D_{2b}$  rekonstruieren lässt. Schließlich ergibt sich als weitere Diegese  $D_3$  diejenige der Nutzer\*innen des Buches, Eric und Jen, die als gegenwärtige im Discours 2012 in US-Amerika beginnt und sich etwa ein Jahr hinzieht. Letztlich ließe sich über die tatsächlichen Verfasser J.J. Abrams und Doug Dorst eine weitere (Text-)Diegese  $D_4$  etablieren, die sich durch die paratextuelle Vermittlung über dieses ihr Projekt bestimmt.

kulieren, bleibt offen.<sup>5</sup> *Ship of Theseus* stellt ein Set an Möglichkeiten aus, die einem Buch zur Verfügung stehen, es partizipiert an zeitlichen Aspekten ebenso wie an institutionellen, es verbindet Druckschrift und Handschriften und greift vieles auf, etwa über die dialogische Struktur den dramatischen Modus und über seine Schichten die Frage nach dem Interaktionsmodus,<sup>6</sup> und ist als Buch potentiell sowieso multimodal, was Bild und Schriftanteile betrifft (wobei es wenig Bilder gibt und Bilder selbst zumeist als Symbole/visuelle Zeichen verstanden werden); dennoch stellt sich gerade dadurch die Frage, ob und inwieweit es sich bei diesem spielerischen Operieren und Ausgreifen um unterschiedliche Modi handelt und wie zu spezifizieren ist, was als Modus zu deklarieren bzw. dabei einzu beziehen ist.

Um diese hier aufgeworfenen Fragen beantworten zu können bzw. hierfür eine Argumentationsgrundlage zu liefern, sei im Folgenden etwas weit ausgeholt und seien textuelle Aspekte innerhalb eines semiotischen Rahmen referiert, die sich als für Multimodalität relevante erachten lassen (und auf verschiedene Weise mit Discours und Histoire, Grenzen, Kohärenzbildungen, Referenzphänomenen interagieren).

## 2. Semiotischer Rahmen

Einführend seien die wichtigsten Kategorien skizziert, die die semiotische Einbettung von Multimodalitätsphänomenen grundieren (sie werden im Folgenden nicht bei jedem einzelnen Beispiel ausgeführt, sind aber jeweils mitzudenken und bei einer Analyse einzubeziehen).

### 2.1 Textualität, Medialität und Kulturalität

Am Beispiel des Intros der Serie *POPETOWN* (GB, 2003) kann illustriert werden, welche grundsätzlichen Aspekte bei der Konstituierung von Texten relevant werden. Sie können in Textualität, Medialität und Kulturalität unterteilt werden, die jeweils je nach Fokus weiter ausdifferenziert werden können.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Natürlich gilt es zu präzisieren, dass Gegenstand des Beispiels hier nicht die Live-Aufführung 2013 oder deren audiovisuelle Fernsehaufzeichnung ist, sondern die Zusammenfassung im schriftlichen Ankündigungstext; siehe zum Beispiel noch unter Abschnitt 4.3.

<sup>6</sup> So machen es die verschiedenen Schichten erforderlich, sich einen Lektüreplan zu erstellen, um die gebotenen Informationen aufzunehmen; etwa erst kapitelweise den (Roman-)Text, dann die Anmerkungen dazu, dann die Aufzeichnungen, parallel die entsprechenden Einleger.

<sup>7</sup> Siehe hierzu einführend Hans Krah, „Textuelle Grundlagen / Semantische Verfahren“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 35-56, und ausführlich am Beispiel *LITTLE BRITAIN* Jan-Oliver Decker/Hans Krah, „Texte und Aneignungskulturen. A Semiotic Approach am Beispiel *Little Britain*“. In: *Kodikas / Code* (in Vorbereitung). Das Intro hat eine Länge von 1:02 Minuten und ist in allen

2.1.1 Zur *Textualität* ( $T_1$ ) gehört zunächst ganz basal, was dargestellt, welche Welt gezeigt wird (Fokus *Textsemantik*): Die Semantik der Welt von POPETOWN lässt sich im Intro über die Merkmale der Räume, der räumlichen Anordnung und der Figuren, die den Teilräumen zugeordnet sind, rekonstruieren/abstrahieren. Gezeigt wird ein Raum, der durch eine Mauer von einem Außen abgegrenzt ist. Dieser Raum selbst lässt sich in einen Außenbereich und einen Innenraum unterscheiden, wobei das Außen ein öffentlicher Raum (asiatisch aussehende Touristen – Touristen, da die Raummacht nicht bei ihnen liegt), das Innen ein nicht-öffentlicher ist. Durch die Kleidung ist konnotiert, dass es sich um einen klerikalen Bereich handelt. Dieses Innen wird weiter spezifiziert, insofern in ihm ein Bereich ist, der wiederum abgegrenzt ist und einen dem anderen unzugänglichen, geheimen Teilraum ausbildet, mit eigener Semantik (der Raum hinter der Geheimtür, ein Swimmingpool in Dollarform, ist semantisch ein Raum der Entspannung, des Nichtstuns, der Relevanz von Geld; gerade der Schreibtisch im offiziellen Bereich betont diese Differenz), der an Figuren gebunden ist, die anhand der Kleidung als Kardinäle zu identifizieren sind. Die raummächtige Figur im Innen im Allgemeinen ist semantisiert als Kind (Spielzeug, Betreuungspersonal, Wutausbrüche), dennoch ist die Raummacht an diese Figur gebunden (mit Ausnahme des geheimen Bereichs). Zur zeitlichen Situierung kann festgehalten werden, dass insbesondere über das technische Equipment (Kameras, Druckknopf etc.) diese als ‚gegenwärtig‘ zu bestimmen ist. Das ließe sich alles noch differenzierter darstellen, hier soll diese Skizze genügen.

2.1.2 Zur *Medialität* ( $M_1$ ) gehört vorrangig der Aspekt der medialen Möglichkeiten des Discours (Fokus *Zeichenorganisation*): So handelt es sich bei POPETOWN um ein audiovisuelles Format, das demgemäß über die entsprechenden filmischen Möglichkeiten verfügt. So etwa, was den Zugang zum dargestellten Raum betrifft. Durch den Point of View wird ein Durchdringen der Mauern ermöglicht, eine visuelle Grenzüberschreitung bis in die Innenbereiche; dies operiert mit den Möglichkeiten, die (nur) ein audiovisuelles Format erlaubt. Die Kamera überschreitet die Grenze, bewegt sich auf die zentrale Figur hin und erkundet dann mit dem diegetischen Personal den Raum, wobei die Kamera – und damit die Rezipient\*innen – mehr sieht als die Figuren der Diegese (eben auch den geheimen Bereich).

2.1.3 Zur *Medialität* ( $M_2$ ) gehört auch der Aspekt der konkreten materialen Ausprägung des Discours (Fokus *Materialität*): Hier etwa, dass es sich um Animation, also Zeichentrick, handelt.

---

Folgen identisch; es folgt auf einen Rahmen von 0:50 Minuten, der unter Beibehaltung des Settings, Religionsunterricht in einer Schule, bezüglich der konkreten Themen variiert, siehe dazu noch unten.

2.1.4 Zur *Kulturalität* ( $K_1$ ) ist als ein erster Aspekt zu zählen, in welchem Verhältnis die textuelle Semantik zur außertextuellen Wirklichkeit steht, ob und wie sie eine Referenz aufweist (Fokus *Referenzialität*): Wie bei entsprechendem Wissen (westlicher Kulturen) deutlich wird, ist der Raum als Vatikan zu identifizieren, die raummächtige Figur dementsprechend als Papst. Indizien hierzu liefern die architektonische Anlage des Raumes, der Titel „Popetown“, die Konnotationen der Figurensemantisierung (Schweizer Garde, Kleriker, Kardinäle – Kleiderkode).

2.1.5 Die *Textualität* ergibt sich hier also insbesondere durch eine ganz spezifische Auswahl und Erweiterung im Vergleich mit dem kulturell Aufgegriffenen, dies verweist auf eine zweite Dimension ( $T_2$ ) der Textualität (Fokus *Paradigmenvermittlung*): Mit diesem Wissen und dieser Vergleichsgrundlage lässt sich die textuelle Semantik spezifizieren. Im Verhältnis ergibt sich zum einen, dass Einblick in einen Raum gewährt wird, der ein eigentlich, kulturell, abgeschlossener, für Außenstehende unzugänglicher Raum ist. Der Text zeigt also etwas, was man sonst nicht sieht, die Rezipient\*innen erhalten gewissermaßen die Rolle von Voyeur\*innen zugewiesen. Zudem ergibt sich zum anderen, dass dieser Raum, trotz des Wiedererkennens, textuell ‚etwas‘ andere Strukturen und Merkmale aufweist, als die, die dem Vatikan kulturell im Allgemeinwissen zugesprochen werden. Dies betrifft die Semantisierung der Kardinäle, dies betrifft zentral die Figur des Papstes als nicht erwachsen, sondern kindlich, geradezu infantil, die eine Art Nanny braucht und nicht als sakrale Figur, sondern ganz dezidiert profanisiert erscheint (wenn das Kreuz sich als Pogo Hüpfstange erweist).

2.1.6 Hier lässt sich ein zweiter Aspekt von *Kulturalität* ( $K_2$ ) anschließen (Fokus *Diskursivität*). Diese spezifische Textualität verursachte eine Anschlusskommunikation, hatte also eine gewisse Wirkung: POPETOWN wurde 2003 in Großbritannien produziert, wegen Protesten der katholischen Kirche aber erst 2005 im neuseeländischen Sender C4 ausgestrahlt. In der BRD erfolgte die Erstausstrahlung 2006 auf MTV und rief eine vehemente öffentliche Diskussion hervor, an der sich damals führende Politiker wie Edmund Stoiber (bayerischer Ministerpräsident) beteiligten und die insbesondere auf Internetforen geführt wurde. Der Serie wurde Blasphemie vorgeworfen, sie wurde als „Hetzfilm“ titulierte und als strafrechtlich fragwürdig ‚verdammte‘, rechtliche Schritte, die Ausstrahlung zu verhindern, wurden unternommen. Boykottaufrufe auf extra dafür eingerichteten Internetseiten wurden bereits im Vorfeld der Ausstrahlung gestartet. Die Versuche, die Ausstrahlung zu verhindern, hatten keinen Erfolg. Die Erstausstrahlung am 3. Mai war aber eingebettet in eine MTV News Mag Spezial-Diskussionsrunde mit Vertretern von Kirche, Medien, Kultur und Politik. Danach ebte das Interesse deutlich ab.

2.1.7 Welche Bedingungen begünstigten diesen Skandal? Hier lässt sich zunächst wieder auf Aspekte der *Medialität* ( $M_3$ ) zurückkommen (Fokus *Dispositivstruktur*): Die Ausstrahlung war auf MTV, einem damals relevanten Sender, der als Leitmedium für alles, was als jugendkulturell gelabelt wurde, gelten konnte. Da-

mit zog dessen Programm durchaus auch Aufmerksamkeit von ‚außerhalb‘ auf sich (Stichwort ‚Jugendschutz‘). Zudem wurde die Serie im Vorfeld über ein Plakat beworben, das einen vom Kreuz herabgestiegenen Jesus zeigt, der im Fernsehen auf MTV POPETOWN schaut und sich köstlich zu amüsieren scheint, wie der Slogan: „Lachen statt rumhängen“ verdeutlicht. Dieses Plakat war es vor allem, dass seinen Zweck als Werbeträger übererfüllte, es erregte Aufmerksamkeit. Diese ablehnende Aufmerksamkeit wurde schließlich vervielfältigt über das Internet. Auf Seiten wie *kreuz.net*, *kath.net*, *vers1* – allesamt eindeutig katholisch-(reaktionär)-ideologisch ausgerichtet – gelangte diese Kritik in eine breitere Öffentlichkeit, die dann Politiker animierte, auf den Zug aufzuspringen.

2.1.8 Warum aber konnte dieser Skandal diese Relevanz erlangen bzw. wieso konnte sich dies überhaupt zum Skandalon ausweiten. Hier greifen wieder Aspekte von Kulturalität ( $K_3$ ) (Fokus *Historizität*): Zur Zeit der deutschen Erstaussstrahlung 2006 waren kulturelle Rahmenbedingungen und Diskurse relevant, die man sich zu vergegenwärtigen hat, um dieses kulturelle Echo auf diesen Text verstehen bzw. nachvollziehen/einordnen zu können. Als solche wäre zuerst zu nennen, dass in Deutschland ein gewisser Papst-Hype dominierte, hervorgerufen durch die Wahl Kardinal Ratzingers zum neuen Papst Benedikt XIV 2005. Zu nennen ist eine gewisse Sensibilisierung für Aspekte des Umgangs mit Kirchen und Religionen, die durch die Mohammad-Karikaturen der dänischen Zeitung *Jyllands-Posten* und die heftigen Reaktionen darauf in der islamischen Welt Ende 2005 initiiert wurde. Schließlich ist zu erinnern, dass das Ganze vor der Missbrauchsdebatte um die katholische Kirche stattfand, diese also einen noch durchaus anderen Status als Autorität genoss als danach/heute.

2.1.9 Schließlich sind im Kontext von *Textualität* ( $T_3$ ) die Befunde rückzubinden und zu vernetzen und textadäquat zu würdigen (Fokus *Wirklichkeitskonstruktion*): Hierzu ist das bereits erwähnte mediale Merkmal des Zeichentricks/der Animation ( $M_2$ ) aufzugreifen und eingehender zu betrachten. Dieser mediale Aspekt ist nicht nur insofern relevant, als durch die Animation andere Möglichkeiten als im Realfilm gegeben sind (etwa bezüglich der Überzeichnung des Papstes als Kind), sondern auch insofern, als die einzelnen Folgen der Serie POPETOWN aus einer Rahmen-Binnen-Struktur bestehen, wobei sich Rahmen und Binnen insofern medial unterscheiden, als die Binnenhandlung inkl. Intro animiert ist, der Rahmen aber nicht, sondern als Realfilm realisiert ist. Damit weist POPETOWN zum einen generell eine selbstreferentielle Struktur auf – die eigene Medialität wird expliziert und thematisiert –, zum anderen kann die diesbezügliche Beziehung zwischen Rahmen und Binnen innerhalb des Textes betrachtet werden: Was im Raum Popetown, und damit in der Binnengeschichte, geschieht, ist das Produkt eines Schülers, der sich im Religionsunterricht aufgrund eines zum Unterricht unfähigen Priesters mit dem Zeichnen von Comics die Zeit vertreibt. Die in dieser Rahmengeschichte gezeichneten Comics haben dabei jeweils einen Bezug zum Stoff des Unterrichts bzw. zur Vermittlung dieses Stoffes durch den Priester. Dieser Comic ist es dann, der in einem Medienwechsel zum Zeichentrick und damit



zur Binnendiegese wird. Der Medienwirklichkeit, wie sie unter (T<sub>1</sub>) und (T<sub>2</sub>) rekonstruiert/beschrieben wurde, kommt damit bezüglich ihres Wirklichkeitsanspruchs von vornherein ein vordefinierter Status zu: Innerhalb des Gesamttextes ist sie nicht als Realität, sondern selbst nur als mediales Produkt gesetzt (und zwar eines Schülers, der sich im Religionsunterricht – zurecht – langweilt). Für eine Bewertung des Skandalpotentials, und damit einer auf Medienkompetenz fußenden Reflexion von (K<sub>2</sub>) – versus politischer Aktionismus und/oder journalistischer Ereigniswert –, ist dies einzubeziehen, wollte man dem Text gerecht werden.

## 2.2 Medialität: das Beispiel Schattenspiel

Der Medienbegriff kann neben und in Verbindung mit dem institutionellen Aspekt und dem technologischen Aspekt hinsichtlich seines *semiotischen Aspekts* verstanden werden: Wie produzieren Medien welche Bedeutungen und wie verhalten sich diese Semantiken zu kulturellen Diskursen, zur außermedialen Wirklichkeit? In diesem Sinne definieren sich Medien zeichentheoretisch-strukturell aus der *Organisation der Zeichen* in Kodes, als Wahl und Beschränkung von Möglichkeiten der internen Strukturierung – z.B. bezüglich der beteiligten Informationskanäle. Dabei interagieren die beiden zuerst genannten Aspekte mit diesem Aspekt und können sich durchaus semantisch auswirken. Am Beispiel eines einfachen Mediums, des Schattenspiels, lassen sich (durchaus unterschiedlich gewichtete) Aspekte aufzeigen und für Medien und ihre Medialität verallgemeinern.

2.2.1 Zunächst braucht es eine material-empirische Apparatur, durch die sich eine eigene mediale Realität erzeugen lässt. Beim Schattenspiel sind dies Wand/Fläche, Lichtquelle, Objekt, spezifischer Abstand.

2.2.2 Damit dies funktioniert, müssen bestimmte Bedingungen, Regeln eingehalten werden. Formuliert etwa in Büchern zum Schattenspiel, indem gezeigt wird, wie aus einer Hand als Signifikant ein Häschen als Signifikat wird.<sup>8</sup> Diese Regeln, also die ‚Grammatik‘, sind explizierbar und damit auch erlernbar (wie solche Anleitungen verdeutlichen). Die Regeln, das Regelsystem sind es, die wiederum für die Erzeugung wesentlich sind, unabhängig davon, was Akteure intendieren oder ob sie überhaupt etwas intendieren, also wissen, dass sie Teil einer medialen Abbildung sind. In den AUSTIN POWERS-Beispielen ist dies besonders herausgestellt:<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Einige Beispiele solcher Einführungen: Gerry Paster/Titus Neijens, *Schattenspiele*. Reinbek 1987; o.A., *Schattenspiele*. Münster 1984; Marga Jolier van der Berg, *Schattenspiele*. Freiburg 1980; Hetty Paerl, *Schattenspiele selbermachen*. Ravensburg 1985; Gudrun Wehle, *Schattenspiele. Ein Spaß für groß und klein*. Luchterhand 1991; Friedrich Reinhardt, *Schattenspiele für Kinder. Modelle mit Musik*. Don Bosco München 1989.

<sup>9</sup> In Jay Roach, *AUSTIN POWERS – SPION IN GEHEIMER MISSIONARSTELLUNG*. New Line Cinema 1999; und Jay Roach *AUSTIN POWERS IN GOLDSTÄNDER*. New Line Cinema 2002 gibt es jeweils eine Sequenz, die

Der durch das mediale System hervorgebrachte Text hat eine eigene, autonome Bedeutung.

2.2.3 Die eigene Realität, die erzeugt wird, kann eine vollständig eigene sein, also mit den Parametern der apparativen Dimension nichts mehr zu tun haben; so eben, wenn auf der Leinwand statt einer Hand ein Häschen zu sehen ist. Sie kann auch eine sein, die als Abbildung von Realität verstanden werden soll. Dies richtet sich nach den konkreten Abbildungs-Parametern bzw. spezifischen (Zusatz-)Regeln. Wenn, wie im Schattenriss als Spezialvariante, der Schatten eine identifizierbare Person darstellen soll (etwa Goethe), dann braucht es das Profil; das Verhältnis von Objekt und Lichtquelle muss also in einem bestimmten Winkel zueinander stehen. Die Art der Zeichenorganisation, die syntaktische Dimension, regelt, was an Semantik erzeugt werden kann.

2.2.4 Das Ergebnis lässt sich bezüglich des Verhältnisses von Signifikanten und Signifikat bestimmen: Beim Schattenriss ist dieses als ikonisch zu sehen, denn zwischen Signifikanten, dem Schattenriss, und dem Signifikat, der abgebildeten Person, besteht ein Verhältnis der Ähnlichkeit. Demgegenüber ist das Verhältnis beim Schattenspiel symbolisch, denn es beruht auf Arbitrarität: Die Hand als Signifikant hat mit dem Signifikat, dem, was zu erkennen ist, etwa ein Häschen, nichts zu tun, das Verhältnis ist beliebig. Genau dadurch kann ja eine andere Handform ein anderes Signifikat, etwa eine Ziege, erzeugen. Erst dieser primär symbolische Bezug führt sekundär zu etwas Ikonischem. Denn wenn ein Hase zu erkennen ist und damit eine Ähnlichkeit, dann bezieht sich diese Ähnlichkeit nicht auf den Signifikanten, sondern auf das Verhältnis von *Signifikat* und *Referent* – auf dieser Ebene ist Ikonizität gegeben (das Abgebildete ist als Hase zu erkennen, da wir die Zeichen mit unserem Wissen abgleichen, wie ein Hase aussieht). Ohne eine spezifische Syntax (also ohne sich an Regeln zu halten) kann das Verhältnis als indexikalisch (bzw. als Anzeichen) gewertet werden. Ein Schatten verweist darauf, dass es ein Objekt geben muss, das den Schatten wirft. Aber weder muss dieser Schatten eine Ähnlichkeit mit diesem Objekt aufweisen noch muss er an sich als Schatten ein identifizierbares Objekt signifizieren/bezeichnen.

---

sowohl für die Filmrezipient\*innen als auch ein diegetisches ‚Publikum‘ als Schattenspiel zu goutieren ist, wobei den Akteur\*innen gerade nicht bewusst ist, dass sie Teil einer medialen Apparatur sind. So fungiert in *SPION* eine Zeltwand als Leinwand, auf der das harmlose Geschehen im Inneren des Zelttes, die Suche nach einem Gegenstand in einer Reisetasche, für die Außenstehenden projiziert als Vollzug kulturell als abartig konnotierter sexueller Praktiken erscheint (Gegenstände im Anus, Fisten); durch die filmische Spiegelung kann dabei die diegetische Reaktion abgebildet werden, die sich der perspektivisch ergebenden Realität verdankt, die Wahrnehmung des Inneren durch die Zeltwand, gleichzeitig aber auch, durch die alternierende Montage des Films ermöglicht, das tatsächliche Geschehen im Inneren, so dass sich durch den Abgleich für die Rezipient\*innen ein doppelter Genuss ergibt: Zum einen kann emphatisch nachvollzogen werden, was die diegetischen Beobachter zu erkennen glauben, zum anderen schafft die Reflexion des Funktionierens der medialen Apparatur einen intellektuellen Mehrwert. Ähnlich verhält es sich in *GOLDSTÄNDER*, nur dass hier die ‚Realität‘ des Schattenspiels geradezu phantasmagorische Züge erhält, als männliche Selbstzeugung inklusive Geburt.

2.2.5 Um überhaupt als Medium fungieren zu können, ist zentral und grundsätzlich, dass bezüglich der Realität gefiltert wird, was über das Medium überhaupt an Information transportiert werden kann. Jedes Medium abstrahiert notwendigerweise und reduziert, beschränkt sich auf spezifische Aspekte; das ist der Preis von Kommunikation. Beim Schattenspiel ist dies neben der grundsätzlichen rein visuellen Selektion insbesondere die Fokussierung auf den Umriss, die Kontur, bei gleichzeitiger Nivellierung der Unterschiede im Inneren: Hier ist alles gleich schwarz/dunkel (Entdifferenzierung von Binnenstrukturen, zugleich Flächenhaftigkeit). Der Fokus ist durch die Linien zwischen innerem Dunkel und äußerer heller Umgebung gegeben. Damit ergibt sich eine andere Relevantsetzung/Hierarchisierung im Vergleich mit einer vorgelagerten Realität: Der Umriss wird zum einzig entscheidenden Parameter, über den die Bedeutungserzeugung funktioniert und der diese steuert.

2.2.6 Damit dies funktioniert, braucht es zudem die *Ausblendung* des Signifikanten, des Zeichenträgers in seiner eigentlichen Materialität bzw. Bedeutung/Objekthaftigkeit: Der Umriss wird durch eine Hand gebildet, dass es sich um eine Hand handelt, deren Schatten man indexikalisch sieht, ist aber nivelliert bzw. vollständig absorbiert – eben auch, da der Schatten nicht ikonisch als Hand erscheint. Gerade die Schnittstelle von ‚bedeutsamen‘ Schatten (die Hand als Häschen) und Träger (also der Arm) wird aus der Wahrnehmung ausgeblendet, als hier und jetzt nicht relevantes Phänomen.

2.2.7 Diese Reduktion wie die Irrelevantsetzung des Signifikanten sind die Voraussetzung, eine eigene Realität bilden zu können. Denn wenn nur die Kontur und in Relation zu anderen Zeichen die Position entscheidend ist um für Bedeutung zu sorgen, dann kann ein Baguette eben auch als ein ganz anderes Objekt gedeutet werden.<sup>10</sup>

2.2.8 Diese Bedingtheit der medialen Anordnung ist damit auch als Möglichkeit des Mediums zu sehen. Wenn nur der Umriss zählt, dann heißt dies, dass damit eine Amalgamierung bzw. Homogenisierung einhergeht: Was eigentlich unterschiedlich ist, kann dennoch im Medium als gleich behandelt werden, da es durch das Medium gleich wird; eine Differenz, Unterschiede werden aufgehoben. So werden in der Anleitung zum Krokodil die Zähne des Krokodils nicht durch die Hand gebildet, sondern durch einen ausgeschnittenen Papierstreifen.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> So im Cartoon von Peter Gaymann, *Schöner Essen*. München 1992, unpag.: Die Abbildung eines aufgehängten Lakens, hinter dem die Silhouette eines Mannes zu erkennen ist, die von der Wäscherin erschaut wird, ist unternitelt mit „Die Franzosen haben lange...“. Die Abbildung darunter, die den zeitlichen Verlauf abbildet und den Mann seitlich neben dem Laken hervortretend zeigt, vervollständigt die Aussage durch „Brote!“ – zunächst aber war durch die Positionierung des Baguettes dieses deutlich als Umriss eines Phallus signifiziert.

<sup>11</sup> Beispiel aus Paster/Neijens, *Schattenspiele*, S. 24; auch in Jolier van der Berg, *Schattenspiele*, ist dieser Aspekt deutlich zu sehen, wenn bei den Kinderspielen das Pferd aus Pappe ist oder die Rüschen des Kleides aus Papier. Im Schattenspiel werden diese Elemente amalgamiert zu *einer* Realität, die gleich bedeutend ist.

Über die mediale Apparatur ist genau dieser Unterschied – Papier/Hand – nicht mehr gegeben.

2.2.9 Mediale Systeme sind auch insofern kulturabhängig, als ihr jeweiliger Stellenwert sich verändern kann. So erscheint das Schattenspiel, wie die Publikationen der 1980er Jahre zeigen, vorrangig als Kinderspiel; als Schattenriss um 1800 ist das Medium Teil eines (hoch-)kulturellen Austausches und soziale Kommunikationsform (jemanden seinen Schattenriss zu geben ist Ausdruck von emotionaler Wertschätzung und kann selbst wieder als Kode fungieren). Schatten kann in philosophischen Kontexten als Vergleich fungieren und damit als Medium selbst zum Modell der Welt werden (Platons Höhlengleichnis). Schatten kann im 21. Jahrhundert als Kollektivsymbol für den Kontrollverlust des Ichs stehen.<sup>12</sup>

Zu sehen ist auch, dass mediale Systeme mit anderen medialen Systemen verschiedene ‚Allianzen‘ eingehen. So bedarf es zur Speicherung und Tradierung des Medientextes beim Schattenriss Karton, um die Präsenz zu fixieren und so zum Distanzmedium zu machen; so bedarf es Bücher, um das Medium Schattenspiel als solches, in seiner Medialität, metasprachlich zu archivieren (damit das Wissen nicht verloren geht, wie man es macht). Schließlich zeigen die audiovisuellen Beispiele von AUSTIN POWERS, wie sich Medien in andere integrieren und im neuen Medium auf unterschiedliche Weise nutzen lassen, wobei das Medium als Medium selbst thematisch werden und eine Reflexion des Mediums (was leistet es, wie funktioniert es) daran geknüpft sein kann. So wird in den beiden AUSTIN POWERS-Beispielen gerade nicht ein Schattenspiel vorgeführt, sondern diese mediale Anordnung beobachtet (wir sehen beide Seiten und wissen deshalb, dass das, was man über den Schatten sieht, nicht der Realität entspricht) und damit mit einer Offenlegung der medialen Prinzipien operiert (zu welchem Zweck ist dann wieder eine andere Frage).

