

2 Medientheoretische Grundlegung

Überführung von historischem Knowledge Design in ein adäquates historiografisches Mediendesign

Das Umschlagen der vorgenannten Strategien und Ziele geschichtswissenschaftlicher Wissenserzeugung in eine publizierte Form eröffnet nun einen ebenso pragmatisch orientierten Blick auf den Umgang mit unseren Ausdrucksmedien wie die pragmatische Engführung beim Konstruktivismus. Schließlich werden Medienprodukte erst zu Produkten, wenn sie in der Medienpraxis auf bestimmte Weise ausgestaltet werden – dies konvergiert im landläufigen Begriff des *Mediendesigns*.

Die Gestaltung von Narrativen steht hierbei im Fokus, weil Historiker*innen klassischerweise Sinnzusammenhänge bilden, die sich in erzählten Geschichten äußern. Unter anderem mit Whites *emplotments* nach poetischen Vorgaben und Rüsens vier Typen historischen Erzählens habe ich in diesem Kontext bereits auf prominente Ansätze zur Systematisierung verwiesen.¹ Narrative Muster repräsentieren mit ihrer eigenen Strukturierung die Struktur konstruierter Sinnzusammenhänge und leisten derart das, was ich zuvor als symbolische Einschreibung kohärenten Wissens in ein Medienprodukt angesprochen habe. Das Wie der konstruierten Sinnzusammenhänge schreibt sich also in das Wie der narrativen medialen Gestaltung ein und die Zusammenhänge werden auf dieser Grundlage für Rezipient*innen erschließbar. Der Narrativität kommt für die Historiografie als Praxis der Medialisierung von Wissen eine hervorgehobene Rolle zu.

Auf diesen Befund aufbauend stelle ich im Folgenden eine medientheoretische Grundlegung vor, indem ich zunächst den von mir verwendeten Medienbegriff konturiere. Dabei verlangt der Konnex zwischen Epistemologie historischen Wissens und Mediendesign freilich nicht, sämtliche Eigenschaften aller Medien zu erläutern. Vielmehr geht es um einen generischen, hinreichend handhabbaren Medienbegriff sowie um einen Fokus auf epistemisch relevante Medienqualitäten, gemäß meiner Fragestellung. Welche grundlegenden Eigenschaften von Medien tragen dazu bei, Narrative

1 Siehe FN 76 sowie FN 77, beide Kap. 1.

auf eine explizite Weise zu repräsentieren? Wie lassen sich diese Eigenschaften gestalterisch ausnutzen, um gezielt Botschaften über den Konstruktionscharakter des Wissensangebotes zu vermitteln? Die Ausführungen in diesem Kapitel sollen Antworten auf derartige Fragen ermöglichen. Entsprechenden Aufschluss über Potenziale und Grenzen konkret für die Historiografie geben solche Medienqualitäten aber letztendlich nur, sofern man sie nicht isoliert medienzentriert analysiert, sondern gebrauchsorientiert stets auf die Praktiken, Strategien und Ziele innerhalb der Historiografie bezieht. Eine Medieneigenschaft hat – so das diesem Kapitel zugrunde liegende Verständnis – nicht einfach einen generellen Eigenwert, sondern einen funktionellen Wert, je nach Vermittlungsintention. Diese *disziplininterne Perspektive* auf unsere Ausdrucksmedien rechtfertigt also Selektionen in Bezug auf solcherlei Medieneigenschaften, die epistemisch für die Historiografie besonders relevant sind. Diese Selektionen werde ich in diesem Kapitel vornehmen.

Eine derartige Eingrenzung bedeutet andererseits freilich nicht, dass man sich von vornherein auch auf bestimmte Medien wie der Typografie oder Hypertext zu beschränken hätte. Vielmehr möchte ich einen aufgeschlossenen Blick darauf eröffnen, welche für die Historiografie relevanten epistemischen Effekte Medien ganz grundsätzlich zeitigen können. Auf der Grundlage dieser analytischen Basis ist es dann erst möglich, konkreter aus dem Angebot aller verfügbaren Ausdrucksmedien kompetent solche auszusuchen, die sich historiografischen Vorhaben besonders gut andienen. Beispielsweise entfaltet ein Film eine narrative Struktur und ein gedruckter Text tut dies ebenso. Doch für Ansprüche an die geschichtswissenschaftliche Erkenntnisvermittlung gegenüber einem Fachpublikum erweist sich gedruckter Text mit seiner Fixierung auf Papier, der Möglichkeit, ihn in kritischer Distanz und weitreichend frei von emotionalen Elementen immer wieder lesen zu können, letztlich als adäquater.

Dass wir in den Geschichtswissenschaften traditionell überhaupt gedruckten Text verwenden, ist nicht zufällig, sondern geht auf spezifische mediale Qualitäten der Typografie zurück, wie ich zeigen möchte. Durch einen offenen Blick auf die uns zur Verfügung stehenden Medien können die Vorzüge unseres traditionellen Publikationsmediums Typografie begründet und bestätigt werden, aber auch Innovationspotenziale durch neue Medien ergründet werden. Wir können hierdurch einen unbefangeneren Eindruck von den uns zur Verfügung stehenden Ausdrucksmedien erhalten, um bei konkreten historiografischen Projekten gezielt ein adäquates Mediendesign zur Repräsentation von Geschichtswissen anzusteuern. Aus dieser Denklogik resultiert ferner das Gesamtziel meiner Arbeit, aufzuzeigen, wie uns Hypertext als digitales Medium in unseren historiografischen Vorhaben besonders fruchtbar unterstützen kann. Dabei wird auf der Basis des breiten Blickes auf Medien und ihre epistemisch relevanten Eigenschaften in den späteren Abschnitten meiner Studie erst analytisch zu bestimmen sein, inwiefern typografische Texte und Hypertexte Geschichtswissen symbolisch unterschiedlich repräsentieren und inwiefern die Unterschiede epistemisch relevant sind.

Dass ich in dieser medientheoretischen Grundlegung keinen holistischen Medienbegriff vorstellen werde, ist nicht nur bewussten Schwerpunktsetzungen geschuldet, sondern auch der Tatsache, dass dies angesichts konzeptioneller Uneinigkeiten in der

Kommunikations- und Medienwissenschaft kaum zu leisten ist.² Es geht mir beim Medienbegriff vielmehr um basale Eigenschaften, die sämtliche Einzelmedien teilen, um sinnvollerweise als ‚Medien‘ klassifiziert werden zu können und um den Terminus für den oben skizzierten Anspruch operationalisierbar zu machen.

Dafür werde ich mich auf einschlägige Positionen insbesondere aus der Medientheorie beziehen und zunächst einen handhabbaren aber freilich noch unterbestimmten Begriff des Mediums beziehungsweise der *Medialität* gewinnen. Für eine daran anschließende schärfere Konturierung bietet sich das *bottom-up*-Modell Lars Elleströms besonders gut an. Seine Mediendefinition zerlegt Medienqualitäten atomar in ebenjene basale Eigenschaften – analytische Qualitäten, die jedes Medium (in unterschiedlicher Ausprägung) aufweisen muss, um als ein Medium gelten zu können. Auf diese Weise verfolgt er nicht den in der Medientheorie ebenfalls gängigen Weg, von konkreten Medien auszugehen, um über den Vergleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede für eine Mediendefinition zu destillieren (*top-down*-Modell). Sein atomistischer Ansatz liefert mir einen umfassend analytisch-systematischen, terminologischen und letztlich heuristischen³ Rahmen, mit dessen Hilfe ich die epistemisch relevanten Medieneigenschaften im Einzelnen herausnehmen und klar benennen kann. Entsprechend lassen sich mit Elleströms Systematik sodann Drucktexte oder Hypertexte analytisch abbilden und hierdurch in höchster Auflösung miteinander vergleichen.

Unter den so zu analysierenden Medienqualitäten finden sich auch semiotisch wirkende Eigenschaften, die für den konstruktivistischen Kontext vor allem bedeutsam sind, wie ich herausstellen werde: *medienästhetische Charakteristika*. Sie geben an, welche Art der Wahrnehmung bei Rezipient*innen entsteht, je nach Art der Darstellung. Materielle Eigenschaften wie die Strukturierung eines Medienangebotes entfalten in diesem Sinn eine *Formalästhetik* und Mediengewohnheiten prägen das Wahrnehmen und Denken *medienkulturell* zusätzlich. Wenn es für Historiker*innen beim Publizieren darum geht, ihre Konstruktionsweisen, die Architektur ihrer Argumentationsgebäude offenzulegen, dann spielen die formalästhetischen Eigenschaften eine hervorgehobene Rolle. Denn die materielle Struktur der Medialisierung kann die Struktur des zu Vermittelnden isomorph und dadurch symbolisch explizit repräsentieren.

Für diesen Auftrag der Explizierung von Konstruktionsweisen bietet eine *multimodale Medienästhetik* ein immenses Potenzial an, wie ich zeigen möchte. Damit ist gemeint, unterschiedliche Formalästhetiken komplementär zueinander in Beziehung zu setzen – etwa das fortlaufende Nachvollziehen von *Textteilen* mit dem überblicksartigen Wahrnehmen einer *Visualisierung* der Textinhalte. Von der Visualisierung mag man in die Textverläufe springen und umgekehrt, sodass sich insgesamt die Stärken

2 Zu generellen Medientheorien sowie den einzelnen Ebenen von Medientheorien siehe Leschke: Einführung in die Medientheorie, S. 33-235.

3 Ich gebrauche den Heuristik-Begriff in seiner generischen Bedeutung, als ‚Lehre von den Verfahren, Probleme zu lösen‘. Die methodische Anleitung, neue Erkenntnisse zu gewinnen, steht hier also im Mittelpunkt. Die spezifischere Bedeutung des Begriffes als ‚inexaktes Verfahren, um im Rahmen einer Problemlösung (näherungsweise) bestmögliche Ergebnisse zu erhalten‘, wie sie beispielsweise in der Informatik vorkommt, habe ich dabei nicht im Sinn.

beider Modalitäten jeweils ergänzen. Besonders die text-bildliche Variante von Multimodalität erweist sich für die Historiografie als besonders vielversprechend, so meine These. Schließlich können wir derart einerseits die textuelle Modalität dazu nutzen, um unsere Narrative sequenziert nachvollziehbar werden zu lassen. Die bildliche Modalität ermöglicht andererseits eine Rezeption von historischen Zusammenhängen als Gesamtgefüge auf einen Blick. Die Visualisierung spielt dann keine bloß illustrative oder didaktische Rolle, denn sie vermittelt explizit das kohärente Gefüge der Wissenskonstruktion, also die Sinnzusammenhangsstruktur als solche. Gerade bei komplexen, pluralistisch angelegten Zusammenhängen ist eine explizite Vermittlung mit Text allein häufig nicht möglich, wodurch der Visualisierung ein echter epistemischer Mehrwert zukommt. Deswegen werde ich solch multimodales Medialisieren im letzten Abschnitt dieses Kapitels eingehender beleuchten und mich dafür vor allem auf Beiträge aus der Bildlinguistik stützen, der führenden Disziplin auf diesem Gebiet.

Mit diesem Ansatz suche ich den Anschluss an Positionen, die bereits visuelle Medien als Kommunikationsmittel eigenen Wertes für die Geschichtswissenschaften ins Spiel gebracht haben. Zu nennen sind besonders Haas⁴ und David J. Staley⁵, die Bildlichkeit auch in digitaler und interaktiver Umsetzung betrachten. Ersterer hebt hervor, „[a]ufgrund ihrer Synchronität und Synthetizität bieten visuelle Medien die Option, ambivalente und heterogene Strukturen adäquat zu ‚formulieren‘ und zu vermitteln.“⁶ Zweiterer betont: „Far from serving in a subordinate role to writing, the visualizations described above are meaningful conceptual tools of inquiry and insight in their own right.“⁷ An anderer Stelle bezeichnet Staley visuelle Publikationen als „tools of scholarly expression and communication“.⁸ Ohne irgendwelche generellen Substitutionsforderungen aufzustellen, betonen Ansätze wie diese zusammengefasst, dass *in puncto* Ausdruck von Pluralität, Ambivalenz, Komplexität und auch Einbindung von Rezipient*innen in die Sinngenese die überblicksartige Ästhetik visueller Medien dem Text überlegen sei. Visualisierungen böten sich deshalb als eigenwertige Ausdrucksmedien für Historiker*innen an. Diese kontrastierende Gegenüberstellung spielt auch für meine analytischen Ausführungen eine wichtige Rolle, weswegen ich entsprechende Positionen heranziehe. Allerdings gehe ich mit meinem Fokus auf Multimodalität letztlich einen anderen Weg. Die zweifellos distinkten formalästhetischen Eigenschaften von Bildlichkeit sollen schließlich mit den genuinen Eigenschaften der Textualität *in einem Medienprodukt kombiniert* werden, damit ein gezieltes Zusammenspiel beider Medialitäten entsteht. Dieses integrative Verständnis unterscheidet sich von denjenigen Positionen, die für die Geschichtswissenschaften in betont visuellen Medien eine sinnvolle Ergänzung zum Text sehen. Auch wenn bei solchen Ansätzen textuelle Anteile innerhalb von Visualisierungen nicht komplett ausgeschlossen werden, so wurde die konsequente Verzahnung von Bild und Text nach bildlinguistischen Maßgaben in dieser Form für die Historiografie noch nicht thematisiert.

4 Wie FN 16, Kap. o.

5 Wie FN 17, Kap. o.

6 Haas: *Designing Knowledge*, S. 234.

7 Staley: *Computers, Visualization, and History*, S. 39 f.

8 Ebd., S. 163.

Die medientheoretische Grundlegung dieses Kapitels soll alles in allem das Feld dafür bereiten, um im nächsten Schritt Hypertext als konkretes multimodales Medium für die Historiografie ins Feld zu führen. Dann wird aufzuzeigen sein, dass sich Hypertexte mit ihrer visualisierten Struktur medienästhetisch deutlich von typografischen Texten unterscheiden und dass die Unterschiede epistemisch relevant sind. Daraus werden dann genuine Vorteile für das historiografische Mediendesign ersichtlich.

2.1 Analytischer und terminologischer Rahmen.

Was ist eigentlich ein Medium? Was ist Medialität historischen Wissens?

Eine Begriffsbestimmung von ‚Medium‘ oder ‚Medien‘ ist aus mehreren Gründen schwierig. Erstens konkurrieren innerhalb der Medien- und Kommunikationswissenschaft verschiedene Konzeptionen miteinander. Zweitens sind Medien Gegenstand vieler weiterer Wissenschaften, die ihr Objekt wiederum jeweils anders bestimmen und demgemäß unterschiedliche Untersuchungsmethoden entwickeln. Drittens ist der Gegenstandsbereich für sämtliche dieser Ansätze mehrdimensional und komplex – grob gesprochen gibt es auch unabhängig von Konzeptionen und Definitionsansätzen einfach per se sehr viele, sehr unterschiedliche Medien.⁹ Im Vorwort seiner *Einführung in die Medienwissenschaft* konstatiert Knut Hickethier entsprechend:

„[...] Denn nicht nur die Medien, ihre Bedingungen und Erscheinungsweisen, sondern auch die Ansätze, Verfahren und Ergebnisse der wissenschaftlichen Arbeit über die Medien sind vielfältig und in ihrer Gesamtheit unübersichtlich. Diese können nicht alle Details klären, sondern nur jeweils spezifische Wegschneisen schlagen. [...]“¹⁰

Für meine Studie bedeutet dieser Umstand, dass keine holistische Definition operationalisiert werden kann. Eine detaillierte Besprechung des aktuellen interdisziplinären Forschungsstandes würde überdies den Rahmen der Arbeit sprengen.¹¹ Beides

9 Vgl. Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 5 und 18. Auf die Begriffsproblematik, das Nebeneinander vieler Medien sowie wissenschaftlicher Zugriffe verweist auch Medienwissenschaftler Rainer Leschke. Auf dieser Grundlage betont er, dass das Sprechen über eine ‚Medienwissenschaft‘ im Singular zumindest problematisch ist. Siehe Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, S. 9-11. Allerdings hat sich eine solche Disziplin – maßgeblich in Abgrenzung zu kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen – unter der Bezeichnung seit wenigen Jahrzehnten herausgebildet und profiliert. Daher bleibe ich in meiner Studie stets bei der Rede von ‚der Medienwissenschaft‘, eingedenk der Problematik.

10 Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 2.

11 So können auch Binnendifferenzierungen wie Niklas Luhmanns Unterscheidung zwischen „Kommunikationsmedien“, „Verbreitungsmedien“ sowie „Wahrnehmungsmedien“ oder die Trias aus Friedrich Kittlers wegweisender Medientheorie: „Übertragungsmedien“, „Speichermedien“, „Aufschreibesysteme“ nicht weitergehend erörtert werden. Siehe hierzu vor allem Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde.; ders.: *Die Realität der Massenmedien*. sowie Kittler: *Aufschreibesysteme*; ders.: *Grammophon. Film. Typewriter*. Für einen generellen Einstieg kann auf Leschke zurückgegriffen werden, der in seiner knappen Darstellung der vielen Anfänge der wissenschaft-

wird aber auch nicht nötig sein, da es neben basalen Eigenschaften um spezifische Mediencharakteristika geht, die im Rahmen meines Projektes interessieren. Gemeint sind mit letzteren solche Eigenschaften, die sich für die pragmatische Produktion und für die Repräsentation konstruktivistisch-epistemischer Verfahren beim historiografischen Mediendesign als relevant erweisen. Nur sie verlangen nach einer eingehenden Darstellung, auf der soliden Basis einer zugrunde liegenden generellen Medientheorie. Dieser gerichtete Blick macht zwecks Heranziehung adäquater methodischer Zugriffe theoretische Selektionen nötig – mit Hickethiers Worten geht es im Weiteren also um „Wegschneiden“, die ich auf die Fragestellung meiner Arbeit zentriere.

