

Einleitung

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

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

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

eine bildwissenschaftliche Perspektivierung fruchtbar gemacht werden kann.

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

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

Das Erkenntnisinteresse der Herausgeber ist durch drei Perspektivierungen gekennzeichnet:

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

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

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

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

Man kann daher sagen, dass das Modusproblem seiner digitalen Trivialisierung widersteht. An ihm bricht, neben anderen Problemen, sowohl die Algorithmisierung der Rede wie umkehrt jede vollständige Modellierung von Spracherkennungs-, und Übersetzungsprogrammen. Indem wir darüber hinaus auf die intrinsische Multimodalität der Symbolisierung, des Satzes oder der Zeichen gestoßen sind, bleibt der Modus – als ebenso kontextuiert wie situiert – notwendig offen. In seiner chronischen und nicht zu tilgenden Offenheit liegt die *positive* Seite des Befunds. (27)

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

Der Modus wird also – und zwar auf asymmetrische Weise – gleichermaßen von den Sprechenden wie den Hörenden ‚ko-konstituiert‘, was seine Untersuchung entsprechend unübersichtlich und abhängig von mannigfachen Praxisbedingungen macht, denn an seiner Hervorbringung ist das gesamte kommunikative Setting eines Dialogs und seiner sozialen Implikationen, seiner hierarchischen Konstellation wie seiner situativen ‚Ereignung‘ und Vorgeschichte beteiligt. Und dies gilt genauso für andere semiotische Medien, für Mimik und Gebärde gleichwie für ikonische Zeichen, Bilder, Fotografien und ähnliche künstlerische Manifestationen. (33)

Es geht dann um die Differenz zwischen den unterscheidlichen Modi durch die sich die „Unverfügbarkeit des Alteritären“ (32) zeigt, woraus sich für Mersch das Potenzial der Künste in allen möglichen Medien ergibt:

Sichzeigen zeigen, als duplizitäres Spiel mindestens zweier Modi, erfordert selbst schon die Ausnutzung von Multimodalität. Darum erweist sich die Diskussion um multimodale Prozesse gerade mit Bezug auf Formate ästhetischer Selbstreflexion so relevant, denn die Kunst hat immer versucht, das Spiel der Modi auszuweiten und chiasmatisch gegen sich selbst zu kehren, um das Erscheinen des Erscheinens wie gleichermaßen den Schein als Schein zu exponieren, um dessen Täuschen zu ‚ent-täuschen‘. (38)

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

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

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

Form von Identitätskonstruktion in ein sozialsemiotisches Stil-Modell [...] ein. Ergänzt wird dies mit dem in der Multimodalitätsforschung bereits etablierten Transkriptivitätskonzept [...], welches eine weitere Konkretisierung und vor allem empirische Anwendbarkeit ermöglicht. Gerade diese Social-Media-Praktiken lassen darüber hinaus diese multimodale Kompetenz [...] zu digitaler Kompetenz werden [...]. (45)

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

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

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

Die orale Ironisierung einer piktoralen Narration kann sich unterschiedlicher Strategien bedienen. In François Truffauts *Jules et Jim* (1962) etwa resultiert sie aus einer scheinbaren Redundanz der beiden Modi, werden hier doch die abgebildeten absurden Handlungen der beiden Titelfiguren durch eine neutrale Stimme beschrieben, welche die Absurdität vordergründig übergeht, gerade dadurch aber herausstellt [...]. Am entgegengesetzten Pol der Möglichkeiten sind dagegen Filme angesiedelt, in denen die orale auf die piktorale Erzählinstanz explizit Bezug nimmt und deren Aktivitäten nicht in einem konstativen, sondern in einem performativen Sinne, zugleich aber nicht bloß auf konträre, sondern auf kontradiktorische Weise, nämlich unter Verwendung negativer sprachlicher Ausdrücke, negiert. In der Exposition von Vincente Minnellis *An American in Paris* (1952) bezieht sich diese Negation auf die Kamera, also jene Instanz, welche nichts Geringeres tut, als das gesamte Bild aufzunehmen. Hier wird sie bei der Vorstellung der drei männlichen Hauptfiguren von diesen selbst aus dem Off gerügt und korrigiert, als sie zunächst versehentlich andere Figuren zeigt [...]. (38)

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

Sowohl Robbe-Grillet als auch Resnais haben diesen ästhetischen Ansatz in späteren Filmen weiterverfolgt. Geschah dies im ersteren Fall mit dem Film *Trans-Europ-Express* (1966), in dem sich die piktorale Erzählinstanz bisweilen dagegen sträubt, die Erfindungen der oraler Erzähler zu illustrieren, so im letzteren Fall mit dem Film *Providence* (1977), der von einem ausgedehnten Tagtraum des alten, todkranken Schriftstellers Clive handelt, welcher darin seine eigene Familie umarbeitet. Dabei fungiert Clive

nicht nur als Autor, sondern zugleich ebenfalls als Regisseur [...], weil er seine Phantasie nicht nur verbal artikuliert, sondern auch audiovisuell in Szene setzt. (37)