### 3. Grundlagen von ‚Modalität‘

Im Folgenden werden solche Aspekte skizziert, auf denen Multimodalität aufbaut, die diese zumindest tangieren und bedingen oder zu ihr diskursiv in Beziehung zu setzen sein können. Auf eine Definition von Modalität wird dabei verzichtet, da bereits diese Basis von Multimodalität vielfältig in ihrer Auslegung sein kann und unspezifiziert als Leerform gebraucht wird. Da dies heuristisch durchaus legitim ist, sollen hier Einzelkategorien angeführt werden, die in ihrer jeweiligen ‚Gemengelage‘ dann ‚Modalität‘ ausbilden oder geeignet sind, eine solche zu konturieren. Dass Modi nicht prinzipiell mit Informationskanälen kurzgeschlossen werden können, sondern zumeist Kombinationen mit anderen Fak-

---

<sup>12</sup> Siehe Miriam Frank, „Überwachungsnarrative im Dokumentarischen. Konstruierte Untergangsstimmung im deutschsprachigen Fernsehen“. In: Killian Hauptmann/Martin Hennig/Hans KraH (Hgg.), *Narrative der Überwachung*. Berlin 2020, S. 159-199, hier S. 167f.

toren von Wahrnehmung eingehen, wurde in der Einführung bereits thematisiert.<sup>13</sup>

### 3.1 Discours, Informationskanal, Zeichensystem

3.1.1 Die Ebene des Discours bezieht sich auf die medial bedingte, primär empirisch vorliegende Oberflächenebene und meint die konkret materiell vorliegende Abfolge beziehungsweise Anordnung der Signifikanten. Mit dem Begriff Discours kann die an die Informationskanäle des Mediums gebundene, medienspezifische Präsentation bezeichnet werden. Jedes Medium bringt aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden Informationskanäle/Modalitäten Texte hervor, die sich auf der medial bedingten Oberflächenebene des Discours unterscheiden. Die Ebene der Histoire ist ganz generell als die vom Discours abstrahierbare semantische *Tiefenstruktur* zu verstehen. Der Begriff ‚abstrahierbar‘ bezieht sich auf den Zeichenstatus der Oberflächenebene, der es erlaubt, diese ‚Oberfläche‘ als Oberfläche, also als komplexen Signifikanten eines Signifikats aufzufassen. Auszugehen ist dabei aber stets vom konkreten Zeichenmaterial und der konkreten Anordnung dieses Materials. Erst auf der Basis des Discours lässt sich in Abhängigkeit von ihm die Histoire *abstrahieren*.

3.1.2 Bezüglich dem, was traditionell als Modalität verstanden wird, gilt es zu spezifizieren, dass diese zwar zumeist kongruent zu den Informationskanälen, also dem visuellen, dem auditiven, dem haptischen, dem olfaktorischen und dem gustatorischen, konzipiert ist. Hier müssen aber auch räumliche und zeitliche Parameter berücksichtigt werden und letztlich auch Formen der Interaktivität, wobei sich diese zumeist über den haptischen Informationskanal artikulieren und an diesen rückgebunden werden können. Betrachtet man Medien bezüglich deren Beziehung zur Kategorie ‚Zeit‘, kann unterschieden werden, ob sie statisch und a-temporal organisiert sind oder ob sie über eine dynamische Komponente, einen temporalen Verlauf, verfügen, ihnen als Medium selbst also das Moment der Bewegung inhärent ist. Unterschieden werden kann des Weiteren, ob sie das Merkmal ‚dreidimensional‘ aufweisen und ihnen damit eine räumliche Dimension genuin zukommt (Präsenzmedien). Als *Mediengruppen* lassen sich die *visuellen* (Bild-)Medien, die *auditiven* und die *literalen* bestimmen, die dann verschiedene Kombinationen eingehen können und zudem die *audiovisuellen* Formate konstituieren. Unter *literalen* Formen sind schriftsprachliche gemeint, die rein ‚besprochene‘/,sprachlich‘-existente Signifikate ausbilden (und denen ein besonderer Status zugesprochen werden kann). Im Mündlichen sind sie mit Audition verbunden und bedienen damit zusätzlich und notwendig das auditive Register. Im Schriftlichen können sie mit visuellen Formen verbunden sein (Text-Bild-Beziehungen, etwa im Bilderbuch, Comic, in der Anzeigenwerbung, aber auch in der Alltagskommunikation – bei Kurztexten im öffentlichen Raum – oder in

---

<sup>13</sup> Siehe KraH/Seefried i.d.B.

Sachtexten – Schemata, Diagramme –), an Visualität im Sinne von Ikonizität sind sie dagegen nur potentiell (und zumeist nicht realisiert) gekoppelt. Diesen analogen Medien stehen dann die *digitalen* gegenüber, die auf den analogen aufbauen und die jeweiligen Spezifika der einbezogenen Medien ebenso operationalisieren können.

3.1.3 Medialität, wie sie sich im Discours artikuliert, bestimmt sich durch die beteiligten Informationskanäle und Modalitäten im oben skizzierten Sinn und die sich darüber konstituierenden Zeichensysteme. Das gleiche Zeichensystem kann sich unterschiedlicher Informationskanäle bedienen, wie anhand schriftlicher und mündlicher Sprache zu sehen ist. Zwischen Informationskanal und Zeichensystem ist zu unterscheiden. Erst die spezifische Interaktion regelt die semantisch ausgerichtete textuelle Qualität eines Textes, seine semantische Verfasstheit. Das gleiche Material (etwa das Visuelle) kann unterschiedlich (syntaktisch) organisiert sein, sodass sich auch bei gleichem Informationskanal unterschiedliche Zeichensysteme ergeben können (siehe Beispiel in Abschnitt 3.2).

3.1.4 Die Organisation eines Zeichensystems korreliert mit den unterschiedlich möglichen Zeichensystemen (auf Basis unterschiedlicher wie gleicher Informationskanäle) und lenkt den Blick auch darauf, welche Leistungen als Zeichensystem ein Zeichensystem zu erbringen im Stande ist. Zentrale Leistungen der natürlichen Sprachen, also etwa des Deutschen, dürften zum Beispiel sein, dass sich Sprache (in diesem engen Sinn) vom Konkreten, empirisch referentiell Gegebenen lösen kann. Sie kann klassifizieren und kategorisieren („Baum“ statt eine bestimmte Baumart). Über sie kann über Nicht-Konkretes (Ideen), Nicht-Reales, Zukünftiges/Vergangenes, also im Vollzugsakt Nicht-Gegebenes kommuniziert werden. Sprache kann zusammenfassen, kann abstrahieren, den semantischen Inhalt der Information vom Informationsträger entkoppeln (etwa bezüglich zeitlicher Phänomene: „es dauert lange“ ist sprachlich genauso ‚aufwändig‘ wie „das ging schnell“ – drei Wörter, 13/14 Buchstaben). Dadurch wird Effizienz forciert, gerade über die Deixis (ich–jetzt–hier-System) als Platzhalter; Sprache kann adressieren. Sprache kann komplexe Sachverhalte und Zusammenhänge abbilden und damit Argumentationen aufbauen. Sprache kann definieren, also Zuordnungen, Benennungen explizit vornehmen („Du bist...“). Sprache kann über sich selbst kommunizieren (metasprachliche Funktion) wie sich selbst zum Inhalt nehmen und ‚anders‘ kommunizieren (poetische Sprachfunktion): „Du bist die Flügel“ – rhetorisch-uneigentlich.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Beispiel entnommen dem Manifest „Du bist Deutschland“ von 2005, siehe dazu Hans Kraß, „Strategische Selbstreferenz. ‚Deutschland‘ in deutscher Werbekommunikation“. In: *Kodikas / Code* 40, Heft 1/2 (2017), S. 186-208, insbesondere S. 196-207.

3.1.5 Aspekte, die zu differenzieren sind, lassen sich aus dem Beispiel ‚Ich glaube nicht an Windstärke‘ ableiten und mit diesem illustrieren:<sup>15</sup>



**Abb. 1:** „Ich glaube nicht an Windstärke“ (Sophia Pompéry, 2019; eigene Aufnahme)

Zunächst ist mit „Ich glaube nicht an Windstärke“ bezüglich des Zeichensystems deutsche Sprache grammatikalisch ein Satz gebildet, dessen (i) Semantik, also propositionale Aussage, bestimmt werden kann, wenn man dieses Zeichensystems mächtig ist (es gibt also eine Sprachbarriere, da nur Deutschsprachige das Medium auf Anhieb verstehen können). Ein Ich macht eine Aussage bezüglich einer eigenen Glaubenseinstellung (in gewisser Weise emotive Sprachfunktion). Die gegebene Medialität dient hierfür als Grundlage, auf der und mit der sich die Zeichen, Buchstaben und Wörter, bilden. Darüber hinaus kann auch (ii) diese Ebene der Signifikanten, also hier der Wörter und Buchstaben, aus denen dieser Satz konkret besteht, betrachtet werden (siehe Abschnitt 3.3). Hier lässt sich konstatieren, dass es sich um Großbuchstaben handelt, die farblich blau sind, wobei als auffälliges Merkmal dieses Blau aus den Buchstaben verläuft, die Buchstaben also keine feste Kontur aufzuweisen scheinen. Medialer/Materieller Träger dieser Buchstaben ist (iii) eine Fahne/Flagge (siehe Abschnitt 3.4). Damit also Stoff, woraus sich weitere Eigenschaften ergeben, insbesondere ‚nicht starr‘; festgelegt ist damit auch die Sichthöhe, zudem verweist die Fahne als Träger auf ihren Platz im Freien (wobei zudem häufig auch eine symbolische Beziehung indiziert ist, Stichwort Fahnenhissen). Wie zu erkennen ist, steht diese Fahne (iv) an einem bestimmten Ort. Bohlenweg, Sandstrand und Dünen im Hintergrund verweisen relativ deutlich auf die Nordseeküste.<sup>16</sup> Damit werden weitere Bedeutungen aufgerufen und relevant. Denn Nordsee ist kulturell durch Wind gekennzeichnet bzw. damit konnotiert, sodass sich Semantik (i) und Ort (iv) aufeinander

<sup>15</sup> Es handelt sich um eine Aktion des Amrumer Kunstvereins im Sommer 2019; siehe auch [www.kunstverein-amrum.de/new-adventures-in-vexilology/2019/sophia-pompéry-2019](http://www.kunstverein-amrum.de/new-adventures-in-vexilology/2019/sophia-pompéry-2019).

<sup>16</sup> Bei genügend Wissen lässt sich der Ort referentiell bestimmen: Es ist der Hauptstrand von Nebel auf Amrum.

beziehen lassen – und dabei werden auch die in (ii) und vor allem (iii) festgestellten Befunde funktional. Wer immer als dieses Ich identifiziert werden mag, der darin artikuliert Glaube scheint durch die äußeren Umstände empirisch ad absurdum geführt zu werden. Die Fahne flattert im Wind, die Schrift zeugt quasi ganz wörtlich davon, dass sich die Aussage nicht halten lässt. Zudem ist das Erkennen der Semantik von der Apparatur abhängig; nur bei Bewegung, also Wind, ist die Schrift auf der Fahne zu lesen, ansonsten würde sie durch das Herunterhängen der Fahne bei Windstille im Stoff verdeckt sein. Ob sich die auslaufende Schrift dabei tatsächlich den Windverhältnissen verdankt oder dies nur simuliert ist, spielt keine Rolle und ist in der Momentaufnahme auch nicht entscheidbar. Zur Steuerung der Aufmerksamkeitslenkung lässt sich sagen (siehe Abschnitt 3.5), dass das Medium bereits aufgrund seiner Existenz Aufmerksamkeit erzeugen kann: Es ist etwas Hohes in einer flachen Gegend und liegt direkt an einem Gehweg. Betrachtet man die Rezeptionssituation, so ist erkennbar, dass der Text für jedermann frei zugänglich ist; es handelt sich um ein öffentliches Kunstwerk, das am (öffentlich zugänglichen) Strand ausgestellt ist. Allerdings ist das Medium an seinen Standort gebunden. Somit kann zwar theoretisch jeder das Kunstwerk sehen, der vor Ort ist, allerdings fährt nicht jeder im Urlaub in den Norden.

Diese Beschränkung wird durch die mediale Abbildung (die fotografische Aufnahme, Abb. 1), die dieses Setting konserviert und wiedergibt, zwar überwunden, hinzuweisen ist aber darauf, dass die Abbildung als ‚Kopie‘ auch die Modalitäten verändert. Sie verwandelt eine dynamische Konstellation zu einer Momentaufnahme, zudem geht im Übergang von räumlicher Dreidimensionalität zum flächigen Bild auch das haptische Moment verloren: Der Wind ist nicht mehr zu spüren. Was primäre Grundlage der Modalität war, ist nur mehr aufgrund von modalen Zeichen zu rekonstruieren (siehe noch Abschnitt 5).

### 3.2 Zeichensysteme und Informationskanäle: Fallbeispiel literal/ikonisch

Zeichensysteme, die auf dem gleichen Informationskanal basieren, können sich in ihrer semantischen Verfasstheit deutlich voneinander unterscheiden, wie anhand von Schrift und Bild zu zeigen ist, die beide visuelle Formen sind, aber sich durch eine grundlegend andere Organisation ihrer semantischen Verfasstheit auszeichnen,<sup>17</sup> die sich wiederum durch den unterschiedlichen Bezug zu ihrer (gleichen) medialen Grundlage ergibt.

3.2.1 Für Texte der natürlichen Sprachsysteme gilt, dass sie aus diskreten Einheiten bestehen, aus eindeutig abgrenzbaren Zeichen. Diesen primären Signifikan-

---

<sup>17</sup> Siehe dazu grundlegend Michael Titzmann, „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation“. In: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart 1990, S.368-384, und einführend Michael Titzmann, „Text-Bild-Beziehungen“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 177-200.



ten ist jeweils eine begrenzte Menge von möglichen Signifikaten zugeordnet, die als Denotate lexikalisiert sind, also in Wörterbüchern kodifiziert werden können. Die syntagmatische Kombination der Signifikanten (der Kontext) und das kulturelle Wissen (als relevanter Kontext) legen mehr oder weniger eindeutig fest, welche der lexikalisch möglichen Signifikate eine Äußerung vermittelt. Aus diesen ‚einfachen, primären Einzelzeichen‘ können einerseits durch Kombination ‚komplexe primäre Zeichen‘ (anthropomorphe Figuren, Räume, Situationen, Ereignisse) gebildet werden, andererseits (z.B. durch Abweichung im Gebrauch der Zeichen) kontextuell dekodierbare ‚sekundäre Zeichen‘. Sprache weist zudem bei der Konstituierung ihrer Zeichen eine doppelte Gliederung auf: Zuerst werden aus den Buchstaben Wörter gebildet als Sinneinheiten, dann aus diesen Wörtern (unter Einhaltung bestimmter Regeln, Grammatik) Sätze.

3.2.2 Bezüglich ihrer medialen Grundlage des Visuellen definiert sich Schrift gerade dadurch, dass diese als eigenständige, bedeutungstragende Ebene ausgeblendet ist: Alle Signifikanten sind gleichrangig, die Anordnung ist kulturell vorgegeben, von links nach rechts, von oben nach unten, die gesamte Seite bzw. zur Verfügung stehende Fläche ausfüllend (oder konventionalisierte Abweichungen wie bei spezifischen Formen wie Gedichten), sodass durch diese gleichmäßige Struktur die Signifikanten in ihrer Materialität irrelevant werden (vgl. oben Abschnitt 2.2). Wie zu sehen ist, kann es also Regeln der Ausblendung der medialen Basis (hier die Ausblendung der Signifikanten als eigenständige graphische Gebilde) geben. Zentrale Prinzipien für Schrift sind also (i) die feste Anordnung (in Zeilen) der graphischen Zeichen in Bezug zur Fläche mit fester, standardisierter Verteilung darauf und (ii) die Gleichrangigkeit jedes einzelnen Zeichens (durch Abstand, Größe, aber auch dadurch, dass es als einzelnes Zeichen erkennbar ist),<sup>18</sup> wodurch (iii) diese Dimension als bedeutungstragend ausgeblendet wird. Buchstaben werden nicht als Buchstaben wahrgenommen, sondern in ihrer Funktion für den Bedeutungsaufbau, also rein als Signifikanten.

3.2.3 Demgegenüber liegen bei Bildern (seien es Schwarzweiß- oder Farbfotos, Werbung in Printmedien, Filmbilder, Gemälde) semiotisch zuerst nicht-diskrete ikonische Einheiten vor: Durch Linien, Umrisse, reduzierte oder vielfältige Farbigkeit und Schattierung sind zunächst begrenzte oder nicht begrenzte Helligkeits- und Farbunterschiede wahrnehmbar. Diese unmittelbar wahrnehmbaren Elemente sind zunächst nur *Zeichenäquivalente*.<sup>19</sup> Sie sind *potentielle* Signifikanten für potentielle Signifikate. Aus diesen Linien, Formen, Helligkeitsunterschieden, Farben werden erst in einem Akt der Projektion des Betrachters primäre Signifikanten, also diskrete zeichenhafte Einheiten, in die das Bild zerlegt wird. Jeder Betrachter muss im Falle von Bildern also erst erkennen, welches potentielle Zeichenäquivalent ein tatsächlich primäres Zeichen ist. Eine bestimmte Kombination von Bildelementen wird etwa als Abbildung einer Frau, einer Landschaft, eines

<sup>18</sup> Durchaus mit definierten Ausnahmen, wie etwa Großbuchstaben zu Beginn eines Satzes oder eines Wortes.

<sup>19</sup> Titzmann, „Text-Bild-Beziehungen“, S. 180; der folgende Passus exzerpiert hieraus.

Autos usw. interpretiert. Diese Projektion verläuft einerseits nach wahrnehmungspsychologischen und neurologischen Gesetzmäßigkeiten und ist als solche nicht Gegenstand der Semiotik. Andererseits beruhen Wahrnehmung und Deutung von ikonischen Zeichen auf der Basis kultureller und somit konventioneller, sozial und historisch verbindlicher – semiotischer – Kodierungen.

3.2.4 Das visuelle Material ist also im Bildlichen nicht vorkodiert, sondern gerade in seiner Materialität und seinem Arrangement entscheidend für die Bedeutung. Statt einem Ausblenden ist gerade diese Dimension zentral, da sie es ist, die die Zeichenäquivalente generiert. Die Anordnung im Verhältnis zueinander und zur Fläche ist, da diese auf Differenz basiert, bedeutungsorganisierend.

3.2.5 Gleichwohl erlaubt eine solche gemeinsame Grundlage (des Visuellen), dass die Zeichen prinzipiell changieren können. Denn wird von diesen Prinzipien/Regeln abgewichen und werden die Signifikanten auf der Fläche arrangiert, dann kann Schrift in Bild übergehen bzw. können die Signifikanten gleichzeitig an beiden Zeichensystemen partizipieren, da sie dann zusätzlich als Zeichenäquivalente interpretiert und die durch sie gebildeten Linien und Formen, in einem Akt der Projektion der Betrachter\*innen, zu einem neuen, ikonischen Zeichen zusammengesetzt werden können. So werden in einem visuellen Text Wörter wie „dishonest“, „clownish“, „dishonorable“, „sexist“, „corrupt“ und Ähnliche so auf der Fläche arrangiert, dass sie ein Gesicht ergeben, das, unterstützt durch die Differenzierung in drei Farben, die Frisur, Gesicht und Hals- und Schulterpartie zusätzlich markieren, als Konterfei von Donald Trump zu erkennen ist (Powertolm-Peach.org).<sup>20</sup> Analoges gilt für Bilder: Werden sie in ihrer Anordnung den für Schrift gültigen Prinzipien unterworfen, können sie zusätzlich als Schrift oder Teil von Schrift interpretiert werden. Die Abbildung eines Fahrrads, unter der „frei“ steht, fungiert als Wortschstitut, ein Alligator kann dergestalt visualisiert sein, dass er als Buchstabe A zu lesen ist (Alphabetic Zoo, K etwa als Kangaroo, Z als Zebra); Bilder können zu Schrift werden.

### 3.3 Materialität der Signifikanten

Während es aus der Perspektive der Zeichensysteme bezüglich der Signifikanten um die materielle Grundlage geht, damit Zeichen überhaupt gegeben sein können und sich Zeichen und Zeichensysteme konstituieren können, kann sich der Fokus auch auf die Materialität der Signifikanten selbst richten; diese werden dann also weniger/nicht ausschließlich als Signifikanten wahrgenommen, sondern bzw. zudem auch selbst als Phänomene, Objekte, Gegenstände und können hinsichtlich der jeweiligen medial möglichen Parameter beschrieben werden.

Diese materielle Ebene kann selbst in einer sekundären Bedeutungsfunktion bedeutungstragend sein. Eine spezifische Materialität kann Zeichensysteme mit

<sup>20</sup> Vgl. als klassisches Beispiel Bildgedichte.

konstituieren bzw. Subtypen ausbilden (Kalligraphie, Graffiti), Multimodalität kann sich mit über die Materialität artikulieren (Animation); sie ist für multimodale Kontexte nicht per se außen vor zu lassen.

3.3.1 Auf der auditiven Ebene werden diese Beschreibungsparameter als prosodische Mittel zusammengefasst. Die wesentlichen sind Lautstärke, Betonung/Intonation, Geschwindigkeit, Stimmlage/Stimmklang, Färbung (Dialekt/Soziolekt/Regionalität/Aussprachevarietät), Deutlichkeit/Prononciertheit/Artikulation, Pausen/Stille. Solche Aspekte können potentiell bedeutungstragend sein, so etwa die Intonation und auch Pausen, die die sequentielle Abfolge strukturieren (David sagt Sophie kann sehr gut Englisch – schriftlich so natürlich ungrammatisch, hier hilft/dient die Kommasetzung, das Gemeinte zu explizieren: Entweder ‚David sagt, Sophie kann sehr gut Englisch‘ oder ‚David, sagt Sophie, kann sehr gut Englisch‘; mündlich wird über Betonung und Pausen geregelt, welche der beiden Bedeutungen kommuniziert werden soll).<sup>21</sup> Einige Faktoren sind zunächst, normalerweise nicht auffällig bzw. relevant, aber sie können in einem Text eine solche Funktion zugewiesen bekommen, besonders betont sein (wenn das Märchen vom Rotkäppchen im Ruhrpottslang erzählt wird, dann verschiebt sich die Bedeutung vom Inhalt des Märchens zum Akt des Erzählens, der eben dadurch stärker in den Vordergrund tritt, als wenn ein neutraler, typischer Märchenerzähler die Geschichte vortragen würde).

Im Bereich der Musik kommen Rhythmus/Tempo, Melodie, Harmonik, Tonlage, Instrumentation hinzu (auch hier kann, wie beim Ikonischen und Literalen, das eine, Sprache, in das andere, Musik übergehen – Rap etwa).

3.3.2 Im Bereich der Schrift ist die Schrifttype/Schriftart zumeist irrelevant für die Bedeutung. Sie wird ausgeblendet, es geht um das Erkennen der Buchstaben als Zeichenträger. Genau dann, wenn dies nicht mehr so einfach möglich ist, etwa bei Handschriften oder historischer Rekonstruktion, etwa Sütterlinschrift, wird sie thematisch. Ob ein Text in Arial, Times New Roman oder Calibri geschrieben ist, ist zumeist eher Geschmackssache oder auch vorgegeben. Bedeutsam wird diese Dimension aber im Allgemeinen dann:

Wenn (i) Differenz gegeben ist. Differenz ist immer als Signal für Bedeutsamkeit aufzufassen. Ist eine solche textintern nicht zu erkennen, kann die Verfasstheit des Textes – als Versuch, Kohärenz zu erzeugen, das Datum also interpretieren, im Sinn/Bedeutung zuweisen zu können – Rückschlüsse auf andere Faktoren der Kommunikationssituation geben: Das Datum verschiedener Schrifttypen kann als Indiz dafür genommen werden, dass der Autor technisch unbegabt, ästhetisch verspielt, an sich schlampig ist, der Text aus verschiedenen Dokumenten zusammenmontiert wurde und der Text nicht redigiert wurde etc.

Wenn sie (ii) an sich auffällig ist, also vom Spektrum dessen, was als normal, als Standard gilt bzw. im entsprechenden Kontext als solcher eingeführt ist, ab-

<sup>21</sup> Beispiel aus Karla Müller, „Hörmedien“. In: Hans Krahl/Michael Titzmann (Hgg), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 293-308, S. 300.

weicht (wenn ein – wissenschaftlicher – Text in **GOUDY STOUT** geschrieben wird, kann man sich fragen, was das soll).

Wenn sie (iii) über kulturelles Konnotationspotential verfügt (siehe unten).

Wenn (iv) ihre literale Qualität in ikonische übergeht, sie besonders ‚ausgeschmückt‘ ist und dadurch auf sich selbst verweist.

Die Schrifttype ist nicht das einzige Merkmal, hinsichtlich dessen Schrift hinsichtlich der Materialität der Signifikanten zu beschreiben und zu betrachten ist. Neben der Type sind dies Modus (Druckschrift/Handschrift/Schreibschrift), Größe, Farbe, Material des Schriftkörpers, also ‚stoffliche‘ Beschaffenheit, *Hervorhebungen* unterschiedlicher Art, Abstand bzw. Relation zueinander – und die sich dadurch eventuell ergebenden kulturellen Konnotationen und Implikationen, so etwa, wenn die Typographie auf Schreibmaschine verweist (und damit etwa diese bestimmte Art der Hervorbringung des Textes in den Text selbst eingeht).

3.3.3 Einige Beispiele sollen zeigen, welche Bedeutung in der konkreten materiellen Gestaltung liegen kann und wie sich diese Ebene semantisch rückbeziehen lässt:<sup>22</sup>

Zunächst ein eher simples, unspektakuläres Beispiel, das aber zeigt, das sich dieser Aspekt durchaus überall, auch in alltäglicher Kommunikation, findet. In einem Werbespot für *Bavaria Blu* wird mit unterschiedlichen Schriften gearbeitet. Dabei ist die Aussage „Mei, ist der gut“ in Schreibschrift. Hier wird also Handschrift imitiert, dies unterstützt, dass diese Aussage als persönliche aufzufassen ist (darauf verweist auch auf der auditiven Ebenen der Einsatz von Dialekt bzw. dialektalen Anklängen) und suggeriert eine gewisse Unmittelbarkeit, Authentizität, Autorisierung (denn Schreibschrift verweist auf/indiziert eine Person, die diese Aussage macht; für den Text ist also nicht nur seine semantische Proposition relevant, sondern auch deren Hervorbringung durch jemanden).

Dass Schrift konnotativ Bedeutung transportieren kann, soll das nächste Beispiel illustrieren. Der Film *DER MÜDE TOD* (Fritz Lang, D 1922) operiert als Stummfilm konventionell zur Unterstützung der Informationsvergabe mit Inserts, also expliziten Schrifttafeln. Dabei wird nicht immer die gleiche Schrifttype verwendet. Der Film besteht aus einer Rahmenhandlung und drei Binnenhandlungen, die jeweils in märchenhaften, aber topographisch bestimmbar Ländern spielen. Eine im Orient, eine in China, die dritte in Venedig. Die Schrift auf den entsprechenden Inserts geht auf diese Handlungsorte ein und nimmt darauf Bezug: Die Inserts im orientalischen Raum sind in einer an arabische Schriftzeichen angelehnten Schrift verfasst (die langen, schmalen Striche), die Inserts im chinesischen an chinesische. Der Handlungsraum spiegelt sich also in der Schriftart wider (vgl. Abb. 2a und 2b).

<sup>22</sup> Auf die Analyse eines komplexen Beispiels, Mark Z. Danielewsky, *Das Haus – House of Leaves*, Stuttgart 2007, das seinen ästhetischen Mehrwert wie seine Semantik zentral aus seiner typographischen Verfasstheit erhält und das damit auch die Grenzen seines materiellen Trägers Buch (siehe Abschnitte 3.4 und 3.7) dramaturgisch zu verlassen scheint, wird hier verzichtet.