Die vorangestellten Beobachtungen lassen sich übersetzen in die Feststellung, dass es ohne eine absolute Mediendefinition natürlich auch keinen allgemeingültigen Begriff der ‚Medialität‘ geben kann: Grundsätzlich ist damit die Gesamtheit aller spezifischen medialen, ästhetischen Eigenschaften eines Mediums gemeint. Er bezieht sich einerseits auf Charakteristika, die übergreifend auch für alle weiteren Medien gelten, und somit auf das Mediale an sich. Andererseits ist ein als typisch angenommenes Set von Eigenschaften gemeint, das für Einzelmedien als konstitutiv angesehen wird – das Filmische des Films oder das Textuelle beim Schrifttext.¹² An sich ist dieser Kategorienbegriff sehr abstrakt und seine Bestimmung wirkt *prima facie* zirkulär. Konkrete Eigenschaften können aber deswegen nicht festgeschrieben werden, weil sie historisch von einer jeweiligen kulturellen Situation abhängen. Medialität ist eine Eigenschaft, die maßgeblich durch den *kulturellen Gebrauch* definiert wird. Zusätzlich werden mediale Eigenschaften erst durch die *Technik des Mediums* erzeugt, wobei Technik im Sinne von Verfahren, Apparatur und Energieeinsatz zu verstehen ist. Darüber hinaus wird der Mediengebrauch als kulturelle Praxis *gesellschaftlich institutionalisiert*; da er häufig vom Vorhandensein einer spezifischen Infrastruktur abhängig ist sowie Erwartungen, Vorgaben oder gar Verbote über ihn ausgesprochen werden, wird der Mediengebrauch gesellschaftlich reguliert.¹³ Als medienübergreifende Formen von Medialität führt Hi-

lichen Beschäftigung mit Medien eine Übersicht über die prominentesten Medienbegriffe und Untersuchungsmethoden gibt. Siehe Leschke: Einführung in die Medientheorie, S. 9-31.

12 Siehe Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 25 f.

13 Vgl. ebd., S. 25-32. Hickethiers Begriffsbestimmung lässt sich mit einem Beispiel der historischen Bedingtheit folgender medienkultureller Situation verdeutlichen: Der Umgang mit digitalen Computern in Informationsgesellschaften ist durch logisch-modelltheoretische Fortschritte in Mathematik und Philosophie zustande gekommen, da sie erst die Entwicklung von Programmiersprachen ermöglichten. Ebenso sind die Nutzbarmachung von Elektrizität sowie die Entwicklung bestimmter Fertigungstechniken als wichtige Vorbedingungen zu sehen. Darin sind also entscheidende Merkmale der Historizität der Computer zu sehen. Hinzu kommt ein gewachsener – und sich stetig verändernder – Bedarf am Computergebrauch, zum Beispiel zur Vereinfachung von Arbeitsprozessen. Auch die infrastrukturelle Versorgung mit einem Internetanschluss, um PCs im WWW nutzen zu können, ist essenziell. Relevant sind ebenfalls allgemein geteilte Erwartungen an seinen Einsatz, etwa zur Kontaktpflege mit Arbeitskolleg*innen oder persönlichen Kontakten per E-Mail. Grenzen der Benutzbarkeit werden hingegen etwa durch Gesetze erzeugt, die den Besuch von als kriminell eingestuften Internetseiten verbieten. Dieses Konglomerat ist freilich durch eine Vielzahl weiterer Faktoren erweiterbar und zusammengekommen sind sie dafür verantwortlich, in welcher Weise das Medium Computer in Informationsgesellschaften generell gebraucht und wahrgenommen wird – dies aber definiert gerade seine hier zur Diskussion stehende Media-

ckethier Oralität, Literalität, Theatralität und Audiovisualität an.¹⁴ Freilich lässt sich diese Liste um Interaktivität oder haptische Medialitätsformen ergänzen, um nur zwei weitere Beispiele zu nennen, wie sie in vielen medientheoretischen Forschungen eine bedeutende Rolle spielen.¹⁵

Trotz des Fehlens einer zentralen Definition werden der Medien- und der Medialitätsbegriff anhand der vorangegangenen Erläuterungen langsam handhabbar und gewinnen durch die folgenden Bestimmungen weiter an Kontur.

Georg C. Tholen betont, als grundlegende Funktionen von Medien könnten zumindest herausgestellt werden, „Daten jedweder Art zu speichern, zu übertragen und zu verarbeiten“.¹⁶ Der im weitesten Sinne kommunikationswissenschaftliche Ansatz, der etwa für die Publizistik, die Zeitungskunde, Massenkommunikationsforschung oder der allgemeinen Systemtheorie virulent geblieben ist, hebt dabei primär die Funktion der Medien als *Mittel der Übertragung* hervor.¹⁷ Nach Tholen ist ein Medium so zu verstehen als „die zwischen Sender und Empfänger mehr oder weniger neutral vermittelnde und sinnindifferente Funktion der Medien als Instrument für die *intentional ausgerichtete* – und als solche medienunabhängige – Übertragung und Verbreitung von Informationen [...]“.¹⁸ Daran lässt sich die Funktion eines Mediums als Kanal erkennen, das auf das *Sender-Empfänger-Modell* von Claude E. Shannon und Warren Weaver als klassisches Kommunikationsmodell zurückgeht.¹⁹ Die intentionale Ausrichtung ist dabei ein entscheidendes Kriterium, um keine aufgeblähte Medienontologie zu erhalten, innerhalb derer quasi alles als Medium gälte, was als »informationsvermittelndes Ding« bezeichnet werden könnte.

Eine solche ist etwa bei einem weiteren Klassiker der Medientheorie, Marshall McLuhan, sichtbar, dessen Interpretation von Medien als „Ausweitungen“ menschlicher Sinne extrem weit reicht und in dieser Form nicht konstruktiv operationalisierbar ist.²⁰ Sein anthropomorphes, prothesenhaftes Verständnis von Medien ignoriert

lität. Zu der Historizität der Medien – in ihrer Wechselwirkung mit den medialen Bedingungen der Geschichte und der Geschichtswissenschaften – siehe Crivellari u.a.: Medialität der Geschichte und Historizität der Medien, S. 9-32.

14 Siehe Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 27-29. Hickethier betont an dieser Stelle weiter, dass sich das Medienspezifische verschiedener Einzelmedien in vielen Fällen nicht voneinander trennscharf abgrenzen ließe, dass „viele Aspekte des Medialen“ von mehreren Einzelmedien geteilt würden.

15 Interaktivität spielt für die Rezeption von Hypertexten sodann auch eine große Rolle; darauf werde ich im nächsten Kapitel entsprechend näher eingehen.

16 So Tholen: Medium/Medien, S. 150.

17 Siehe ebd.

18 Ebd., S. 150 f. Hervorhebung durch C.W.

19 Siehe Shannon: A Mathematical Theory of Communication. sowie ders./Weaver: The Mathematical Theory of Communication.

20 McLuhans Medientheorie soll hier nicht detailliert wiedergegeben werden. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass nach McLuhan alle Dinge mediale Qualitäten aufweisen, denen eine »Prothesenfunktion« für die menschlichen Sinne und Nerven zugeschrieben werden könne – das Radio wäre so als eine Erweiterung des Hörsinns zu verstehen, der geschriebene Text für Rezipient*innen als eine Erweiterung des Sehsinns (da sie die Botschaften des Autors oder der Autorin unabhängig von seiner/ihrer Präsenz jederzeit lesen können; in diesem Sinne wäre der Text ebenso eine Erweiterung der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Autors oder der Autorin – ein

schließlich, dass Technik nicht nur eine effizientere Informationsaneignung ermöglichen kann, sondern auch Erfahrungen eröffnet sowie Verfahren ermöglicht, die es ohne die Technik „nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt“, wie Sybille Krämer betont. Sie konkretisiert diese These mit dem Hinweis, Technik sei geeignet, „künstliche Welten“ zu erschaffen, womit sie zu Recht zwischen *Technik als Werkzeug* (zur Arbeitersparnis, als »Prothese«) und *Technik als Apparat* („Medien“, zur Aneignung neuer Erfahrungen) unterscheidet, auch wenn diese analytische Differenzierung im konkreten Fall natürlich nicht trennscharf sein kann.²¹ Mit Hickethier lässt sich weiter spezifizieren, dass Medien „nicht nur ‚mimetisch‘, ‚reproduzierend‘ oder ‚abbildend‘ [sind], sondern sie selbst erzeugen eine eigene Welt.“²²

Epistemisch relevant wird die Differenzierung zwischen Medien als Apparaten und reinen Werkzeugen auch beim Medienphilosophen Matthias Vogel. Er versteht Medien als Mittel zur „Individuierung von Gedanken“²³, also „zur Formulierung von Gedanken, Gefühlen, Inhalten sowie von Erfahrungen über die Welt“²⁴. Vogels Verständnis betont damit jene oben angegebene intentionale Ausrichtung und leistet der Forderung nach adäquatem Medieneinsatz zur Repräsentation von Wissenskonstruktionen, um die sich meine Studie dreht, Vorschub. Denn wenn Medien die Eigenschaft haben, Mittel zur Individuierung von (bestimmten) Gedanken zu sein, muss die Wahl des geeigneten Mittels bewusst und kompetent erfolgen: Diese Wahl orientiert sich zum einen an dem Gedanken als Sachinhalt (Womit ist dieser ganz generell formulierbar?), doch noch mehr auf die Metaebene der Individuationsstrategie (Auf welche Weise soll er repräsentiert werden, um damit weitere Rezeptionseffekte über die Vermittlung des Sachinhaltes hinaus zu erzeugen? Soll er überzeugen, unterhalten, berühren?).

Mit der Unterscheidung zwischen ‚Apparaten‘ und ‚Werkzeugen‘ lässt sich also eine begriffliche Mindesttrennschärfe herstellen, die den Gegenstandsbereich auf Medien als Mittel der oben erwähnten intentional ausgerichteten Informationsübertragung

quasi »ausgelagerter« Ausdruck). Selbst künstliches Licht kann man mit McLuhan als Fähigkeitserweiterung des Auges verstehen, Dinge unabhängig von Tageszeiten visuell wahrzunehmen. Eine Glühbirne wäre demnach ebenso ein Medium. McLuhan bereitet diese These im Vorwort seines Buches *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* vor, um sie in seinem die Medientheorie prägendsten Werk *Understanding Media. The Extensions of Man* aufzugreifen. In der gemeinsam mit Quentin Fiore publizierten Monografie *The Medium is the Message. An Inventory of Effects* wird sie daraufhin weiter ausdifferenziert. McLuhan: *The Gutenberg Galaxy*; ders.: *Understanding Media*; ders./ Fiore: *The Medium is the Message*.

21 Siehe Krämer: *Das Medium als Spur und als Apparat*, S. 83-86. Mit dieser Unterscheidung werden Eigenschaften der Medialität beschrieben und nicht ontologische Unterscheidungskriterien für einzelne technische Artefakte festgelegt, wie auch Krameritsch betont. Eine bestimmte Technik kann somit sowohl Eigenschaften eines Werkzeuges als auch eines Apparates aufweisen. Krameritsch urteilt sodann, dass aus der Perspektive der Kulturtechniken in Medien sozial konstruierter „Raum neuer Erfahrungen“ gesehen werden müsse, der dem Menschen einen Handlungsspielraum gebe, welcher durch McLuhans deterministisches anthropomorphes Modell zuweilen verstellt bleibe. Siehe Krameritsch: *Geschichte(n) im Netzwerk*, S. 43 f.

22 Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 32.

23 Vogel: *Was sind Medien?*, S. 342 f.

24 Vogel nach Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 20.

und -verbreitung vorerst eingrenzt. Erst so wird der Untersuchungsgegenstand ‚Medium‘ griffig,²⁵ ehe er weiter ausdifferenziert werden kann.

Die bis hierhin gekennzeichnete »schwache« Bedeutung, welche in Medien also im Kern „die technischen Mittel [...] sieht“²⁶, wird durch eine »starke« komplementär ergänzt. Sie weist das Medium als *Vermittlung* aus: Die „vermittelnde Medialität der Medien“ meint „die prozessuale Bestimmtheit eines historisch variierende[n] und doch jeweils unhintergehbare[n] kulturelle[n] Symbolsystems“.²⁷ Hier wirkt sich der Gebrauch eines Mediums an sich auf den Inhalt der Botschaft aus; Medialität erzeugt bereits Sinn, wie ich im Weiteren näher ausführen werde.

Die Tatsache, dass die Sinngenese im kommunikativen Akt aufseiten der Rezipient*innen nicht allein durch Übertragung von Sachinhalten bestimmt wird, wurde bereits in diversen Disziplinen und Theorien festgestellt. Ja, die für diesen Zusammenhang relevanten theoretischen Grundlagen werden gar grundsätzlich außerhalb der Medienwissenschaft geklärt.²⁸ Die vermittelnde Funktion von Medien wird dabei besonders auf *soziale und kulturelle Faktoren* zurückgeführt, daneben vor allem auf *materielle, formale Eigenschaften* konkreter Medienprodukte, worauf ich noch weiter eingehen werde. Jedenfalls ruft der Einfluss solcher Faktoren auf das zu Vermittelnde die *Medienästhetik* auf den Plan, die sich mit Ralf Schnell folgendermaßen umreißen lässt:

„[...] Der Begriff Medienästhetik ist insoweit [...] als ‚Wahrnehmungsform der Medien‘ zu verstehen. Diese ist nicht identisch mit dem, was gezeigt oder gesagt wird, sondern sie besitzt ihr charakteristisches Merkmal in der Art und Weise, wie sie ihre Möglichkeiten und Fähigkeiten, ihre Techniken, ihre Mittel zur Verarbeitung von vorgegebenen oder hergestellten Inhalten oder Gegenständen einsetzt. Das Wie der Wahrnehmung steht deshalb im Mittelpunkt der Medienästhetik [...]“²⁹

Mit dem „Wie der Wahrnehmung“ haben wir es mit einem Ästhetikbegriff zu tun, der nicht im kallistischen Sinn ‚Schönheit‘ anspricht, sondern sich strenger an dem altgriechischen *aisthētikós* (‚wahrnehmend‘) orientiert. ‚Ästhetik‘ meint demnach ‚die Lehre vom sinnlich Wahrnehmbaren, von der sinnlichen Erkenntnis‘.³⁰ Die vermit-

25 In dieser Hinsicht urteilt Krameritsch zu McLuhan treffend: „Kurz: McLuhans Medienbegriff ist – was sein Objekt betrifft – zu breit, was aber seinen heuristischen Rahmen betrifft, zu eng gefasst [...]“ Krameritsch: *Geschichte(n) im Netzwerk*, S. 43.

26 Winfried Schulz nach Tholen: *Medium/Medien*, S. 151.

27 Tholen: *Medium/Medien*, S. 151. Tholen betont hier, dass die »starke« Bedeutung der Medien erst Mitte der 1980er Jahre zum vorherrschenden Konzept in den Kultur- und Medienwissenschaften avancierte.

28 Vgl. Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, S. 163–165. Das Feld der damit gemeinten Theorien wird durch soziologische, konkreter systemtheoretische, durch kunsttheoretische, diskurstheoretische, philosophische und viele weitere Ansätze bestimmt. Nicht zuletzt in den Cultural Studies wird besonders der Mediengebrauch behandelt. Einen Überblick über dieses Feld vermittelt ebd., S. 161–235.

29 Schnell: *Medienästhetik*, S. 73. Zur Konzeption der Medienästhetik siehe auch ders.: *Geschichte und Theorie*.

30 Diese ursprüngliche Bedeutung von ‚Ästhetik‘ entstammt dem 18. Jahrhundert. Die uns heute eher vertraute kallistische Auslegung stellt eine erst später einsetzende Verengung dar. Für den medialen Kontext macht etwa Herbert Zettl in seinen Ausführungen zu den von ihm entwickelten *applied*

telnde Funktion der Medien äußert sich daher bei Rezipient*innen immer in Form eines bestimmten „Wie der Wahrnehmung“. Weil dies stets auf der Grundlage eines vorliegenden, in spezifischer Form materialisierten Ausdrucks – des Medienproduktes – zustande kommt, hängt der medienästhetische Effekt in entscheidendem Maß von dem *Wie des Gestaltens*, vom Mediendesign auf der Produktionsseite ab – zusätzlich zur sozialen und kulturellen Rahmung.

Diese Verbindung genauer zu bestimmen, wird Inhalt der folgenden Abschnitte sein. Als Ende des hier vorgenommenen Aufrisses genügt zunächst eine Bestandsaufnahme, die ich auf die Geschichtswissenschaften als Anwendungsbereich übertrage und dabei direkt an meine epistemologische Grundlegung anknüpfe:

- 1) Im geschichtswissenschaftlichen Forschungsprozess konstruieren Historiker*innen Sinnzusammenhänge zunächst mental.
- 2) Diese werden versucht, in eine angemessene, die Zusammenhänge reflektierende mediale Form zu bringen. Der erste Schritt hierzu ist üblicherweise keineswegs die bewusste und begründete Wahl eines Ausdrucksmediums aus einem tatsächlich größeren Pool an möglichen Ausdrucksmedien. Vielmehr ist der typografische Text ein etabliertes historiografisches Standardmedium, das in der Disziplin wie selbstverständlich benutzt wird, um sodann kompetent und reflektiert einen Drucktext als Medienprodukt herzustellen. Kompetentes, reflektiertes Schreiben meint dabei sowohl die semantischen Einschreibungen (Welche Aussagen will ich als Historiker*in treffen?) als auch den formalen Aufbau der Zusammenhänge (Welche Gliederung wähle ich? Wie strukturiere ich den argumentativen Verlauf meiner Darlegungen innerhalb und entlang der Kapitel? Welche Einzelaussagen lasse ich in welcher Weise aufeinanderfolgen?). In dieser Medialisierungspraxis offenbart sich der intentionale Gebrauch von Medien, der auf die Individuierung von Gedanken abzielt. Die mentale Konstruktion von Sinnzusammenhängen wird in eine mediale Konstruktion, in ein Mediendesign überführt.³¹
- 3) Leser*innen rezipieren die Sinnzusammenhänge auf der Grundlage des konkreten Medienproduktes. Die symbolische Strukturierung der Zusammenhänge hilft ihnen, die Konstruktionen der Historiker*innen auf eine Weise wahrzunehmen, die ihnen den Konstruktionscharakter erschließbar werden lässt. Dieser semiotische Faktor wird einerseits durch Sozialisation und kulturelle Bedingungen bestimmt (im Fall der Historiografie äußert sich dies besonders in Leseerwartungen eines

media aesthetics auf den wahrnehmungszentrierten Ästhetikbegriff aufmerksam. Siehe Zettl: *Aesthetics Theory*, S. 366.