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

Jenseits der spezifischen Informationen, welche die piktoralen und verbalen Erzählinstanzen narrativer Filme und Comics über deren Dargestellte liefern, unterscheiden sich die beiden Modi auch bezüglich ihrer allgemeinen semantischen Eigenschaften. Denn gezeichnete und mehr noch photographische Bildsignifikanten besitzen in der Regel bestimmtere und damit konkretere Signifikate als schriftliche oder mündliche Sprachsignifikanten, die anders als jene von beliebig vielen Eigenschaftsdimensionen des repräsentierten Objektes absehen können [...]. (42)

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

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

- 1.) deontischen, epistemologischen oder sonstigen Wert- und Wirklichkeitsstatus
- 2.) medial-semiotische repräsentative Wirklichkeitsverweise
- 3.) Adressatenwirklichkeitsbezugs. (66)

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

Der IS nutzt hier nicht nur die Charakteristik des Ikonischen, bedeutungs- bzw. aussageoffen, zugleich aber bestimmt im Abbilden oder Darstellen zu sein. In dieser Art der Verbindung von Sprach- und Bildebene eröffnet das unspezifisch Verbale kognitive »Lücken« oder »Leerstellen«, die das Pikturale füllt: ein Wechsel- als Frage- und -Antwort-Spiel, das das Publikum mental involviert und die propagandistischen Denkbewegung von Jihadisten sinnfällig macht (soziale und politische Konfliktlagen als Manifestationen überhistorischer eschatologische Bestimmung). (61).

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

Ausgangspunkt dieses Textes ist die Tatsache, dass in den meisten bildtheoretischen Diskursen Bildlichkeit nur als Phänomen der Rezeption behandelt wird. Bilderfahrung als Bildproduktion bleibt meist völlig unberücksichtigt. Außerdem werden die Reflexionen von Gestaltern zum Thema Bild selten als ernstzunehmende bildtheoretische Beiträge aufgegriffen. Dabei ist davon auszugehen, dass professionelle Bildgestalter über einen privilegierten Zugang zum Phänomen der Bildlichkeit verfügen. (81)

Anschließend daran zeigt Plum auf, inwiefern diese beiden Denkmodi in praktischen Aufgabenstellungen historischer Bildgestaltungslehren identifiziert werden können. Dies gelingt ihr, indem sie in der Analyse konkreter Aufgabenstellungen von Paul Klee und Tomás Maldonado das Verhältnis der beiden Denkmodi innerhalb deren Lehre herausarbeitet, wodurch deutlich wird, „welche Bedeutung Klee und Maldonado ihnen für das Phänomen der Bildlichkeit zuerkennen. Ihre impliziten bildtheoretischen Annahmen werden so explizit“ (82).

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

Der Fokus der Analyse liegt auf einer Erschließung der Beziehungsgefüge zwischen auditiven Strukturen und anderen Bereichen, deren Wirksamkeit durch eine Neuinterpretation aus der Perspektive musikalischer Organisationsprinzipien veranschaulicht werden kann. (103)

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

Nelson Goodman beschreibt die Bezugnahme über die Exemplifikation in eleganter Knappheit als ‚Besitz plus Bezugnahme‘ [...]. Hierbei weist das Wort ‚Besitz‘ darauf hin, dass bei der Exemplifikation, im grundlegenden Gegensatz zur Denotation, die konkreten formalen, sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten des Zeichens, kurz, seine konkrete Gestalt, eine entscheidende Rolle spielt, da hier bei der Bezugnahme eben genau von der konkreten Gestalt ausgegangen wird, im vorliegenden Fall [der Arbeit Naumanns: *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* von 1967] etwa von der übertriebenen vertikalen Linienführung. (106)

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

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

tion innerhalb des Dispositivs der Virtual Reality ergibt und über das Konzept der Somatisierung gefasst werden soll; die semiotische Dimension liegt im Prozess der Signifikation, der sich in der Interaktion mit den propriozeptiven Bildern der VR performativ vollzieht. (189–190)

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

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

Was alles eine Zeichenmodalität ist oder sein kann [...], inwiefern sie sich weiter unterteilen oder gruppieren lassen (das Bild u.a. in verschiedene Sub-Modi gemäß der unterschiedlichen Techniken der Bilderzeugung, z.B. Fotografie, Handzeichnung), dazu gibt es zahlreiche Systemisierungsvorschläge, aber keine allgemeingültige Ordnung. Diese ist auch unwahrscheinlich, da gemäß der Generierungs- und Remediationslogik der Medien und mithin der Medien-,Sprach-Innovation neue Ausdrucks- und Bedeutungssysteme sich gerade deshalb durchsetzen, weil (und ihren Eigenwert haben, indem) sie nicht bloß bestehende Bedarfslücken [...] schließen, sondern Bestehendes inkorporieren, rekombinieren und in einer eigenen neuen Ordnung aufheben. (58)

Literatur

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