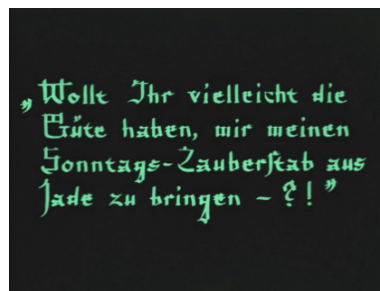
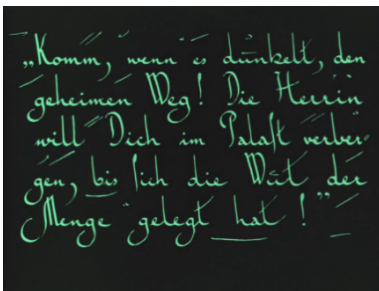


Abb. 2a und 2b: Screenshots aus DER MÜDE TOD (1922)

Ebenfalls um Konnotationen der Schrifttype geht es in der folgenden Beispielreihe. Ausgangspunkt kann der Comic *Asterix und die Goten* sein. Wie zu sehen ist (Abb. 3a und 3b), wird alles, was die Goten betrifft, in einer speziellen Schrifttype gehalten, der Fraktur. Zum einen wird damit im Comic zeichenhaft abgebildet, dass die Protagonisten unterschiedliche Sprachen sprechen, zum anderen ist die Wahl, welche Schrifttype gewählt ist, nicht beliebig. Denn mit Frakturschrift wird etwas genuin Deutsches korreliert, und da die Goten im Comic als die Vorgänger der Deutschen fungieren, erhalten sie also die kulturell passende Schrift zur Charakterisierung.



Abb. 3a und 3b: Ausschnitte aus *Asterix und die Goten*

Dass dies so ist, also mit Fraktur etwas Deutsches, in einer spezifisch pejorativen Bedeutung von ‚nationalistisch‘, ‚deutschtümelnd angehaucht‘, ‚rechtsgesinnt‘, ‚rückwärtsgewandt‘ ... verbunden wird, ist selbst ein historischer Prozess. Er beruht darauf, dass mit Entstehung der Frakturschrift (Mitte des 16. Jahrhunderts) diese für deutsche Texte verpflichtend wurde, Fraktur also mit deutscher Schrift gleichzusetzen ist. Erst Mitte des 18. Jahrhundert wird dies Gegenstand von Kontroversen, dagegen verstoßen und werden Bücher deutschen Inhalts in Antiqua gedruckt (im 15. Jahrhundert im humanistischen Kontext entwickelt, basierend auf lateinischem Alphabet). Die Relevanz dieser Neuerung als Normverstoß und geradezu Skandal, zumindest kulturelle Debatte, zeigt sich etwa anhand zweier Ausgaben von Gleims Gedichtsammlung *Lieder*, die er 1749 gleichzeitig in Amsterdam und Zürich verlegen lies (anonym). Der Unterschied dieser Ausgaben besteht, wie die Titelblätter dokumentieren, gerade in der anderen Schrift: Die Amsterdamer Ausgabe ist dem Standard entsprechend in Fraktur, die Züricher ist

dagegen etwas ganz Neues, geradezu ein Affront (dies lässt sich natürlich nur mit dem entsprechenden Wissen erkennen / Stichwort Kulturalität) – genau dies war die Absicht dieses Experiment, nämlich zu zeigen, dass auch Antiqua für deutsche Dichtung geeignet ist.

In der Folge hat sich diese Bindung von Fraktur = Deutsch in der sozialen Praxis gelockert, insbesondere auch durch Internationalisierung (denn in anderen Ländern gibt es Fraktur nicht), beginnend mit wissenschaftlich-technischen Zeitschriften, sodass aber gerade das Konnotationspotential, wie es bei *Asterix* eingesetzt ist, in spezifischen Kontexten als symbolischer Gebrauch, also diese Semantik indizierend, weiter Verwendung findet. Ein Beispiel aus einem österreichischen Wahlkampf: „Gehen Sie wählen, andere tun es auch“. Das eigentlich deiktische und damit semantisch leere „andere“ wird durch eine andere Schrift, Fraktur, semantisiert und wird als ‚die, die dem rechten Spektrum zugehörig sind (FPÖ)‘ identifizierbar.<sup>23</sup>

Als ein weiteres Beispiel für die Funktionalisierung der Signifikanten für die durch den Text vermittelte Bedeutung/Semantik dient ein Werk des Objektkünstlers Daniel Spoerri. Zu lesen ist: „Ein Mensch braucht / in seinem Leben nicht / Oftmals Segen; / denn denken hilft auch!“ Die Bedeutung dieses Werkes liegt nun nicht (allein bzw. vor allem) in der semantischen Aussagequalität dieses Spruches, sondern gerade in seiner medialen Machart. Denn die Wörter, aus denen sich der Spruch zusammensetzt, sind gestickt. Diese Materialität der Signifikanten verweist auf eine bestimmte Tradition solcher Sinnsprüche als Genre und deren kulturellen Ort der Lebensbewältigung und Sinnstiftung, mit einer spezifisch ideologischen Ausrichtung (zusammengefasst etwa in ‚Konservatismus‘ und ‚Gottvertrauen‘).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. zur Funktionalisierung von Fraktur auch Großmann i.d.B. Interessanterweise kommt es ausgerechnet 1941 zu einem Frakturverbot. Dem nationalsozialistischen Regime liegt in der Praxis wenig an dem, was es ideologisch durchaus verbreitet. Gleichzeitig mit Germanentum etc. geriert sich der NS auch als moderne Bewegung – und will keinesfalls als rückwärtsgewandt erscheinen. Zudem ergibt sich das ganz profane Problem, das nationalsozialistische Propaganda im Ausland nicht bzw. schwer gelesen werden kann, wenn sie in Fraktur ist.

<sup>24</sup> Vgl. etwa Publikationen wie Karoline Riffel, *Gestickte Sprüche aus alter Zeit: duftig zart und blütenweiß*. Graz 2003, oder Eva Stille/Ursula Pfistermeister, *Trautes Heim Glück allein. Gestickte Sprüche für Haus und Küche*. Frankfurt am Main 1979 (mit Neuauflagen 1986 und 1994).



**Abb. 4a/4b:** Beispiel eines Stickbildes / Werk von Daniel Spoerri (eigene Aufnahmen)

Die unterschiedlichen Farben, Garnstärken und Schriftformen der einzelnen Wörter in Spörris Werk verweisen nun zudem darauf, dass der Text kein originäres Produkt dieser Tradition ist, sondern erst durch einen Auswahlprozess zustande gekommen und in einem Montageprozess zusammengesetzt ist (wodurch zudem die jeweiligen Originale zerstört wurden) und damit in seiner Semantik gerade als Kommentar zu der üblichen Semantik zu lesen ist: Ein Selbstkommentar zur eigenen Medialität (Sprüche sticken) und deren üblicher Funktionalisierung, der hier das eigene Denken gegenübergestellt wird.<sup>25</sup>

Ein letztes Beispiel, das zeigt, welche kulturelle Relevanz diese Dimension haben kann: „DEM DEUTSCHEN VOLKE“. Dieser Schriftzug zierte bekanntermaßen den Reichstag. Hinter der Schrift diese Aussage steckt eine lange politische Diskussion (der Schriftzug wurde erst 1916, 20 Jahre, nachdem das Gebäude eröffnet wurde, angebracht) um Details, die aber eben nicht als Details, sondern kulturell hochideologisch betrachtet wurden. So ist die Schrifttype gerade nicht Fraktur (aus den Gründen des oben skizzierten Kontexts heraus), sondern eine Mischung, als Kompromiss, um eben den Konnotationen zu entgehen und nicht als zu nationalistisch zu erscheinen. Das größte Problem wurde ebenso durch einen Kompromiss gelöst, durch die Verwendung von GROSSBUCHSTABEN. Denn damit umging man die Alternative zwischen einem sehr feinen, aber umso bedeutungstragenden Unterschied: „Dem deutschen Volke“ oder „Dem Deutschen Volke“.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Hier, wie im Beispiel ‚Windstärke‘ oben, ist diese Bedeutung in der Reproduktion nicht mehr primär enthalten; die Garnstärken können nicht erfüllt oder ertastet werden, man erkennt schwerer, worum es sich handelt. Vgl. Abschnitt 5.5.

<sup>26</sup> Auch das Material, aus dem diese 60 cm großen Buchstaben sind, ist nicht beliebig: Es ist Bronze, gegossen aus Beutekanonen aus den Befreiungskriegen 1813/15.

### 3.4 Medialität des Trägermediums

Neben dieser Medialität der Signifikanten ist der Aspekt des Trägermediums relevant. Wenn man bei Schrift als Beispiel bleibt, dann geht es also nicht darum, was diese Schrift als Zeichensystem bedeutet und auch nicht darum, wie diese Schrift materiell konkret verfasst ist, sondern wo/worin/worauf sie zu finden ist, über welches Träger-/Speicher-/Verbreitungsmedium sie transportiert wird.

3.4.1 Die Parameter, die die *materialen Gegebenheiten* des jeweiligen Mediums in diesem Sinne ausmachen, können Anteil an der Bedeutungskonstituierung haben. Solche Parameter sind neben Materialität Größe/Format, (Speicher-)Kapazität, die Umgebung (in einen Kontext eingebunden/integriert oder isoliert/disjunkt; innerhalb einer festen oder variablen Umgebung), die Oberflächentextur. In einem erweiterten Sinne kann sich die Materialität des Mediums auf die räumliche Verortung, die Raumposition, beziehen, die vom Medium bedingt und potentiell für eine Bestimmung der Semantik einzubeziehen ist.<sup>27</sup>

3.4.2 Wenn man etwas überlegt, wo Schrift vorkommen kann, dann kommt man ohne größere Anstrengungen sicher auf über 50 verschiedene solcher medialer Träger: Vom Buch und der Zeitung über Plakate, Bilder, Film und Internet, zu Flaggen, T-Shirts, Haut, Verpackungen, Grabsteinen, Bauwerken, Mauern. Diese Träger sind bezüglich verschiedener Faktoren zu differenzieren und können in Gruppen geordnet werden, allgemein etwa bezüglich der aufgelisteten Beschreibungsmerkmale (simultan – sukzessiv, ortsfest – beweglich, einzeln/isoliert – integriert in Kontext etc.), insbesondere aber lassen sie sich auch bezüglich des jeweiligen Verhältnisses zum Zeichensystem Schrift klassifizieren: Es gibt (i) solche, die als Medium üblich bzw. prädestiniert sind, bei denen also Schrift erwartbar oder sogar notwendig ist (ein Transparent). Das sind insbesondere Medien, die kulturell als Medien gelten. Daneben lässt sich (ii) eine Gruppe bilden, bei denen Schrift möglich, aber eher ungewöhnlich ist, und (iii) eine, bei der Schrift zwar möglich und üblich ist, aber nur in einer spezifischen Ausprägung, also in einem unter vordefinierten Vorgaben und konventionalisierten Rahmen. So ist etwa Neonschrift durch seine plakative, aufgrund des Mediums aufmerksamkeitsheischende Prägnanz mit Werbefunktion verknüpft. Ein Text, der dies nicht ist, aber dennoch in Neon, operiert genau mit dieser dispositiven Erwartung. Stempel konnotieren Merkmale wie formale Vervielfältigung, Bürokratie, Verwaltungsakte, Vorgangsbeendigung und sind damit aufgrund dieser medialen Merkmale mit Entindividualisierung, einem Schema zugeordnet werden, Endgültigkeit verbunden. Von solchen Merkmalen kann eine inhaltlich andere Schrift profitieren bzw. sie sich zunutze machen (etwa ein T-Shirt, das sich des Kodes der Verkehrsschilder bedient, um andere Inhalte auszudrücken).

---

<sup>27</sup> Visuelle Medien etwa können durch ihren Standort in architektonisch organisierten Gesamtstrukturen (Burgen, Schlösser, Kirchen, Kapellen, Gartenanlagen) ein Bildprogramm etablieren oder mit umgebenden Artefakten in semiotischem Kontakt stehen.



Medien können (iv) erst durch den Gebrauch, ad hoc, zu Medien gemacht werden, sie sind also unüblich, wobei dann immer eine besondere Signifikanz bereits aufgrund des medialen Trägers impliziert ist. Das Vorhandensein allein markiert auch den Text (Stolpersteine). Schließlich kann (v) der Ort selbst schon eine Abweichung sein, d.h. nicht für Schrift vorgesehen sein. Die Bedeutung ergibt sich dann bereits aus der Existenz selbst, da die Aneignung (zumeist des öffentlichen Raums) als Medium Teil der Kommunikation wird (Graffiti ist genau da, wo es nicht erlaubt ist).

3.4.3 Solche Beziehungen unterliegen historischem und kulturellem Wandel und Normalisierungsprozessen, das gilt bereits für den Stellenwert des verwendeten Mediums, hier von Schrift (schriftlicher Kommunikation) an sich. Das Trägermedium kann auch beeinflussen bzw. bedingen, wie die Materialität der Signifikanten gestaltet sein kann, ebenso kann das Trägermedium eine spezifische Bindung zum Raum eingehen, sich also diese Komponenten nicht trennen lassen.

3.4.4 Auch Parameter der Rezeption, insofern sie durch das Medium selbst bestimmt bzw. vorgegeben sind (und sich nicht einer individuellen, konkreten Rezeption verdanken), gehören zur Medialität und können für die Generierung spezifischer Semantiken eingesetzt sein. ‚Taktung‘ meint den Faktor, wie flexibel Medientexte in einem Medium sein können, ob sie einmalig sind, periodisch etc., wie sie aktualisiert werden können (ein Tattoo hält länger als ein Plakat, mit einem Werbe-Plakat kann schneller reagiert werden als etwa mit einem TV-Spot, der langfristiger produziert und für den auch bezüglich Verbreitung/Sendeplatz entsprechender Vorlauf einzuplanen/zu organisieren ist). Traditionell kann hier zwischen Push- oder Pull-Medien unterschieden werden, ob also der Zugang zum Text senderseitig vorbestimmt ist oder ob der Empfänger durch eigene Entscheidungen und Aktionen dazu beitragen kann/muss, zum kommunizierten Text zu gelangen. Allgemein lassen sich als Parameter Dauer und Richtung der Rezeption (ob diese jeweils vorgegeben oder frei bestimmbar sind), Standort/Ort, Steuerung der Aufmerksamkeitslenkung/Sichtbarkeit, Interaktion (möglich oder nicht, da einseitig gerichtet), Zugangsbeschränkungen (etwa über soziale Faktoren wie freier Zugang oder ökonomisch oder kulturell begrenzt (für einen Theaterbesuch dürfte sowohl eine ökonomische Barriere als auch eine des kulturellen Kapitals gegeben sein) bestimmen.

3.4.5 Auch durch diese bzw. auf dieser Dimension von Medien wird Bedeutung mit generiert, kann Bedeutung beeinflusst, abhängig sein. Auch das Trägermedium kann (analog der Signifikanten) in seinen Möglichkeiten als Teil des Bedeutungsaufbaus rückgebunden werden (und also nicht nur Trägermedium sein). Einige Beispiele aus unterschiedlichen Kontexten:

Bei Zeitschriften (und ähnlichen Formaten) ist Sukzession nicht nur bezüglich des Zeichensystems (von links nach rechts lesen), sondern auch auf medialer Ebene gegeben: Der Text ist nicht notwendig auf einer Seite, sondern man muss umblättern, Seite für Seite. Das ist häufig wenig relevant, kann aber für den Text

funktionalisiert sein. Im gegebenen Beispiel einer dreiseitigen Anzeige wird an das Umblättern eine sukzessive Informationsvergabe gekoppelt und diese funktionalisiert, der Textinhalt richtet sich also an diese mediale Vorgabe aus und nutzt sie für seine Textualität. Die Anzeige zeigt auf der ersten, rechts positionierten Seite die Abbildung eines Oldtimers mit der Unterschrift „Die Liebhaber großartiger Autos dürfen aufhorchen“. Der Werbetreibende ist hier nicht expliziert, so dass eine Art Rätsel entsteht. Die Auflösung folgt auf der nächsten Doppelseite, dadurch wird aber dem Betrachter der Freiraum gelassen, zunächst selbst auf die Lösung zu kommen; auf der ersten, zunächst gegebenen Seite findet sich hierzu nichts. Operiert wird mit Distinktion, denn wer es weiß, kann für sich in Anspruch nehmen, über solches ‚elitäre‘ Wissen zu verfügen, und erhält damit (und zudem beim Umblättern) quasi die Bestätigung, ein solcher Liebhaber zu sein. Angespielt wird auf Firmengeschichte, Audi ist die lateinische Übersetzung von Horch, wie die Marke früher hieß.

Das nächste Beispiel ist ideologisch etwas brisanter, und zeigt, welche Relevanz der mediale Träger für eine ‚Botschaft‘ haben kann. „Kosovo e Servia“ liest sich zunächst wie ein politisches Statement, eine Meinungsäußerung, der man nicht zustimmen muss. Wenn der mediale Träger dieses Statements aber ein Zug ist, der von Serbien nach Kosovo fährt, dann wird dieses Statement über seine räumliche Relationierung zu mehr, nämlich einer symbolischen Inbesitznahme des Raumes, in den die Schrift eindringt – und im Kontext einer Grenzöffnung (14./15.1.2017) und eigentlichen Annäherung zwischen diesen Staaten natürlich zum Affront (gestützt zudem nicht nur dadurch, dass dieses Statement in 21 Sprachen verfasst ist, sondern auch durch die Nationalfarben, in der sich der mediale Träger präsentiert).

Ebenfalls ein Beispiel für eine solche Relevanz des Speichermediums/ Publikationsortes für die Relevanz dessen, wie ein Text aufgefasst wird, im eher traditionellen Bereich: Günter Grass verfasste 2012 ein Gedicht, mit dem Titel „Was gesagt werden muss“. Nun ist dies für einen Dichter nichts Ungewöhnliches, allerdings erscheint das Gedicht nicht in einem Gedichtband, sondern in einer Zeitung bzw. in drei europäischen Zeitungen gleichzeitig: Süddeutsche Zeitung, El Pais, La Repubblica (also auch nicht irgendwelche Zeitungen, sondern jeweils in ihrer Sparte Leitmedien). Nicht nur die Reichweite dieser Kommunikation erhöht sich dadurch, auch der Status der Aussage verliert den Charakter einer (rein) ästhetischen (eher privaten) Kommunikation. Statt als Gedicht wird es zu einem politischen, öffentlichen Statement, das als das des Autors wahrgenommen und weniger als autonomer lyrischer Text mit eigener Kommunikationssituation gelesen wird. Im Text geht es um den Staat Israel und seine (damalige) Atompolitik und Kriegsambitionen gegen Iran – gerade für einen deutschen Schriftsteller ein Tabuthema und insbesondere auch durch den gewählten Publikationskontext ein Skandal (was Antisemitismusvorwürfe und ein Einreiseverbot Grass‘ nach Israel zur Folge hatte, und natürlich viele Talkshow-Sendungen als Anschlusskommunikation). Das Verbreitungsmedium kann also Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit lenken und auch genau dazu funktionalisiert sein.

Ein letztes, historisches Beispiel: Ende des 18. Jahrhundert entsteht ein neues Medienformat, der Almanach. Er zeichnet sich, im Vergleich zu Gedichtsammlungen, die vorher den Literaturmarkt bestimmen, dadurch aus, dass Autoren die Möglichkeit haben, einzelne Gedichte zu veröffentlichen (teilweise auch anonym oder mit Pseudonym), da in einem Almanach Texte mehrerer Autoren gemeinsam publiziert werden, während in der Sammlung ein Autor einen Band mit seinen Gedichten füllt, wozu er also schon mehrere haben muss und wozu er auch schon arriert sein muss, um einen Verleger zu finden. Zudem waren diese Gedichte zumeist genau einer tradierten Gattung verpflichtet (etwa lauter Liebesgedichte), d.h. man bedient das, was schon vorhanden ist und vom Publikum erwartet wird – sonst lässt es sich nicht verkaufen. Durch die neue Form des Almanachs bietet sich nun auch jungen, noch unbekanntem und wenig etablierten Autoren (es sind letztlich alle Autoren, Autorinnen finden sich nicht) die Möglichkeit, sich und ihre Texte bekannt zu machen – bereits mit einem Gedicht – und zudem Texte zu verfassen, die auch anders, eigen sein, also vom Bisherigen abweichen können. Mit einem Text lässt es sich leichter experimentieren. Damit fördert die mediale Form literarischen Wandel, der in dieser Zeit im Sinne eines Paradigmenwechsels von ‚Tradition und Nachahmung‘ als Norm zu ‚Originalität, neue Formen, Genialität‘ verläuft.

### 3.5 Dispositiv

Schließlich ist das Konzept des Dispositivs zu nennen, das im Kontext von (Multi-) Modalitäten insofern relevant werden kann, als spezifische Kombinationen eine unterschiedliche dispositive Qualität ausbilden können. Hier geht es um den Zusammenhang und Status von Medien (auch in Bezug ihrer apparativen Dimensionen) in ihrer Kultur und die damit ermöglichten Semantiken. Ein Beispiel: Als die aus einer bayerischen Schauspielerfamilie stammende Lisa Fitz 1981 ihren persischstämmigen Mann heiratete, wurde sie ob dieser Wahl von konservativ-rassistischen (Kleinbürger-)Kreisen öffentlich angegangen, worauf sie mit dem ironisch-zynischen Lied „Mein Mann ist Perser“ reagierte. Neben der Rundfunkschaltung dieses Liedes performte sie es auch in einer Fernsehdiskussionsrunde vor Publikum. Auffällig dabei ist zunächst, dass hier eine Strophe des Textes geändert wurde. Statt:

„Mein Mann ist schlank und nett,  
und ein Ass im Bett.  
Er hat mich nur gekriegt, weil er mich so gut \*\*ckt. Uh, uh.  
Ja ja, unsere Ehe ist eine Lokomotive.  
Ich hab die Kohlen und er hat die Pfeife. Hähä!“

ist nun zu hören:

„Kanaken sind Idioten, herzlose Exoten  
 Was ich bloß an ihm find,  
 das weiß doch jedes Kind.  
 Treppenwitz 435:  
 ‚Als Bettvorleger wird er halt  
 A recht guate Qualität haben““

Statt also relativ explizit den Aspekt der sexuellen Leistungsfähigkeit auszustellen, wird dies zurückgenommen, insofern er zum einen inhaltlich stärker metaphorisch-euphemistisch ausgedrückt („Bettvorleger“) und zum anderen als selbst bereits zitiert ausgewiesen wird („Treppenwitz“). Damit wird eine gewisse Distanz erzeugt, inhaltlich als Andeutung, aber auch bezogen auf die Person, die die Äußerung von sich gibt. Diese semantische Änderung dürfte ihren Grund in den anderen medialen Bedingungen haben: Statt rein auditiv, wird das Lied performt, also auch visuell präsentiert. So kann in eine Rolle geschlüpft werden, Lisa Fitz präpariert sich mit einer Schürze als alltägliche Hausfrau und damit als das Klientel, das für den Tratsch verantwortlich ist, es werden Requisiten und ein räumliches Setting, ein biederes Wohnzimmer, einbezogen und auch Mitspieler, nämlich ihr Mann selbst. Das Ganze wird dadurch zu einem eigenen Text, der aber auf den Liedtext (wie bei einem Musikvideo) ausgerichtet bleibt. Zum einen ändert sich dabei aber der Bezug von Text zu Interpretin/Autorin, insofern Lisa Fizz nicht nur stimmlich präsent ist. Zum anderen und zentral ist bezüglich der institutionellen Dimension, dass diese visuelle Situation als live-Performance vor Publikum inszeniert ist und damit also ein Präsenzmedium imitiert und dessen Spezifika unterliegt (etwa szenische Darstellung des Liedes, die Interaktion mit Publikum – das dann natürlich auch direkt reagieren kann). Das Ganze ist zum Dritten eine Sendung im Fernsehen, das als Leitmedium wiederum reglementiert, was hier sein darf und was nicht (was dem Publikum zugemutet werden kann) – hier spielt, historisch-kulturell, eine Rolle, was bezüglich des Diskurses Sexualität sein darf.

Im Kontext von Provokation sieht man, dass unterschiedliche Medien auch innerhalb der gleichen Kultur ihre unterschiedlichen Vorgaben bzw. Restriktionen haben (Radio offener als TV). Das Ganze ist im Fernsehen zudem auch gerahmt von einer Diskussionsrunde, der Auftritt findet innerhalb eines Diskussionsformats statt und ist in diesen eingebunden (wobei die Expertenrunde auf den Ledersesseln nur aus alten Männern besteht).

### 3.6 Textgrenzen – Schnittstellen zwischen Texten/Medien

Ausgangspunkt der Beschäftigung mit medialer Kommunikation sind zwar häufig Einzeltexte, auch die Frage nach Multimodalität ist hier positioniert, je nach Erkenntnisinteresse geht es dabei aber auch darum, Zusammenhänge über Textgrenzen hinweg zu erkennen bzw. sich mit der Frage der Textgrenze selbst auseinanderzusetzen. Zudem kann es auch bei der Analyse eines einzelnen Textes unter Umständen sogar notwendig sein, die Grenzen des Textes zu verlassen und weitere Texte einzubeziehen, etwa wenn diese anderen Texte in einer explizit-markierten Beziehung zu ihm stehen, wenn Zusammenhänge textuell indiziert sind oder wenn gerade dieser Zusammenhang als sinnvolle Einheit erscheint. Gerade im Kontext von Multimodalität spielen Grenzen eine besondere Rolle, geht es ja zum einen darum, wenn Multimodalität als ein Phänomen *eines* Textes verstanden wird, diese Texteinheit zu erstellen und gegenüber anderen abzugrenzen. Zum anderen können interne Grenzen, das Operieren mit dramaturgisch ausgestellten Binnengrenzen, beitragen, Multimodalität zu konfigurieren (siehe Abschnitt 4.3).

3.6.1 Auch bei Betrachtungen, die über den Text hinausgehen, ist zunächst die jeweilige Grenze eines konkreten Textes von Bedeutung. Die Grenze eines Textes kann sich auf verschiedene Dimensionen beziehen und hinsichtlich dieser bestimmt werden. Vorrangig sind die beiden folgenden von Interesse:<sup>28</sup>

(i) Die *pragmatisch-formale* Textgrenze bezieht sich darauf, dass bei jedem Text auf der Discours-Ebene Anfang und Ende vorhanden sind bzw. immer gesetzt werden können, unabhängig von der konkreten Textstruktur, bedingt durch die jeweilige Materialität des Trägermediums (ein Buch etwa). Auch ein Fragment ist in diesem Sinne ein Text mit definiertem Anfang und Ende. Für jeden Text lässt sich Anfang und Ende als eine (mediale) Begrenzung setzen.

(ii) Während sich die pragmatisch-formale Grenze eines Textes eher als äußere Textgrenze bestimmt, ergibt sich die *textuell-semantische* Grenze textintern aus der Kohärenz und Kohäsion der Textbefunde selbst. Sie bezieht sich also auf die semantische (Ab-)Geschlossenheit eines medialen Textes in genau dem Sinne, dass der Text als System von untereinander kohärent korrelierten Elementen und Strukturen zu verstehen ist, deren Funktion auf das jeweilige semantische System bezogen und für dieses zu bestimmen ist (semantischer Rahmen durch Textualität).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Vgl. insgesamt Hans Krah, „Textgrenzen / Transtextuelle Konzepte / Serielles Erzählen“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 201-225.

<sup>29</sup> Bei der textuell-semantischen Grenze geht es um Grenze im Sinne von Begrenzung und ‚innerer‘ Abgeschlossenheit *nach außen*, so dass ein Text auch als textuelle Einheit erscheint bzw. als solche wahrgenommen wird – im Unterschied zu einem Text, der etwa als Fragment keinen solchen inhärenten Schluss hat, sehr wohl aber ein Ende (also eine materiell-medial-formale Grenze). Eine solche textuell-semantische Grenze kann sich durch Kohärenz und Kohäsion, also ganz allgemeinen Textprinzipien, ergeben. Sie ist nicht gleichzusetzen mit semantischen Grenzen im Sinne Lotmans, die Texte *in sich* strukturieren. Gleichwohl kann sich eine solche textuell-

Grenzen können sich dabei im Text spiegeln und in textinternen Grenzen und Segmentierungsprinzipien abbilden. Dadurch können sich spezifische Textformen (etwa der Zyklus) ausbilden.