31 Damit möchte ich explizit nicht ausschließen, dass die mentale Konstruktion von Sinnzusammenhängen auch *während* des Medialisierungsprozesses erfolgt. Auf das Schreiben einer Monografie gewendet: Selbstverständlich werden Gedanken nicht ausschließlich fertiggedacht, ehe sie in ein Textverarbeitungsprogramm übertragen werden. Neue Zusammenhänge, Abwandlungen oder Streichungen, die erst beim Niederschreiben oder aufgrund vorangegangener Schreibpassagen entstehen, sind etwas Alltägliches. Doch auch in diesem dynamischen Prozess ist der erste Ort der Abwandlungen der mentale: Zunächst macht man sich Änderungen/Neuerungen bewusst, ehe man mit ihrer medialen Umsetzung reagiert.

Fachpublikums bei der Rezeption wissenschaftlicher Texte) sowie durch Vorwissen beeinflusst. Er ist andererseits auch direkt an die materiellen beziehungsweise formalen Qualitäten des Medienproduktes gekoppelt: Der Textfluss spiegelt etwa Argumentationsverläufe mit den in ihnen angelegten lokalen und globalen Kohärenzen sowie den Fluss historischer Zeit wider. Die formale Ästhetik des Medienproduktes provoziert ein spezifisches „Wie der Wahrnehmung“ und steht auf diese Weise für einen Informationsgehalt *sui generis*. Damit kommt der vermittelnden Wirkung von Ausdrucksmedien für die Historiografie nicht nur ein kommunikativ-didaktischer, sondern auch ein epistemischer Wert zu.

Auf der Grundlage dieser Bestandsaufnahme lassen sich feinere Analysen zur Medialität anstellen, um klarer kenntlich zu machen, worin genau sich verschiedene Medien voneinander unterscheiden und wodurch die Ästhetik von Medienprodukten im Einzelnen bestimmt wird. Dies liefert gleichzeitig überhaupt erst eine belastbarere medienanalytische Basis dafür, Kriterien eines kompetenten und adäquaten Mediengebrauches in der Historiografie anzugeben und geltend zu machen. Worin genau äußert sich die vermittelnde Wirkung von Medien? Welche spezifischen Rezeptionseffekte kommen bei unterschiedlichen Ästhetiken verschiedener Medienprodukte zum Tragen? Wie lassen sich diese dann im Mediendesign einzeln nutzen oder auch kombinieren, um Wissenskonstruktionen bestmöglich offenzulegen? Derlei Fragen können nur auf der Basis eines *Medien-Modells* beantwortet werden. Es legt für die Betrachtung von Medien und -produkten nämlich eine analytische, heuristische und terminologische Grundlage in systematischer Weise fest.

Das skizzierte Problem, mit Mediendefinitionen bestenfalls plausible „Wegschneiden“ ohne Allgemeingültigkeit schlagen zu können, dabei dennoch medienübergreifende Qualitäten aufzudecken, wird insbesondere bei *top-down*-Modellen der Medientheorie offenbar. Sie setzen an konkreten Medien und Medienprodukten an, um Unterschiede wie Gemeinsamkeiten deutlich werden zu lassen und die medialen Eigenschaften analytisch herauszupräparieren. Medientheoretische *bottom-up*-Modelle stellen hingegen eine Palette an abstrakten Eigenschaftskategorien und atomaren Eigenschaften bereit, auf denen sämtliche Medien beruhen müssen, um als solche gelten zu können. Die konkrete Kombination und Modifikation dieser Basiseigenschaften konstituiert dann erst die unterschiedlichen Medialitäten.

Auf diese Weise schaffen *bottom-up*-Modelle einen analytischen und heuristischen Rahmen, der den Vorteil hat, jegliche medialen Qualitäten auf allgemeingültige Grundeinheiten herunterzubrechen. Werden Medialitäten durch unterschiedliche Zugriffe verschieden konzeptualisiert und zueinander in Beziehung gesetzt, ist dies nicht zwangsläufig ein Argument gegen das verwendete *bottom-up*-Modell an sich – die atomaren Grundeinheiten mögen bei unterschiedlich ausfallenden Definitionen eines Mediums einfach unterschiedlich gewichtet und kombiniert werden. Die dem zugrunde liegende Systematik an Grundeinheiten würde aber dann davon unberührt bleiben. Ob sich das Modell bewährt, muss sich hingegen freilich immer im Umgang mit distinkten Medien und ihrem Vergleich miteinander zeigen. Das heißt, sie müssen tatsächlich alle Eigenschaften von Medien und konkreten Medienprodukten

in niedrigster Auflösung erschöpfend und standardisiert abbilden können und dies dann auch terminologisch erfassen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Medien würden auf diese Weise präzise an den jeweiligen genauen Stellen lokalisiert sichtbar gemacht werden. Für meine Studie ist diese *bottom-up*-Perspektive von immenser Bedeutung. Sie lässt für das historiografische Mediendesign nämlich diejenigen Medienqualitäten als Grundeinheiten analytisch greifbar werden, die sich als epistemisch relevant erweisen. Diese Qualitäten analytisch benennen zu können, hat sodann den Vorteil, alle möglichen Ausdrucksmedien nach den Qualitäten abklopfen zu können. Verfolgen wir als Historiker*innen ein bestimmtes Publikationsprojekt, können wir auf diese Weise medientheoretisch informiert ein Publikationsmedium aussuchen, das sich speziell für die Vermittlung des zugrunde liegenden Knowledge Designs andient. Anders gewendet liefert uns ein *bottom-up*-Medienmodell das analytische, heuristische und terminologische Rüstzeug, um einen gebrauchsorientierten gezielten Medieneinsatz zu realisieren.

Ein besonders instruktives *bottom-up*-Modell hat vor einigen Jahren Elleström in seiner Studie *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media*³² vorgestellt. Seine Ausgangsmotivation ist hierbei, angeben zu können, wie der Transfer einzelner Charakteristika zwischen unterschiedlichen Medien funktioniert – zum Beispiel bei Romanverfilmungen der Transfer einer narrativen Struktur des Buches auf den Film. Dies nennt er „*media transformation*“.

Im Zentrum des Modells stehen vier *modalities*³³ der Medien: die materielle, die sensorische, die raumzeitliche und die semiotische.³⁴ Elleström kennzeichnet sie folgendermaßen:

„A modality should be understood as a category of related media characteristics that are basic in the sense that all media can be described in terms of all four modalities. All individual media products, and all conceptions of qualified media, may be understood as specific combinations or types of combinations of modes of the four modalities [...]“.³⁵

Mit „*mode*“ meint Elleström also eine konkrete Ausgestaltungsform innerhalb der Rahmenkategorie *modality*. Als Beispiele führt er an:

„[...] The flat surface, as a mode of the material modality, is an aspect of computer games, acrylic paintings, posters, printed literature, and so forth [...]. The audible, a mode of the sensorial modality, is an aspect of instrumental music, recited poetry [...],

32 Elleström: *Media Transformation*.

33 Ich verwende den englischen Originalausdruck, weil dem Begriff ‚Modalität‘ in der deutschsprachigen Forschung in großen Teilen eine andere und dabei uneinheitliche Bedeutung zukommt. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels wird der deutschsprachige Modalitätsbegriff noch eine zentrale Rolle spielen, jedoch von der herangezogenen Forschung hauptsächlich als Nutzung eines bestimmten Sinneskanals enggeführt. Dies ist aber eine ganz andere inhaltliche Ausrichtung als bei Elleström. Der Verwendung und Etablierung der Terminologie muss ich mich dort allerdings genauso unterwerfen wie hier bei Elleström. Ich verwende an verschiedenen Stellen meiner Arbeit entweder die eine oder die andere Sprachvariante, um jeweils konzeptionelle Eindeutigkeit herzustellen.

34 Siehe Elleström: *Media Transformation*, S. 37–39.

35 Siehe ebd., S. 37.

theatre, and many other qualified media. [...] Temporality, a mode of the spatiotemporal modality, is an aspect of songs, speeches, gestures, and dance, but not of stills and sculptures. All media are perceived and decoded in time, which is not the same as being temporal in itself. [...] Iconicity, a mode of the semiotic modality, is a vital aspect of the production of cognitive import in media such as children's books, statistical graphs, music, and web sites. Iconic structures create meaning through resemblance. [...] In general, iconicity interacts with the two other main modes of semiotic modality: indexicality (based on contiguity) and symbolicity (based on habits). [...]”³⁶

Die Bedeutung dieser Systematik für den Vergleich verschiedener Medien kennzeichnet Elleström sodann folgendermaßen:

„[...] The observation of differing modes of the modalities is necessary for pinpointing media similarities [...]. Whereas the material, sensorial, and spatiotemporal modalities form the framework for explaining presemiotic processes of mediation, the semiotic modality is the frame for understanding representation. [...]”³⁷

Dabei werden „mediation” und „representation” konzeptionell voneinander unterschieden, was für ein korrektes Verständnis von Elleströms Ansatz wichtig ist. Ersterer Begriff „captures the material process of media realization“. Hier ist also die Praxis der Medialisierung als Herstellung eines Medienproduktes gemeint; die Art und Weise der Ausgestaltung ist dabei das Mediendesign. „Representation” hat hingegen semiotische Bedeutung, „designed to explain the process of meaning making“.³⁸ Damit sind also die mentalen Konstruktionen angesprochen, wie sie zum einen Produzent*innen in das Medienprodukt einschreiben und wie sie zum anderen bei Rezipient*innen auf dieser medialen Vorlage als Wissen entstehen. Der Ort einer Repräsentation ist bei Elleström also nicht das Medienprodukt – ein Drucktext repräsentiert so betrachtet nicht die mentale Konstruktion des Autors oder der Autorin, vielmehr ist die Kognition der Ort der Repräsentation. Elleström ist innerhalb seiner Medientheorie damit konsequent, denn was ein Medienprodukt repräsentiert, ist für ihn immer eine kognitive Einstellung. Ich selbst werde in meiner Argumentation dennoch zwischen einerseits ‚mentalen Konstruktionen‘ und andererseits ‚medialen Repräsentationen‘ beziehungsweise ‚Medialisierungen‘ begrifflich unterscheiden, um die kognitive Ebene von der materiell vorliegenden semiotischen Codierung der Konstruktionen klar differenzieren zu können.

Was an dieser Stelle aber in jedem Fall deutlich wird, ist ein Brückenschlag zwischen einerseits der pragmatischen Herausforderung, konstruierte Sinnzusammenhänge zu medialisieren, und andererseits der Semiotik. Diese Verbindung habe ich in den vorangegangenen Abschnitten bereits vorgezeichnet; mit Elleström werden nun beide Bereiche innerhalb eines Modells systematisch verknüpft. Damit wird auch die etwa in der Literaturwissenschaft längst gemachte Feststellung medienanalytisch beschreibbar, dass Autor*innen zwar ihre individuierten Gedanken in einem Text festhal-

36 Ebd., S. 38. Elleström knüpft dabei an die Semiotik nach Charles S. Peirce an.

37 Ebd., S. 39.

38 Für beide Zitate siehe ebd., S. 11. Für die Unterscheidung siehe das Kapitel *Two Types of Media Transformation*, ebd., S. 11-35.

ten, die Gedanken aber *keinen unvermittelten* Einzug in die Kognition der Leser*innen finden. Eine solche unvermittelte Übertragung würde auf eine reine Kanal-Funktion von Medien hinauslaufen. Vielmehr stellen Rezipient*innen mithilfe der medialisierten Vorgabe selbst Sinn her. Der Ort der Sinngenese ist also ihre Kognition und die Genese selbst kommt durch Wahrnehmung des bekannten Zeichengebrauchs, Rezeptionsgewohnheiten, gelernte (Kultur-)Techniken des Umgangs mit Medien, aber auch durch themenspezifisches Vorwissen, Weltwissen und andere kontextuelle Faktoren zustande. Die Gestaltungsentscheidungen von Produzent*innen bleiben deswegen für das Verstehen ihrer Konstruktionen durchaus wesentlich, stehen aber keineswegs im Widerspruch mit einer aktiven Rolle von Rezipient*innen für die Sinngenese. Medienwissenschaftler Michael Klemm und Sprachwissenschaftler Hartmut Stöckl bringen es auf den Punkt:

„[...] Kurz: Ohne Interpret keine Bedeutung, ohne wahrnehmbaren Zeichenkomplex aber auch nicht. Geht man prinzipiell von einem konstruktivistischen Kommunikationsmodell aus [...], entsteht Bedeutung (im Wittgensteinschen Sinne) stets im konkreten Zeichengebrauch, also als Ergebnis fortwährender Semiosen des Interpreten, der wiederum auf die regelkonforme und situationsadäquate Zeichenverwendung des Produzenten angewiesen ist. [...]“³⁹

Daran wird die Bedeutung der Semiotik als Fundament für Ausdrucks- und Verstehensprozesse in Kommunikationssituationen deutlich. Entsprechend kennzeichnen sie Klemm und Stöckl auch als eine Basisdisziplin „[f]ür viele Ansätze aus den Sprach-, Medien- und Kulturwissenschaften“⁴⁰. Große bringt dieses Verständnis aus linguistischer Perspektive mit den Schlagworten der intentionalen Gestaltung des Medienproduktes sowie der Kohärenz und Kohäsion zusammen, wie ich sie im vorausgegangenen Kapitel bereits als essenziell für das Knowledge Design gekennzeichnet habe:

„Das Prinzip der Intentionalität betont den Handlungscharakter der Kommunikation, indem es die verwendeten Medien als Mittel zur Umsetzung von kommunikativen Zwecken auffasst. Aus der Sicht des Text- bzw. Bild-Produzenten führt die Umsetzung von Intentionen zu komplexen Strukturen der Kohärenz und Kohäsion. Aus ihnen abzuleitende kommunikative Ziele werden in der Tiefenstruktur signalisiert und wirken bei der Umsetzung einer übergeordneten kommunikativen Funktion zusammen. Ob die vom Produzenten intendierte Absicht tatsächlich erreicht wird, hängt allerdings auch von den Inferenzleistungen [...] der Kommunikationspartner ab. [...]“⁴¹

39 Klemm/Stöckl: „Bildlinguistik“, S. 15. Sie zitieren an dieser Stelle Klemm: Zuschauerkommunikation.

40 Klemm/Stöckl: „Bildlinguistik“, S. 8.

41 Große: Bild-Linguistik, S. 135. Große verweist an dieser Stelle auf Searls Sprechakttheorie, die sie als „wohl einflussreichsten Ansatz zu [sic!] Erklärung solcher Inferenzleistungen“ kennzeichnet. Im Abschnitt 2.4 zur Multimodalität werde ich das im obigen Zitat deutlich werdende *sozial-funktionalistische Kommunikationsverständnis* wieder aufgreifen.

Jedoch ist der Spielraum, wie eng die Rezeption den Intentionen der Produzentin oder des Produzenten folgt, im wissenschaftlichen Kontext in der Regel nicht besonders groß. Schließlich wird ein Fachpublikum den Inhalt einer historiografischen Monografie nur selten komplett anders verstehen, als von der Autorin oder dem Autor beabsichtigt. Enge, präzise Erklärungen, Konventionen in der Entwicklung von Argumentationen und in den Darstellungsweisen oder auch geteiltes Sach- und Methodenwissen gewährleisten normalerweise zumindest das grundsätzlich intendierte Verständnis, auch wenn es in Details zu Verständnisabweichungen kommen mag. Die im ersten Kapitel skizzierten Plausibilitätskriterien spielen hier natürlich mit rein. Hingegen führen offen gehaltene Argumentationen, ungewöhnliche oder mehrdeutige Darstellungen zu ambigen Rezeptionsmöglichkeiten.

Das „Wie der Wahrnehmung“ im Sinne der Medienästhetik ist von dem Wie der Darstellung zwar abhängig, aber nicht kausal bedingt. In großem Maße wird dies im Verhältnis von *Kohärenzplanung* (von Produzent*innen) und *Kohärenzbildung* (von Rezipient*innen) manifest, wie es in der Literaturwissenschaft behandelt wird und worauf ich im folgenden Kapitel noch näher eingehen werde.

Als letzte analytische Kategorie, die für meinen Untersuchungskontext relevant ist, führt Elleström *compound media characteristics* an. Damit ist die spezifische Komposition einzelner Mediencharakteristika gemeint – wie bei einem Medienprodukt die *modality modes* also im Einzelnen aufgebaut und zusammengestellt sind. Fragen nach den *compound media characteristics* eines Drucktextes könnten demgemäß lauten: Welche exakten Worte sind in den textsprachlichen Ausführungen enthalten? In welcher narrativen Form sind sie konkret angeordnet? Wofür steht diese Form symbolisch, etwa für eine teleologische Entwicklung? Für welchen logischen Aufbau der Gesamtdarstellung steht die Kapitelfolge?