3.6.2 Auch wenn die Kategorie des medialen Textes als prinzipiell abgrenzbare Einheit bestimmt werden kann, so heißt dies nicht, dass die Grenzen eines Textes nicht selbst Gegenstand von Reflexion (im Text selbst und in anderen Texten) sein können. Die verschiedenen Grenzen eines medialen Textes lassen sich dementsprechend dann gemäß ihrer semantischen Reichweite von Fall zu Fall neu bestimmen. Ob etwa eine textuell-semantische Grenze bestimmt werden kann, respektive inwieweit sie es kann, tangiert grundlegende Fragen nach dem Status von Grenzen, der Beeinflussung von Texten durch andere Texte (insbesondere bei seriellen Formaten) und ist zudem abhängig vom Medium und dessen materialen Bedingtheiten. Gerade das Internet und seine Möglichkeiten durch Sprungmarken Hypertexte auszubilden belegt die Relevanz der diskreten textuellen Einheit.<sup>30</sup>

3.6.3 An der Schnittstelle von Text zu (medialer) Umgebung sind seine *paratextuellen* Beziehungen situiert. Als solche Paratexte gelten: textinterne Teile wie Untertitel, Motti, Vorworte, Nachworte, Einleitungen und Ähnliches, die den ‚Haupttext‘ in seinem Verhältnis zu seiner kommunikativen und textstrukturierenden Einbettung betreffen; Titel, Titelblatt, Thumbnails u.Ä; die durch die jeweilige mediale Materialität bedingten Möglichkeiten wie Umschlag, Klappentext, Plattencover, DVD-Booklet etc. (beim Bild: der Bilderrahmen); die außerhalb des Textes an einem „privilegierten Ort der pragmatischen Dimension“<sup>31</sup> situierten Texte, die in direkter und expliziter Weise Bezug nehmen.

Dieser Bezug kann zum einen als *komplementär-eigenständig* klassifiziert werden: So verweist die ARD-Tageschau häufig auf tagesschau.de, also TV auf Internet. Dieser Bezug lagert ‚zusätzliche‘, weitere Daten/Informationen auf das andere Medium aus. ‚Zusätzlich‘ heißt hier das, was bezogen auf das Format Tagesschau weniger an Relevanz hat – dies wiederum ist Ergebnis eines Selektions- und Entscheidungsprozesses. Um solche Selektionen zu mindern, werden die Möglichkeiten des anderen Mediums genutzt: Das sind hier etwa Faktoren wie Speicherkapazität und -dauer, die andere, medial bedingte Rezeptionssituation, der Zeitaspekt etc. (Fülle an Information / Argumentation / Interaktion,

---

semantische Grenze gerade über die Ebene der Narration ergeben – der Text ist als Text abgeschlossen (textuell-semantische Grenze), da die Geschichte zu Ende ist –, so dass die Ebene der semantischen Räume und die sich darauf aufbauende Handlung also Anteil an dem Status der Text-Begrenzung haben können.

<sup>30</sup> Vgl. Jan-Oliver Decker, „Das Internet“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 351-376: „Auf der einen Seite vernetzen sich (Teil-)Texte und werden dadurch Textgrenzen potenziell verschliffen. Auf der anderen Seite markiert der Sprung von einem Text zum nächsten semantisch die interne Geschlossenheit eines Textes, denn der Sprung erfolgt durch textübergreifende Kohärenzprinzipien“ (S. 358) – und ist semantisch formuliert ein Intertextualitätsphänomen.

<sup>31</sup> Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main 1993, S. 12

push/pull-Unterschiede, individuelle Erkenntnisinteressen und damit Verweildauer selbst zu steuern, allerdings auch eigenständig vorgehen und finden). Komplementär-eigenständig bedeutet also, dass zentral die Verteilung bezüglich dessen ist, was das jeweilige Medium ‚besser‘ zu leisten imstande ist, wofür es besser geeignet ist.

Demgegenüber steht zum anderen ein Bezug, der *funktional-hierarchisch* ausgerichtet ist, etwa Filmplakate oder Filmtrailer zu Film, Buchtrailer, Teaser (die als ‚Leseanleitungen‘ bzw. ‚Lesestrukturierungen‘ fungieren). Das eine Medium dient dazu, auf ein anderes zu verweisen, das den Nukleus des Medienverbunds bildet. Dies ist prinzipiell im Verhältnis von Serie POPETOWN und dem Plakat gegeben, prinzipiell, da jeder solche Bezug natürlich spezifisch ausgeprägt sein kann und zudem eigenständig die medial-dispositiven Möglichkeiten des jeweiligen Mediums nutzt: Das Plakat ist im öffentlichen, sozialen Raum konstant vorhanden. Damit weist es ganz andere Rezeptionsparameter als das audiovisuelle Format auf. Zudem ist es hier weniger funktional als Werbung für etwas anderes, sondern indiziert einen gewissen Eigenwert des Dargestellten – der vom Kreuz gestiegene Christus ist in westlichen Kulturen wohl eine derartige Ikone, dass die konkreten, textuell erzeugten Kontexte weniger wahrgenommen werden. Da das Plakat statisch ist, ist das dauerhaft Abgebildete damit auch nicht relativiert, eingebunden, es steht für sich (hier dürfte auch die andere Medialität als Fotomontage zudem eine Rolle spielen).

3.6.4 Fasst man Paratexte etwas weiter, lassen sich auch die von Genette als *metatextuell* klassifizierten Beziehungen hierunter subsumieren,<sup>32</sup> das sind Kommentierungen, Interpretationen und Ähnliches eines Textes (also Kommentarfunktionen etwa, Blogs).

Dass diese Schnittstellen eine besondere Relevanz für die kulturelle Wahrnehmung eines Textes haben, also den Zugang zu Texten steuern (können), und damit etwa auch mediale Anschlusskommunikation, zeigt das Beispiel POPETOWN. Zum einen, wie skizziert, mit dem Plakat als Paratext, zum anderen aber auch bereits über den Titel „Popetown“ selbst als Paratext. Während andere, nur leicht zeitversetzt erschienene ähnliche Formate mit gleich provokanten Inhalten, die SOUTH PARK-Folge DER OSTERHASEN-KODE (11/5; dt. EA 2008) oder die Sketchfolge „Diese Osamas“ aus der Comedyserie KARGER TRIFFT DEN NAGEL (2008), in der der Papst regelmäßig als Hausfreund von Osama bin Laden figuriert, weniger öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen, bewirkten diese Paratexte durch ihre spezifische semantische Struktur den Skandal, zumindest katalysierten sie ihn.

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 13.

### 3.7 Fallbeispiel: das Buch

3.7.1 Hinsichtlich der Dimension des Trägermediums lässt sich das Buch zunächst hinsichtlich folgender Kategorien beschreiben: Ein Buch als Buch zeichnet sich (i) durch Seiten in einem festen Verband aus, dementsprechend durch Bindung; dadurch entsteht (ii) eine innen/außen-Differenzierung. Das Buch definiert sich (iii) über Größe, Umfang und bestimmte Formate, insbesondere bezüglich des Verhältnisses Höhe zu Breite. Bestandteile eines Buches bilden (iv) Buchrücken, Vorderseite, Rückseite, optional Bucheinband/Schutzumschlag, Lesebändchen, Schuber; als Materialien dienen (v) vorwiegend Papier, Pappe, Leinen, Leder, Stoff. Zu beschreiben ist es des Weiteren (vi) hinsichtlich des Designs (Prägeschriften, Illustrationen etc). Beim Buch manifestieren sich (vii) medial verschiedene Typen von Textgrenzen (innen/außen; Titel/Titelgestaltung; Klappentext; Schutzumschlag; Schuber; Bücherregal). Das Buch ist (viii) prinzipiell beweglich und transportierbar, dies korreliert mit Gewicht und Größe.<sup>33</sup>

3.7.2 Das Buch ist institutionell wie apparativ-technisch mit dem Verlagswesen verbunden (etwa ISBN-Nummer), die obigen Faktoren sind in Abhängigkeit davon zu sehen. Etwa der Aufwand der Herstellung, der mit Kosten einhergeht und für das Buch einen Wert als Buch generiert (Prachtband). Demgegenüber fördert die Mitnahmemöglichkeit andere Formate („Erfindung“ des Taschenbuchs als Reiselektüre – Bahnhofsbuchhandlungen), ebenso wie Faktoren der Verbreitung und Zugänglichkeit (z.B. Reclam-Verlag). Davon abhängige Preiskalkulationen wirken sich wiederum auf Kanonisierung und Haltbarkeit aus.

3.7.3 Die Zugänglichkeit hängt grundlegend mit der Dimension Historizität zusammen. Das Buch ist im Rahmen gewisser Alterungsprozesse (Gebrauchsspuren, Stockflecken) grundsätzlich ‚wiederverwertbar‘ und übernimmt damit Funktionen von Tradierung und Archiv. Über die historische Aufmachung wird es von einem Medium selbst zu einem kulturellen Artefakt – in der Buchgestaltung prägt sich Kultur ein (Schrifttypen etc., Design/Gestaltung). Neuauflagen lenken auf Kopierprozesse und damit einhergehende Änderungen (wo/wie als Erstausgabe erschienen; bei Neuauflage: was geändert, Schrifttype, Seitenumbruch, Format, Hardcover, Titelgestaltung; Kürzungen).

3.7.4 Das Buch wird traditionell mit einem spezifischen Zeichensystem assoziiert, mit Schrift. Dies bedingt zum einen eine spezifische Rezeption, das Lesen (in westlichen Kulturen) von links nach rechts, von oben nach unten, Seite für Seite, von einer Seite zur nächsten. Optional kann es Text-Bild-Verbindungen geben.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Diese materialen Parameter sind semiotisch relevante Faktoren, insofern sie durchaus Rezeptionsweisen und Kommunikationsformen mit bedingen. So weist das Großformat des (liturgischen Chorbuchs) Antiphonars eine so große Schrift auf, dass und damit 20 Sänger\*innen trotz Abstands die Noten entziffern und mitlesen konnten.

<sup>34</sup> In einer großen Bandbreite: Visuelles als Illustrationen/Graphiken/Schemata, dem Text subordiniert, oder Bild/Visuelles dominiert oder spezifische Kooperation, etwa Comic/Bilderbuch; siehe hierzu noch Abschnitt 4.3.



Zum anderen bedingt dies mit der Gemengelage von Konnotationen wie Wert, Wissen, Ideen, Potentiale ein spezifisches kulturelles Ansehen.

3.7.5 Daran schließt sich die Frage nach den kulturellen Aneignungsformen, nach dem Dispositiv Buch an: Übliche Aneignungsform, diejenige, mit der das Buch traditionell verbunden wird und ihm als dispositiver Status kulturell eingeschrieben ist, ist Lesen, diese dominiert die kulturelle Wahrnehmung und lenkt das Dispositiv. So verweist die Frage „Kann man mit Büchern die Welt verändern?“ in ihrem propositionalen Gehalt (metonymisch) auf den Inhalt von Büchern, auf geschriebene Texte und auf Lesen als ‚Kraft‘, die mit Denken, Nachdenken, Wissenserwerb, Neues kennenlernen – und dann auch in die Tat umsetzen – korreliert. Dieser dispositive Charakter ist zumeist in Interview-Situationen im Fernsehen erkennbar und liegt zugrunde, wenn die interviewte Person bzw. diejenige, die (als Expert\*in) ein Statement von sich gibt, vor einer Bücherwand im Hintergrund in Szene gesetzt ist. Dies fungiert geradezu als Topos und bürgt quasi für Seriosität, Autorität und Wissenskapazität. Ex negativo zeigt sich diese Büchern unterstellte Disposition/Macht in der Praxis der Bücherverbrennungen.

3.7.6 Nun muss das aber nicht so sein. Nicht das Buch als Buch bedingt dieses Dispositiv, sondern die Verbindung der medialen Möglichkeiten mit kulturellen Gegebenheiten/Praxen, normaler Rezeption und erwartetem Status.<sup>35</sup> Das sieht man, wenn genau diese Vorstellung/Erwartung gebrochen bzw. damit gespielt wird. Bücher können etwa auch ganz materiell benutzt werden, wie die Text-Bild-Relation verdeutlicht, zu der die obige Frage: „Kann man mit Büchern die Welt verändern?“ als Teil gehört. Es handelt sich um das Titelblatt der Satirezeitschrift *Titanic* von Oktober 1986. Abgebildet ist Ronald Reagan, der mittels eines Buches den roten Knopf drückt, mit dem die im Hintergrund sichtbaren (Atom-)Raketen gestartet werden. Die ‚Welt verändern‘ ist also gerade nicht positiv utopisch, sondern konkret im apokalyptischen Sinn einer nuklearen Katastrophe gemeint – jedenfalls aus der Sicht eines amerikanischen Präsidenten, der mit Büchern gerade nichts anders anzufangen weiß.

3.7.7 Aneignungsmodus (1), Lesen im Sinne der Gesamtlektüre eines Buches von Anfang bis Ende, ist nur eine Möglichkeit der Aneignung. Eine, die eine gewisse Zeitintensivität impliziert und die sich nach ihrer intendierten Leistung weiter ausdifferenzieren lässt: lesen zur Unterhaltung, zur Erbauung, zur Anregung, zum Wissenserwerb. Bei dieser Aneignung ist die Materialität bzw. werden die Merkmale der Medialität des Speichermediums, das Buch als Buch, siehe oben, nicht bzw. weniger wahrgenommen (diese Nutzung ist also so konventionalisiert, dass man sich ihrer Parameter nicht mehr bewusst ist).

Der Gegenpol, dass nur die Materialität entscheidend ist, wie sie sich in Extremform der Konsequenzen im *Titanic*-Titelblatt artikuliert, und die eigentlich medial-semiotische Qualität irrelevant wird, ist aber ebenso eine Verwendungs-

---

<sup>35</sup> Zur Historizität, vor deren Folie diese Aspekte wirksam werden, vgl. die Ausführungen zum ‚Codex‘ im Beitrag von Sieber/Siwiek i.d.B.

form, die in der sozialen Praxis nicht wirklich unüblich ist; das Buch kann (7) materiell als Gewicht zum Beschweren oder als Unterlage eines Beamers für die richtige Höheneinstellung etc. verwendet werden.

Bestimmte Varianten der medialen Aneignung im engeren sind durchaus auch üblich, erscheinen aber zumeist als spezialisierte Varianten in bestimmten Kontexten oder Konstellation; so ist das Prinzip des von Anfang zu Ende Lesens bei den zwei folgenden, durchaus konventionellen Aneignungsformen aufgehoben:

(2) Nachschlagen, also gezielte Suche, punktuelle Nutzung, Buch als ‚Archiv‘; zentral für (2a) Wissen (Lexika etc.), aber auch für (2b) praktische Anwendung – Kochbücher/Rezepte, Anleitungen.

(3) Blättern; anschauen, überblättern (immer wieder nutzen), wo was ins Auge sticht (hier wird also die übliche Aneignungsform von Magazinen, Zeitschriften, Illustrierten angeeignet); Bildbände oder (Gedicht-)Sammlungen wären Beispiele; diese Aneignungsform geht mit einem anderen Zeitmanagement einher.

(4) Spielen/Interaktion; hier werden die Restriktionen des ‚normalen‘ Umgangs aufgehoben, insbesondere des syntagmatischen Lesens von erster Seite bis zur letzten Seite; während das bei (2) und (3) durchaus möglich ist, schließt sich das hier aus. Das Springen auf ganz genau vordefinierte Seiten ist konstitutiv für (4a) das Spielbuch (blättern also nicht als Möglichkeit, sondern als neues Prinzip/neue Konvention); hier wird das Buch zudem *interaktiv*, zumal zum Gebrauch zusätzlich andere Artefakte (Würfel, Schreiber, Block) benötigt werden können. Bei (4b) Rätsel/Fragen lösen differenzieren sich die Seiten aus, die nicht angeschaut werden dürfen, weil dort die Antworten stehen, bevor man nicht selbst mit einer potentiellen Antwort aktiv geworden ist; Spezialfall (4c) Daumenkino: hier wird die Medialität durch anderen Gebrauch zu einer anderen Medialität (bewegte Bilder).

(5) Aneignungsform besitzen/sammeln (Buch als Zeichen für Bildungsbürger\*innen wie Kulturbeflissene); Stichworte Bücherregale, Prachtbände, bibliophile Ausgaben, Wohnzimmerschrank/Raummeter, indexikalische Funktion; hierbei spielt Materialität – in Kombination mit den Inhalten (etwa ‚Klassiker‘) – spezifische Bedeutung. Buch als Wertobjekt – verschenken.

(6) Arbeiten; bearbeiten, hineinschreiben, überschreiben.

(7) als Material wie oben, wobei weiter differenziert werden kann: Einlegen, Speicherort für anderes (ausgehöhlttes Buch als Versteck); Recycling und Upcycling von Büchern als Möbelstücke (Hocker aus Büchern).

#### 4. Multimodalität

Während der linguistisch geprägte Multimodalitätsbegriff sich primär auf das Verhältnis von Sprache und nonverbalen Informationen (Gesten) bezieht, kann aus textsemiotischer Perspektive von Multimodalität (im engeren Sinne) dann gesprochen werden, wenn sich ein Text eines Mediums aus verschiedenen Zeichensystemen zusammensetzt.<sup>36</sup> So konstituiert sich etwa der Film als das paradigmatische audiovisuelle Format des 20. Jahrhunderts aus einer zeitlich organisierten Kombination von visuellen und akustischen Zeichen und stellt ein komplexes System von interdependenten Zeichensystemen dar. Während diese Zuordnung zur Multimodalität für den Film als konsensual gelten kann, wären vergleichbar Theater- oder Operninszenierungen durchaus hinsichtlich der Zuordnung ihrer medialen Zusammensetzung zu diskutieren.<sup>37</sup>

##### 4.1 Integration, Interaktion, Kooperation

Multimodalität im hier verwendeten Sinne lässt sich durch die Prinzipien Integration, Interaktion und Kooperation fassen:

4.1.1 *Integration* bezieht sich auf den Aspekt, dass *ein* mediales Bezugssystem, ein Trägermedium, den Rahmen bildet und damit dessen materiale Bedingungen insgesamt gültig sind. So ist es für das Zeichensystem Schrift hinsichtlich dieser Parameter ein Unterschied, ob es im Medium Buch oder im Medium Film vorkommt. Im Buch ist die Lesegeschwindigkeit dem Rezipienten überlassen, es erlaubt ein Vor- oder Zurückblättern – und damit wiederholte Rezeption oder auch Selektivität durch Überspringen –, es ermöglicht Pausen etc. Im Film ist Schrift an die Rahmenbedingungen der Audiovisualität gebunden, insbesondere an die dem Medium inhärente Sukzessivität und das heißt, dass Schrift nur so lange zu lesen ist, wie die jeweilige Einstellung dauert bzw., wenn die Schrift selbst bewegt ist, solange die jeweiligen Schriftteile im *On* visualisiert sind. Die Rezeptionsgeschwindigkeit hat sich hier der textuell-medial vorgegebenen Geschwindigkeit anzupassen. Analog kann Film zwar Raumeindruck erzeugen, dieser bleibt

---

<sup>36</sup> Dass dies zumeist damit einhergeht, dass auch unterschiedliche Kanäle bedient werden, ist unbenommen, allerdings reicht dies als Kriterium nicht aus, denn dann wären klassische Fälle von Multimodalität, Schrift-Bild-Beziehungen, keine multimodalen Phänomene mehr. Vgl. in diesem Zusammenhang die Diskussion um ‚monomodal‘ in Krah/Seefried i.d.B. Dass die hier als Ausgangspunkt gewählte ‚Definition‘ selbst nicht hinreichend ist, sollen die weiteren Abschnitte verdeutlichen, wie bereits die Präzisierungen von Modalitäten, wie sie in Abschnitt 3 vorgenommen wurden, dafür sensibilisieren sollten. Zudem unterscheiden manche Verwendungen des Intermedialitätsbegriffs nicht explizit/deutlich zwischen Intermedialität und dem hier vorgestellten Multimodalitätskonzept, siehe noch Abschnitt 6.2.

<sup>37</sup> Siehe grundlegend Stephanie Großmann, *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013, die für die jeweiligen Zusammenhänge von Libretto, Musik und Konkretisierung mit den Begriffen medial, intermedial und plurimedial operiert.

aber immer an die Zweidimensionalität des Mediums gebunden und ist damit ein sekundärer Effekt (vgl. Abschnitt 5.4), während im Medium Theater der Raum selbst eine autonome Dimension des Mediums ist und damit anderen Bedingungen unterliegt. Während im Theater der Zuschauer dahin schauen kann, wohin er will, er dabei aber immer über den Überblick über den Gesamtraum bzw. die Möglichkeit hierzu verfügt, wird solches im Film textuell gelenkt. Hier kann zwar ebenso ein Raumüberblick geboten werden, hier kann ein Detail fokussiert sein – immer ist dies aber an den konkreten Discours gebunden und richtet sich nach den Einstellungsgrößen. Im Beispiel *Bavaria Blu* ist die Schrift „Mei, ist der gut“ nicht nur Schreibschrift, sondern sie erscheint auch erst sukzessiv im zeitlichen Verlauf, als Möglichkeit des filmischen Trägers, was so auf einem (klassischen) Plakat nicht möglich wäre (was die Semantik des eher Unmittelbaren, wie sie über die Schreibschrift konnotiert ist, als sich gerade vollziehend, zusätzlich verstärkt).

4.1.2 Interaktion und Kooperation beziehen sich innerhalb dieses Rahmens darauf, dass die jeweilige Information, die über ein Zeichensystem gegeben wird, ihre Semantik nicht mehr absolut entfaltet, sondern nun in Relation zu anderen Semantiken, womit letztlich eine neue Semantik, aufbauend auf und unter Einbezug der ursprünglichen, ausgebildet wird. Nachvollziehen lässt sich dies anhand folgenden Beispiels: Der Text des Liedes „Tomorrow belongs to me“ handelt, von seiner propositional gegebenen Semantik her, von einer Aufbruchsstimmung, die semantisch unspezifiziert bleibt, an Naturphänomene gebunden wird und damit als anthropologische Größe ausgewiesen wird. Bewegung, Veränderung, Hoffnung auf die Zukunft gelten als positive Werte einer Selbstfindung im Kontext der Zentrierung auf das Ich („the world is mine“). Wie bereits der Titel signalisiert, geht es um ein Ich; dieses wird zwar in der letzten Strophe zwischenzeitig einmalig zu einem „us“ kollektiviert, durch die Rahmung mit „Fatherland“ und „children“ aber gewissermaßen wieder rhetorisch anthropomorphisiert und auf die Bedeutung von ‚Ich steht für jedes Ich, das diese Wertigkeit individuell erlangen kann‘ rückgeführt. Dies korreliert damit, dass auch referenziell der Text offen bleibt, sowohl, was Merkmale der Sprechinstanz, als auch, was die raumzeitliche Situierung betrifft. Einzig referentielles Lexem ist der Rhein, wodurch die Diegese eine räumliche Konkretisierung erfährt, allerdings geht diese Nennung im Naturparadigma auf und offeriert keine sozialen, kulturellen oder politischen Implikationen. Im Film *CABARET* (Bob Fosse, USA 1972) wird dieses Lied gesungen, womit zunächst die Parameter der auditiven Dimension aufgerufen werden.<sup>38</sup> Auffällig dabei ist nicht nur die musikalische Grundstimmung, die sich von einer zurückgenommenen, von einer einzelnen Knabenstimme getragenen lyrischen Weise sukzessive mehr und mehr zu einer vielstimmigen und anschwellenden Dominanz heischenden Artikulation wandelt, die durch Takt und Einsatz von Becken an Marschmusik erinnert, sondern vor al-

<sup>38</sup> Dies lässt sich als Bedeutungsmodulation fassen, siehe Hans KraH, „Mediale Grundlagen“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 57-80, S. 75.

lem auch, dass das Lied ab der vierten Strophe kollektiv mit überwältigender Lautstärke wie Intensität vorgetragen wird und dieser Teil dann auch wiederholt wird. Nimmt man nun die visuell-syntagmatische Ebene hinzu, zeigt sich sukzessiv im Verlauf (unter Ausnützung der filmisch möglichen sukzessiven Informationsvergabe), dass der Sänger ein Hitlerjunge ist, der begeistern und die zunächst mehr oder weniger aufmerksam lauschenden Besucher\*innen eines Biergartens (diegetisch 1932) fast gänzlich zur gemeinsamen Intonation vereinnahmen kann und dieser massenhafte Gesang eine geradezu bedrohliche Formation evoziert. Die Ausrichtung des Liedes wird multimodal also auf eine semantisch-ideologische Bedeutung eingeengt, das Ich ist gerade nicht als Individuum, sondern als vergemeinschaftete NS-Ideologie zu identifizieren, wobei die Leistung des Gesangs selbst hierfür instrumental-funktional eingesetzt ist.

4.1.3 *Interaktion* (in diesem spezifischen Verständnis) fokussiert zunächst (vgl. Abschnitt 4.3) darauf, dass bereits die prinzipielle Möglichkeit eines Mediums, verschiedene Kanäle zu realisieren, bedeutungstragend ist: Der Verzicht auf einen möglichen Teil ist semantisch anders zu sehen als die prinzipielle Unmöglichkeit aufgrund des Mediums selbst. Für die Gesamtbedeutung ist es etwas anderes, ein Musikstück im Medium CD oder Radio zu hören, das nur über den auditiven Kanal verfügt, als das gleiche Stück im Film, auch wenn visuell nichts zu sehen ist und während des Hörens nur ein Schwarzbild erscheint (wie etwa zwei Minuten zu Beginn des Films *SERENADE*, Willi Forst, D 1937). Ein solches Ausblenden ist bedeutungstragend, da es etwa als Fokussierungsstrategie zu deuten ist und der Aufmerksamkeitslenkung, eben auf die Musik, dient. Interaktion fokussiert also darauf – dafür soll sensibilisiert werden –, innerhalb welchen Spektrums an prinzipiellen Möglichkeiten eine konkrete Kooperation situiert ist.

4.1.4 *Kooperation* meint dann im Konkreten die sich aus der Beziehung mehrerer Zeichensysteme (resp. deren Interdependenzen zu Informationskanälen und ‚Modalitäten‘, wie unter Abschnitt 3 skizziert) ergebende Bedeutung, die sich aus der jeweiligen Semantik bzw. dem Bedeutungspotential der einzelnen Bedeutungen durch die verschiedenen Formen der Kohärenzbildung ergibt (vgl. am Beispiel Abschnitt 4.2).

4.1.5 Als Beispiel mag das Musikvideo zum Titel „Forsaken“ der Gruppe *The Devil in Faust* dienen. Schrift hat sich hier den medialen Möglichkeiten eines audiovisuellen Formats zu unterziehen, kann sich dieser aber auch bedienen. Neben der Sukzession, in der Wörter und Sätze zu sehen sind, ist dies hier insbesondere das Aufflackern einzelner Buchstaben. In Bezug auf Interaktion ist zu konstatieren, dass das Video eine spezifische Interaktion der möglichen Informationskanäle installiert, insofern das Bild marginal wird und letztlich nur als Hintergrund fungiert. Die Schrift dominiert die visuelle Ebene. Im Verhältnis zur auditiven Ebene, die in einem Musikvideo spezifisch relevant ist,<sup>39</sup> ist zur Kooperation zu sagen,

<sup>39</sup> Siehe einführend zum Musikvideo als spezifisches audiovisuelles Format Hans Krah, „Leitmedium Film – av-Medien“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine*

dass die Schrift, die zu lesen ist, die Lyrics wiederholt, also nichts Neues, anderes bringt als das, was auch zu hören ist. Diese Beziehung der Redundanz lässt sich zum einen dahingehend deuten, dass damit der Rhythmus visualisiert wird (im konkreten Aufscheinen, in der Größe und Dauer der Schrift spiegelt sich die Musik; indem die Schrift quasi prosodischen Gesetzmäßigkeiten folgt, wird die Schrift hörbar und geht ins Auditive über), zum anderen, dass durch die Wiederholung dem Text besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird; alles, was ablenken könnte, ist minimalisiert, so dass die Eindringlichkeit der Worte und diese in ihrer (semantischen) Bedeutung betont werden: als authentisch, wahrhaft etc.

#### 4.2 Fallbeispiel: Kooperation von Text/Schrift und Bild

Ein Beispielsmedium (ein Spektrum an Beispielsmedien) für Multimodalität (neben Film) sind Text-Bild-Beziehungen, wobei mit Text hier im engeren Sinn Schrift verstanden wird. Grundlage der Bedeutungsmodifizierung sind die spezifischen Leistungen der jeweiligen Zeichensysteme. Der Text kann für das Bild eine *bedeutungsstrukturierende* Funktion haben, indem er den Deutungsrahmen bzw. eine Deutungszuweisung vorgibt, das Bild für den Text eine bedeutungsbegrenzende bzw. desambiguierende.<sup>40</sup> Auf dieser Basis lassen sich grundlegende Kooperationsmechanismen erkennen.

4.2.1 Die Schrift leistet für das Bild eine *Identifizierung* des Dargestellten, insofern sie den Status des Dargestellten, als was Linien, Formen, Farben zu deuten sind, präzisiert. Das kann eine Verallgemeinerung/Generalisierung sein, das kann einer Abstraktion/Klassifizierung dienen, das kann Zeichenhaftigkeit markieren.

Ein Holzschnitt von 1508 zeigt ein Schiff, das offensichtlich gekentert und am Untergehen ist. Auf dem Schiff befindet sich der Papst, ein Bischof und ein Kardinal (aufgrund kulturellen Wissens, ihrer Kleidung und ihrer Kopftracht, zu erkennen: so die Bischofsmitra, der Kardinalshut und die Tiara für den Papst). Insofern das Bild „Das sinkende Schiff der katholischen Kirche“ betitelt ist, wird deutlich, dass das Bild nicht einen konkreten Vorfall, ein singuläres Geschehen abbilden will, sondern dass es um eine Generalisierung geht: Die dargestellten Akteure sind nicht als Individuen bzw. nur in ihrer Rolle innerhalb der Institution (Katholische) Kirche zu verstehen, sondern als Repräsentationen selbst aufzufassen: Um eine Aussage über diese abstrakte Größe (die Katholische Kirche) soll es gehen.

Auf einem Gemälde aus dem späten 19. Jahrhundert (Franz Lefler, um 1890) ist ein kleiner, weißer, nackter Junge mit Pickelhaube abgebildet, der in einer exotisch-natürlichen Umgebung ein ebenfalls nacktes, schwarzes, mit Geschmei-

---

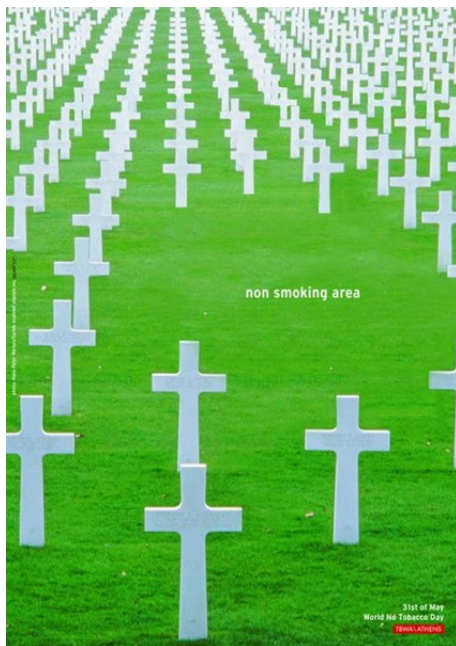
*Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 309-330. S. 324ff., und Hans Krah, „Das ‚Künstler-Selbst‘. Referenz und Image im Musikvideo“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 42 (2020), Heft 1/2, S. 153-174.

<sup>40</sup> Siehe Titzmann, „Theoretisch-methodologische Probleme“, und Titzmann, „Text-Bild-Beziehungen“.

de spielendes Mädchen von hinten umarmt. Durch den Titel wird deutlich, dass es nicht um zwei Kinder geht, sondern diese als Zeichen für andere Bedeutungen fungieren: „Die Besitzergreifung Afrikas“. Das Mädchen repräsentiert den afrikanischen Kontinent, der Junge das Deutsche Reich (durch die Pickelhaube wird indiziert, dass es nicht um Europäer an sich geht), das Bild ist eine Aussage im Kontext des Kolonialismus.

4.2.2 Die Schrift kann für das Bild leisten, dieses bzw. das in ihm Abgebildete zu erläutern. Sie stellt also *Metapropositionen* zur Verfügung, um das Abgebildete zu explizieren, es zu strukturieren, auf das eigentlich Relevante im Bild hinzuweisen, darauf zu fokussieren.

So wird in *Der kleine Prinz* mit der Aussage „Als Kind wäre der Pilot gerne Maler geworden. In seiner ersten Zeichnung sahen die großen Leute aber nur einen Hut. Der kleine Prinz erkannte jedoch sofort die Schlange, die einen Elefanten verschlungen hatte“ einerseits im Sinne von Identifizierung auf die möglichen Deutungen hingewiesen, die das darunter Abgebildete erhalten hat, andererseits diese aber auch hierarchisiert und dabei darauf fokussiert, dass das Detail am rechten unteren Bildrand, der Punkt, entscheidend ist – er muss als Auge erkannt werden.



**Abb. 5:** Non Smoking Area (2007, TBWA/Athens)

Im Beispiel in Abb. 5 weist die Schrift „non smoking area“ einer leeren Fläche explizit eine Bedeutung zu, wodurch der dazu in Opposition stehenden Fläche, die mit Kreuzen gefüllt ist, die gegenteilige Semantik zugewiesen wird. Diese unterstellte ‚smoking area‘ ist explizit als Gräberfeld gegeben, sodass referentiell die Äquivalenz von Rauchen und Tod und appellativ die Aufforderung, nicht zu rauchen, da rauchen tödlich ist, gefolgert werden können.

Solche Metapropositionen können die Funktion einer Kommentierung des Abgebildeten haben oder die einer Evaluierung, sie können das Bild als ein rhetorisch uneigentlich Aufzufassendes ausweisen. Wenn in einer Anzeige der Autovermietungsfirma SIXT ein Porträt des AfD-Politikers Alexander Gauland zu sehen ist und dies mit dem Slogan „Für alle, die einen Gauland in der Nachbarschaft haben. (Jetzt einen günstigen Umzugs-LKW mieten unter sixt.de)“ kombiniert ist, dann wird deutlich, dass es nicht um Gauland als Person geht, sondern dieser rhetorisch (im Sinne einer Antonomasie) für ‚Ekel‘, ‚unangenehmer Zeitgenosse‘ steht.

4.2.3 Der Text kann das im Bild Dargestellte *kontextualisieren*, eine Einbettung vornehmen. Er kann eine raumzeitliche Situierung, eine pragmatische Kommunikationssituation, einen diskursiven/argumentativen Kontext etablieren, einen Rahmen also, in dem das Abgebildete zu integrieren, vor dessen Folie, mit dem es zu sehen und zu verstehen ist. Ein einfaches Beispiel hierfür mag ein Bild Kandinskys sein: Es zeigt eine Straße mit Bäumen, Blättern im Vordergrund auf der Straße, im Hintergrund ein Dorf. Der Titel gibt die raumzeitliche Situierung: „Herbst in Bayern“. Auch Abb. 5 greift mit der Raucherdebatte einen Kontext auf, innerhalb dessen die Argumentation zu situieren ist.

4.2.4 Das Bild kann für den Text eine *Referentialisierung* leisten, indem sich mit dem Abgebildeten die deiktischen Elemente eines Textes (ein Ich, ein Du, ein Hier, ein Dies etc.) mit einer spezifischen Referenz oder zumindest einer konkreten Semantik füllen lassen. Das Bild liefert also Informationen zum kommunikativen Hintergrund, etwa wer als das ‚Ich‘ eines Textes zu gelten hat oder was durch ein ‚Dies‘ als Redegegenstand aufzufassen ist.

Ein Beispiel, dass selbstreflexiv genau diese Dimension ausstellt, ist ein Comic, der in drei aneinandergereihten Panels jeweils die gleiche Sprechblase mit der Bitte „PLEASE READ THIS“ reproduziert. Die entsprechenden Bildteile zeigen nun zwar ein vergleichbares Szenario, ein Erwachsener reicht einem auf einem Sofa sitzenden Jungen ein Buch, aber die konkreten Settings wie der jeweilige Titel des Buches, „HOLY BIBLE“, „KORAN“, „TORAH“ zeigen, dass und wie sich „THIS“ semantisch-ideologisch konträr füllen lässt.

4.2.5 Das Bild kann für den Text bzw. das dort Ausgeführte *illustrierenden Charakter* haben, also eine Veranschaulichung der dort mitgeteilten Zusammenhänge leisten und durch die Eigenschaft von Simultanität, einen Überblick, eine Gesamtschau bieten zu können, für Verständnis sorgen. Illustrierungen in Lexikonartikel, die das Funktionieren oder den Aufbau von komplexen Maschinen oder Vorgängen beschreiben, wären typische Beispiele. Der illustrierende Charakter kann auch der Exemplifizierung, Konkretisierung oder Spezifizierung, was genau sich unter den verwendeten Begriffen vorzustellen ist, dienen.

4.2.6 Schließlich kann die Leistung der Text-Bild-Beziehung gerade darin liegen, durch oberflächlich gegebene Inkonsistenzen sich scheinbar einem kohärenten



Zusammenhang zu verschließen. Diese Markierung fordert aber zugleich dazu auf, nach der tatsächlichen Bedeutung und inhärenten Semantik zu suchen. Diese Leistung ist also zunächst die einer *Aufmerksamkeitslenkung* im Sinne der phatischen Sprachfunktion, die dann im Sinne einer *enigmatischen Rätselstruktur* signalisiert, sie aufzulösen und auf einer sekundären, der eigentlich relevanten Ebene Kohärenz herzustellen.<sup>41</sup>

#### 4.3 Integration, Interaktion, Kooperation revisited: ‚Zusammenhalt‘ und Grenzen

Die drei Prinzipien Integration, Interaktion und Kooperation sind bezüglich eines weiteren Aspekts zu bestimmen, wobei Kooperation eine semantische Dimension, fokussiert, Interaktion eine mediale, Integration zudem eine materiale. Hierzu vermag das Beispiel der Text-Bild-Beziehungen neben seinem genuinen Wert als Vermittlung von Kohärenzmechanismen im gegebenen Kontext auf zwei weitere Aspekte verweisen.

4.3.1 Zum einen auf den bereits angeführten, dass letztlich neben Kooperation auch immer die Dimension der Integration zu berücksichtigen ist, dies ist oben vernachlässigt. Die Ausführungen beziehen sich nur auf die Dimension Kooperation bzw. fokussieren bei der zugrundegelegten Interaktion Schrift – Bild auf den semantischen Aspekt der generierten Bedeutung. Nicht berücksichtigt ist dabei die spezifische Integration mit ihren Möglichkeiten und Bedingtheiten. Nicht differenziert wurde, ob das Medium ein Bild ist, und damit Schrift nur innerhalb diesem integriert sein kann,<sup>42</sup> ob es um das Verhältnis zum Paratext Titel geht,

---

<sup>41</sup> Ein prominentes Beispiel stellt René Magrittes Bild *La trahison des images* („Der Verrat der Bilder“, 1929) dar. Unter der Abbildung einer Pfeife ist als Teil des Bildes in Schreibschrift „Ceci n’est pas une pipe“ zu lesen, Bild und Text scheinen sich also zu widersprechen. Doch dem ist nicht so: Provoziert wird durch diese Konfiguration ein Verständnis für semiotische Verhältnisse zu entwickeln, nämlich dass das, was man sieht, eben tatsächlich keine Pfeife ist, sondern maximal die Abbildung einer Pfeife – und damit, dass die Abbildung eines Objekts nicht mit diesem Objekt identisch ist. Zu einem weiteren Beispiel, das diese Rätselstruktur über zwei gleichrangige Möglichkeiten der Auflösung ausspielt, siehe Hans Krahl, „Medienwirklichkeiten“. In: Hans Krahl/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 399-422, hier S. 415ff.

<sup>42</sup> Was dann wieder Auswirkungen dispositiver Art hat: Schrift innerhalb eines ansonsten ikonischen Bildes ist anders zu werten, da sie als markiert gelten kann. Wenn etwa in einem Gemälde (von 1987) von Anselm Kiefer, das eine öde, unwirtliche Landschaft zeigt, der Schriftzug „Dein goldenes Haar, Margarete“ in das Bild integriert ist, dann ist dieser Teil des Gesamttextes Bild allein aufgrund dieser zwar möglichen, aber medial eher ungewöhnlichen Komposition besonders hervorgehoben. Dies korreliert hier zudem damit, dass das zweidimensionale Bild in seiner Materialität ins Dreidimensionale ausgreift, indem ein Büschel blonder Haare collageartig einmontiert ist, das wiederum semantisch die Schrift aufgreift. Der Text ist bekanntermaßen ein Zitat, er verweist auf das Gedicht *Todesfuge* von Paul Celan von 1945 („Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends“), das wiederum eindeutig für den Kontext Konzentrationslager und Holocaust bzw. wie darauf im Rahmen der Kunst zu reagieren ist, steht. Damit greift auch das Bild diesen Kontext

der wiederum auf eine spezifische Weise medial-material mit dem Bild verbunden sein kann (er kann im konkreten Bildrahmen materiell eingraviert/montiert sein, er kann über kulturelles Wissen virtuell präsent sein, er kann räumlich neben dem Bild positioniert sein, wodurch wiederum der Ort mit seinen durch ihn bedingten Faktoren einzubeziehen ist, er kann sich auf der Rückseite des Rahmens befinden und damit virtuell abwesend sein), ob es Verkehrszeichen sind oder ob das Medium ein Buch ist, und damit zwischen Bild und Schrift wieder andere Verhältnisse möglich sind. So ist es wesentlich, dass die Schrift in Abb. 5 genau an der Stelle platziert ist, wo sie ist; hier ist bei der Bestimmung der spezifischen Text-Bild-Relation genau dieser medial-materielle Parameter (der Flächenaufteilung) einzubeziehen.

4.3.2 Zum anderen verweist die zuletzt angeführte Konstellation der enigmatischen Rätselstruktur darauf, wie Teile als Teile zueinander stehen, hier ja zunächst dissonant, so dass Kohärenz erst auf einer reflexiv-sekundären Ebene erstellt wird. Was sich hier auf der Ebene der Kooperation zeigt, nämlich die Relevanz von Einheiten und von diesen Einheiten durch ‚Grenzen‘ unterschiedene andere Einheiten, kann auch auf die anderen Prinzipien übertragen werden und stellt insgesamt ein im Kontext Multimodalität nicht unwesentliches Phänomen dar.

Der Differenzierung in Integration, Interaktion und Kooperation muss ein weiterer Aspekt zur Seite gestellt werden, den es zu berücksichtigen gilt. Es geht um die Ausprägung jeweiliger Texteinheiten und die implizierte Relevanz von Grenzen dabei. Dabei handelt es sich nicht um eine neben den anderen Prinzipien liegende zusätzliche Kategorie, sondern eine, die für alle drei resp. bezogen auf jeweilige Relationen zu definieren ist. Sie kann, bei unterschiedlichen Ebenen, auf welche sich Kohärenz jeweils bezieht, für alle konstatiert werden.

Letztlich geht es um die Betrachtung des jeweiligen Zusammenhalts, der ausgebildet wird, ob und wie das Textganze eine Ensemblestruktur, eine ‚Werkeinheit‘ erzeugt. Welche Art von ‚Bindung‘ sich rekonstruieren lässt.

4.3.3 Im *Fokus Kooperation* (der aber prinzipiell auf der Ebene der Relation von Kooperation und Interaktion anzusiedeln ist, denn ohne letzteres bräuchte es keine Kooperation) geht es dabei um den Zusammenhalt auf semantischer Ebene, bezogen auf konkrete Texte. Werden die einzelnen Modi über unterstellte Kohärenzmechanismen problemlos zu einer Gesamtsemantik vereinigt, zu der alle ihren Teil beitragen, oder werden die modalen Anteile als zunächst eigenständige, autonome Teile wahrgenommen, und damit in diesen ihren Grenzen als Einheiten gesehen, und folgt die Kooperation der Kohärenzbildung dann erst sekundär über die Überwindung dieser modalen Ebene/Grenze. So operiert ein Werbespot für *Durex*-Gleitcreme innerhalb des audiovisuellen Formats mit einer Kontrastierung der Bildebene mit der Musik. Während Frauen zu sehen sind, die offensichtlich vor Lust stöhnen, hört man statt dieses Stöhnens die Arie der Köni-

---

auf, versteht sich als ein Teil dieses umfassenden Diskurses und ist mit diesem Wissenshorizont in seiner diesbezüglichen Argumentationssemantik zu bestimmen.

gin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte* (1791). Dies bedingt zunächst einen Kohärenz-Bruch, der erst sekundär aufgefangen wird, indem er durch die Deutung einer zugrundeliegenden Zeichenhaftigkeit aufzulösen ist (Königin der Nacht als metaphorisch-euphemistisches Agens, Koloratur als hyperbolische Lustgeräusche). Dass die auditive Ebene hier als diese eigene Einheit erscheint, liegt zum einen an der paradigmatisch dissonanten, ‚fremden‘, Konstellation der denotativen Semantiken – Körperlichkeit/Sex versus Kunst und Kultur –, zum anderen und hier zentral an der Referenz, dass es diese Einheit, die Arie, außerhalb des Textes gibt; dies verstärkt die Irritation; eine solche Referenz müsste aber nicht notwendig auf diese Weise funktionalisiert sein und ist auch nicht immer.

Kooperieren die einzelnen Modi also dergestalt, dass sie ihre Grenzen bezüglich der Genese einer gemeinsamen holistischen Texteinheit relativieren, oder so, dass die einzelnen Modi als diese Modi betont und markiert werden?

4.3.4 Dieser semantischen Ebene ist eine mediale beizustellen – und diese dürfte im Kontext Multimodalität die zentrale sein –, die nun den *Fokus Interaktion* (wiederum analog vor der Ebene der Integration) tangiert und den Status des gegebenen modalen ‚Ensembles‘ betrifft. Wird dieses als Einheit gesehen, als kulturell formatierter Rahmen, oder gerade nicht. Film als audiovisuelles Format wird als dieses audiovisuelle Format weniger in seinen multimodalen Bestandteilen gesehen (Ausnahmen beziehen sich auf die Ebene der Kooperation, siehe oben), ein Comic verfügt über eine konstitutive Text-Bild-Beziehung, die als solche im Vergleich zu anderen Text-Bild-Beziehungen zudem über eine eigene modale Grammatik, Regelmäßigkeit verfügt, Comic ist als Comic erkennbar.<sup>43</sup> Das Eingangsbeispiel *Wagner Reloaded* verweist dagegen darauf, dass es in der Wahrnehmung nicht als ein multimodaler Text wahrgenommen wird, sondern seinen Teilen eine relative Eigenständigkeit zugesprochen wird, die zunächst als diese abgrenzbaren Teile Einheiten bilden, die dann erst „verschmelzen“,<sup>44</sup> wobei diese Explikation indirekt auf das Ergebnis dieses Verschmelzungsprozesses als spezifische Qualität gerade dieses Events, also auf seine Singularität verweist.

Es geht also um die Frage nach der/einer (inneren) Organisation der einzelnen Modalitäten, dies schließt die Frage ein, aus welchem Pool an Möglichkeiten hierbei zu wählen ist. Integration gibt hierfür zwar einen Rahmen vor, dieser kann aber unter Umständen flexibel und optional zu füllen sein, wie *Wagner Reloaded* zeigt: Der Rahmen der Arena als räumliche Präsenzgrundlage erlaubt die unterschiedlichsten Aktivitäten, partiell sogar synchron.

Es geht um einen Systemzusammenhang bzw. zumindest um Hierarchisierungen, Defaulteinstellungen. Gibt es ein konstitutives Set, gibt es dabei eine dominante Modalität, gibt es ein übliches, konventionalisiertes Set, gibt es optionale

<sup>43</sup> Einführend zum Comic: der metareflexive Comic von Scott McCloud, *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg 2001.

<sup>44</sup> Ankündigung von Wagner Reloaded auf Erlebnis Musik MDR: „Das Eröffnungsevent zum MDR Musiksommer 2013 stand ganz im Zeichen von Richard Wagners 200. Geburtstag. Tanz, Artistik, Theater, Videoprojektionen und Live-Konzert *verschmolzen* [Herv. H.K.]. Mit dabei war auch die Band *Apocalyptica*“ (<https://www.mdr.de/tv/programm/erlebnismusik106.html>, einsehbar über <https://www.etwasverpasst.de/erlebnis-musik/wagner-reloaded-1188435>).

Modalitäten (etwa Illustrationen in einem Roman)? Welche Möglichkeiten gibt es als markierte darüber hinaus, die also eigentlich nicht vorgesehen, nicht zu erwarten sind? Das Buch weist in einigen Formaten als dominantes Zeichensystem Schrift auf, Visualisierungen unterschiedlicher Provenienz sind möglich. Im Bilderbuch haben sich die Verhältnisse geändert, dominant ist nun die visuelle Ebene, Schrift kann unter Umständen völlig absent sein. Der Comic zeichnet sich in seiner klassischen Variante durch eine spezifisch gleichberechtigte Form der Interaktion aus, die in ‚modernen‘ Ausprägungen zugunsten des Bildanteils verschoben wird, wobei dies dann zumeist durch eine Auflösung der Panelstruktur mit einer Annäherung des Comics ans Bild einhergeht. Trotz dieser Unterschiede in der Hierarchisierung ist das Set der Modi aber nicht auffällig. Dies wäre die Modalität des Auditiven dagegen schon. Auch diese ist in einem Buch durchaus implementierbar, etwa wenn ein Vogelbilderbuch beim Umblättern Geräusche von sich gibt und das Zwitschern der jeweils abgebildeten Art auditiv zu hören ist;<sup>45</sup> diese Modalität weist dann aber auch einen anderen modalen Status auf. Auch eine haptische Interaktion (neben der standardisierten des Umblätterns) kann gegeben sein, wenn etwa das Buch über Löcher verfügt (*Die kleine Raupe Nimmersatt*) oder über mechanische Pappschieber ein Bild sich verwandeln kann (*Nur für brave Kinder*).<sup>46</sup>

Unterschiede hinsichtlich der inneren Organisation lassen sich innerhalb prinzipiell gleicher Interaktionen/Integrationen finden. Im (Spiel-)Film etwa ist die visuelle Ebene des Bewegtbildes sicher dominanter als die des Tons/Geräuschs, aber auch dominanter als die der Schrift, die deutlich reglementiert sein dürfte in dem, wo und wie sie erscheinen kann. Im Musikvideo ist das audiovisuelle Arrangement anders organisiert, hier dominiert die Musik den Gesamttext bzw. bildet die Texteinheit, hinsichtlich derer sich die anderen Kategorien ausrichten. Dabei ist dann auf der visuellen Ebene Schrift, prominent in sogenannten Lyrikvideos,

---

<sup>45</sup> *Zauberklang der Vögel*. Ravensburg 2010 (Original: *Sounds of the Wild. Birds*. Surrey 2010, Text: Val Davies, Illustrationen: Maurice Pledger/Bernhard Thornton; Übersetzung Hanne Leck-Frommknecht). Zudem mit Pop-ups, also 3D-Effekten beim Aufschlagen einer Doppelseite. Beworben wird das Buch auf der Rückseite wie folgt: „Aufklappen, zuhören, staunen! Wer erkennt den wunderschönen Gesang der Nachtigall oder die aufgeregten Rufe des Rotkehlchens? Mit fantastischen Soundeffekten in bester Klangqualität erleben Kinder die Natur. Erstklassige Pop-ups entfalten die verschiedenen Lebensräume der Singvögel. Viele Sachinformationen machen das klingende Wissensspielbuch zu einem interaktiven ersten Naturführer. Mit echten Tierstimmen: - Gesänge der heimischen Vögel - Stimmen der Vögel im Gebirge und am Wasser - Rufe der Papageien aus dem Regenwald“ Das sich diese Modalität von den anderen unterscheidet, wird im Übrigen bereits durch den Hinweis auf die Batterien deutlich; sind sie leer, entfällt sie.

<sup>46</sup> Bei *Wagner Reloaded* scheint gerade eine als dominantes (dispositives) Bezugssystem fungierende Modalität zu fehlen; der Raum Arena fokussiert auf den live-Aspekt eines Konzerts, eine diesbezügliche Integration verbleibt auf dieser materialen Ebene, die den semantischen roten Faden, der Lebenslauf von Richard Wagner, nicht wirklich kooperativ unterstützen kann (denn die implizierte Nachzeitigkeit wird in der räumlichen Simultanität nicht nachgezeichnet); in der Fernsehübertragung wird zwar durch den nun medial obligatorischen Point of View eine Kohärenzlinie installiert, diese orientiert sich aber eher an der Band *Apocalyptica*, hebt also dieses Element als symbolisches Zentrum hervor, was wiederum dem Gesamttext nicht ganz gerecht wird.

vgl. FORSAKEN, durchaus eine Variante, die bezüglich der Ästhetik nicht abweichender ist als andere Umsetzungen.<sup>47</sup>

Werden die Modalitäten also als Format wahrgenommen und hat sich eine entsprechende Formatkohärenz ausgebildet (durchaus ein historischer Prozess, der über die Ausbildung von Rezeptionsroutinen forciert wird), oder erscheinen sie als ad hoc-Formationen;<sup>48</sup> hierbei lässt sich weiter spezifizieren, was davon mehr als zusammengehörig wahrgenommen wird und was neben solchen Sets zusätzlich als (medial) fremd markiert ist (Videoprojektionen auf der Theaterbühne).

4.3.5 Bezüglich des *Fokus Integration* lassen sich Fragen des Zusammenhalts/Zusammenhangs hinsichtlich solcher Aspekte stellen, die durch die material-technische Verfasstheit bedingt sind. So erlaubt etwa das Medium Fernsehen, dass über dem Screen Schrifttexte eingeblendet werden können, die auf unterschiedliche Weise mit dem laufenden Programm interagieren können; zumeist haben sie nichts damit zu tun, sondern verweisen auf eine zeitliche Aktualität des Mediums, die sich von den im Medium verbreiteten Medienprodukten, als vorgefertigte Texteinheiten, unterscheidet. Das Buch erlaubt etwas einzulegen, was, wie *Ship of Theseus*, zeigt, dann durchaus zur Gesamttexteinheit dazugehören kann. Bezüglich dieser Dimension dürfte es jeweils im Einzelfall zu entscheiden, zu argumentieren sein, ob sie semantisch an den jeweiligen Text rückzubinden ist und zur Bedeutungsgenerierung beiträgt, oder ob sie eher als soziales Rahmenphänomen anzusehen ist. Ein Hashtag im Internet kann etwa bezüglich eines Textes als Link semantische Verbindungen anzeigen (ob dies dann multimodal

---

<sup>47</sup> Während im Spielfilm der Hervorhebung dieser Ebene ein anderer qualitativer Stellenwert zukommen würde (siehe allgemein zu filmischen Kohärenzmechanismen Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Krahl/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017, insbesondere S. 36-43). Auch im Werbespot wird bezüglich der Diegese auf solche filmischen Konventionen, was das Verhältnis von visueller und auditiver Modi betrifft, grundsätzlich zurückgegriffen, auch wenn es hier zudem auf der Ebene der extradiegetischen Werbekommunikation geregelte Ausnahmen geben kann, die hier dann wiederum nicht auffällig sind. Ein Beispiel für eine Ausstellung der auditiven Ebene des Geräuschs, bei dem also die unmarkierte Kombination und Interaktion zugunsten einer markierten aufgegeben wird (die dann in Richtung Medienkombination, siehe Abschnitt 6.2, tendiert), ist der Werbespot des Modelabels COS für seine Winterkollektion 2014, für den die Konzeptkünstler Lernert & Sander verantwortlich zeichnen. Unter dem Titel „The Sound of COS“, der bereits eine modal indizierte Aufmerksamkeit prägt, insofern Mode dominant visuelle und taktile, nicht aber akustische Qualitäten aufweist, wird vorgeführt, wie Geräusche, die Kleidung, die von Models vorgeführt wird, macht, selbst wieder im Studio nachvertont werden, etwa das Aufschlagen eines Kragens durch das Öffnen eines Regenschirms. Die Umwertung der Relevanz der modalen Qualitäten läuft hier also homolog auf Ebene des Beworbenen wie auf Ebene des Mediums und kann so für einen Mehrwert des Besonderen instrumentalisiert werden.