Compound media characteristics bestehen dabei einerseits aus *media content*, also Entitäten wie einem einzelnen Satz im Drucktext oder eines grafischen Elementes im Bild. Andererseits erschöpfen sie sich in *media form*, womit die Relationen zwischen den Entitäten gemeint sind – das Zusammenspiel einzelner Sätze in einer kohärent angelegten Narration oder die symbolische Anordnung einzelner Bildelemente sind Beispiele dafür. Elleström betont, dass die Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien zwar notwendig, aber nicht scharf sei. Vor allem könnten Formen auch als Entitäten aufgefasst werden, etwa bei einem Absatz, der immerhin aus Sätzen aufgebaut ist. Er steht dann mit anderen Absätzen in einem übergeordneten Beziehungsgeflecht innerhalb eines Kapitels, welches so gesehen wieder als Form aufzufassen ist. Auch spezielle Typen oder Aspekte von Form können als Entität aufgefasst werden, beispielsweise bestimmte Muster oder Proportionen: Die logische Unterteilung einer Monografie in Teile wie Einleitung, Methoden- und Theorieteil, empirischer Hauptteil, Schluss und Ausblick lässt sich ebenso nennen wie die harmonische Dreiteilung von Kapiteln. Elleströms Ausführungen diesbezüglich lassen deutlich werden, dass wir es bei *media content* immer mit der Frage nach Granularität zu tun haben und nicht zwangsläufig atomare Entitäten gemeint sind (etwa der einzelne Buchstabe als Grundeinheit oder der Punkt an Druckerschwärze, der zusammen mit anderen Punkten den Buchstaben formt).

Bei alledem basieren *compound media characteristics* nach Elleström zwar auf der materiellen Medialisierung. Sie seien jedoch – ganz auf einer Linie mit den obigen semiotischen Ausführungen – als kognitive Einheiten aufzufassen. Sie entstünden immer dann, wenn Menschen strukturierend und interpretierend Sinn aus den materiellen Konfigurationen erzeugen.⁴²

An dieser Stelle lässt sich ein Resümee ziehen, wie Elleströms analytisches Modell zur medientheoretischen Unterfütterung des historiografischen Mediendesigns dienen kann – und zwar auf der Basis eines pragmatisch orientierten non-dualistischen Konstruktivismusverständnisses: Historiker*innen gestalten ein materielles Medienprodukt (*mediation*, mit spezifischen *modes* der *material modality*). Darin schreiben sie Sinn ein, indem sie ihr mental konstruiertes Knowledge Design darstellen. Rezipient*innen nehmen diese symbolischen Einschreibungen auf der Grundlage der ihnen materiell vorliegenden Form wahr – das materialisierte Medienprodukt ist semiotisch wirksam (*semiotic modality* mit seinen *modes*). Was sie rezipieren, besteht zwar aus Einzelteilen (singulären Informationen, argumentativen Zwischenschritten, etc.; *media content*), aber auch aus logischen Beziehungen zueinander (*media form*, als zweiter Bestandteil der *compound media characteristics*). Schließlich planen Historiker*innen Kohärenz, wenn sie ihre Sinnzusammenhänge in Form von argumentativen, narrativen Publikationen medialisieren (das Wie der Darstellung). Mit dieser Vorlage erzeugen Rezipient*innen selbst kognitiv sinnvolle Zusammenhänge (das „Wie der Wahrnehmung“).

Aufgabe dieses Abschnittes war es, zunächst zu zeigen, dass sämtliche Medienprodukte die genannten präsemiotischen und semiotischen Eigenschaften aufweisen, diese bei der Wissensvermittlung zusammenspielen und dass uns Elleström die analytischen Kategorien sowie das Vokabular dafür liefert. Mit diesem analytisch-terminologischen Rüstzeug können wir nun diejenigen beiden Aspekte von Medienästhetik näher charakterisieren, die ich bereits als epistemisch relevant angeführt habe und die wesentlich auch für die Vermittlung historischen Knowledge Designs mithilfe historiografischen Mediendesigns sind: *materielle und kulturelle Aspekte der Medienästhetik*. Damit schlage ich orientiert an meine generelle Fragestellung erneut gezielte theoretische „Wegschneiden“ und kann im Verlauf der folgenden Kapitel die medienästhetischen Beobachtungen anhand konkreter Beispiele explizieren.

2.2 Formalästhetik. Wissen wird durch die Form des Medienproduktes geprägt

Harold A. Innis wies seit 1950 systematisch auf die zentrale Bedeutung der Materialität von Medien für den Kommunikationsakt hin.⁴³ Der kanadische Wirtschaftshistoriker

42 Elleström erläutert die *compound media characteristics* in Elleström: Media Transformation, S. 39-45.

43 Er entwickelt seine medientheoretischen Konzepte in mehreren Schriften: Innis: Bias of Communication.; ders.: Changing Concepts.; ders.: Empire and Communications.; ders.: Strategy of Culture. Ausgewählte Teile hiervon in deutscher Übersetzung finden sich bei Barck (Hrsg.): Harold A. Innis.

beschäftigte sich mit den Auswirkungen von Kommunikationsmedien auf soziale Organisationsformen und Machtverhältnisse. Krameritsch fasst zusammen:

„[...] Medien werden bei Innis als materielle Träger der Kommunikation verstanden, welche Kultur und Gesellschaft formbildend und verhaltenssteuernd prägen und nicht bloß als neutrale Kanäle der Vermittlung fungieren. Sie geben gleichsam die Rahmenbedingungen der Kommunikation vor und beeinflussen damit nicht nur die Wahrnehmung des Individuums [sic!] sondern auch jene der Gesellschaft. [...]“⁴⁴

Als Beispiele dienen Innis Stein- oder Tontafeln, die aufgrund ihres langlebigen Materials eher als zeitbindend und zentralisierend zu interpretieren seien, während flüchtiges Trägermaterial wie Papier von Zeitungen etwa raumbindende und dezentralisierende Wirkungen aufwiesen.⁴⁵ Innerhalb seiner Herrschafts- und Machttheorie der Kommunikationsmedien bewertet er monumentale Steinbauten wie Pyramiden als zentralisierende Architektur, welche eher in Richtung Monarchie weise, während raumbindende Medien wie der auf Papier gedruckte Text „Verteilung, Verbreitung, Beteiligung“ bedeuteten und tendenziell eher in Richtung Demokratie wiesen.⁴⁶

Die Plausibilität von Innis' Medientheorie in ihrer Gänze interessiert an dieser Stelle weniger als die berührte *formalästhetische Wirkung* von Medien. Sie sollte spätere Medientheorien prägen und zur weiteren Ausdifferenzierung anregen.⁴⁷ Bei Schnell fungiert in diesem Kontext die Wahrnehmung als Instanz, die dazu geeignet ist, „den Zusammenhang des [gesamten; C.W.] Mediensystems in der ästhetischen Theorie zu repräsentieren“, so Rainer Leschke. Die Wahrnehmung werde benötigt, weil ein formalästhetisches Modell, wie es für Einzelmedien plausibel erscheint, *allein* auf der Grundlage der Materialität der Medien nicht geeignet sei, einen Zusammenhang des gesamten Mediensystems herzustellen. Aus dieser Perspektive stelle sich Medienästhetik als ein Versuch dar, „eine Verbindung von der Materialität der diversen Medien mit der sie zwangsläufig integrierenden Rezeption herzustellen“.⁴⁸

Dies lässt sich an verschiedenen Medien und Kommunikationssituationen beispielhaft ablesen. Bei Liveübertragungen von Sportereignissen im Fernsehen etwa erzeugen die Echtzeit bewegter Bilder (als *mode* der *spatio-temporal modality*), die Nivellierung räumlicher Distanz (*mode* der *semiotic modality*) sowie die Beanspruchung mehrerer Sinne (*mode* der *sensorial modality*) Emotionalität und den Eindruck des Dabeiseins. Der immersive Effekt wird jedoch anders als etwa bei Virtual Reality dadurch abgeschwächt, dass Zuschauer*innen die Bewegtbilder über einen flachen Bildschirm mit klar erkennbaren Rahmenbegrenzungen (*mode* der *material modality*) wahrnehmen. Hingegen ermöglicht ein wissenschaftlicher Literaturbericht eine jederzeit wiederholbare, kritische und distanzierte Rezeption, und zwar gerade dadurch, dass Rezi-

44 Krameritsch: Geschichte(n) im Netzwerk, S. 37 f.

45 Innis zieht für diese Interpretation verschiedene Imperien aus unterschiedlichen Epochen heran. Siehe Innis: *Empire and Communications*, S. 106-196.

46 Siehe zu dieser Einschätzung Hartmann: *Medienphilosophie*, S. 242. sowie Krameritsch: *Geschichte(n) im Netzwerk*, S. 38.

47 Siehe dazu Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, S. 155-158.

48 Ebd., S. 162 f.

pient*innen einen auf Papier fixierten, linear verlaufenden Text wahrnehmen. Der üblicherweise dichte Schreibstil gewährleistet die Aufnahme verhältnismäßig vieler überblicksartig zusammengefasster Informationen mit relativ geringem Leseaufwand.

Hier gebrauche ich die Begriffe ‚Formalästhetik‘ und ‚Materialität‘ in ihrem weiten Sinn, womit sämtliche formale Eigenschaften eines Medienproduktes eingefangen werden. Wie das Beispiel des Literaturberichtes schon andeutet, ist ein bedrucktes Blatt Papier demnach nicht einfach nur flexibel und flach, sondern auch sein linear angelegter Textfluss ist eine materielle Qualität des Druckwerkes.

Mit diesem weiten Verständnis kommt nun der konkreten *Struktur* des Medienproduktes eine zentrale Rolle zu.⁴⁹ Die ästhetische Dimension der Struktur ist in vielen (Einzel-)Medientheorien bereits herausgehoben worden, von denen im Kontext der Kulturwissenschaften bildbezogene Theorien besonders einflussreich wurden. Sie begründeten und prägten den *Pictorial/Iconic Turn*.⁵⁰ Aus einer kunsttheoretischen Sicht bringt Sarah Kofman die Abgrenzung bildlicher Formalästhetik zu derjenigen geschriebener oder gesprochener Sprache auf den Punkt: „Zwischen der figurativen Ordnung des Bildes und der diskursiven Ordnung der Sprache gibt es einen Spielraum, der durch nichts aufzufüllen ist.“⁵¹ Kofman treibt die alte Kontroverse um, wie über Kunst gesprochen werden könne, und kommt in Auseinandersetzung mit der Philosophie Jacques Derridas zu dem Schluss, dass sich hier zwei völlig unterschiedliche Zeichensysteme gegenüberstünden, die sich nicht ineinander übersetzen ließen.⁵² Mit Elleström können wir aufschlüsseln, dass Bilder vor allem simultan und direkt darstellen (als *mode* der *semiotic modality*). Texte hingegen können angesichts ihrer sequenzierten Struktur komplexere Ordnungen nur als Beschreibungen (ebenfalls als *mode* der *semiotic modality*) wiedergeben. Entscheidend an dieser Differenzierung ist in ästhetischer Hinsicht nun, dass bildliche Darstellungen in der Lage sind, ein

49 ‚Struktur‘ und ‚Ordnung‘ werden im angegebenen Kontext in meiner Untersuchung synonym verwendet. Damit ist der formale, gegliederte Aufbau der Medialisierung, also die Anordnung ihrer Bestandteile gemeint. Keineswegs jedoch ist der viel weitere Begriff ‚Funktionslogik‘ gemeint, der zum Beispiel auch Prinzipien zur (interaktiven) Manipulation des Medienproduktes impliziert. Zur Funktionslogik des Fernsehens gehört so etwa das aktive Ein-, Aus- und Umschalten durch Zuschauer*innen via Fernbedienung.

50 Für eine Übersicht und weiterführende Literatur zu dem auf William J. T. Mitchell (*Pictorial Turn*) beziehungsweise Gottfried Boehm (*Iconic Turn*) zurückgehenden Turn siehe zum Beispiel Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, S. 329–380.

51 Kofman: *Melancholie der Kunst*, S. 21.

52 Konkret argumentiert sie, dass sich das Bild als Simulakrum nicht mit beschreibenden Diskursen wiedergeben lasse. Siehe ebd., S. 21–28. Kofman trifft damit den Kern des Problems, das auch in meiner Untersuchung zentral ist und in den kommenden Kapiteln ausdifferenziert wird: Hypertexte verfügen über eine andere Ordnung als linear angelegte Drucktexte und lassen sich nicht ohne Qualitätsverlust in selbige »übersetzen«, was erst recht für Hypertexte mit visualisierter Struktur gilt. Für die Quellenarbeit in den Geschichtswissenschaften machte bereits Werner Wohlfeil darauf aufmerksam, dass Bilder anders zu analysieren seien als Texte. Siehe Wohlfeil: *Bild als Geschichtsquelle*. Im Zuge der Ausweitung des Quellenbegriffs auf Bilder kam es auch in den Geschichtswissenschaften zu einer breiten Rezeption der Kunsttheorien Aby Warburgs, Erwin Panofskys und Max Imdahls, wie Haas herausstellt. Siehe Haas: *Vom Schreiben in Bildern*, Absatz 8. Zu den genannten Kunsttheorien siehe einführend etwa Forster: *Aby Warburg*; Kohle: *Max Imdahl*, sowie Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky*.

„Wie der Wahrnehmung“ zu erzeugen, das von einer *unmittelbaren, überblicksartigen* Rezeption von Objekten bestimmt ist. Wenn ein Bild qua Ähnlichkeit auf ein Objekt Bezug nimmt beziehungsweise das Bild ähnliche Eigenschaften wie das Objekt teilt – beispielsweise wenn ein Portrait der abgebildeten Person ähnelt – dann handelt es sich um eine *ikonische Darstellung*. Das Bild fungiert als Ikon(-Zeichen). Diese Zeichenkategorie geht auf den US-amerikanischen Mathematiker, Logiker, Philosophen und Semiotiker Charles S. Peirce zurück, auf den sich auch Elleström stützt. Ikonische Darstellungen repräsentieren Objekte und deren Eigenschaften besonders augenscheinlich, besonders explizit. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um eine Abbildung konkreter Objekte wie Personen handelt, oder ob Abstrakta wie Argumentationsstrukturen beziehungsweise Sinnzusammenhänge als Grafiken dargestellt werden.⁵³ Entgegen solch bildlicher Ästhetik führen Texte zu einer *sequenzierten, sprachlich propositional bestimmten* Wahrnehmung. Aus diesem Unterschied folgt unter anderem, dass wir es mit unterschiedlichen symbolischen Tempor(e)alitäten zu tun haben, wie wir sie schon mit Ernst kennengelernt haben.⁵⁴ Gleichzeitigkeit (in der ikonischen Darstellung der figurativen Ordnung) steht der fortlaufenden Sequenzierung (in der textuellen Entwicklung eines Narratives) gegenüber.

Dieser Vergleich wird uns im letzten Abschnitt dieses Kapitels noch weiterbeschäftigen. An dieser Stelle sollte jedoch bereits sichtbar geworden sein, inwiefern sich verschiedene Medienprodukte durch unterschiedliche materielle Strukturen auszeichnen und hierdurch formalästhetisch unterschiedliche Wahrnehmungsformen entstehen können.⁵⁵ Wenn aber durch die materielle Form so etwas wie Gleichzeitigkeit (wie bei Bildern) oder sequenzieller Verlauf (wie bei Drucktexten) im „Wie der Wahrnehmung“ erkennbar wird, damit auch eine ikonische Wiedergabe oder Hierarchisierungen rezipiert werden, dann zeitigen materielle Medieneigenschaften auch symbolische Wirkungen. Wir können mit anderen Worten eine folgenreiche Verknüpfung zwischen Elleströms *material modality* und der *semiotic modality* beobachten. Die *modes* der *material modality* springen gewissermaßen in *modes* der *semiotic modality* um.

Medienästhetik erschöpft sich aber nicht nur in formaler Ästhetik, sondern wird auch durch kulturelle Sinngebungen beeinflusst. Haben wir einen typografischen Text vor uns liegen, so ist zwar sein Fluss entlang von Zeilen, Absätzen und Seiten die

53 Es ist für eine auf Ähnlichkeit beruhende ikonische Abbildung nicht einmal von Belang, ob das jeweilige Objekt überhaupt existiert. Peirce schreibt hierzu: „An *icon* is a representamen which fulfills the function of a representamen by virtue of a character which it possesses in itself, and would possess just the same though its object did not exist. Thus, the statue of a centaur is not, it is true, a representamen if there be no such thing as a centaur. Still, if it represents a centaur, it is by virtue of its shape; and this shape it will have, just as much whether there be a centaur or not.“ Peirce: *Collected Papers*. Band V, 5.73, S. 50. Hervorhebung im Original. ‚Ähnlichkeit‘ wird dabei breit aufgefasst und kann in einer direkten Sichtbarkeit der Ähnlichkeit oder auch in einer Analogie bestehen. Siehe dazu ebd. Band I, CP 1.370, S. 195. Peirce hat das Ikon im Verlauf seiner Arbeit beständig präzisiert und Unterkategorien gebildet. Siehe dazu Stjernfelt: *Diagrammatology*.

54 Siehe FN 75, Kap. 1.

55 Die Beiträge des von Hans U. Gumbrecht und Karl L. Pfeiffer herausgegebenen Sammelbandes zur Materialität der Kommunikation entwickeln weitere theoretische Ansätze und wenden sie an konkreten Beispielen interdisziplinär an. Siehe Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*.

materielle Basis dafür, dass wir semiotisch lineare Verläufe wahrnehmen. Dem geht aber natürlich überhaupt erst die Erfindung voraus, Botschaften in Form von Zeichen zu Wörtern zu formen und durch eine Grammatik strukturiert in nacheinander geschriebenen Sätzen zu artikulieren. Dieses Codesystem haben wir eingeübt und können Texte erst aufgrund dessen als inhaltliche Verläufe wahrnehmen. Auch das steinerne Medienmaterial bei Innis strahlt nicht einfach von sich aus Dauerhaftigkeit aus, sondern wird als solche von einer jeweiligen Kultur in entsprechender Weise wahrgenommen und verwendet.

Zu behaupten, die Materialität der Medienprodukte stehe semiotisch für etwas, ist somit zwar eingeschränkt korrekt – die Formgebung triggert tatsächlich ein bestimmtes „Wie der Wahrnehmung“. Allerdings wurde in verschiedenen Medientheorien dargelegt, dass die Medienästhetik durch kulturelle Sinngebungen gerahmt und die Symbolik von Medienprodukten inhaltlich mitbestimmt wird, wie ich im Folgenden zusammenfassen werde.

2.3 Medienkultur. Wissen wird durch gelernten Mediengebrauch geprägt

Während bereits Innis' formalästhetische Position auf den vermittelnden Charakter der Medien weist, kann McLuhans berühmtes Diktum „the medium is the message“⁵⁶ hierfür als begriffshistorischer Ausgangspunkt gesehen werden.⁵⁷ Auch für McLuhan ist die Materialität der Medien für deren Ästhetik grundlegend, doch im Gegensatz zu seinem Mentor Innis bestimmen für ihn „die Verwendungsformen eines Mediums die prägende Kraft des Medialen“, wie Krameritsch McLuhans Ansatz zusammenfasst. Als charakteristische Wirkung von Medien wird die Verbreitung von *Fertigkeiten der Medien-kreativität und -kompetenz* und damit eine Veränderung der Medienkultur gesehen. „Die Diskussion um (mediale) Inhalte verstellt geradezu die Sicht auf die Wesensart des Mediums und deren weitreichende Rückwirkungen“.⁵⁸ Auch in Bezug auf McLuhan

56 McLuhan schreibt genau: „In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology.“ McLuhan: *Understanding Media*, S. 7.

57 Tholen stellt mit Wilhelm Voßkamp heraus, sein Siegeszug habe sich der wachsenden Bedeutung des Computers als Medium der Medienintegration verdankt, welcher eine Aufspreizung der „Gleichzeitigkeit der ‚ungleichzeitigen‘ Medien“ bewirkt habe. Hierin bestehe aber der Geltungsanspruch und -umfang der Kategorie des Mediums als „Vermittlung“ sowie als „Mittel“. Vgl. Tholen: *Medium/Medien*, S. 151 f. sowie Voßkamp: *Einleitung*, S. 9-13.

Für (computerbasierten) Hypertext als medienintegrierendes und damit multimediales Medium spielt der Aspekt der „Gleichzeitigkeit ‚ungleichzeitiger‘ Medien“ eine wichtige Rolle. Die vermittelnde (ästhetische) Wirkung digitalen Hypertextes ist in großen Teilen geradezu durch diese Gleichzeitigkeit bestimmt. Hierauf werde ich in den Abschnitten 4.2 und 4.5 weiter eingehen.

58 Für beide Zitate siehe Krameritsch: *Geschichte(n) im Netzwerk*, S. 38 f. Krameritsch stellt sodann klar: „Insofern liegt der Schlüssel zum berühmten Diktum ‚the medium is the message‘ nicht in der Diskussion um Inhalte (vs. Rahmen), sondern im Begreifen dessen, was die an Medien ein-

interessiert weniger die Schlüssigkeit seiner generellen Medientheorie oder Medienontologie als vielmehr die von ihm betonte kulturelle Dimension des Mediengebrauchs, wie sie für spätere Medientheorien essenziell bleiben sollte.

Zur Konkretisierung kann die Entwicklung des Gutenberg'schen Buchdrucks (nichts weniger als die technische Basis für das Referenzmedium Buch in den Geschichtswissenschaften) als ein besonders eindrückliches Beispiel herangezogen werden. Durch die Drucktechnik haben sich literale Gesellschaften ausgeformt, in denen das Buch als Schlüsselmedium fungiert, welches jedoch nicht allein für eine effizientere Wissensverbreitung auf der materiellen Papierbasis steht, sondern das Denken und Handeln innerhalb dieser Gesellschaften verändert hat. Sie sind immer auch ein Verbund kommunizierender „informationsverarbeitender Systeme“, wie Michael Giesecke herausstellt.⁵⁹ Der Umbruch von einer oral und skriptografisch geprägten zu einer literalen Gesellschaft steht damit für eine Medienrevolution, die einen neuen Wissenstyp erzeugt – ein Wissen, das die rational und linear angelegte Struktur der Schriftsprache von der Chirografie übernommen hat und durch seine großräumige Verbreitung nicht nur zu einem geteilten Wissen wurde, sondern durch seine neue Verbindlichkeit und Omnipräsenz und kraft der Ästhetik der gedruckten Schriftsprache zu einem eher von Linearität, rationaler Argumentation, Wiederauf-rufbarkeit, etc. geprägten Denken geführt hat. Krameritsch fasst zusammen, dass die aus der Frühen Neuzeit stammende Metapher vom »Baum des Wissens« für ebendiesen Wissenstyp Pate steht.⁶⁰

Es entstanden einerseits Mediengewohnheiten und -erwartungen, die durch neue Institutionen (Bibliotheken, Buchhandlungen, Autor*innenschaft, Leser*innenschaft, etc.) weiter verfestigt wurden. Andererseits haben sich vor allem *Kulturtechniken* entwickelt, die – bezogen auf den jeweiligen kulturellen beziehungsweise wissenschaftlichen Kontext – den kompetent produzierenden wie rezipierenden Umgang mit dem Medium Drucktext ermöglichten.⁶¹ In diesem Sinne beschreibt Hartmut Winkler das Verhältnis zwischen medialer Technik und Kulturtechniken als reziprok mit zwei Schleifen:⁶²

trainierten Kulturtechniken menscheitsgeschichtlich leisten; – und je nach gesellschaftlich und historisch dominantem Medium prägen diese ‚Leistungen‘ nach McLuhan die Denkweise ganzer Epochen entscheidend.“ Ebd., S. 39.

59 Siehe Giesecke: Mythen, S. 13 f.

60 Vgl. Krameritsch: Geschichte(n) im Netzwerk, S. 53 f., 88 sowie 98 f. Als Theorieansatz, der sich mit den kulturellen und gesellschaftlichen Auswirkungen von Medien auseinandersetzt, ist an dieser Stelle ebenfalls auf die Mediologie zu verweisen. Siehe hierzu besonders Hartmann: Mediologie.

61 Natürlich darf die literale Gesellschaft nicht als homogener Idealtyp verstanden werden: Oralität etwa spielte und spielt auch nach Gutenberg natürlich eine wesentliche Rolle im Kommunikationssystem literaler Gesellschaften. Der Stellenwert vorhandener Medien durchlebt im Laufe der Zeit ganz allgemein verschiedene Konjunkturen. Auch sind nicht alle Gruppen aller Gesellschaften gleichermaßen alphabetisiert. Doch das alles ändert nichts an der Schlüsselrolle, die das Medium Typografie für die meisten westlichen beziehungsweise industrialisierten Gesellschaften insgesamt eingenommen hat und sie dadurch kulturell geprägt hat. Siehe hierzu Giesecke: Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit.

62 Vgl. Krameritsch: Geschichte(n) im Netzwerk, S. 48.

„[...] Technik ist das Resultat von Praxen, die in der Technik ihren materiellen Niederschlag finden; Praxen (einige, nicht alle Praxen!) schlagen um in Technik: dies wäre die erste Phase des Zyklus. Und gleichzeitig eben gilt das Gegenteil: dieselbe Technik ist Ausgangspunkt wiederum für alle nachfolgenden Praxen, indem sie den Raum definiert, in dem diese Praxen sich ereignen. Dies ist die zweite Phase des Zyklus. Einschreibung der Praxen in die Technik und Zurückschreibungen der Technik in die Praxen. [...]“⁶³

Was heißt das nun für die Geschichtswissenschaften und die historiografische Medienpraxis? Zunächst kann festgehalten werden, dass hier, wie in allen Wissenschaften, eine eigene Medienkultur⁶⁴ vorherrscht. Innerhalb dieser sind spezifische Kulturtechniken prägend, wie die Entwicklung und Niederschrift rationaler Argumentationsführungen nach bestimmten narrativen Mustern.

Beispielsweise *sollte* die Einleitung einer Monografie eine Fragestellung beinhalten, die aus der kritischen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Forschungsstand entwickelt wird; außerdem *sollte* in der Einleitung der theoretische Unterbau, das methodische Vorgehen geklärt werden, dazu die einzelnen Abschnitte benannt und grundlegende Ergebnisse knapp gekennzeichnet werden. Die Liste lässt sich fortführen. Dabei geht es allerdings nicht allein um inhaltliche Vorgaben, also was in jedem Fall zu benennen ist. Wir erheben ebenso Maßgaben an die gegliederte Struktur der historiografischen Arbeit; schließlich sollen die zentralen Aussagen nicht irgendwann, sondern in den richtigen Abschnitten der Studie auftauchen und deren logische Struktur selbst soll Rationalität verbürgen.⁶⁵

Damit ist der Bogen zu den Kennzeichen geschichtswissenschaftlicher Rationalität und den in unserer Disziplin angewandten Plausibilitätskriterien zurückgeschlagen – allerdings nun zugespitzt auf die Frage, wie sich Rationalität durch die Praxis des Mediendesigns materialisiert zeigt. Die Schaffung einer rational begründbaren Buchstruktur – als ein *mode* der *material modality* mit symbolischem Aussagegewert im Sinne der *semiotic modality* – ist schließlich eine grundlegende Herausforderung, wenn es darum geht, historiografische Kulturtechniken anzuwenden.

63 Winkler: Rolle der Technik, S. 14.

64 Genauer betrachtet müsste von einer Subkultur gesprochen werden, die Teil einer übergeordneten gesamtgesellschaftlichen Medienkultur ist. Es ließen sich auch weitere Zwischenebenen aufschlüsseln. Ich beabsichtige hier allerdings schlicht, den medienkulturellen Aspekt der Medialisierungspraxis in der Historiografie als solchen auseinanderzuidividieren. Eine analytische Unterscheidung zwischen medienkulturellen Ebenen und die Verortung der Geschichtswissenschaften darin ist nicht mein Ziel, weswegen ich im Folgenden nicht weiter begrifflich differenzieren werde.

65 Das angeführte Beispiel lässt sich mithilfe anderer Disziplinen gut kontrastieren: In vielen rechtswissenschaftlichen Studien ist es zum Beispiel unüblich, Ergebnisse vorwegzunehmen. Die Gesamtargumentation läuft dann auf das nur am Ende stehende Resultat zu. Dieses strukturierte Schema zeigt rationale Konzepte juristischer Forschungsdarlegung auf und definiert die Praxis des Schreibens solcher Arbeiten als Kulturtechnik. Bei mathematischen oder modelltheoretischen Beweisführungen wird das zu Beweisende als Hypothese vorneweg angegeben. Ihre Bestandteile werden sodann Schritt für Schritt im Sinne des *reverse engineering* bewiesen, wofür wiederum Hilfssätze konstruiert werden, die ebenso im Nachhinein bewiesen werden müssen.

Deren ständig wiederholter praktischer Gebrauch führt gleichzeitig zu einer Selbstvergewisserung innerhalb der Historiker*innen-Gemeinschaft, denn die akzeptierten und in großen Teilen konventionalisierten Schreibweisen verfestigen die Kulturtechniken als ‚wissenschaftlich‘ beziehungsweise ‚historiografisch‘. Dadurch etablieren sich auch entsprechende Erwartungen seitens des Fachpublikums. Es bedarf eigentlich keiner großen Erklärungen, dass Vorgaben und Kulturtechniken sich jedoch nicht allein deswegen durchsetzen, weil sie metatheoretisch erarbeitet worden sind, weil große Vorbilder einen Goldstandard setzen oder sich ihr Gebrauch »einfach so« einschleift. Ganz klar wurden und werden die Vorgaben und Techniken im universitären Curriculum immer auch geschult. Sie werden also durch Institutionalisierung innerhalb der disziplinären Medienkultur gefördert und verstetigen Mediengewohnheiten und -erwartungen. Aufgrund dessen kann es im Übrigen keine Überraschung sein, dass in anderen disziplinären Forschungskulturen mit anderen Curricula auch unterschiedliche mediale Kulturtechniken gepflegt werden – man denke nur an den auf breite Verständlichkeit angelegten angelsächsischen Schreibstil, der klar mit Gewohnheiten, wie sie etwa in Deutschland nach wie vor vorherrschen, kontrastiert. Ebenfalls beobachtbar ist, dass geschichtswissenschaftliche Communitys als selbstvergewissernde und selbstevaluierende Gruppen ihre Darlegungsweisen im Lauf der Zeit durchaus verändert haben. Dies geschah insbesondere in der Folge grundlegender methodischer Neuerungen, die Mediengewohnheiten und -erwartungen durchbrechen und abändern können.⁶⁶ Was als ‚wissenschaftliche‘ Darlegungsweisen gilt, ist also zwar disziplinintern sozial bestimmt, aber keineswegs in Stein gemeißelt. Damit zeigt sich im speziell geschichtswissenschaftlichen Kontext Winklers reziprokes Verhältnis zwischen Medientechnik (traditionell: der typografische Text) und Kulturtechniken (das rationale Gestalten von Fachtexten nach disziplinären Grundregeln).

Historiografische Kulturtechniken sind bei alledem natürlich auch dann als Standards aktiv, wenn sie von Historiker*innen nicht dezidiert vergegenwärtigt werden. Wir finden es einfach ungewöhnlich, seltsam oder gar unwissenschaftlich, wenn nicht einmal die grundlegenden Darstellungsweisen benutzt werden, die von weiten Teilen der historischen »Zunft« konsensuell geteilt werden. Innovative Alternativen können zwar auf Zustimmung stoßen, müssen dafür aber eine große persuasive Kraft haben, um als adäquat anerkannt zu werden und den Bruch mit Gewohnheiten akzeptabel zu machen. Schließlich wird ihr Eigenwert wohl kaum anerkannt werden, wenn sie zwar in sich schlüssig sind, aber keine zwingenden und offensichtlichen Argumente für die Neuerung mitliefern.

66 Rebekka Habermas fasst beispielhaft zusammen, Strukturhistoriker und -historikerinnen hätten nicht wenig Mühe darauf verwandt, „einen kargen, an sozialwissenschaftlichen Methoden orientierten Stil zu entwickeln und Texte zu verfassen, die mit Tabellen und langen Zahlenreihen regelrecht überfrachtet waren, wodurch ihre Ergebnisse in einem besonderen Licht von Wahrhaftigkeit und Objektivität erschienen [...]“. Habermas: Gebremste Herausforderungen, S. 61. Was für die Strukturgeschichte als angezeigter Stil erscheint, steht im klaren Kontrast zu den Schreibweisen von Historiografie, die nicht sozialhistorisch ausgerichtet ist.

Als Resümee dieses Abschnittes können wir festhalten, dass kulturelle und materielle Bedingungen des Mediendesigns stets eng zusammenhängen. Gemeinsam prägen sie in medienästhetischer Hinsicht das vermittelte Wissen in seinem Sinngehalt, wobei die jeweils vorherrschende Medienkultur als sinndifferente Rahmung der Medienpraxis dient. In diesem Sinne kann mit Haas von einer medialen Präfiguration der Wissenschaften gesprochen werden.⁶⁷

2.4 Multimodalität für die Historiografie. Typografische Ausdrucksmöglichkeiten werden durch Bild-Texte erweitert

Ansetzend an den vorangegangenen „Wegschneisen“ zum Medien-/Medialitätsbegriff und zur Frage, welche Rolle die Medienästhetik für die Repräsentation konstruierten Wissens spielt, wird es nun um eine spezifische Medienqualität gehen, die für meine Gesamtargumentation eine Schlüsselrolle einnimmt: *Multimodalität*. Damit ist die Einbeziehung unterschiedlicher Sinneskanäle in der Kommunikation gemeint, wodurch in einem einzigen Medienprodukt verschiedene Ästhetiken zusammenspielen.⁶⁸

Außerhalb der Geschichtswissenschaften mag man als nahe liegende Beispiele an die musikalische Untermalung von Videosequenzen in Spielfilmen oder an die Text-Bild-Kombination in Graphic Novels denken. Im Kontext meiner Untersuchung ist *Text-Bildlichkeit* sodann auch die entscheidende Form von Multimodalität. Denn mir wird es mit dem visualisierten Hypertext im Kern darum gehen, Potenziale der genuinen materiellen und semiotischen *modes* typografischen Textes mit den genuinen Vorteilen der *modes* von Bildern für das historiografische Mediendesign *ergänzt* zu wissen. Damit haben wir es mit einem *komplementären Verhältnis* zweier unterschiedlicher Medienästhetiken zu tun, mit dem sich die Ausdrucksmöglichkeiten von Historiker*innen besonders produktiv erweitern lassen. Entsprechend verfolge ich mit

67 Haas verweist hierauf in seiner Zusammenfassung kommunikations- und medienwissenschaftlicher Positionen zur „wirklichkeitsgenerierenden Eigenschaft von Medien“. Siehe Haas: *Designing Knowledge*, S. 218.

68 Der häufigen Verwendung des Begriffes und seiner hohen Stellung in Fachdiskursen steht seine ungenaue Konturierung – ja, sogar eine definitorische Uneinigkeit – gegenüber. Stöckl sieht in ‚Multimodalität‘ ein aus linguistischer Sicht eigentlich unglücklichen Begriff, da ‚Modalität‘ ein grammatischer Terminus sei und für ihn gerade nicht ‚Sinnesmodalität‘ meine, sondern ‚Zeichentyp‘. Siehe Stöckl: *Sprache-Bild-Texte lesen*, S. 45. Verschiedene Begriffsdifferenzierungen reagieren auf dieses Problem, indem sie mit ‚Multicodalität‘ das Vorhandensein verschiedener Symbolsysteme herausstellen und in ‚Multimodalität‘ die Nutzung diverser Sinneskanäle meinen. Zur Differenzierungsproblematik siehe etwa Weidenmann: *Multicodierung und Multimodalität*, sowie Stöckl: *Sprache-Bild-Texte lesen*, S. 47. und Klemm/Stöckl: „Bildlinguistik“, S. 14 f. Letztere führen ‚Multimodalität‘ als Schlagwort der Debatte in der Bildlinguistik vor allem auf Gunther Kress' und Theo van Leeuwens „Bilderlesen“ zurück. Siehe Kress/van Leeuwen: *Reading Images*. Ich werde der Unkompliziertheit halber im Folgenden ausschließlich von ‚Multimodalität‘ schreiben, weil für mich die komplexe sinnliche Rezeption im Zentrum steht, die sich direkt auf das „Wie der Wahrnehmung“ nach Schnell auswirkt – Multimodalität im Kontext der Medienästhetik.

diesem Abschnitt das Ziel, Text-Bildlichkeit unter Rückgriff auf die einschlägige Forschung hinreichend zu kennzeichnen, um die Erläuterungen in den späteren Kapiteln auf den historiografischen Hypertext anwenden zu können und damit zu exemplifizieren.