<sup>48</sup> Zu Rezeptionsroutinen vgl. auch den Beitrag von Sieber/Siwiek i.d.B. Für das Beispiel Zeitschriften und deren ‚Druckordnungen‘ siehe einleitend Gustav Frank, „Die Strukturiertheit der Zeitschriften. Überlegungen zu einer Medienästhetik der Druckordnungen und Weltzugriffshaltungen“. In: Jan-Oliver Decker/Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Martin Nies (Hgg.), *Mediale Strukturen -strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, S. 70-81.

oder intermedial zu verstehen ist, wäre gesondert zu betrachten), er kann aber auch als institutionelle Dimension auf der Ebene von Distribution und Archivierung begriffen werden.<sup>49</sup>

#### 4.4 Fallbeispiel Computerspiel

Im Folgenden sei zum ‚Format‘ Computerspiel eine Skizze geboten, die die multimodale Struktur bzw. deren Grundlagen offenlegen will. Dabei werden nicht alle Nuancen und Aspekte gleichermaßen expliziert,<sup>50</sup> die Skizze orientiert sich am räumlichen Gepräge und den sich daran anschließenden Konstellationen.

4.4.1 Das Computerspiel konstituiert sich räumlich insgesamt durch eine grundsätzliche Ausdehnung, die den (tatsächlich) dreidimensionalen Raum in seine mediale Struktur einbezieht; auf ludischer Ebene lässt es sich insofern durchaus als (reduziertes) Präsenzmedium begreifen: Es gibt den konkreten Interaktionsraum an der Schnittstelle zum medialen Raum, der, da es hier Wahlmöglichkeiten gibt, semantisch mehr beinhaltet, als dies im Vergleich ein reines Umblättern auf Ebene eines Buches impliziert. Ebenso ist der soziale Raum im Allgemeinen als Ort des Spielens hier als integrativer Teil des Medien-Formats anschließbar, der in Abhängigkeit der zur Verfügung stehenden Spiel-Apparate unterschiedliche Nuancen und Wertigkeiten in die Bedeutungsstruktur einbringen kann.

Dem Aspekt des Dreidimensionalen und Körperlichen scheint dabei insbesondere vor der Folie des historisch generischen Bezugs des Computerspiels Relevanz zuzukommen. Denn das klassische Spiel ist dominant räumlich organisiert und durch solche Manifestationen auch dispositiv geprägt. Geradezu konstitutives Merkmal im Brettspiel ist etwa die haptische Qualität einer Spielfigur oder die proxemische eines Würfelwurfs, also die konkreten, materiellen Gegebenheiten, die für das ‚Spielerlebnis‘ mit entscheidend sind.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Wie im Analogen etwa ein Bücherregal oder das Ordnungssystem einer Bibliothek zunächst außerhalb des Textes zu verorten wären.

<sup>50</sup> Siehe hierzu ausführlich Martin Hennig, *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2017; das Folgende basiert auf einem Exzerpt aus Martin Hennig/Hans Krah, „Raum im Computerspiel / Räume des Computerspiels“. In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.), *Spielzeichen II. Raums Spiele / Spielräume*. Glückstadt 2018, S. 7-31.

<sup>51</sup> Das Spielbrett selbst hat darüber hinaus zwei grundlegende Funktionen. Es teilt (i) den Raum in zu unterscheidende Spielsphären und definiert, wo, rein räumlich, welche Regeln gültig sind. Das Spielbrett wird dadurch neben seiner räumlichen Dimension gleichzeitig zum abstrakten Raum, der die Ordnung und die Möglichkeiten innerhalb dieser Ordnung vorgibt. Aber auch das außen, der Raum außerhalb, um das Spielbrett herum, gehört zum Spielraum dazu, wenngleich auf anderer Ebene. Wie ich meine Karten, Spielfiguren etc. arrangiere, welche Plätze die Spieler\*innen einnehmen, ist Teil des Spiels (wie des Spielerlebnisses), wenngleich weniger strikten Regeln unterworfen. Dass sich dieser abstrakte Raum etablieren kann und innerhalb seiner eine eigene Weltordnung gültig ist, er also zum modellbildenden System wird, gleichzeitig die räumlich konkreten Spielräume also auch zu fiktionalen, virtuellen Räumen werden, auch diese Funktion leis-

Vor der Folie dieses Zusammenhangs lässt sich die These aufstellen, dass der Umgang mit der Kategorie Raum auch deshalb für das Computerspiel elementar ist, da bei der Überführung des klassischen Spiels ins Computerspiel und dem Verlust dieses kennzeichnenden Merkmals in der medialen Transposition es kompensatorische Strategien braucht, die dies auffangen. Es bedarf Strategien der Abbildung, Projektion und sekundärer Kenntlichmachung getrennter Sphären, die sich nun potentiell in einem Text überlagern, es bedarf Strategien der Etablierung von Raumsubstituten und Raumsimulationen, um Raumattraktion zu generieren, damit der genuine Spielcharakter, der aus den räumlichen Qualitäten resultiert, beibehalten bzw. imitiert werden kann.

4.4.2 Darüber hinaus integriert das Computerspiel in sein Dispositiv das audiovisuelle Format, damit sind dessen Modalitäten und die sich daraus ergebenden Raumspezifika in Teilen gültig. Der Raum erscheint als *visualisierter Raum*, ist dabei aber immer eine *Raumprojektion*: vom Dreidimensionalen auf das Zweidimensionale. Die Abbildung von Dreidimensionalem auf Zweidimensionales bedingt sich der spezifischen Medialität (und wird auch nicht durch 3D-Effekte aufgehoben); diese ist nicht nur als Begrenzung und Restriktion aufzufassen, sondern sie erlaubt, eigene mediale Entwürfe zu kreieren.<sup>52</sup>

Das Computerspiel bedient sich dieser Möglichkeiten, etabliert aber zum einen ein anderes Verhältnis von Architekturraum und Filmraum.<sup>53</sup> So fallen im Spiel Architekturraum und Filmraum tendenziell zusammen bzw. sind in ein syntagmatisches Verhältnis gerückt und werden nicht durch diegetische Kohärenzmechanismen, sondern etwa durch die extradiegetische Kartenebene zusammengehalten. Dementsprechend interagiert der Architekturraum in stärkerem Maße mit dem Bildraum, dem damit eine dominantere Rolle zugesprochen werden kann, sind er und seine Parameter es doch, an die die erzeugten Bildwelten rückzubinden sind (‚Einstellungsdauer‘: Statik; Kameraposition: Überblick etc.).

Zum anderen sind mit den narrativen Sequenzen (cutsceens) zwar auf der Oberfläche im engeren Sinne filmisch ausgerichtete Teile gegeben, diese sind aber im Gesamtkontext zu interpretieren, da sie eben nur einen Teil ausmachen und durch den alternierenden Wechsel (zu den ludischen Teilen im engeren) gerade die Grenzen sichtbar gemacht werden (die im Film kaschiert sind); der Unterschied zwischen ludisch und ‚narrativ‘ wird dadurch zunächst eher (dissonant) sichtbar bzw. spürbar (kann aktiv interagiert oder muss rein rezipiert werden), der dann bezüglich der unterschiedlichen Ebenen des Zusammenhalt reinstal-

---

tet das Spielbrett. Es fungiert als Marker dieser Grenze bzw. konstituiert sie erst, und erfüllt somit (ii) die Funktion des Rahmens im Lotmanschen Sinne.

<sup>52</sup> Vgl. Abschnitt 5.4. Über die *Mise en scène* wie die Montage kann der Eindruck von Räumen erzeugt werden, die nicht den realen Zwängen unterworfen sind und dennoch in der vorgeführten Welt als kohärent erscheinen. Unter Funktionalisierung zentralperspektiver Sicht können eigene Raumkonstrukte kreiert, Übergänge geschaffen werden, wo es realiter keine gibt. Insbesondere die Fantastik bedient sich solcher eigenen Raumkonzeptionen, generell sind damit neue Möglichkeiten für Attraktionswerte eröffnet.

<sup>53</sup> Siehe zu den verschiedenen Raumbegriffen in den audiovisuellen Medien Gräf, *Filmsemiotik*, S. 167-172.

liert werden muss; für die filmischen Teile gilt, dass auch diese Elemente diesbezüglich einzuordnen und hinsichtlich dieses Bezugs zu (re-)semantisieren sind.<sup>54</sup>

4.4.3 Hier schließt sich die Frage an, inwieweit und unter welcher Modellierung von Handlung zu sprechen ist. Im Verhältnis von Raum zu Handlung, im Sinne einer narrativen Struktur, ausgehend von Lotman, sind für das Computerspiel spezifische Überlegungen anzustellen: Wenn Handlung sich als Ereignis äußert und dieses als Grenzüberschreitung, als Spannungsverhältnis von postulierter Ordnung und faktischer Abweichung definiert ist, dann kann es ein solches überschreitendes Moment eigentlich nicht geben. Das Konzept von Narration als Ereignis kollidiert im Spiel mit der ludischen Ebene, dem Spiel als Regelsystem, innerhalb dessen keine (tatsächlichen) Abweichungen erlaubt bzw. überhaupt möglich sind. Die Frage kann also eigentlich nur sein, wie ein solches Moment selbst bereits simuliert/inszeniert/fingiert (vgl. Abschnitt 5.4), innerhalb welchen Rahmens es stattfinden kann und welche Funktion dann die jeweilige Ausgestaltung hat. Hier geht es letztlich darum, wie und über welche multimodalen Aspekte Partizipation an der Geschichte realisiert ist.

## 5. Multimodalitäten I – referentielle Rückbezüge

Im Folgenden sollen Phänomene aufgeführt werden, die zwar nicht unter Multimodalität im oben skizzierten engeren Sinne zu subsumieren sind, die aber im Kontext von (Multi-)Modalität situiert sind und Bezüge hierzu aufweisen. Die versuchte Sortierung ist dabei als Vorschlag und Diskussionsgrundlage zu verstehen.<sup>55</sup> Bei allen geht es, dies soll der Titelzusatz ‚referentielle Rückbezüge‘ signalisieren, um Sachverhalte, deren Gegenstände jeweils als ein Text innerhalb gegebener Grenzen zu fassen sind, so dass sich modale Bezüge immer durch textuell-semantischen Rekurs ergeben.

### 5.1 Mehrfachmodalitäten

Unter Mehrfachmodalitäten wären in Bezug zu Multimodalität solche Strukturen zu fassen, in denen nicht eigentlich zwei oder mehrere getrennte Modalitäten interagieren, sondern das spezifische Textgefüge es erlaubt, zwischen zwei Modi zu changieren und damit mehrere Zeichen auf der gleichen Basis zu dekodieren.

<sup>54</sup> Inwieweit es hier dann noch sinnvoll sein kann, von Diegese zu sprechen, wäre zu diskutieren.

<sup>55</sup> Insbesondere ist sie nicht als abschließend zu betrachten, sondern als mögliche Rasterung, konkrete Textphänomene abzugleichen und damit/dabei auch weitere Konstellationen zu erkennen.



Dieses Changieren meint dabei aber nicht ein ‚So oder so rezipieren‘,<sup>56</sup> sondern ein multimodales Zusammenspiel, insofern beide Modi gemeinsam an einem gemeinsamen Text partizipieren, zu dessen Bedeutung sie in Kooperation beitragen. Allerdings relativieren sie sich nicht in dieser Interaktion. Mehrfachmodalitäten ergeben sich durchaus rekurrent über den in Abschnitt 3.2 erläuterten Bezug.

Ein einfaches Beispiel stellt das Titelblatt eines Antiquariatskatalogs, herausgegeben von der Stadt Zürich 2019, dar (Abb. 6). Zunächst werden auf dem Titelblatt der Reihe nach Informationen darüber gegeben, um was es sich handelt. So wird in den ersten drei Zeilen genannt, welches Event im Vordergrund steht (Antiquariatsmesse Zürich), danach, wann es stattfindet (1. bis 3. November), und anschließend, wo genau dies von Statten geht (Vortragssaal – Kunsthaus – Zürich). Zu guter Letzt steht in der letzten Zeile das Wort „Katalog“, wodurch die Funktion des Heftes bestimmt wird.



**Abb. 6:** Antiquariatskatalog (eigener Scan)

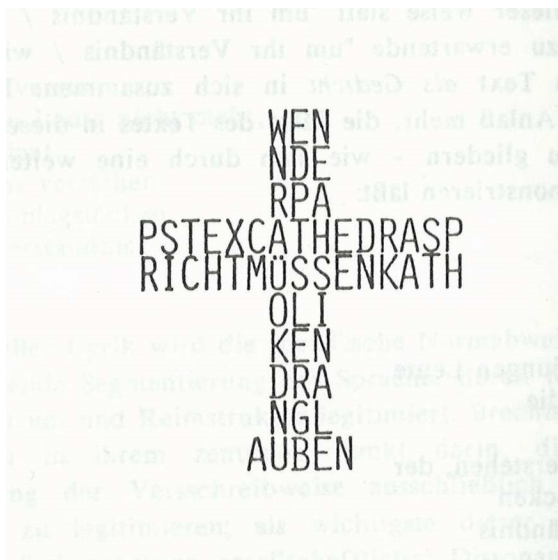
Auffällig ist nun, dass jedes Wort in Großbuchstaben abgedruckt ist und dass in jeder Zeile nur ein Wort steht. Dennoch simuliert der Text Blocksatz. Der Rest der Zeile wird mit I's der gleichen Schriftart und Schriftgröße ‚aufgefüllt‘, wobei einige dieser Einzelbuchstaben etwas mehr oder weniger nach links oder rechts geneigt sind, sodass manche Buchstaben sich bereits gegenseitig berühren. Dar-

<sup>56</sup> Diese Form ist zu unterscheiden von einem (semantischen) ‚Changieren‘ innerhalb eines Zeichensystems, wie es etwa Homonyme auf der sprachlichen Ebene darstellen oder bei ikonischer Visualität die bekannten Bilder mit Vordergrund-/Hintergrund-Problematik oder Vexierbilder, die eben so konstruiert sind, das bei gleicher Anordnung der Zeichenäquivalente (etwa von Linien) diese sowohl als Signifikant für das eine als auch das andere gesehen werden können; die Benennung Kippbilder verweist gerade darauf, dass man im Akt der Betrachtung den Linien jeweils eine andere Bedeutungs-Zuweisung geben muss, seine Sichtweise also kippen muss.

über hinaus stehen manche der I's enger beisammen als andere, während die Buchstaben der abgedruckten Wörter immer den gleichen Abstand aufweisen. Außerdem ist der Text linksbündig ausgerichtet und in Schwarz abgedruckt (einzige Ausnahme ist hier das Wort „Katalog“, welches rechtsbündig ausgerichtet und in einem hellen Braunton abgedruckt ist und somit heraussticht).

Da ein Antiquariat bekanntlich ein auf den Handel mit gebrauchten Büchern spezialisiertes Unternehmen ist und es sich hier um das Titelblatt des Katalogs der Antiquariatsmesse in Zürich handelt, wird klar, dass die abgedruckten I's nicht für sich selbst als Buchstabe stehen, sondern jeweils ikonisch einen Buchrücken darstellen sollen. Zusammen ergibt sich dann neben der eigentlichen Information das Bild eines typischen Bücherregals, wie man es aus einem Buchhandel kennt: Manche Bücher stehen enger zusammen als andere und manche sind gekippt, da z.B. ein anderes Buch aus diesem Regal bereits verkauft oder verliehen wurde. Das Titelblatt verweist also zum einen mit Hilfe der literalen Zeichenorganisation auf den Bücherkontext („Antiquariatsmesse“), zum anderen aber auch durch die ikonische (diese ist der literalen Zeichenorganisation nachgeordnet, da es ohne den bereits erworbenen Kontext schwierig wäre, die I's als Bücherrücken zu erkennen).

Lässt sich hier als Kohärenzprinzip von Spiegelung sprechen, bei der die gleiche Information redundant, aber dadurch prägnant gedoppelt wird, kann die Beziehung aber auch in einer *Konzentrierung* liegen. Hierbei bedingen sich beide Modi insofern, als sie gegenseitig der Pointierung ihres Gehalts zuarbeiten. Ein Beispiel Abb. 7:



**Abb. 7:** Kreuzgedicht (aus: Burckhard Garbe, *sta(a)tus quo. Ansichten zur Lage*. Göttingen 1982, S. 47)

Geht man von dem rekonstruierbaren sprachlichen Text aus, dann lässt sich die folgende Aussage erkennen: „WENN DER PAPST EX CATHEDRA SPRICHT, MÜSSEN KATHOLIKEN DRAN GLAUBEN“. ‚*Ex cathedra* zu sprechen‘ heißt, dass eine Lehr-

meinung verkündet wird, an der nicht gezweifelt werden kann (Unfehlbarkeit des Papstes). Operiert wird auf dieser semantischen Ebene mit einem semantischen Zeugma (einer rhetorischen Figur, bei der zwei mögliche, aber inhaltlich eher kontroverse Bedeutungen enggeführt werden, die beide zugelassen, aktualisiert sind): ‚Dran glauben‘ im eher denotativen Sinn, ‚an etwas glauben‘, und ‚dran glauben‘ im umgangssprachlich-konnotativen Sinn, ‚auf der Strecke bleiben‘ (im einen Extrem bis zu ‚sterben‘, im anderen allgemeiner ‚nicht zum Vorteil für einen sein‘).

Diese Aussage ist in einer Form, die von der üblichen, für einen schriftlichen Text konventionellen abweicht. Zum einen wird durch die Anordnung der Text zum Bild, er ist als Kreuz erkennbar. Zum anderen ist zu konstatieren, dass der Text in Bezug auf seine realisierte Textstrukturierung durch diesen Rahmen des Kreuzes zerstückelt ist; er ist ohne Abstände und vor allem sind die Wörter nicht als diese Worteinheiten beibehalten. Die Aufhebung der eigentlichen Sinn-Einheiten erschwert die Aufnahme, die Rezeption, denn die Semantik ist nicht so einfach zugänglich und wirkt zunächst unverständlich. Dadurch wird die Frage nach Sinn aufgerufen bzw. diese Kategorie von Sinn und Verstehen als für den Text wichtige. Zudem bedeutet das, dass der Inhalt in eine Form gepresst ist, ohne dass auf den Inhalt geachtet werden würde. Der Text ist in die Form gezwängt, ohne Rücksicht auf die ihm eigene Struktur, die Form dominiert den Inhalt, die Form ist zentral. Dies korreliert mit der getroffenen Aussage: Wenn der Papst etwas *ex cathedra* verkündet (in dieser Form), dann ist der Inhalt irrelevant: Egal, was er sagt, es ist die ‚Wahrheit‘ (und sei es noch so wenig verständlich).

Die konkret abgebildete Form, das Kreuz, ist nun weiter signifikant. Das Kreuz ist Zeichen für die (katholische) Kirche, verweist also auf den Redegegenstand zurück, unterstützt also den Inhalt (nachdrücklich). Das Kreuz bzw. ein Text in Kreuzform verweist zudem auf die Tradition der Kreuzgedichte. Diese Gedichte (aus dem Barock) haben immer einen religiösen Inhalt (und beziehen sich im engeren auf den Kreuzestod Christi als Erlösung der Menschheit); hier wird dies konterkariert, insofern der Bezug zu dieser Tradition aufgerufen wird, aber gerade nicht affirmiert, sondern eine kritische Position eingenommen wird. Das Muster wird also gegen den Strich verwendet. Schließlich kann das Kreuz auch als Zeichen, Symbol des Leidens an sich gesehen werden (‚das Kreuz auf sich nehmen‘) und stellt in diesem Sinne einen Kommentar zu dem hier Kommunizierten dar: Die Katholiken leiden unter den eigenen Spielregeln. Zusätzlich, durch den angedeuteten Sockel, kann das konkrete Kreuz als Grabstein gedeutet werden, was die Bedeutung des ‚Dran Glaubens‘ im Sinne von Sterben aufgreift und der skizzierten Semantik noch weitere Konnotationen hinzufügt.

## 5.2 ‚Kodierte‘ Modalitäten

Unter kodierter Modalität sollen die Phänomene zusammengefasst werden, in denen innerhalb einer gegebenen medialen Qualität andere referentialisiert werden. Referentialisiert soll mehr als rein thematisiert bedeuten, insofern die Qualitäten als diese Qualitäten aufscheinen und (zumeist) als inhärente, genuin zugewiesene Merkmale reflektiert werden. Kodiert fokussiert dabei auf den Aspekt, dass hierbei immer das gewählte Zeichensystem/eine spezifische Modalität diese Reflexion rahmt und ein tatsächliches modales Ausgreifen gerade nicht gegeben ist, es bleibt rhetorisch.

So können Piktogramme, basierend auf rein visuellen Zeichensystemen, auditive Dimensionen kodieren, so etwa die in der Deutschen Bahn verwendeten Zeichen für den Ruhebereich (Abb. 8a und 8b).



**Abb. 8a:** Ruhebereich I

**Abb. 8b:** Ruhebereich II

Hier kommen in Kombination zwei Piktogramme zum Einsatz, die im Kontext auch deshalb interessant sind, da sie weitere multimodale Prinzipien aufgreifen: So indiziert die spezifische Kodierung in der Text-Bild-Beziehung durch das onomatopoetische „Psst“ (Abb. 8a) eine Imitation des Auditiven (Abschnitt 5.3), während in Abb. 8b über die graphischen Zeichen über dem Handy, die hier in ihrer Wellenform Empfang und damit Akustik symbolisieren, die indexikalisch-ikonische (die Abbildung sieht aus wie ein Handy und referiert damit auf ein Handy) Ebene verlassen und mit diesen Zeichen eine auditive Dimension fingiert wird (Abschnitt 5.4).<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Die graphischen Zeichen sind nicht notwendig solche, die Audition indizieren, auch wenn sie hier ikonisch Schallwellen abbilden sollen. Dies zeigt ihr durchaus systematisch-konventioneller Einsatz im Comic, dessen spezifische Visualität nicht von vornherein nur ikonisch ist, sondern etwa auch die Materialität der Schrift in seinen Bedeutungsaufbau konstitutiv einbezieht (Signifikanten selbst als Zeichen: etwa Größe/Dicke entspricht Lautstärke, ‚Soundwords‘, Abgrenzung der Sprechblase – wenn gestrichelt, gedacht) und der eben auch mit graphischen Zeichenäquivalenten zur Integration von Informationen bezüglich weiterer Kanäle operiert: Solche Grapheme können als Zeichen für Audition wie auch für Bewegung oder Geruch eingesetzt sein.

Klassisches Beispiel für kodierte Modalitäten stellen Synästhesien dar, auch der Paragone der Künste ist ein historisches Beispiel hierfür, da dieser Wettstreit stets aus einer spezifischen Brille inszeniert ist. Stellvertretend mag Klopstocks Gedicht „Die Bildhauerkunst, die Malerey, und die Dichtkunst“ (1774) hier zur Illustration ausgeführt werden.

Das Gedicht besteht aus sechs Strophen. Eine Besonderheit auf einer modalen Ebene ist, dass durch Buchstaben, die sich auf den Titel beziehen lassen, Textteile als direkte Rede ausgegeben werden und damit ein dramatischer Modus imitiert wird. Es gibt drei Sprechinstanzen, „M.“, „B.“ und „D.“, die mit den im Titel explizierten Größen identifiziert werden können, sodass sich der Text hinsichtlich der jeweiligen Redeanteile strukturieren lässt. Die Strophenanordnung wird damit zunächst sekundär, allerdings sind die Redeanteile in diese Form, die also den Gesamtrahmen bildet, gebracht; auch dies ist weiter zu interpretieren. Kunstformen sprechen also über sich bzw. über andere Kunstformen, wobei dies als Gespräch in Szene gesetzt ist.

Strukturell lässt sich insgesamt eine doppelte Oppositionsbildung erkennen. Zum einen stehen sich die Bildhauerkunst und die Malerey gegenüber, zum anderen, auf einer höheren Ebene, diese beiden zusammen der Dichtkunst. Die erste Opposition wird damit von einer Äquivalenz überlagert – die gemeinsamen Merkmale von Bildhauerkunst und Malerey bzw. das abstrakte Paradigma, das sich daraus bilden lässt und das sie gerade gegenüber der Dichtkunst auszeichnet, ist entscheidend. Es lässt sich als Defizienz benennen.

Zunächst adressiert die Bildhauerkunst ihre Äußerung direkt an die Malerey („du“) und umgekehrt, wobei sich in der gegenseitigen Beschreibung die erste Opposition artikuliert: Während der Bildhauerkunst vorgeworfen wird, dass ihre Produkte ohne Blick sind, und der Blick (über den Rekurs auf kulturelles Wissen) mit der Seele korreliert wird, sodass dieses Merkmal sich also nicht nur auf etwas Äußeres bezieht, sondern damit eine essentielle qualitative Abwertung einhergeht („seelenlos“ zu sein), kann der Malerey ihre Zweidimensionalität entgegengehalten werden – als asymmetrische Oppositionen, die hier gebildet werden, kann geschlossen werden, dass das jeweils gegenteilige Merkmal der anderen Kunstform zukommt. Das ist bei der Dreidimensionalität der Bildhauerkunst eher offensichtlich, das heißt aber auch, dass die Malerey für sich in Anspruch nehmen kann, „Tiefe“ zu haben. Beide sind aber defizitär und begrenzt, denn es bleibt bei diesem Konstatieren.

Im zweiten Teil werden beide als „wir“ der Dichtkunst gegenübergestellt, wobei eine eindeutige Hierarchie installiert ist. Die Dichtkunst ist den anderen beiden überlegen; dies scheint anerkanntermaßen zu gelten, da die beiden selbst, in einer Art Selbsteinsicht, die Vorzüge der Dichtkunst explizieren. Damit ergeben sich weitere Merkmale, die der Bildhauerkunst und der Malerei zugewiesen sind: Statik/Atemporalität („wir ruhn“), aber nicht positiv als Zeitlosigkeit, sondern im Unterschied zu Bewegung: Die Dichtkunst wird dagegen mit einer steten Veränderung, mit Bewegung im Sinne von Neuem aufgeschlossen sein wie im Sinne von emotional-affektiv wirkend („Glut im Herz“ verweist literarhistorisch auf ein Konzept, das das kulturell eindeutig positiv gesetzte ist), korreliert.

Als entscheidendes übergeordnetes mediales Merkmal wird gesetzt, dass die beiden ‚unter Zwang stehen‘, während die Dichtkunst nicht von irgendwelchen Einschränkungen und Vorgaben gezwungen ist, also alles nach Belieben darstellen kann. Die Unbegrenztheit der Dichtkunst wird darüber hinaus über den Vergleich mit Musik/Melodie untermauert, also der medialen Möglichkeit, andere Informationskanäle, hier den akustischen, zu imaginieren.

Die Dichtkunst steht also klar über den beiden anderen, sie ist es zudem, die die beiden anderen thematisieren kann. Auffällig ist, dass sich die Dichtkunst selbst aus dem Wettstreit heraushält, selbst also keine Argumente für oder wider bringt, sondern stattdessen die beiden anderen ‚gönnert‘ lobt und ihnen Kränze als Zeichen besonderer Ehrerbietung zukommen lässt. Impliziert ist damit in gewisser Weise, dass sie es nicht nötig hat, eigentlich über einem solchen Wettstreit steht. Der Anspruch, ‚oberste‘ Kunst zu sein, scheint nicht in Frage zu stehen, sondern geradezu selbstverständlich zu sein.