Ebenjene Verbindung textueller und bildlicher Ästhetiken wird besonders intensiv in der noch jungen *Bildlinguistik*⁶⁹ untersucht. Meine theoretische Fundierung wird sich daher maßgeblich auf Positionen dieses Forschungsfeldes stützen und anhand von Beispielen und Erläuterungen aus unterschiedlichen Kontexten knapp vorzeichnen, worum es sich bei text-bildlicher Ästhetik überhaupt handelt, ehe ich konkreter auf historiografische Anwendungsmöglichkeiten eingehe.

Ich beginne dabei mit dem Verweis auf eine weitere Unstimmigkeit⁷⁰ in Bezug auf den Terminus – nicht primär der terminologischen Korrektheit wegen, sondern um den so wichtigen komplementären Charakter der Beziehung zwischen beiden Modalitäten zu unterstreichen: Das ‚Multi‘ in ‚Multimodalität‘ suggeriert nämlich ein *Nebeneinander* von Modalitäten, die nicht nur analytisch, sondern auch perzeptuell klar voneinander unterschieden werden könnten, deren Ästhetiken somit abwechselnd zur Geltung kämen beziehungsweise höchstens kumulativ aufeinander aufbauten. Das Gros der Bildlinguist*innen ist sich hingegen einig, dass wir es mit einem Zusammenspiel zu tun haben. Dies kann man am geeignetsten mit dem Schlagwort der *Medienkonvergenz*⁷¹ beschreiben. Es geht also um die Annäherung von Medien, wo-

69 Als wichtige Werke für Einstieg und Übersicht lassen sich anführen: Diekmannshenke u.a. (Hrsg.): *Bildlinguistik*; Große: *Bild-Linguistik*; Kress/van Leeuwen: *Multimodal Discourse*; Stöckl: *Die Sprache im Bild*. Eine knappe Übersicht der wichtigsten vorausgegangenen Arbeiten, die als Stationen zur systematischen Untersuchung von Sprache-Bild-Beziehungen zu verstehen sind, bietet ebd., S. 243–245 sowie 249–251. Eine neuere und umfängliche Übersicht zur Multimodalitätsforschung insgesamt (also nicht nur zu Text-Bild-Kombinationen) bieten Norris (Hrsg.): *Multimodality*. sowie Seizov/Wildfeuer (Hrsg.): *New Studies in Multimodality*. Klemm und Stöckl stellen in ihrer Einleitung zum Sammelband von Diekmannshenke u.a. als zentrale metatheoretische Position heraus, dass sie mit „Bildlinguistik“ keineswegs „Linguistik des Bildes“ meinen, also eine hinreichende Erschließung von Bildern mit linguistischen Mitteln. Sprache und Bild verstehen sie als (strukturell, semantisch und pragmatisch) grundlegend verschiedene Medien beziehungsweise Zeichensysteme, die allerdings vielfältige Bezüge zueinander aufwiesen. Diese Bezüge führten zu „Synergieeffekten“ für die Kommunikation. Die Sprachwissenschaft leiste in diesem Sinn einen genuine Beitrag zu einer inter- und transdisziplinären Bildwissenschaft, was die beiden Autoren dazu führt, für einen *Verbal Turn* in den Bildwissenschaften zu plädieren und in ihrem Einleitungstext zehn Grundfragen bildlinguistischer Forschung zu formulieren. Siehe Klemm/Stöckl: „Bildlinguistik“, S. 7–12. Große kennzeichnet in ähnlicher Weise das komplementäre Verhältnis zwischen Sprache und Bildern. Bilder und Sprache-Bild-Komplexe stellten aus linguistischer Sicht eine Modifikation und qualitative Erweiterung des kommunikativen Handlungsspielraumes dar. Dabei betont sie, traditionelle, von verbalen Kommunikationsformen strukturierte Methoden der Sprachwissenschaft reichten für die Analyse nicht aus. Ein sprachtheoretisches Analysemodell müsse hingegen der Tatsache Rechnung tragen, „dass Sprache und Bild in ihrer Interaktion sich als komplementäre Kodierungsformen erweisen, die sich wechselseitig ergänzen und dabei zu neuen Bedeutungsinhalten steigern.“ Siehe Große: *Bild-Linguistik*, S. 7 und 14.

70 Zum ersten angesprochenen Begriffsproblem siehe FN 68, Kap. 2.

71 Zu dem Begriff der Medienkonvergenz siehe den Sammelband von Jenkins (Hrsg.): *Convergence Culture*. Zuweilen wird in der Medienforschung auch von ‚Transmedialität‘ gesprochen. Siehe dazu

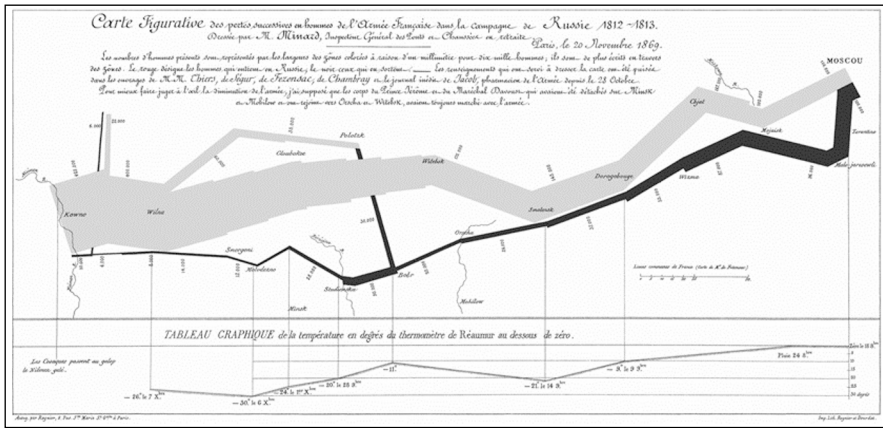
bei diese Annäherung in Hinsicht auf inhaltliche, technische oder sonstige (hier betont: ästhetische) Aspekte gekennzeichnet werden kann.⁷² Im Resultat dieses Zusammenwirkens entsteht etwas neues Genuines, eine eigene Ästhetik, indem involvierte *compound media characteristics* ganz neue Verbindungen über die Grenzen der jeweils grundverschiedenen *modality modes* hinweg eingehen und so auch neue *media forms* erzeugen. In einem multimodalen Medienprodukt werden daher in der Regel Texteinheiten und Bildeinheiten als semantisch aufeinander Bezug nehmend verstanden. Abb. 1 zeigt ein berühmtes Beispiel, das der Veranschaulichung dienen soll.

Die wechselseitige Bezüglichkeit zwischen Text und Bild kann aber grundsätzlich sehr unterschiedlich ausfallen. Wie im obigen Beispiel kann Text als Ko-Text kennzeichnen, was in einer davon separierten bildlichen Darstellung genau zu sehen sein soll. Text mag aber auch innerhalb eines Bildes vorkommen und durch seine Positionierung darin in symbolischer Beziehung zu anderen Bildelementen beziehungsweise zum Gesamttext⁷³ stehen. Viele weitere Text-Bild-Relationen sind möglich, die hier nicht erschöpfend ausgeführt werden können. Zur Verdeutlichung werde ich im Folgenden nur einige weitere deutliche Beispiele vorstellen.

Jenkins' Konzept des „transmedialen Erzählens“ in Jenkins: *Transmedia Storytelling*. sowie den Sammelband von Meyer u.a. (Hrsg.): *Transmedialität*.

- 72 Vgl. Große: *Bild-Linguistik*, S. 31. Sie fordert an dieser Stelle eine angemessene „Text-Bild-Hermeneutik“, die der Analyse von entsprechenden Medienprodukten dienen soll. In anderen Studien wird in Bezug auf die entstehende Ästhetik der Konvergenz ebenfalls der Ausdruck ‚Synästhesie‘ verwendet, der besonders auch in den Neurowissenschaften eine bedeutende Rolle spielt. Die Begriffsverwendung findet sich etwa bei Storrer: *Was ist „hyper“ am Hypertext?*, S. 228 f. sowie Heibach: *Literatur im elektronischen Raum*, S. 104-110.
- 73 Der in der Bildlinguistik gebräuchliche Terminus des semiotischen ‚Gesamttextes‘ meint schlicht das multimodale Konglomerat. Stöckl kennzeichnet semiotische Gesamttexte als „Texte und kommunikative Handlungen, die mehrere verschiedene Zeichensysteme (Sprache, Bild, Ton) beinhalten.“ Siehe Stöckl: *Sprache-Bild-Texte lesen*, S. 45. Er weist für das Begriffskonzept beispielhaft hin auf Doelker: *Figuren der visuellen Rhetorik*. sowie ders.: *Mehr als ein Bild*. und ders.: *Wort am Ende*.
- 74 Vgl. dazu Große, die hervorhebt: „[...] Ohne einen bezugnehmenden sprachlichen Ko-Text kann Kohäsion auf der Bildebene allerdings nur dann hergestellt werden, wenn das vom Bild-Produzenten präsupponierte Weltwissen bzw. das Spiel mit den Brüchen desselben bei dem Rezipienten vorhanden ist bzw. als solches erkannt wird, indem die einzelnen Elemente des visuellen Codes als Signifikanten erkannt und hinsichtlich ihrer kontextuellen Relationen in einen sinnstiftenden Zusammenhang gebracht werden.“ Große: *Bild-Linguistik*, S. 135.

Abb. 1: Bildhafte Karte der fortlaufenden Verluste an Männern der französischen Armee im Russlandfeldzug Napoleons 1812-1813, Charles Minard (1869)



Minards Lithografie gibt den Verlust an Soldaten, die Truppenbewegungen und die Temperaturen im Laufe des Russlandfeldzuges an. Das zweifarbige grafische Element in der Mitte wird dabei nur deswegen als Visualisierung des Bewegungsflusses und der Stärke der Truppe verständlich, weil es mit dem darüber stehenden Text, den angefügten Beschriftungen sowie dem darunter stehenden Graphen kombiniert wird. Allein für sich wäre es unverständlich. Umgekehrt wird zwar anhand der Zahlenbeschriftungen die Entwicklung der Truppenstärke deutlich, aber ohne die Visualisierung würde die Marschrichtung nicht klar werden. Die Ortsbezeichnungen in den Beschriftungen sind zwar Referenzpunkte dieser Bewegungsrichtung, aber kein expliziter medialer Ausdruck ebendieser. Erst die räumliche Anordnung der Ortsangaben, die auf die Lage auf einer Landkarte rekurriert, schafft zusammen mit der Visualisierung den Ausdruck geographischer Bewegungen. Rezipient*innen könnten selbige ansonsten lediglich imaginieren, sofern sie über ein entsprechendes geographisches Vorwissen verfügten oder eine Karte ergänzend heranzögen.⁷⁴ Derartige Mischformen aus Flussdiagramm und Karte bezeichnet man heute als Flow Maps.

Text mag etwa selbst bildlich gestaltet werden, sodass sein Layout (als *mode* der *material modality*) einen Aussagewert (im Sinne der *semiotic modality*, etwa durch ikonische Darstellung) erhält. Dadurch wird der semantische Gehalt der verschriftlichten Aussagen erweitert. Die Layout-Form kann durch ihre Bildlichkeit sogar erst eine nötige Aussage liefern, damit das Geschriebene überhaupt im Sinne der Intention der Autorin oder des Autors rezipiert werden kann, wie Abb. 2 beispielhaft vorführt.

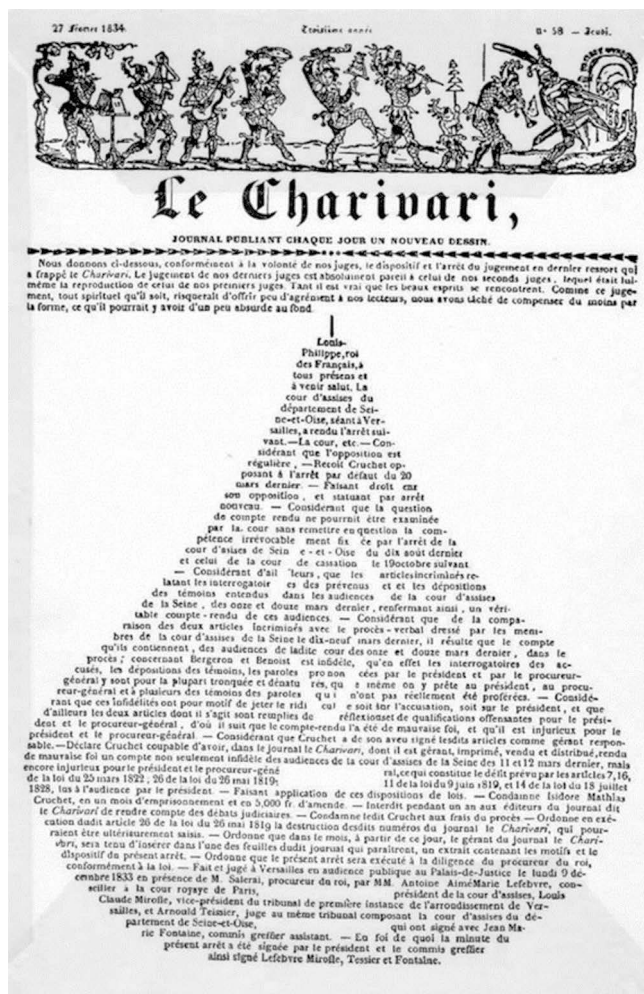
Umgekehrt kann ein Bild oder Bildelement einen Schriftzug beziehungsweise einzelne typografische Zeichen formen, wie in Abb. 3 zu sehen.

Es lassen sich natürlich noch zahlreiche weitere Typen komplementärer Beziehungen zwischen Textualität und Bildlichkeit als die vorgeführten nennen;⁷⁷ Große

75 Für die Geschichte der Birnen-Karikaturen siehe Kerr: *Caricature*, S. 65-120.

76 Diese Einschätzung stützt sich auf die Analyse bei Stöckl: *Sprache-Bild-Texte lesen*, S. 58.

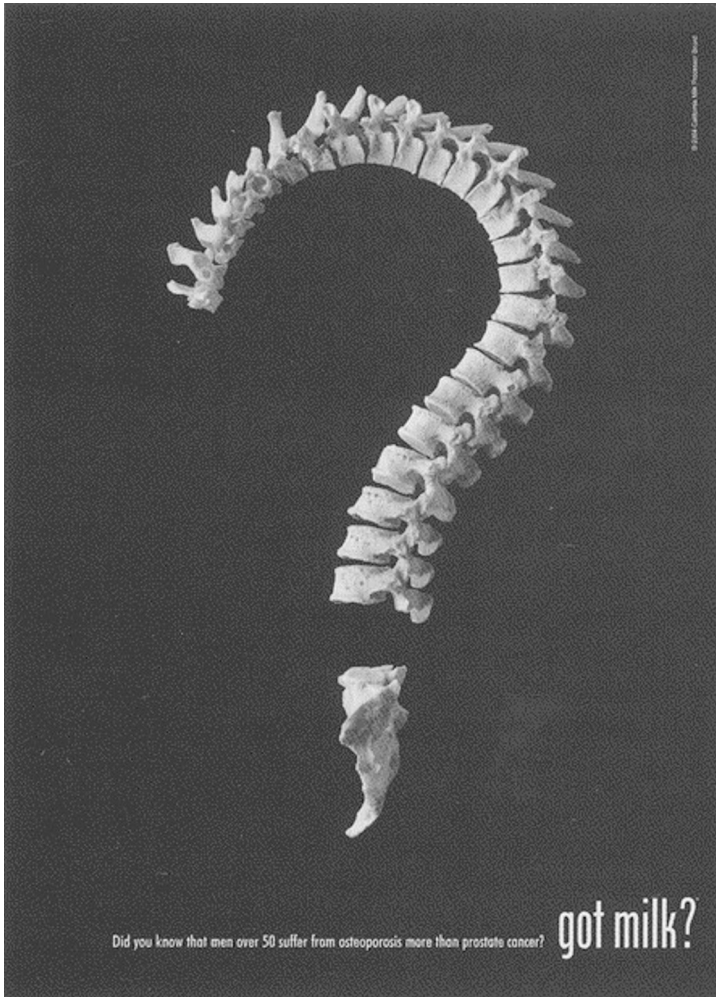
77 Dass dies wohl kaum erschöpfend zu leisten ist, betont Stöckl: „Die Verknüpfungsmöglichkeiten verbaler und visueller Texte sind so vielgestaltig, dass man berechtigterweise bezweifeln darf, ob

Abb. 2: Titelseite von *Le Charivari* vom 27. Februar 1834

In den 1830er Jahren veröffentlichten Charles Philipon und seine Mitarbeiter der französischen Zeitschriften *La Caricature* und *Le Charivari* Karikaturen, die sich gegen König Louis-Philippe I. richteten. Hauptmotiv dafür war die Birne – vorzugsweise der Kopf des Königs wurde in der Form der Frucht dargestellt. Durch ein Gerichtsverfahren wegen Missachtung der Person des Königs wurde Philipon dazu gezwungen, das Urteil auf die Titelseite von *Le Charivari* drucken zu lassen. Dessen birnenförmiges Layout verdeutlicht, dass *Le Charivari* das Urteil keineswegs devot publizierte, sondern den Druck als Wiederaufnahme der Königskritik kontextualisierte und den Wortlaut des Urteils damit sogar kommentierte.⁷⁵ Eine derartige bildliche Gestaltungsweise von Text wird insbesondere auch in der Konkreten Poesie verwendet.

eine allgemein gültige Typologisierung von Sprach-Bild-Bezügen überhaupt sinnvoll zu leisten ist.“ Stöckl: Die Sprache im Bild, S. 244.

Abb. 3: Anzeige des California Milk Advisory Board



Diese Anzeige soll die Öffentlichkeit auf die Gefahren der Osteoporose aufmerksam machen. Das abgebildete Rückgrat ist stark verkrümmt – als Fragezeichen geformt wird die bildliche Darstellung selbst zum schriftsprachlichen Zeichen. Auf diese Weise verleiht es dem darunter stehenden Fragesatz „Did you know that men over 50 suffer from osteoporosis more than prostate cancer?“ sowie der Hauptfrage nach ausreichendem Milchkonsum inhaltlich Nachdruck.⁷⁶

etwa gibt eine elaboriertere Aufstellung entsprechender Visualisierungsmethoden.⁷⁸ Die obigen Beispiele lassen uns allerdings bereits nachvollziehen, dass wir es jeweils

78 Siehe Große: Bild-Linguistik, S. 203-212. Sie beruft sich dabei vor allem auf Werner Gaede und Gui Bonsiepe, die sie durch drei eigene empirisch ermittelte Stilmittel ergänzt.

eben nicht mit Semantiken zu tun haben, die von Rezipient*innen additiv erschlossen werden, weil sie im Medienprodukt einfach nebeneinanderstehen würden („multi“). Vielmehr beeinflussen sich die Wahrnehmungen der analytisch voneinander unterscheidbaren medialen Elemente gegenseitig (kontextualisierend, konkretisierend, differenzierend, dialogisch, etc.). Dies spielt für die in der Bildlinguistik so bedeutsamen Frage nach der *semantischen Multiplikation*⁷⁹ eine wesentliche Rolle. Hans-Jürgen Bucher kennzeichnet sie als Sachverhalt, „dass der Gesamtsinn eines Kommunikates mehr ist als die Summe der Bedeutung einzelner Elemente“.⁸⁰

Doch wie auch immer sich das Zusammenspiel zwischen Bild und Text im jeweiligen Medienprodukt manifestiert – die bildliche Qualität multimodaler Medienprodukte lässt sich in vielen Fällen (wie den obigen Beispielen) keinesfalls auf eine illustrative Rolle beschränken. Der Bildlichkeit kommt hier vielmehr ein konstitutiver Wert für die Repräsentation von Inhalten zu und ist maßgeblich mitverantwortlich für ein genuines „Wie der Wahrnehmung“. Die Bildlichkeit hat deswegen in Bild-Texten auch nicht allein didaktischen Nutzen. Ich habe bereits zuvor analog argumentiert – dass dem Wie des historiografischen Mediendesigns ein epistemischer und nicht bloß didaktischer Wert zukommt, weil es um die Repräsentation zugrunde liegender Konstruktionsweisen von Wissen geht. Das lässt sich nun im engeren Kontext der Bild-Texte exemplifizieren und konkretisieren. Große fasst die nicht-illustrative Rolle und den nicht auf einen didaktischen Nutzen reduzierbaren Wert von Bildern zusammen:

„[...] Diese [= Beispielanalysen; C.W.] zeigen, dass es möglich ist, auch aus textlinguistischer Sicht Bilder als ‚der Sprache gleichrangige und mit ihr vernetzte Zeichenobjekte‘ [...] zu betrachten, die für die wesentlichen Textbeschreibungsebenen relevant sind und konstitutive Bestandteile der Textstrukturierung darstellen. Bildliche Darstellungen, die über eine kommunikative Funktion verfügen und als Mittel der Verständigung dienen, fungieren in diesem Sinne nicht als (Begleit-) Phänomene, die mit dem sprachlich geprägten Text verbunden sind, oder als ‚Para-Texte‘ [...], sondern als immanente und daher obligatorische Bestandteile der Analyse des Gesamttextes. Die strukturelle und pragmatische Konstitution sowie stilistische Prägung des Gesamttextes erfolgt im *semantischen Wechselspiel von Sprache und Bild*. Dabei können Bilder als Textsortenindikatoren, thematische und illokutive Textteile sowie Kohäsions- bzw. Kohärenzmittel fungieren [...] und sind in Abhängigkeit von der formalen und inhaltlichen Strukturierung einer bildlichen Darstellung jeweils sozial sinnhaft und in situativ angemessener Handlungsdurchführung stilistisch gestaltbar [...]“.⁸¹

79 Siehe etwa Lim Fei: *Multi-Semiotic Model*, S. 239.

80 Bucher: *Multimodales Verstehen*, S. 127. Siehe dazu auch sein Abschnitt *Sinn und Bedeutung multimodaler Angebote – die semantische Frage*: Ebd., S. 127-138. Bucher stellt dort eine Reihe verschiedener Forschungsansätze zur Rezeption multimodaler Angebote vor. Bei einigen von ihnen geht es dezidiert um die Frage, welchen Beitrag einzelne Elemente und ihre diversen Beziehungen zueinander zum Gesamtsinn leisten. Dieses „Problem der Kompositionalität“ spricht Bucher zuerst an auf S. 126 f.

81 Große: *Bild-Linguistik*, S. 15. Hervorhebung durch C.W. Große beruft sich mit diesen Aussagen auf diverse Positionen.

Greifen wir in diesem Zusammenhang die Beobachtung wieder auf, dass wir als Historiker*innen mit tendenziell linear gestalteten Texten qua Strukturisomorphie ein ebenfalls tendenziell linear organisiertes Knowledge Design repräsentieren, dann kann mit Bild-Texten ein Kontrast dazu hergestellt werden, wie Stöckls Worte verdeutlichen:

„Werden Sprache und Bild räumlich ineinander integriert und fungieren sie als grafisch-perzeptuelle Gesamtheit, so kann von Linearität kaum die Rede sein. Das *simultane Verknüpfungsmuster* wird in zwei Typen realisiert. Entweder befindet sich ein Schriftzug im Bild – als Beschriftung von dargestellten Objekten oder als kommentierende Erläuterung (*konfiguriertes Muster*) – oder aber Schrift und Bild verschmelzen ineinander (*transmutierendes Muster*) zu einer kipppfigurartigen Gestalt, die nur eine theoretisch-analytische, aber keine perzeptuelle Trennung der Zeichenmodalitäten mehr ermöglicht [...]“⁸²

Was bedeutet dieser Befund nun für die Frage, wie Medienprodukte multimodal gestaltet werden können, um gezielt spezifische medienästhetische Effekte auszunutzen – mit dem Ziel, ein spezielles Knowledge Design in ein explizites Mediendesign zu überführen? Wie verändert sich konstruiertes Wissen durch multimodale Kommunikation und inwieweit kann von Vor- oder Nachteilen gesprochen werden? Antworten auf diese eher allgemeineren Fragen sind ein wichtiger Zwischenschritt für die spezifischere Eruierung von Einsatzmöglichkeiten multimodalen Hypertextes für historische Wissensvermittlung. Daher werde ich dieser *top-down*-Analyselogik folgend zunächst einige grundlegende Charakteristika multimodaler Medialisierung und ihre ästhetischen Effekte weiter spezifizieren:

Basal, aber bei Medienproduktion und -rezeption keineswegs sofort offensichtlich, ist bereits die nüchterne Tatsache, dass Multimodalität gar nicht die Ausnahme, sondern der Normalfall von Medienprodukten ist.⁸³ Nehmen wir ein Beispiel für vermeintlich eindeutige Textualität und damit für scheinbare Monomodalität: Wir haben es bei ungebildetem Text einer Monografie insofern mit Text-Bildlichkeit zu tun, als dass Überschriften durch zentrierte Stellung, Schriftgröße oder Fettdruck mit *visuellen Mitteln* vom Fließtext abgesetzt sind. Dies ist nun deswegen semiotisch bedeutungsvoll, weil geübte Leser*innen die von Autor*innen intendierte Sonderfunktion der betreffenden Worte erkennen und entsprechend interpretieren. Eingerückte, kursiv-geschriebene Abschnitte werden als Langzitate ausgewiesen und auch so verstanden; Zeilenumbrüche oder Leerzeilen machen einen Absatzwechsel – damit *für die semantische Ebene* einen Sinnabschnitt-Wechsel – visuell sichtbar.⁸⁴ Weitere Beispiele für

82 Stöckl: Sprache-Bild-Texte lesen, S. 57 f. Hervorhebungen im Original. Stöckl spricht in diesem Zusammenhang von „Typopiktorialität“ und bezieht sich dabei auf Werner Gaede.

83 Vgl. Kress/van Leeuwen: Front Pages, S. 186. Auch Klemm und Stöckl betonen dieses Verständnis, das sie als kennzeichnend für den gesamten von ihnen eingeleiteten Sammelband herausstellen. Siehe Klemm/Stöckl: „Bildlinguistik“, S. 10. Die Lichtgestalt des *Pictorial Turn*, Mitchell, macht ebenfalls deutlich, dass „all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‘purely’ visual or verbal arts“. Mitchell: Picture Theory, S. 5. Bei Bucher stehen Verweise auf weitere Positionen dieser Richtung. Siehe Bucher: Multimodales Verstehen, S. 123-125.

84 Vgl. Stöckl: Die Sprache im Bild, S. v sowie 18.

semantisch relevante Designmerkmale ließen sich aufführen.⁸⁵ Elleström stellt für die Rezeption analog heraus, dass auf der kognitiven Ebene stets unterschiedliche *Modi des Denkens* aktiviert würden und beruft sich dabei unter anderem auf Studien der Neuro-Kognitionsforschung und Psychologie. Propositionale und bildliche mentale Repräsentationen seien demnach bei Rezipient*innen stets zusammen vorhanden. Sie ergänzten sich bei der kognitiven Verarbeitung komplementär, könnten aber gemäß der konkreten Medialisierung unterschiedlich intensiv angesprochen sein. Dabei sei jedoch nicht allein zwischen propositionalem und visuellem (als zweidimensional verstandenem) Denken zu unterscheiden; letzterer Denkmodus würde ergänzt durch ein räumliches Denken (dreidimensional gefasst), da viele wahrgenommene Konzepte selbst als etwas räumlich Aufgebautes zu gelten hätten und in entsprechender Weise rezipiert würden.⁸⁶

Bucher liefert für die Gestaltung und Wahrnehmung multimodaler Medienprodukte eine handlungstheoretische Erklärung:

„[...] Auf der Grundlage einer handlungstheoretischen Semantik ist das Design eine Form des sozialen Handelns, bei dem Auszeichnungselemente wie Platzierung, Typografie, Farbe, Linien etc. verwendet werden, um Beiträge auszuzeichnen und anzuordnen. ‚Design is making sense of things‘, wie es bei Krippendorff [sic!] [...] heißt.“⁸⁷

Diese Handlungspraxisorientierung geht konform mit dem pragmatisch ausgerichteten non-dualistischen Konstruktivismus und dem ebenfalls als pragmatische Herausforderung verstandenen Mediendesign, worauf ich im Abschnitt 1.2 und zu Beginn dieses Kapitels eingegangen bin. Bei der medialen Gestaltung von Wissen greifen beispielsweise Historiker*innen als Produzent*innen nicht nur auf sprachliche Konstruktionen im Sinne narrativer Muster beziehungsweise *emplacements* zurück, sondern auch auf visuelle Designmittel. Diese werden intentional eingesetzt, sind für die Adressat*innen semiotisch verständlich und in großen Teilen medienkulturell konventionalisiert.⁸⁸ Der von Bucher betonte soziale Charakter kommunikativen Handelns

85 Bucher bezieht sich in ähnlicher Weise auf Layout und Design von Text, wobei er seine interaktionale Theorie des multimodalen Verstehens als Erklärungsmodell heranzieht. Siehe Bucher: *Multimodales Verstehen*, S. 151.

86 Siehe Elleström: *Iconicity*, S. 75-79.

87 Bucher: *Multimodales Verstehen*, S. 132. Bucher bezieht sich hier auf Krippendorff: *The Semantic Turn*, S. xiii.

88 Kress und van Leeuwen heben in diesem Zusammenhang den Begriff des „*scripts*“ hervor, der auf sämtliche Medialisierungspraktiken verschiedener konsolidierter Professionen anwendbar sei. *Scripts* etablierten „traditionally demarcated practices“, sie steuerten standardisierend die Ausgestaltung des jeweiligen Medienproduktes und tendierten dabei dazu, selbst »Blinde Flecken« im Mediengebrauch zu sein. Im Zuge der heutigen multimodalen Ausdifferenzierung von Medialisierungspraktiken würden die alten *scripts* jedoch zunehmend obsolet und das Design gerate explizit in den Vordergrund, indem es bewusste, zum großen Teil neue Gestaltungsentscheidungen verlange und so neue Praktiken entstehen lasse, für die es noch keine *scripts* gebe. Siehe Kress/van Leeuwen: *Multimodal Discourse*, S. 46 f. Die beiden Autoren verweisen hier auf die theoretische Auseinandersetzung mit dem Terminus. Sie benutzen einen Designbegriff, der wie eine Blaupause für die Medialisierungspraxis zu verstehen sei – also nicht direkt die Ausgestaltungsform des Medienproduktes, sondern Gestaltungsentscheidungen, die sodann beim Medialisieren umgesetzt

lässt wiederum jene Konventionen, Gewohnheiten und Erwartungen entstehen, die sich letztlich in die jeweils vorherrschende Medienkultur einschreiben, was Thema des vorausgegangenen Abschnittes war. Stetige Wiederholung durch Historiker*innen verfestigen dann ebenso die visuellen Konventionen innerhalb der Historiografie wie die textuellen.

Dies knüpft auch an den Befund zur Semiotik aus Abschnitt 2.1 an: Während ich für die Bedeutungskonstitution mit Klemm und Stöckl die allgemein aktiven Rollen von Produzent*innen (regelkonforme und situationsadäquate Zeichenverwendung) und von Interpret*innen (fortwährende Semiosen) hervorgehoben habe, greift dies Große spezieller für die Bildlinguistik auf:

„Weil visuellen Zeichen – ebenso wie sprachlichen Ausdrücken – ihre kommunikativen Funktionen nicht naturgemäß innewohnen, sondern in Abhängigkeit von konkreten Zwecken in ganz unterschiedlicher Weise und mit teils völlig voneinander abweichenden Strukturen konstituiert werden können, müssen sie als Resultat eines Vorganges aufgefasst werden, an dem Produzent und Rezipient gleichermaßen beteiligt sind. Die Ansätze zur linguistischen Bildanalyse werden daher immer mit Bezug auf konkrete Analysebeispiele und Kommunikationssituationen erarbeitet. [...]“⁸⁹

Auch hier wird hervorgehoben, dass Produktions- und Rezeptionsprozesse konstitutiv sind für die Bedeutung und Funktion des designten Medienproduktes, dass der Blick auf den Kommunikationskontext, zugrunde liegende Vermittlungsintentionen und Verstehensprozesse für Analysen produktiver ist als eine technikzentrierte Perspektive. Die Medienkultur fungiert in dieser Hinsicht als überspannender Kommunikationskontext, quasi als Kommunikationskontext größter Reichweite.

Wir können also konstatieren, dass Multimodalität in der geschichtswissenschaftlichen Medienkultur (oder besser auf verschiedene Länder und Forschungskulturen bezogen: in sämtlichen geschichtswissenschaftlichen Medienkulturen) *de facto* nicht weniger gang und gäbe ist als in anderen Kontexten der Medienpraxis auch. Historische Medienkultur zeichnet sich durch ihre für sie typischen Regeln und Verwendungsweisen aus, welche die symbolische Bedeutung der Kommunikate für Produzent*innen und Rezipient*innen steuern.

Ziehen wir die Ausführungen der zitierten Bildlinguist*innen zusammen, können wir festhalten, dass Multimodalität ganz allgemein eine *graduelle Größe* sein muss. Schließlich kann die Kombination an Modalitäten minimal ausfallen (Drucktext mit schwacher Formatierung), mittelmäßig (Drucktext mit ausdifferenzierter Formatierung und illustrierenden Bildern) oder sehr stark (Digitale Präsentationsform, die

würden. Sie verweisen ebenso auf den sozialen Charakter des Designs, das „takes place in the field of social action, and with the agentive force of individual (even if socially/historically shaped) interests.“ Ebd., S. 63.

89 Große verfolgt auf diese Weise eine funktionsorientierte linguistische Bildanalyse, „deren Ziel es ist, die Strukturen und allgemeinen Bedingungen der Bildkonstitution systematisch zu beschreiben und ihre kommunikativen Funktionen im Kontext von Sprache und diskursiven Interaktionszusammenhängen zu erklären.“ Für beide Zitate siehe Große: Bild-Linguistik, S. 8.

Text-, Bild- und Videoinhalte integriert und häufig aufeinander bezieht). Dementsprechend fächert sich die obige Frage nach den Potenzialen von Multimodalität für die explizite mediale Repräsentation eines betreffenden Knowledge Designs weiter auf: Welche genauen Auswirkungen hat erstens die jeweilige Kombination an einbezogenen Modalitäten per se für das Wissen, das vermittelt wird? Was bedeutet es zweitens, wenn graduell eher eine Modalität vorherrscht, mehrere dominieren oder alle involvierten austariert vorliegen?