Schließlich ergibt sich die Abhängigkeit der Malerei und Bildhauerkunst von der Dichtkunst zusätzlich insofern, als diese beiden als Gegenstände nur das darstellen können, was zuvor bereits in der Dichtkunst festgehalten ist (dies korreliert mit dem Aspekt, dass nur die Dichtkunst Neues hervorbringen kann). Damit werden die beiden Künste eindeutig als nachgeordnete Künste ausgewiesen, denen ansonsten ihre Vergänglichkeit zugesprochen wird.<sup>58</sup>

Am Ende ist es jedenfalls die Dichtkunst, die von beiden mit beiden Kränzen, Eichenlaub und Rosen, bekränzt wird (während sie zuvor diese verteilt hatte – sie ist also umfassend).

Als ‚Sieger‘ geht also eindeutig die Dichtkunst hervor, wobei diese noch nicht einmal in den Wettstreit eintreten muss. Von den Redeanteilen her kann sie sich zurückhalten, der gesamte Text findet ja in ihrem Medium statt. Auch die beiden anderen artikulieren sich selbst in Rede, also (als Gedicht) in Dichtkunst. Insofern ist das Ergebnis natürlich auch nicht verwunderlich und zeigt die ‚ideologische‘ Perspektive – und die Selektivität – der Argumentation.

Als ein zweites Beispiel für die Kodierung von Modalitäten sei das Medium Malerei genannt; in fünf Bildern werden die fünf Sinne visualisiert, jeder Sinn über den visuellen, der den Zugang zu den Sinnen regelt (siehe noch Abschnitt 5.3 und 5.4).

Eine moderne Form eines Paragone findet sich im Werbespot EMMA der Firma *Le Treffe*. Hier geht es um die haptische Qualität von Papier, die im audiovisuellen Werbespot nicht eigentlich vermittelbar ist. Inszeniert wird stattdessen eine Medienkonkurrenz von analog und digital, wobei der angebliche Vorteil des Digitalen, wie in der Pointenstruktur ausgestellt wird, seine fehlende Materialität, sich schlussendlich als Nachteil erweist: Die mediale Klopapierrolle, das Bild auf dem Display, ist evidenterweise nicht geeignet, den Toilettengang zu beenden, sie ist in ihrer Modalität rein fingiert (Abschnitt 5.4). Dass hier eine Modalität ‚gewinnt‘, über die das Medium nicht verfügt, dürfte in der paratextuellen Bezie-

---

<sup>58</sup> ‚Vergänglich‘ ist in diesem Sinne ein skulpturales oder bildliches Kunstwerk also bereits dann, wenn seine Bedeutung nicht mehr verstanden wird; Semantik ist im Text der materiell-ästhetischen Ebene übergeordnet.

hung begründet sein, die das beworbene Produkt mit dem Spot eingeht und den Spot, zumindest semiotisch, erdet.<sup>59</sup>

### 5.3 Imitierte Modalität

Unter imitierter Modalität soll verstanden werden, wenn Texte sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten Qualitäten aneignen, die ihren medialen Gegebenheiten eigentlich nicht entsprechen; über ‚Substitute‘ bzw. Unterstützung kann diese andere Leistung aber erfüllen werden.

Klassisches Beispiel hierfür dürften Gedichte sein. Diese enthalten über ihre metrische Regulierung, insbesondere die lautliche von betonten/unbetonten Silben und Reimen, auch in schriftlicher Form einen Konnex zur auditiven Modalität, die ihnen latent implementiert ist. Visuell gelesen, sind sie im Rezeptionsakt auch virtuell auditiv zu hören (dies kann, je nach Text, auch bis zu einem Changieren im Sinne einer Mehrfachkodierung gehen, wenn das Verständnis/die Bedeutung gerade an solche Textelemente geknüpft ist).

Ein eher weniger vordergründiges Beispiel lässt sich bezüglich einer spezifischen ‚modalen‘ Leistung von Visualität sehen. So sind Bilder strukturbedingt, bezogen auf ihre Zeichenorganisation und die Materialität der Zeichenäquivalente, konkret (auch abstrakte Malerei ist in diesem Sinne konkret). Titzmann formuliert:

„Ein Bild kann grundsätzlich nur *konkrete, singuläre Größen/Individuen* (Personen, Situationen, Objekte) darstellen, ein Text kann *abstrakte Klassen bilden* und *Regeln formulieren* („alle Frauen, die x sind, sind schön“): Er ist fähig zu *generalisierender Abstraktion*.“<sup>60</sup>

Unter welchen Bedingungen bzw. zusätzlichen Vorgaben ist es nun Bildern dennoch möglich, auf eine vom Konkreten abstrahierbare Bedeutung zu verweisen und damit eine Leistung für sich in Anspruch zu nehmen, die genuin der Sprache

<sup>59</sup> Audiovisuelle Formate, auch wenn sie im Internet geschaltet werden, scheinen dazu zu tendieren, dem Analogen den Vorzug zu geben und auf die ‚Defizite‘ des Digitalen, insbesondere eines smarten in Gestalt von KI, hinzuweisen, gerade wenn es um Modalitäten geht, wobei sich eine Kritik allerdings zumeist auf den konkreten Gebrauch und damit gegen die Anwender\*innen richtet. So fingiert in der *South Park*-Folge AWESOM-O (8/5, 2004) Cartman erfolgreich den „Awesomo 3000“, einen Roboter mit geradezu menschlicher Intelligenz, indem er sich mit Pappkartons kostümiert und einen Roboter durch ruckartige Bewegungen und eine schnarrende Stimme simuliert, worauf auch das US-Militär hereinfällt. Erst als olfaktorische Elemente ins Spiel kommen, wird die Maskerade durchschaut: ein „Furzmodus“ ist dann doch jenseits des für KI Vorstellbaren.

<sup>60</sup> Titzmann, „Text-Bild-Beziehungen“, S. 182.

zukommt? Wie können sie signalisieren, wie kann markiert sein, dass ihre Bedeutung ist, gerade nicht konkret gelesen zu werden?<sup>61</sup>

Zunächst ist hier die multimodale Ausweitung im engeren anzuführen. Dass das Abgebildete nicht konkret aufzufassen ist, kann durch eine Text-Bild-Beziehung ermöglicht werden. Wenn das Bild, das ein ansonsten nicht identifizierbares Wesen zeigt, „die Pest“ betitelt ist, dann dient dieser Titel der Identifizierung des Dargestellten und hier damit dem Sachverhalt, dass nicht irgendein konkretes Monster abgebildet sein soll, sondern dieses als Allegorie aufzufassen ist. Regelmäßig ist dies im Emblem gegeben (*inscriptio – pictura – subscriptio*).

Die Bedeutung eines Schildes, auf dem ein Dackel zu sehen ist, der mit einem dicken roten Balken durchgestrichen ist, dürfte üblicherweise als ‚Hunde sind hier verboten‘ verstanden werden und nicht als ‚Dackel sind hier verboten‘, obwohl das ja konkret zu sehen ist. Ein Teil steht hier also synekdochisch für das Ganze und ist als dieser Teil damit nicht als Konkretes, sondern als Generalisiertes, ‚Hund‘, aufzufassen. Dass wir das so verstehen, liegt zum einen daran, dass wir Sinn suchen und uns bei der Bedeutung von Texten nach dem wahrscheinlichen Kohärenzrahmen ausrichten: Warum sollten nur Dackel verboten sein, nicht auch Schäferhunde, Pudel etc. (was in ganz spezifischen Situationen aber durchaus möglich wäre). Abstraktion wird hier also durch kulturelle Erwartungen und Voreinstellungen katalysiert.

Zum anderen wird diese Interpretation im obigen Beispiel zudem durch das spezifische Medienformat forciert, die Textgattung. Ein Piktogramm wird anders medial ‚bewertet‘ als etwa ein Gemälde (ein solches mit einem durchgestrichenen Dackel würde zunächst eventuell dahingehend hinterfragt, ob das ein Statement eines Dackelfeindes ist; hier wäre also die Generalisierung nicht automatisch und notwendig die erste Lesart). Wie selbstverständlich wir den ‚abstrakten Sinn‘ wahrnehmen bzw. nicht mehr wahrnehmen, was konkret dargestellt ist, zeigt sich an den verschiedenen Verkehrsschildern für Fußgänger: Mann mit Hut und mit oder ohne Mädchen, Frau mit Kind. Dennoch gilt dies für alle Fußgänger, auch ohne Hut darf man die Unterführung benutzen, oder in anderer Konstellation.

Eine weitere Möglichkeit kann durch den textuellen Kontext initiiert sein, dem In Beziehung Setzen mit anderen Objekten. Insbesondere Oppositionen scheinen dafür zentral zu sein. Sieht man ein Gebilde aus Kreis und darunter situiertem Kegel mit der Spitze nach unten, dann sind dies zunächst ganz konkret diese Formen. Wird dieses Gebilde mit einem kontrastiert, das ebenso aus Kreis und Kegel besteht, wobei der Kegel nun aber mit der Spitze nach oben weist, dann wird durch diese Differenz ein Schlüssel geliefert, beide als Abstraktionen zu verstehen, einmal als Zeichen für Mann, einmal als Zeichen für Frau und insgesamt als Verweis auf eine Toilette.

Schließlich können Bilder dann in ihrer abstrakten Bedeutung erkannt werden, wenn durch Paradigmenbildung forciert wird, den Blick auf das Gemeinsame zu richten. Betrachtet man die fünf Bilder der fünf Sinne, dann zeigt jedes einzelne

---

<sup>61</sup> Die Möglichkeit, über kulturelles Wissen und Darstellungskonventionen etwa Allegorien erkennen zu können, sei hier außen vor gelassen.



zunächst nur eine Figurengruppe, vier bis fünf Personen. Dass es sich hier aber nicht um Porträts von Individuen handelt, sondern diese Situation etwas Kategoriales darstellen soll, erschließt sich, wenn die fünf Bilder als Gesamttext genommen, nebeneinander betrachtet und innerhalb dieses Rahmens in Bezug gesetzt werden, wenn also die Textgrenzen in ihrer Wertigkeit und Hierarchie verschoben werden. Zudem wird dies hier forciert, da dieses Prinzip des Vergleichs schon homolog in den einzelnen Bildern selbst angelegt ist. Jede einzelne der Personen übt eine Tätigkeit aus, die paradigmatisch gesehen innerhalb eines Bildes äquivalent sind: In dem einen machen alle Musik, im anderen sehen alle etwas bzw. schauen auf etwas oder lesen, im dritten schmecken sie, im vierten riechen sie, im fünften tasten sie oder wird auf irgendeine Weise auf körperliche Berührungen verwiesen (die Katze hat gekrallt). In dieser Zusammenschau wird deutlich, dass es sich hier um eine Abbildung der fünf Sinne handelt, dafür dient das konkret Dargestellte exemplarisch.

#### 5.4 Fingierte Modalitäten

Unter fingierter Modalität soll verstanden werden, wenn Medien mit ihren Möglichkeiten imstande sind, Modi anderer Medien semiotisch zu simulieren, also mittels ihrer eigenen Möglichkeiten zumindest den Eindruck einer spezifisch anderen Qualität zu erzeugen. Fingiert wird die semantisch-semiotische Qualität des Modus, ohne dass diese tatsächlich medial realisiert wäre. Im Unterschied zur imitierten Modalität verbleibt das Ergebnis also im Zeichenhaften.

Bleibt man bei den Abbildungen der fünf Sinne, so gibt es (im Sinne von Kopiermedien, siehe Abschnitt 5.5) ein späteres Gemälde, das den Hör-Sinn aufgreift, das Bild kopiert, also explizit referentiell zitiert, und unter dem neuen Titel „Le Concert“ präsentiert (Abb. 9).<sup>62</sup>



**Abb. 9:** *Le Concert* (Francois-Xavier Vispré, ca 1760-1780)

<sup>62</sup> Es handelt sich um ein Trompe-l'oeil (38,5 x 42 cm) nach Philippe Merciers Gemälde, wobei Grundlage ein Mezzotintostich von John Fabre II. von 1744 ist (siehe Gemäldegalerie Alte Meister Kassel).

Zudem verfügt das neue Bild über eine neue Materialität: Über dem Bild befindet sich eine zersprungene, zersplitterte Glasscheibe, die zum einen für eine Neu-Strukturierung des Bildes sorgt und damit eine neue Figurenkonstellation arrangiert (im Fokus befindet sich nun eine Figur, deren Betonung impliziert, dass sie bzw. ihr Cellospiel für das Geschehen ursächlich verantwortlich ist). Zum anderen wird dadurch zunächst eine haptisch-dreidimensionale Ebene fingiert – denn die Glasscheibe ist ebenfalls nur gemalt, die dann indexikalisch auf eine akustische Dimension verweist. Denn indexikalisch lässt sich die zersprungene Scheibe auf diese Dimension der Akustik zurückführen, das Geräusch, das das Orchester macht, lässt die Scheibe zerspringen. In dieser neuen Konstellation wird das Auditive also nicht mehr nur diegetisch kodiert, sondern geradezu hörbar gemacht.

Solche Fingiertheiten zeichnet gerade auch das Eingangsbeispiel *Ship of Theseus* aus, wenn der institutionelle Aspekt der Leihbücherei (und das Alter des Buches) nachempfunden wird und wenn die Aneignungsform, in Bücher hineinzu-schreiben, exzessiv in den Text hineinverlagert wird.<sup>63</sup>

Auch bezüglich Formen von Interaktion lassen sich Strategien erkennen, einen solchen Modus auch dort zu indizieren, wo es ihn üblicherweise nicht gibt. So fingieren einige neuere Musikvideos diese Dimension, indem sie etwa wie Placebo bei TOO MANY FRIENDS (2013) mit der simulierten Wahlmöglichkeit „A“, „B“, „C“ bezüglich des Endes der Geschichte operieren, oder Kontra K bei AN DEINER SEITE (2016) einen unterschiedlichen Point of View, aus dem das Geschehen wahrgenommen wird, implementiert;<sup>64</sup> dies entspricht zunächst einer imitierten Modalität (darf man den Paratexten Glauben schenken), insofern zur Promotion des Videos dies technisch im Internet realisiert war, was allerdings eben nur kurzfristig abrufbar war und damit selbst eher in den Kontext von funktional-ausgerichteten Paratexten gehört, das Video ist selbstreferentiell sein eigener Teaser.

Zentral und geradezu konventionalisiert ist die in zweidimensionalen Bildern (der Fläche) ermöglichte Modellierung von Dreidimensionalität (Raum). Dies ist nichts natürlich Gegebenes, sondern beruht auf der Erfindung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert/der Renaissance, die unsere (abendländische) Bildwahrnehmung seitdem prägt.<sup>65</sup> Zentralperspektivisches Sehen ist eine Kultur-

<sup>63</sup> Vgl. auch das Fallbeispiel Computerspiel (Abschnitt 4.4), das in diesem Sinne als eine systematische Simulation zu verstehen ist.

<sup>64</sup> Bereits Red Hot Chili Peppers operieren im Video zu CALIFORNICATION 1999 mit der fingierten Medialität eines Computerspiels und inszenieren das visuell Vorgeführte als Spiel (Loading, Levels, Score-Angaben, Zeitvorgaben). Zudem imitieren sie das Spiel, insofern die Dauer des Videos einem Spielverlauf parallelisiert wird und zeitlich dadurch terminiert erscheint: Nicht, weil das Musikstück zu Ende ist, endet das Video, sondern durch das Timeout, das durch das Spiel vorgegeben ist, so wird suggeriert (wobei die Spielaufgabe eben auch genau zu diesem Zeitpunkt erreicht wird).

<sup>65</sup> Die Zentralperspektive imitiert unsere, die menschliche Realitätswahrnehmung. Historisch motiviert ist die Entstehung durch das neue Denken, das den Menschen stärker ins Zentrum rückt; damit korreliert, dass in bildlichen Darstellungen auch dessen Wahrnehmung das wahrnehmungsleitende Paradigma sein müsse. Ältere Bilder fungieren nach anderen Prinzipien – und sind nicht als schlechter zu werten, nur weil sie nicht über einen zentralperspektivischen Blick verfügen.

technik, die nicht universell ist. Nicht nur braucht es den Operationskode des 45 Grad Winkels, es braucht auch die kulturelle Kompetenz, dies als dreidimensional zu interpretieren. Da wir aber sozialisiert bzw. fast konditioniert sind, Linien unter bestimmten Umständen als dreidimensional zu interpretieren, kann damit auch Illusion und Täuschung erzeugt werden, und können auch Gebilde, die es tatsächlich dreidimensional nicht geben kann, erzeugt werden. Der trügerische Dreizack, der Würfel, Bilder von C.M. Escher, aber auch die Täuschungen über Größenverhältnisse (wenn eine Säule hinten steht, sieht sie im Vergleich größer aus, da wir einberechnen, dass sie ‚hinten‘ ist und deshalb kleiner sein müsste, wenn es die gleiche Größe wäre) sind Beispiele hierfür.

Wenn nicht nur das Bild, sondern auch der Betrachterstandort, also das Verhältnis des/der Wahrnehmenden zum Gegenstand, einbezogen wird, und damit Teil des Textes wird, können weitere Perspektivierungen thematisch werden (und kann räumliche Dreidimensionalität imitiert sein), wie Anamorphosen zeigen. Während man bei der Bildbetrachtung normalerweise vor dem Bild steht, funktionieren Anamorphosen so, dass sie nur aus einem bestimmten Blickwinkel erlauben, das durch die Linien (Körpern) Abgebildete auch mit diesem (ikonisch) abzugleichen. Hier kann das Dargestellte (in s/einer für uns erkennbaren Bedeutung) nur dann erkannt werden, wenn der Betrachter eine bestimmte räumliche Position zum Objekt steht.<sup>66</sup>

### 5.5 Modifizierte Modalität: Kopiermedien und Medientransfer

Kopiermedien lassen sich als explizite Referenzen verstehen, die zum Selbstzweck werden.<sup>67</sup> Von ihnen kann gesprochen werden, wenn Informationskanal und Zeichensystem gleich bleiben und demgemäß ein Text in seiner semantischen Verfasstheit nicht verändert wird. Dieses Verhältnis ist etwa bezüglich Malerei und Fotografie gegeben oder im Kopieren einer Buchseite oder in der Neuauflage ganzer Bücher.

Der Begriff Kopiermedien darf allerdings nicht dazu verführen, das Ergebnis als identisch mit dem Ausgangstext zu setzen, denn gerade die materiale Dimension ändert sich (wie natürlich Faktoren von Kommunikation im Allgemeinen).

So sind es vor allem die Faktoren der materiellen Ebene wie (i) Größe/Format des Textes, (ii) sein Ausmaß, also die Faktoren von ‚Texträndern‘ und Textbegrenzung (‚kopiert‘ sein kann nur ein Ausschnitt, der dann ein neuer Text wird), und (iii) die textuelle Oberfläche, die hiervon betroffen sind; bei einem Ölgemäl-

<sup>66</sup> Ein Beispiel, das mit beiden Positionen operiert, ist Hans Holbeins d.J. Gemälde *Die Gesandten* (1533). Während bei Normalsicht die beiden dargestellten Personen das Bild dominieren, verändert sich dies insofern, als, steht man einige Meter seitlich, dann der im unteren Vordergrund zunächst so merkwürdig fremd erscheinende Gegenstand seine Bedeutung entfaltet und sich als Totenkopf zu erkennen gibt.

<sup>67</sup> Vgl. zu einer Systematik intertextueller Referenzen Hans Kraus, „Media shift and intertextual reference“. In: Winfried Nöth (Hg.), *Semiotics of the Media. State of the Art, Projects, and Perspectives*. Berlin, New York 1997, S. 347-362.

de in fotografischer Reproduktion gehen die Merkmale der Textur verloren, bei schriftlichen Texten kann die Schrifttype ausgetauscht, Seitenumbrüche anders gesetzt sein.<sup>68</sup>

Die dispositive Dimension eines Mediums ist von Kopierprozessen letztlich immer betroffen, wie man anhand eines Originals und seinen (massenhaften) Vervielfältigungen leicht erkennen kann.

Kopiermedien sind zumeist mit Medientransfer verbunden. Das meint, dass das kopierte Element nicht mehr das Universum des neuen Textes bildet, sondern nur mehr, in prominenter Stellung, einen Teil davon. Der Text wird aber in seiner medialen Konfiguration, mit seinen indizierten Grenzen, explizit übertragen, sodass genau diese Einheit an der Gesamtbedeutung partizipiert. Der Text bleibt kopiert konserviert, geht aber als diese Bedeutung eine Kooperation mit dem neuen (multimodalen) Gefüge ein, das ‚neben‘ ihm vorhanden ist und das (mehr oder weniger deutlich) auf ihn hin ausgerichtet ist. Dadurch obliegt der ursprüngliche Text den Bedingtheiten des neuen Mediums und ist notwendig modal auf den Resttext zu beziehen. Erst gemeinsam und in struktureller Vernetzung mit allen Faktoren konstituiert sich der neue (Gesamt-)Text, zu dem der ursprüngliche in seiner ursprünglichen Semantik dazugehört, diese also hierher transferiert ist.

Dieses neue Gefüge ist im Kontext Multimodalität optional verantwortlich für neue Kooperation, auf alle Fälle ergeben sich multimodal bezüglich Integration und Interaktion neue Relevanzen. Auch der Aspekt der Referenz selbst, also der ‚Doppelung‘ von Original und Kopie, führt zu Änderungen modaler Qualitäten, materialen wie dispositiven. Bilder in neuen medialen Kontexten scheinen prädestiniert hierfür zu sein, wie am Phänomen Memes verdeutlicht werden konnte.

Als Beispiel sei hier aber keine digitale Umsetzung, sondern eine Anzeige der Bundeswehr von 1990 (geschaltet in *Der Spiegel*) gewählt, in der die Modalität eines Ausgangsmediums durch den Kopierprozess nicht nur in ihrer somatischen Qualität reduziert ist, sondern dieses zudem in der Modifizierung auch in seiner semantisch-ideologischen geradezu konterkariert wird.

Die zweiseitige Anzeige besteht aus einem dominanten Bildanteil, der von links nach rechts Dreiviertel der Anzeige und dabei das obere Zweidrittel einnimmt, wobei auf der linken Seite das untere Drittel leer bleibt. Im unteren Drittel auf der rechten Seite ist dagegen unter dem letzten Drittel des Bildes der Text „Feindbilder sind die Väter des Krieges“ platziert.

---

<sup>68</sup> Durch solche Kopierprozesse (und die Generierung von ‚frei flottierender Zeichen‘) kann insbesondere Kulturalität (vgl. Abschnitt 2.1) verloren gehen; zu konstatieren ist, dass manche Medienformate, wie etwa das Bild, hierzu besser geeignet erscheinen, jedenfalls häufiger davon betroffen sind. In diese Richtung gehen aber auch letztlich Neuauflagen, da damit erleichtert wird, Literatur von ihrem ursprünglichen Kontext (ihres Literatursystems) entbunden zu sehen und Texte, da immer zugänglich, als außerzeitliche Klassiker erscheinen. Auch das Fernsehen fungiert bezüglich seiner Aufnahme von Spielfilmen verschiedenster kultureller wie zeitlicher Provenienz als eine solche Synthetisierungsmaschine. In verstärktem Maße gilt dies dann für Digitalisierung, die gerade die Parameter feste Umgebung und Eingebundenheit systemisch aushebelt.

Das letzte Viertel der Anzeige füllt eine Spalte mit kleiner geschriebenem Text, der in vier Abschnitte gegliedert ist und dem in fetten Lettern „Die Bundeswehr.“ nachgestellt ist, als Unterschrift:

Darum haben wir keins. Denn das ist der uralte Trick aller totalitärer Regime: Sie zeichnen das Bild vom bösen Feind, um die Opfer begründen zu können, die sie dem Volk ständig abverlangen.

Feindbilder erzeugen Angst und Misstrauen, Haß und Aggressionen. Sie sind die Saat, aus der Erbfeindschaften entstehen, die das Zusammenleben der Völker belasten. Und die oft genug zu Kriegen werden.

Die Bundeswehr hat ihren Auftrag nie mit Feindbildern begründet. Nicht ‚Wogegen?‘, sondern ‚Wofür?‘ lautet die Frage nach dem Sinn ihres Einsatzes. Denn es gibt viel zu verteidigen: Freiheit und Bürgerrecht, Selbstbestimmung und Unabhängigkeit von fremden Druck. Und den Frieden ...

Dafür steht die Bundeswehr. Sie ist unsere Versicherung gegen Wechselfälle, die niemand vorhersagen kann. Auf diesen Schutz müssen wir uns verlassen können, wenn wir Herr unserer eigenen Entscheidungen bleiben wollen. Heute – und in Zukunft. Die Bundeswehr.

Die Werbung operiert wenig emotional, stattdessen versucht sie, in didaktisch aufklärerischer Manier über eine explizite, (pseudo-)rationale Argumentation und explizite Begründungen („Darum“, „denn“) zu überzeugen. Dies ist natürlich selbst eine Persuasionsstrategie, die sich dabei nicht nur Setzungen, sondern in ihrem Aufbau auch dem Muster der rhetorischen *dispositio*, (bestehend aus *exordium*, *propositio*, *narratio*, *argumentatio* und *conclusio*) bedient.

So ist das konstatierte Wir etwa im Sinne einer *Deixis*-Konfusion und Perspektivänderung eingesetzt: Aus Abschnitt eins und dem Sachverhalt, dass die Bundeswehr den Text zeichnet, ist zu folgern, dass dieses Wir zunächst auf die Bundeswehr zu beziehen ist. In Abschnitt drei und vier wird dann aber von der Bundeswehr gesprochen, es wird über sie kommuniziert, hier findet also eine Distanzierung statt. Dies garantiert Objektivität, denn gesprochen wird scheinbar aus einer Perspektive, die nicht mit der Bundeswehr identisch und dementsprechend neutral ist. Als übergeordnete Perspektive beansprucht sie für sich Kenntnis von Zusammenhängen und verspricht Überblick. In Abschnitt vier ist dies dann korreliert mit einer erneuten und massiven Verwendung von ‚wir‘ und ‚uns‘, *Deiktika*, die nun nicht auf die Bundeswehr referieren, sondern implizit auf die BRD insgesamt. Perspektive von Bundeswehr und BRD werden also schleichend aufeinander projiziert und dies wird im Sinne einer kollektiven Vereinnahmung funktionalisiert. Wer nicht so denkt, gehört nicht dazu – und damit nicht zu uns.<sup>69</sup> Als sprachliches Verfahren ist dies genauso totalitär wie das, was

<sup>69</sup> Zu konstatieren ist, dass Deutschland als Bezugsgröße mit keinem Wort explizit erwähnt wird. Was immer es (in Abschnitt drei) zu verteidigen gilt, wird nicht noch zusätzlich und explizit mit

semantisch den Gegnern unterstellt wird. Auch basiert die Versicherungsrhetorik in Abschnitt vier auf Angst. Das durch das Wir implizierte ‚Mit einer Stimme Sprechen‘ konnotiert also weniger eine freiwillig gewählte Gemeinschaft, sondern eher eine ideologische Brille, die allen, die nicht ausgegrenzt sein möchten, aufgezwungen ist.

Zunächst strukturiert sich die Anzeige durch eine Argumentation mit einer Opposition nach außen. Wenn es heißt: „Feindbilder sind die Väter des Krieges. Deshalb haben wir keins“, dann grenzt sich die Größe Wir von einem zunächst unbestimmt bleibenden anderen durch das Merkmal ‚kein Feindbild zu haben‘ ab und definiert sich darüber, während diesem anderen, das im Folgenden als „totalitäre[] Regime“ spezifiziert wird, dieses Merkmal und die daraus (in der Logik des Textes notwendig) resultierenden Folgen zugeschrieben werden.

Andere haben Feindbilder. Nun dominiert in der Anzeige aber das Bild. Ein „Bild vom bösen Feind“ zeichnen wird im Text den Gegnern der Bundeswehr attestiert, während die Bundeswehr sich durch die Absenz von Bildern auszeichnet.

Da unter diesem Bild der Text „Feindbilder sind die Väter des Krieges“ platziert ist, wird damit eine Text-Bild-Relation genau dieser Teile etabliert; diese grenzt sich gemeinsam vom letzten Viertel der Anzeige, dem Spaltentext, ab, der als Kommentar zu diesem Teil der Anzeige gelesen werden kann. Text-Bild-Beziehung wie der Aufbau der Anzeige erzwingen, dass das Bild als Visualisierung (im Sinne von Abschnitt 4.2.5) des Begriffs Feindbild zu verstehen ist: Das Wort Feindbild stellt einen Bezug zu dem visuell vorhandenen Bild her, so dass sich die Text-Bild-Beziehung nur kohärent auflösen lässt, wenn von der Annahme ausgegangen wird, dass hier ein Feindbild dargestellt ist (semantischer Gehalt des schriftlichen Textes und gegebenes Bild sind aufeinander zu projizieren; Das Bild illustriert und konkretisiert ein Feindbild).

Zu dieser Illustrierung dient das Bild *Guernica* von Pablo Picasso. Dieses Bild gilt nicht nur als eines der berühmtesten Kunstwerke, es referiert vor allem hinsichtlich seines Inhalts: die Verarbeitung der Bombardierung der Stadt Guernica 1937 im spanischen Bürgerkrieg durch die deutsche Fliegerabteilung Legion Condor; als seine daraus resultierende Bedeutung steht *Guernica* als Bild verallgemeinernd für die Gräueltat und Unmenschlichkeit eines Krieges, als (An-)Klage gegen Krieg und Zerstörung; es ist das Bild gegen Krieg schlechthin.

Ist nun allerdings *Guernica* ein Feindbild bzw. wird als solches semantisiert, ist *Guernica* also ein „Bild vom bösen Feind“, dann ist es der textuellen Argumentation zufolge aus einem totalitären Denken entsprungen.<sup>70</sup> Dies korreliert durch-

---

Deutschland in Verbindung gebracht. Ein solches Eigenes ist lediglich ex Negativo zu erschließen, indem von „fremdem Druck“ die Rede ist, und daraus, dass perspektiviert von Wir gesprochen wird.

<sup>70</sup> Die Frage mag sich zwar durchaus aufdrängen, ob das Bild *Guernica* wirklich als Feindbild oder nicht doch als ein Bild für diese Absenz von Bildern zu verstehen ist, da es mehr als perfide ist ein Bild für etwas zu vereinnahmen, was genau das Gegenteil der ursprünglichen und eigentlichen Bedeutung ist. Ist *Guernica* ein Feindbild, folgt jedenfalls, dass *Guernica* Vater und damit Verursacher des Krieges ist; Ursache und Wirkung werden vertauscht, die Opfer werden für ihr Leiden selbst verantwortlich gemacht. Vielleicht mag etwas anderes intendiert gewesen sein, die

aus damit, dass es nicht mimetisch, rein gegenständlich ist, sondern sich selbst aus Zeichen zusammensetzt, nicht unmittelbar zu entschlüsseln und in seinen Inhalten verständlich ist; es ist fremd. Das Fremde, Unbegreifliche des Krieges, das das Bild ursprünglich konnotiert, wird nun aber zum ‚An sich Fremden‘ gegenüber einem Eigenen. Hier spielt nun zudem die Umsetzung der Modalität im Kopierprozess eine zentrale Rolle. Denn diese Dimension lässt sich im Original in den Kontext der Überwältigung des Nicht-Verstehens und damit in die Evozierung einer emotional-somatischen Reaktion stellen, die das Bild gerade auch durch seine Ausmaße, 3,5 x 7,8 Meter, hat. Der Wirkfaktor eines solchen ‚Aufschreis‘ geht in der Reproduktion völlig abhanden. Ist dem Original eine affektiv-emotionale Dimension als Modalität inhärent, wird diese in der Anzeige durch die Reduzierung auf eine Größe von etwa 14 x 33 cm und der Partizipation innerhalb der Anzeige, die die Grenzen des Bildes aufscheinen lässt, ignoriert und zudem semantisch innerhalb der (pseudo-)rationalen Argumentation implizit als negative Gegenfolie vereinnahmt.

Mit der Bedeutung, die das Bild als Fanal gegen den Krieg an sich hat, mag das Bild im Anzeigenkontext dann indirekt auch die BRD-internen Gegner der Bundeswehr, die Friedensbewegung, bedeuten, und lässt sich darunter dann in dieser Logik auch bundeswehrkritischer Pazifismus im eigenen (Deutsch-)Land subsumieren: auch das ist totalitäres Denken. Die Stoßrichtung der Anzeige ist damit gegen den ‚Feind‘ im Inneren gerichtet, lokalisiert in intellektuell-künstlerischen Kreisen, die mit den ‚äußeren Feinden‘ in einen Topf geschmissen werden.

## 6. Multimodalitäten II – Textgrenzen und Grenzüberschreitungen

Operieren die unter Abschnitt 5 vorgestellten Konzeptionen im Rahmen einer als gegeben gesetzten Texteinheit und beziehen sich auf diese zurück, seien im Folgenden zunächst einige Beispiele angeführt, bei denen gerade das Einbeziehen und Überschreiten von Grenzen durch dieses material-mediale Changieren auch zu einer transformierten Modalität führt. Im zweiten Teilabschnitt soll dann auf solche Beispiele eingegangen werden, bei denen ein Überschreiten nicht mehr auf einen (multimodalen) Ausgangstext bezogen, sondern von einem an sich intermedialen Gefüge auszugehen ist, und soll abschließend kurz resümiert werden, aufgrund welcher Faktoren sich diese Differenzierung aufbaut und stützen lässt.

---

Textstruktur lässt sich aber schwerlich anders lesen. ‚Wir haben keins‘ – kein Bild wie Guernica, lässt im Übrigen auch Ressentiments gegen moderne Kunst zu.

### 6.1 Beispiele für das Operieren mit / Einbeziehen von Grenzen

Gemeint sind hier Texte, die für ihre Semantik ihre ‚traditionelle‘, konventionell gesetzte Grenze verlassen bzw. diese Grenze explizit thematisieren. Texte, bei denen durch die Einbeziehung des medialen Kontextes der Text erweitert wird und die dadurch eine neue/andere Bedeutung erhalten. Durch Verlassen des Textes ergeben sich neue Modalitäten, die einbezogen werden können.

Zentral für das Funktionieren dieser Überschreitung dürfte der Komplex der Deixis sein. Diese sorgt als Bezugsrahmen für innere Kohärenz und eine semantische Schließung. Dieses ‚ich-jetzt-hier‘-System ist normalerweise innerhalb eines Textuniversums gültig, es kann aber auch ausgreifen und dadurch Dimensionen einbeziehen, die eigentlich außerhalb des Textes liegen. Die Reichweite und der konkrete Bezug können dabei unterschiedlich sein: Es kann der eigene Textrahmen sein, der thematisiert wird, es kann raumzeitlich die mediale Umwelt sein, es kann die Kommunikationssituation und Adressierung sein, die von solchen Erweiterungen betroffen sind.

Ein erstes Beispiel, in dem sich die Erweiterung des semantischen Textes auf den materiell-medial gebildeten Text selbst rückbezieht, ist ein Kreuzgedicht von Sigmund Birken von 1648. Wenn es hier im Text heißt: „Ach *diese* Stätt / das Sterbe=Bett / von Jesu war / der Creutz = Altar“, dann wird über das deiktische „diese“ ein Objekt-Bezug aufgerufen, der sich nur kohärent auflösen lässt, wenn der Text selbst als Objekt einbezogen wird, der Text also von außen betrachtet wird. Im Sinne einer Mehrfachmodalität bildet der Text ein Kreuz; die Stätte, an der Christus gestorben ist, ist, wie über kulturelles Wissen bekannt ist, ein Kreuz. Materiale Form und Gegenstand werden aufeinander projiziert. Der Text greift auf seine Textform aus, die nicht nur den äußeren Rahmen bildet, sondern argumentativ/funktional einbezogen wird. Damit wird zugleich eine fingierte Dreidimensionalität etabliert. Dies wird dann auch weiter beibehalten, indem immer dort von den Körperteilen geredet wird, wo sie am Kreuz sein müssten, z.B.: „*Hier* öffnet sich das Herz / die Seit“.

Ein zweites Beispiel operiert mit einem räumlichen Ausgreifen und verändert dadurch seine Modalität, insofern aus der Fläche eines Plakats tatsächlich ein dreidimensionales Präsenzsetting wird. „Kommen Sie doch näher“ ist zunächst eine rein textinterne Adressierung innerhalb eines Plakates, die textintern als Aufforderung wenig Sinn macht. Damit lenkt sie bereits die Aufmerksamkeit auf mögliche Auflösungen und damit auf das Trägermedium und dessen konkrete Umwelt selbst. Insofern es sich um ein ortsfestes Plakat in einer Berliner U-Bahn auf der Rückseite der Gleise handelt, wird die räumliche Relation des Näherkommens und damit die deiktische Aufforderung vom Text auf die Rezeptionssituation verschoben. Mit „Sie“ ist dann ganz konkret jeder/jede gemeint, die/der das Plakat betrachtet (der Bezug des Signifikants „Sie“ verschiebt sich vom Signifikat direkt zum Referenten), die Nähe definiert sich im Abstand des Betrachtenden zum Plakat – auf der realen Topographie, und damit in der Überwindung des Gleises. Dass dies weitere unausgesprochene Implikationen enthält – des zu Tode Kommens durch das auf die Gleise Tretens –, die anscheinend auch gewollt



oder einkalkuliert sind, macht den ‚Witz‘ des Textes aus (der in ethischer Hinsicht natürlich zu diskutieren ist), schließlich ist der Werbetreibende ein Bestattungsinstitut.

Ein letztes Beispiel aus einem anderen Kontext, bei dem es um die Verlagerung von Textteilen zur Grenze des Paratextes und damit einer neuen Modalität geht: Peer Steinbrück, SPD-Kanzlerkandidat, unterzog sich dem ‚Interview ohne Worte‘ des SZ-Magazins (Heft 37/2013 vom 13.9.), betitelt „Sagen Sie jetzt nichts“, bei dem die Antworten auf die gestellten Fragen gerade nicht im Zeichensystem Sprache, sondern über Gestik, Mimik, Proxemik ausgedrückt werden müssen. Dieses Format ist an sich keine Besonderheit, sondern, auch bereits 2013, im SZ-Magazin ein regelmäßiger Teil und ‚institutionalisiert‘. Nun wurde aber eine dieser Antworten aus diesem Kontext genommen und von dem Inneren des Magazins als eine von mehreren Antworten auf einer Doppelseite zum Titelblatt gemacht.

Einem Titelblatt kommt durchaus eine eigene dispositive Struktur zu, die sich an der des Plakats ausrichtet. Wie dieses agiert es (zumindest zeitweise, bis es gekauft wird) im öffentlichen Raum statisch als durchaus autonome Einheit, die zudem über eine andere rhetorische Disposition verfügt, gerade was *insinuatio* und *Pathos* betrifft. Argumentativer wie paradigmatischer Kontext fehlen. Der Interviewkontext ist nicht mehr ersichtlich, dieses spezifische Antwortbild wird formalfüllend aus sich heraus bedeutsam und bekommt einen geradezu emblematischen Charakter. Während es sich eigentlich um die Beantwortung einer Frage handelt, bei der das verwendete Zeichen – der Stinkefinger – eine spezifische Adressierung im Fragenkontext hat und ihm eine eher emotive Bedeutung zukommt (Steinbrück drückt aus, wie er sich bei bestimmten nervigen Fragen fühlt), ‚wandert‘ das Zeichen als Titel in eine andere Kommunikationssituation, es wird zu einer direkten Adressierung an die Leserschaft, an alle Rezipient\*innen, und erhält forciert eine appellative Ausrichtung. Peer Steinbrück zeigt also den Bürger\*innen den Stinkefinger – so kann es in der Berichterstattung der anderen Medien als Deutungshoheit ausgelegt und für diverse mediale Anschlusskommunikation, es ist kurz vor der Wahl, genutzt werden. Der Text ist nicht mehr innerhalb der Grenzen der eigentlichen, spezifisch multimodalen Kommunikation situiert, sondern wird aus dem eigentlichen semantischen Kontext gerissen, wird an dieser Schnittstelle ‚Paratext Titel‘ Teil einer neuen, pragmatisch-deiktischen Kommunikation und erhält auch die Modalität eines Titelblattes.

## 6.2 Ausblick: Multimodalität und/versus Intermedialität

Bei der Überschreitung von Textgrenzen ist immer zu reflektieren, welcher Status der Überschreitung, welcher Status den beteiligten Größen zukommt (etwa Text, Paratext, Transmedialität). Dabei ist bezüglich intermedialer Phänomene insgesamt zu beachten, dass diese auch innerhalb eines Textes verhandelt werden bzw. Phänomene *eines* Textes sein können. Rajewski 2002 hält hierfür sogar zwei

Formen, intermediale Bezüge und Medienkombination, vor.<sup>71</sup> Wo aber liegen die Unterschiede zu Multimodalität bzw. welche Aspekte von Modalität werden jeweils tangiert? Hierzu dürfte es keine generelle Aussage geben.

Ein Beispiel: Eine Plakat-Kampagne für Städtewerbung in Mannheim operiert mit der implizierten Einbeziehung des Auditiven, insofern das schriftlich Fixierte auf der syntaktischen Ebene bezüglich des Aufbaus eines grammatikalisch korrekten deutschen Satzes keinen Sinn ergibt, sondern dies erst tut, wenn es ausgesprochen wird. Wenn zu lesen ist: „Venedig wird man hier von der S-Bahn nach Hause gegondelt!“, dann ergibt sich der Sinn erst auditiv, indem das zunächst störende Wort „Venedig“ als lautliche Homonymie zum Mannheimer Dialekt verstanden werden muss („wenn nötig“).

Vergleicht man dieses Beispiel mit dem von *Le Concert* aus Abschnitt 5.4. (Abb. 9), sind Unterschiede zu erkennen. So ist dort die auditive Dimension und damit der Modus als (fingierter) Effekt, als Ergebnis der spezifischen Prozedur zu sehen. Im Beispiel Mannheim dagegen ist der auditive Modus das Mittel, das benötigt wird, um zu einem kohärenten Ergebnis zu gelangen und die Bedeutung des Textes erkennen zu können. Der Einbezug löst das inszenierte Verständnisproblem und ist der Schlüssel zur Dekodierung (dann auch anderer Plakate der Kampagne). Dabei wird ein Modus instrumentalisiert, der medial zunächst ausgeblendet ist, gerade nicht zu einem möglichen Set (vgl. Abschnitt 4.3) dazugehört. Im Unterschied etwa zu Gedichten schließt die Visualität eines Plakats die auditive Dimension eher aus, denn seine Situierung im öffentlichen, sozialen Raum stellt keine akustische Disposition (Lärmregulierung) bereit (sondern verhindert eine solche eher). Hier ist es also ein nicht angelegter Modus, das Plakat greift medial aus, und wäre damit in den Kategorien der Intermedialität von Rajewski als Medienkombination zu fassen.

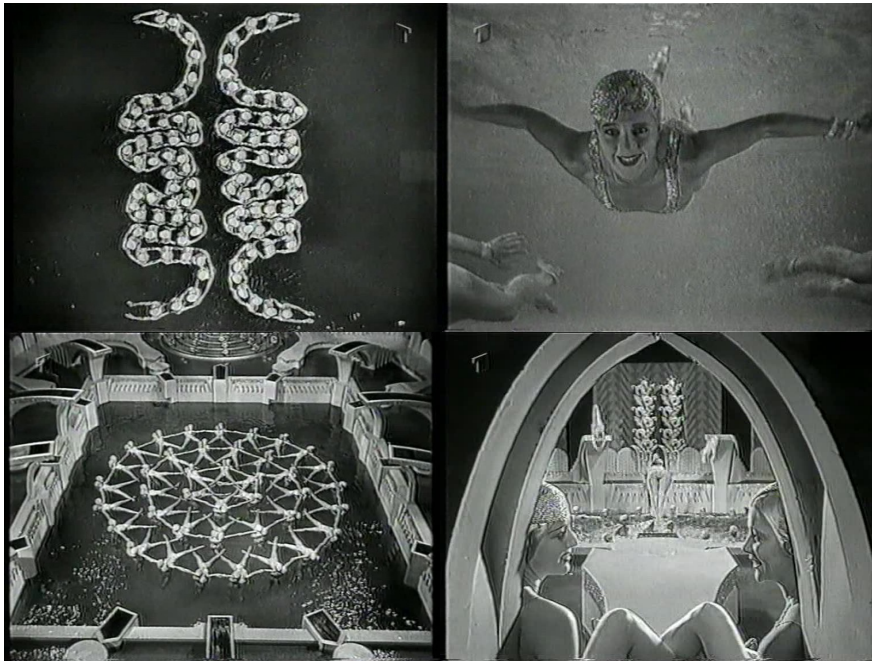


**Abb. 10a und 10b:** Standbilder aus PARADE IM RAMPENLICHT (Lloyd Bacon, USA 1933, eigene Screenshots)

Für intermediale Bezüge kann folgendes Beispiel dienen: Abb. 10 zeigt Standbilder aus dem Film PARADE IM RAMPENLICHT (Lloyd Bacon, USA 1933); zu sehen ist, wie diegetisch ein Publikum in einem Theater sitzt, um dem auf der diegetischen

<sup>71</sup> Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002; siehe hierzu einführend auch Martin Nies, „Intermedialität“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 227-248.

Bühne stattfindenden Programm zuzuschauen. Abb. 11 a bis 11d zeigen, was dieses Publikum ‚zu sehen bekommt‘:



**Abb. 11 a bis 11d:** Standbilder aus PARADE IM RAMPENLICHT (eigene Screenshots)

Ein Wasserballett, das choreographische Meisterleistungen vollbringt. Aus den Standbildern 11a bis 11d der über zehnminütigen Sequenz ist zu erkennen, dass diese Choreographie nur *filmisch* zu goutieren ist und sie sich zudem der filmischen Umsetzung verdankt; Theaterzuschauer\*innen, auch wenn die Fiktion ist, dass diese Choreographie gerade auf der Bühne live performt wird, können durch ihre feste Blickposition nichts rezipieren geschweige denn ästhetische Muster und Arrangements erkennen. Hier werden die dem eigenen Medium Film möglichen Vorteile einer Präsentation/Inszenierung (Sicht von oben, Rahmungen, Nähe, Unterwasserblick) implizit einem Theaterbesuch gegenübergestellt und wird subtil das eigene Medium als überlegen ausgewiesen. In den 1920er/1930er Jahren, in denen sich der Film als Kunstform etablieren will, ist durchaus häufiger anzutreffen, dass sich der Film mit traditionellen Kunstformen (Theater, Literatur, bildende Kunst) misst bzw. diese einbezieht, um an deren Nobilität partizipieren zu können und/oder sich als sogar besser, adäquater inszenieren zu können.

Damit sind zentrale Leistungen/Funktionen genannt, die ein Text durch intermediale Bezüge für sich in Anspruch nehmen kann. Zum einen geht es häufig dabei darum, aus der Perspektive eines Mediums (zumeist des eigenen) eine *Konkurrenz* unterschiedlicher Medien zu installieren, um daraus zeigen zu können,

was das eine/das eigene Medium gegenüber einem anderen zu leisten imstande ist.<sup>72</sup>

Zum anderen kann ein intermedialer Bezug auch als *Aneignung* funktionalisiert sein, um also an den Leistungen oder dem dispositiven Status eines anderen Mediums partizipieren zu können (und sich dadurch etwa zu nobilitieren).

Dass dabei grundsätzlich nicht jedes Medium, das in der Diegese zu sehen ist und angesprochen wird, einen intermedialen Bezug etabliert, sondern von einem solchen nur gesprochen werden kann, wenn das andere Medium auch als distinkt, also als unterschiedliches Medium wahrgenommen/thematisiert/funktionalisiert wird, wäre als Grundlage immer einzubeziehen/zu reflektieren und gegebenenfalls zu diskutieren. In das eigene Medium andere einzubeziehen – im Sinne intermedialer Bezüge, aber auch im Sinne der Medienkombination – heißt also, solche Kategorien wie eigen und fremd resp. Grenzen des eigenen als relevant für den Text/die Textsemantik erachten zu können.

Für Multimodalität dürfte dies so nicht gelten, hier dürfte der Fokus stattdessen immer auf einer strukturellen Synthese liegen, die, auch bei Einbeziehung von Grenzen, zu etablieren versucht wird.<sup>73</sup> Wo die Grenzen zwischen Multimodalität und Intermedialität aber liegen, ob sie trennscharf definiert werden können und welche Aspekte dazu einzubeziehen sind, kann hier nicht beantwortet werden; das Handwerkszeug einer diesbezüglichen Beschreibung könnte aber geliefert sein.

---

<sup>72</sup> Der Unterschied zur kodierten Modalität im Modell des Paragone dürfte dabei darin liegen, dass der diegetische Rahmen die mediale Vergleichen kaschiert und damit bereits eine gemeinsame Basis, die trotz Wettkampfs ja impliziert ist, nicht unterstellt ist. Die modalen Möglichkeiten und Spezifika des anderen Mediums werden gerade nicht ausgestellt und explizit verhandelt.

<sup>73</sup> Die Verbindung von Realfilm und Animation scheint diesbezüglich einen besonderen Stellenwert einzunehmen, da die beiden Zeichensysteme auf gegenläufigen semiotischen Prinzipien beruhen, der Realfilm auf indexikalischer Referenz, die Animation auf ikonischer; damit dürfte eine Synthese immer thematisch bleiben und nur über diegetisch explizierte Grenzen wie Rahmen-Binnen-Strukturen oder rhetorisch-tropische Formationen sekundär zu etablieren sein. Hier wären weitere Überlegungen angebracht, die hier nicht mehr ausgeführt werden können; vgl. Matthias C. Hänselmann, *Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation*. Marburg 2016.

## Werkverzeichnis

### Literatur

- Abrams, J.J./Doug Dorst. *Ship of Theseus*. 2013.
- Carle, Eric. *Die kleine Raupe Nimmersatt* Oldenburg 1969.
- Danielewsky, Mark Z. *Das Haus – House of Leaves*, Stuttgart 2007.
- Garbe, Burckhard. *sta(a)tus quo. Ansichten zur Lage*. Göttingen 1982.
- Gaymann, Peter. *Schöner Essen*. München 1992.
- Katalogheft Nr. 16 der Reihe der Publikationen des ‚Ausstellungshaus Spoerri‘, Redaktion Barbara Räderscheidt, 2022.
- Jolier van der Berg, Marga. *Schattenspiele*. Freiburg 1980.
- Meggendorfer, Lothar. *Nur für brave Kinder*. Esslingen 1980.
- o.A. *Schattenspiele*. Münster 1984.
- Paerl, Hetty. *Schattenspiele selbermachen*. Ravensburg 1985.
- Paster, Gerry/Titus Neijens. *Schattenspiele*. Reinbek 1987.
- Reinhardt, Friedrich. *Schattenspiele für Kinder. Modelle mit Musik*. München 1989.
- Riffl, Karoline. *Gestickte Sprüche aus alter Zeit: duftig zart und blütenweiß*. Graz 2003.
- de Saint-Exupéry, Antoine. *Der kleine Prinz*. Zürich 1950.
- Stille, Eva/Ursula Pfistermeister. *Trautes Heim Glück allein. Gestickte Sprüche für Haus und Küche*. Frankfurt am Main 1979 (Neuaufgaben 1986 und 1994).
- Uderzo, Albert/René Goscinny. *Asterix und die Goten* 1970.
- Wehle, Gudrun. *Schattenspiele. Ein Spaß für groß und klein*. München 1991.
- Zauberklang der Vögel*. Ravensburg 2010 (Original: *Sounds of the Wild. Birds*. Surrey 2010, Text: Val Davies, Illustrationen: Maurice Pledger/Bernhard Thornton; Übersetzung Hanne Leck-Frommknecht).

### Filme, Musikvideos, Serien, Werbespots

- AN DEINER SEITE. Kontra K (2016).
- AUSTIN POWERS – SPION IN GEHEIMER MISSIONARSTELLUNG. Jay Roach (USA 1999).
- AUSTIN POWERS IN GOLDSTÄNDER. Jay Roach (USA 2002).
- CABARET. Bob Fosse (USA 1972).
- CALIFORNICATION. Red Hot Chili Peppers (1999).
- EMMA. Le Trefle (2013, <https://www.youtube.com/watch?v=-rf7khCkhGk>).

- FORSAKEN. The Devil in Faust (2015, <https://www.youtube.com/watch?v=sfv1x9Q8RXVs>).
- DER MÜDE TOD. Fritz Lang (D 1921).
- KARGER TRIFFT DEN NAGEL (BRD 2007-08).
- PARADE IM RAMPENLICHT. Lloyd Bacon (USA 1933).
- POPETOWN (GB 2003).
- SERENADE. Willi Forst (D 1937).
- THE SOUND OF COS Lernert & Sander (2014, <https://www.youtube.com/watch?v=HZYUqZ6kjZE>).
- SOUTH PARK: AWESOM-O (USA 2004, 8/5).
- SOUTH PARK: DER OSTERHASEN-KODE (USA 2007, 11/5; dt. EA 2008).
- TOO MANY FRIENDS. Placebo (2013).

### Literaturverzeichnis

- Decker, Jan-Oliver. „Das Internet“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 351-376.
- Decker, Jan-Oliver/Hans Krah. „Texte und Aneignungskulturen. A Semiotic Approach am Beispiel *Little Britain*“. In: *Kodikas / Code* (in Vorbereitung).
- Frank, Gustav. „Die Strukturiertheit der Zeitschriften. Überlegungen zu einer Medienästhetik der Druckordnungen und Weltzugriffshaltungen“. In: Jan-Oliver Decker/Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Martin Nies (Hgg.). *Mediale Strukturen -strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, 70-81.
- Frank, Miriam. „Überwachungsnarrative im Dokumentarischen. Konstruierte Untergangsstimmung im deutschsprachigen Fernsehen“. In: Killian Hauptmann/Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.). *Narrative der Überwachung*. Berlin 2020, 159-199.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main 1993.
- Gräf, Dennis/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Krah/Marietheres Wagner. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017.
- Großmann, Stephanie. *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013.
- Hänselmann, Matthias C. *Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation*. Marburg 2016.
- Hennig, Martin. *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2017.

- Hennig, Martin/Hans KraH. „Raum im Computerspiel / Räume des Computerspiels“. In: Martin Hennig/Hans KraH (Hgg.). *Spielzeichen II. Raums Spiele / Spielräume*. Glückstadt 2018.
- Karmasin, Helene. *Bildmagie – Die Codes der visuellen Kommunikation*. Freiburg u.a. 2022.
- Katalogheft Nr. 16 der Reihe der Publikationen des ‚Ausstellungshaus Spoerri‘, Redaktion Barbara Räderscheidt, 2022.
- KraH, Hans. „Das ‚Künstler-Selbst‘. Referenz und Image im Musikvideo“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 42 (2020), Heft 1/2, 153-174.
- KraH, Hans. „Strategische Selbstreferenz. ‚Deutschland‘ in deutscher Werbekommunikation“. In: *Kodikas / Code* 40, Heft 1/2 (2017), 186-208.
- KraH, Hans. „Leitmedium Film – av-Medien“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 309-330.
- KraH, Hans. „Textuelle Grundlagen / Semantische Verfahren“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 35-56.
- KraH, Hans. „Mediale Grundlagen“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 57-80.
- KraH, Hans. „Textgrenzen / Transtextuelle Konzepte / Serielles Erzählen“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 201-225.
- KraH, Hans. „Medienwirklichkeiten“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 399-422.
- KraH, Hans/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017.
- KraH, Hans. „Media shift and intertextual reference“. In: Winfried Nöth (Hg.). *Semiotics of the Media. State of the Art, Projects, and Perspectives*. Berlin, New York 1997, 347-362.
- McCloud, Scott. *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg 2001.
- Müller, Karla. „Hörmedien“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 293-308.
- Nies, Martin. „Intermedialität“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 227-248.
- Pabst, Eckhard. „Schwebende Lettern. Überlegungen zur Verwendung von Schriftzügen in ausgewählten Filmen David Finchers“. In: Wulff, Hans-Jürgen/Friedrich, Hans Edwin (Hgg.). *Scriptura cinematographica. Texttheorie der Schrift in audiovisuellen Medien*. Trier 2013, 157-169.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*, Tübingen 2002.

Titzmann, Michael. „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation“. In: Wolfgang Harms (Hg.). *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart 1990, 368-384.

Titzmann, Michael. „Text-Bild-Beziehungen“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 177-200.