In der Bildlinguistik werden solche Fragen systematisch analytisch behandelt, was ich hier natürlich nicht erschöpfend reflektieren kann.⁹⁰ Als eine grundlegende Feststellung haben bereits die Granden der Multimodalitätsforschung Gunther Kress und Theo van Leeuwen darauf hingewiesen, dass der vergangene (aber von einigen immer noch vertretene) *common sense* nicht mehr aufrecht zu halten sei, nach dem Sinn allein der Sprache innewohne, also kein außersprachlicher Sinn bestehe.⁹¹ Daran anschließend interessiert für meinen Fokus auf der Text-Bild-Multimodalität Stöckls analytische Gegenüberstellung fundamentaler Kennzeichen von Sprache und Bildern. Sie ist als analytische Bestandsaufnahme von charakteristischen *modality modes* beider Zeichenmodalitäten und der aus ihnen resultierenden Wahrnehmungsformen geeignet. Hieran anschließend werde ich in der Lage sein, ihre Kombinationsmöglichkeiten mit Blick konkret auf die historische Wissenskonstruktion weitergehend zu evaluieren:

90 Mir geht es an dieser Stelle auch nicht um eine umfassende Taxonomie der Eigenschaften von verschiedenen Modalitäten und ebenso wenig um eine Zusammenschau, zu welchen medienästhetischen Folgen welche Eigenschaftskombinationen führen. Ich werde mich stattdessen auf Text-Bild- beziehungsweise Sprache-Bild-Kombinationen beschränken, wie ich sie ausgehend von Zielen und Strategien des historischen Knowledge Designs für besonders relevant erachte, weil nur dies im Horizont meiner Fragestellung liegt.

91 Siehe Kress/van Leeuwen: *Multimodal Discourse*, S. 111.

Tab. 1: Vergleich der Zeichenmodalitäten Bild und Sprache (Rekonstruktion von Stöckls Original-Tabelle)^a

	BILD	SPRACHE
SEMIOTIK (Zeichensystem)	kontinuierlicher Zeichenfluss	diskrete, distinkte Einzelzeichen
	Gestalten integrierende Grammatik (schwach)	Kombinationsgrammatik (stark)
	räumliche Konfigurationen	lineare Einheiten (syntagmatisch)
	ikonisch (wahrnehmungsnah)	arbiträr (wahrnehmungsfern)
PERZEPTION/ KOGNITION (Verstehen)	simultane, ganzheitliche Wahrnehmung	sukzessive, lineare Wahrnehmung
	schnell	langsam (vergleichsweise)
	gedächtnis- und wirkungsstark	gedächtnis- und wirkungsschwach
	direkt emotionsverbunden	nicht direkt emotionsverbunden
SEMANTIK (Bedeutungspotenzial)	Bedeutungsüberschuss (semantisch dicht)	Bedeutung fest verankert (semantisch dünn)
	vage und unterdeterminiert	präzise und bestimmt (tendenziell)
	beschränkter semantischer Spielraum, z.B.: Verneinung, Modalität, abstrakte Referenz, Illokutionen, logische Verbindung von Aussagen	unbeschränkter semantischer Spielraum (tendenziell)
PRAGMATIK (Kommunikative Funktionalität)	Zeigen merkmalsreicher Objekte	Handlungen/Ereignisse in der Zeit darstellen
	Anzeigen der Lage von Objekten zueinander im Raum	logische Bezüge zwischen Elementen erklären
	vorwiegend emotionale Appelle	alle Illokutionen und Sprechakte möglich
	Handlungsanweisungen	

^a Stöckl: Sprache-Bild-Texte lesen, S. 48 f.

Weil die *modality modes* beider Zeichenmodalitäten derartig unterschiedliche Ästhetiken evozieren, bergen sie mit Blick auf die mediale Repräsentation von Wissen natürlich auch grundverschiedene Potenziale. Hier rückt im Sinne der Medienkonvergenz nun die bildlinguistische Beobachtung in den Vordergrund, dass bei multimodalen Medienprodukten *die Schwächen der einen einbezogenen Modalität durch die Stärken einer anderen kompensiert werden können*. Darauf verweist auch Stöckl, der darüber hinaus angibt: „Sprache und Bild gehen im Gesamttext eine Arbeitsteilung der kommunikativen Funktionen ein. [...] So können Bilder merkmalsreiche Objekte vor Augen führen, Sprache aber kann konkrete Aspekte dieser Seherfahrung benennen und zu Handlungen explizit anleiten.“⁹² Greifen wir nun den von Kofman gekennzeichneten Graben zwi-

92 Ebd., S. 47 f. Stöckl stützt sich auf Ludwig Jägers Idee der „Transkriptivität“. Siehe dafür Jäger: Transkriptivität. Ebenso beruft er sich auf „autochthone Semantiken“, wie sie Werner Holly anführt. Siehe dafür Holly: Audiovisuelle Hermeneutik, S. 392.

schen der figurativen Ordnung des Bildes und der diskursiven Ordnung der Sprache wieder auf,⁹³ können wir mit Stöckl ergänzen:

„[...] Allerdings zeigt Sprache ebenso Schwächen, etwa beim Sprechen über Klang-
eindrücke, Geruchs- und Geschmackserlebnisse oder beim Schildern von Wegen und
räumlichen Anordnungen. Es kommt aber vielmehr darauf an zu sehen, dass jede Mo-
dalität grundverschieden ist, ihr eigenes Ausdruckspotenzial hat und daher im mul-
timodalen Text jeweils spezifische Aufgaben übernimmt. Aus der Spezifik und Ver-
schiedenheit von Sprache und Bild (und anderer Modalitäten) resultieren ja gerade
ihre wechselseitigen Verschränkungen im Gesamttext.“⁹⁴

Stöckels erster Satz leitet uns von der reinen Analyse von Modalitäten über zur Bewer-
tung ihrer Eigenschaften als vor- oder nachteilig für kommunikative Zwecke. Damit
wird folgender Fragehorizont eröffnet: Wann ist ein *modality mode* eines Medienpro-
duktes überhaupt ein Vorteil, wann ein Nachteil und worauf bezieht sich das jeweils?
Wie kann ein Ausgleich von Schwächen sodann genau aussehen, wenn wir die Moda-
litäten als komplementär zusammenspielend verstehen? Wie können wir dies in der
Praxis des Mediendesigns gezielt ausreizen?

Antworten können auch hier immer nur in Relation zu den Intentionen gegeben
werden, die Produzent*innen mit ihrer Vermittlung verfolgen. Große schreibt dazu
passend:

„[...] Grundlegend für diese Herangehensweise ist die Einsicht, dass Bilder – ebenso
wie sprachliche Ausdrücke – beispielsweise in deskriptiver, narrativer und explikati-
ver Funktion verwendet werden können. [sic!] die Berücksichtigung der Intention des
sprachlichen oder bildlichen Handelns auch für weitere Aspekte der Sprach- und Bild-
betrachtung grundlegend ist. [...]“⁹⁵

Wie steht es nun also mit den vielfältigen Intentionen von Historiker*innen bei der
medialen Vermittlung ihres Knowledge Designs? Mit Blick auf Stöckls Tabelle kön-
nen wir herausstellen, dass unsere historiografischen Darlegungen in semantischer
Hinsicht möglichst präzise und bestimmt sein sollten, was für die sprachliche Mo-
dalität spricht. Eine Darstellung, die sehr unterschiedlich verstanden werden könnte,
würden wir als ungenau, gar als unwissenschaftlich auffassen. Dass wir in Bezug auf
Stöckls Pragmatik-Kategorie durch sprachliche Mittel besonders gut Handlungen und
Ereignisse in der Zeit vermitteln können (als Einzeltatsachen, die in Interpretatio-
nen und Beschreibungen eingewoben werden),⁹⁶ ist ebenso ein schlagender Vorteil
sprachlicher Modalität für die Historiografie. Und wie bereits hinreichend erläutert,
sind es Konstruktionen linearer Sinnzusammenhänge, wie logische Argumentationen

93 Siehe dazu meine Bezugnahme auf S. 94.

94 Stöckl: Sprache-Bild-Texte lesen, S. 50.

95 Große: Bild-Linguistik, S. 16. Sie verweist hierfür in einer Fußnote auf Ludwig J. J. Wittgensteins
Konzept der Sprachspiele.

96 In seiner älteren Monografie stellt Stöckl einen Vorläufer der obigen Tabelle vor. In ihr kennzeich-
net er das semantische Charakteristikum der Sprache noch deutlicher: „spezialisiert v.a. auf das
Darstellen von Ereignissen und Sachverhalten in ihrer zeitlichen Entwicklung (berichten, erzäh-
len)“. Stöckl: Die Sprache im Bild, S. 247.

(damit Stöckls obige logische Bezüge), Zeitverläufe, etc., die in der Historiografie eminent wichtig sind und die sprachlich explizit repräsentiert werden können. Diese semiotische lineare Strukturierung evoziert bei Rezipient*innen auf der Verstehens-ebene ein sukzessives Nachvollziehen einzelner Darlegungsschritte, somit eine lineare Wahrnehmung und auch die Möglichkeit, die Schritte jeweils kritisch prüfen zu können. Weil hier zwischen Wahrnehmungsweise und der Darstellung linearer Sinnzusammenhänge eine isomorphe Korrespondenz herrscht und diese auch Anliegen der Autorin oder des Autors ist, können wir behaupten, dass es sich um eine für den Kommunikationskontext adäquate Vermittlungsform handelt. Solch ein aus linear strukturierten Einzelaussagen bestehendes Wissen ist in allgemeiner linguistischer Terminologie als *propositional sequenziert organisiertes Wissen* zu fassen. Daneben weist das „Wie der Wahrnehmung“ ein weiteres wichtiges Merkmal auf: Dass hier nach Stöckl keine direkte Emotionsverbundenheit vorliegt, können wir als eine Eigenschaft auffassen, die dem rationalen Charakter geschichtswissenschaftlicher Darstellungen zuträglich ist. All die hier für die Historiografie als vorteilhaft ausgewiesenen Eigenschaften lassen sich sodann für die Ausgestaltung von Narrativen nutzen.

Welche Darstellungsstrategie aber auch immer konkret vorliegt, Historiker*innen sind auf das Repertoire an ästhetischen Möglichkeiten des jeweiligen Ausdrucksmediums festgelegt. Greifen Historiker*innen auf dieses Repertoire zurück und erzeugen intentional ein bestimmtes Wie der Darstellung, das mit ihren Wissenskonstruktionen korrespondiert, so ist ihr Ausdrucksmedium traditionell die Typografie – mit vorrangig text-sprachlicher Modalität. Und dies ist aus guten Gründen so, wie meine Verweise auf einschlägige historiografische Absichten und ihre Konformität mit textsprachlichen *modality modes* verdeutlicht haben sollten.

Wie sieht es vor diesem Hintergrund nun aber mit Nachteilen sprachlicher *modality modes* für die Historiografie aus? Wo könnte es letztendlich multimodalen Ergänzungsbedarf geben? Als Ausgangsbeobachtung für mögliche Antworten möchte ich auf die Planung von Kohärenz zurückkommen, die ich wiederholt als eine Kernaufgabe von Historiker*innen angesprochen habe, da es in den Geschichtswissenschaften darum geht, interpretierende Sinnzusammenhänge zu konstruieren und zu vermitteln. Häufig genug ist es aber nicht allein unsere Absicht, globale Kohärenz anzulegen, indem wir die jeweiligen Zusammenhänge durch kohäsive Gestaltungsmittel und lokale Kohärenz sukzessive aufbauen, damit Rezipient*innen sie auch sukzessive nachvollziehen können, ehe diese am Ende der Lektüre das große ganze Gebilde erschlossen haben. Vielmehr adressieren wir Kohärenz durchaus oft *als* Kohärenz, also thematisieren explizit das Gefüge aus Zusammenhängen zwischen einzelnen Argumentations-schritten oder Einzelfakten als solche. Zu vermittelnde Sinnzusammenhänge zeichnen sich nicht allein durch den semantischen Gehalt der Einzelverbindungen aus, sondern auch durch ihre *formale Struktur*. Der Verweis auf die strukturellen Zusammenhänge ist dann auch eine historiografische Information im eigentlichen Sinn, weil sie aussagt, wo im Gefüge Verbindungen bestehen, wo nicht und wie komplex es eigentlich aufgebaut ist. Die explizite Angabe des Beziehungsgefüges steht in diesem Sinn für nichts weniger als die Angabe der verwendeten *formalen Konstruktionsweisen*, für die Architektur der Wissenskonstruktion als epistemische Angabe. Überdies ist der logische Ort eines einzelnen Elementes *innerhalb* des Beziehungsgeflechtes (im Sinne lokaler

und globaler Kohärenz) nur zu bestimmen, wenn auf irgendeine Weise auch auf das Geflecht referiert wird.

Hier können bildliche *modality modes* in der Tat schlagende Vorteile liefern, wofür ich neben Stöckls Tabelle ein überschaubares Beispiel bemühe: Ein Personennetzwerk mit sämtlichen Beziehungen aller Individuen zueinander lässt sich textsprachlich extrem umständlich angeben – je mehr Personen einbezogen werden, desto umständlicher natürlich. Alle Beziehungen lassen sich zwar sprachlich propositional ausdrücken und jemand mit sehr gutem Gedächtnis kann am Ende der Rezeption viele von ihnen rekapitulieren. Eine visualisierte Darstellung, wie sie uns von Netzwerk-Graphen auch allgemein geläufig ist, ermöglicht hingegen eine simultane Wahrnehmung der Beziehungsstrukturen. Damit ist die unmittelbare Wahrnehmung der Form der Gesamtzusammenhänge vermittelt *ikonischer Darstellung* (auf der Ebene der *semiotic modality*) gemeint. Hier wird eine *strukturelle Isomorphiebeziehung* erkennbar, die eine Ausdrucksrelation bedeutet, wie es in der Semiotik heißt; die verflochtene mediale Erscheinungsform verweist demnach auf das zu kommunizierende Beziehungsgeflecht.

Übertragen auf das Mediendesign bedeutet dies nach Stöckl erstens das Zeigen eines merkmalsreichen Objektes (Personen-Beziehungsgeflecht) und zweitens das Anzeigen der Lage von Objekten (einzelne Personen-Informationen oder eine Auswahl mehrerer Informationen) zueinander im Raum – das Beziehungsgeflecht konfiguriert Personen-Informationen zweidimensional. Rezipient*innen wird dadurch ermöglicht, eine bestimmte historische Person selbstständig zu selektieren; dass sie herausgesucht wird, ist dann keiner auktorialen Vorgabe geschuldet. Im Sinne der Vermittlung kohärenten Wissens kann die herausgepickte Person dann im Gesamtzusammenhang (globale Kohärenz) verortet werden und bestimmte, kontextabhängig interessierende Verbindungen identifiziert werden (ausgehend von lokaler Kohärenz). Die unangeleitete Selektion von Individuen und die selbstständige Identifikation einzelner Verbindungen zu anderen Personen (etwa alle beruflichen Beziehungen oder auch Beziehungen der intellektuellen Einflussnahme, der zwischenmenschlichen Abgrenzung oder andere interpretationsrelevante Verbindungen) ist mitnichten lediglich ein Nebeneffekt der ikonischen Darstellung. Es kann durchaus die Intention von Produzent*innen sein, Rezipient*innen auf diese explorative Weise nahezu legen, dass es sehr diverse Beziehungskonstellationen gibt, dass das Netzwerk komplex aufgebaut ist, dass sich Verbindungen überschneiden oder auch überhaupt nicht berühren (etwa beim Vergleich beruflicher und familiärer Beziehungen). Ebenso kann kommuniziert werden, dass je nach Selektion andere Konfigurationen bedeutungsvoll werden und dass die so sichtbar werdenden Konstellationen auch jeweils unterschiedlich geformt sind. In ähnlicher Weise resümiert Haas zu Bildern als Vermittlungsformen historischer Zusammenhänge:

„[...] Sie geben die Möglichkeit, aufgrund ihrer Synchronität komplexe Argumentationsmuster und Bedingungskonstellationen adäquater denn in der linearen Funktionsweise von Sprache auszusagen. Das Diskursive der Rede und Gegenrede wird ersetzt

durch die Gleichzeitigkeit des Widersprüchlichen, die den Betrachter aktiver in die Situation einbindet und ihn aktiver zur Stellungnahme auffordert denn ein Text. [...]“⁹⁷

Nachteilig an den ikonischen Merkmalen ist selbstverständlich, dass die genannten Informationen nur implizit vorliegen, eben nicht innerhalb von Narrationen sprachlich präzise propositional ausgesagt werden. Rezipient*innen können bestimmte Konfigurationen übersehen und müssten sie erst durch Bildanalysen erschließen. Die Darstellung semantischer Beziehungen zwischen einzelnen Elementen innerhalb des komplexen Gefüges ist „vage und unterdeterminiert“, um Stöckls Worte aufzugreifen. Doch diese Diagnose erweist sich letztlich als ergänzungsbedürftig, denn sie lässt noch nicht erkennen, wodurch die Vagheit überhaupt zustande kommt und wie sie durch ein multimodales Mediendesign womöglich aufgefangen werden könnte. Großes Hinweis auf das *Konzept der Propositionskomplexe* ist dafür besonders aufschlussreich: Sowohl Texte, Bilder als auch Text-Bilder werden als Komplexe aus Propositionen verstanden, „die für das Erfassen von komplexen Text- bzw. Bildbedeutungen relevant sind.“⁹⁸ In dieser Hinsicht weisen Bilder durchaus auch sprachliche beziehungsweise textuelle Merkmale auf. Große stellt für sie heraus:

„In ikonischen Bild-Systemen ohne sprachlich integrierte Ausdrücke werden die Bild-Propositionen aus den Einheiten signifikanter Objekte (Figurae) und den ihnen zugeordneten Semata abgeleitet, die in ihrer Verknüpfung zu komplexeren Einheiten Propositionen bilden. Diese können wiederum zu größeren Bedeutungseinheiten integriert werden, aus denen sich schließlich die Gesamtbedeutung des ikonischen Bild-Systems abgeleitet lässt [sic].“⁹⁹

Auch Bildern kommen also propositionale Aussagen zu, die *bedeutungstragende Minimaleinheiten semantisch miteinander verknüpfen*. Mit Elleström können wir umformulieren, dass die Minimaleinheiten als *media content* zu einer *media form* komponiert werden und auf diese Weise eine ikonische Symbolik (als *mode* der *semiotic modality*) erzeugen. Während ich wenige Sätze zuvor meinte, in ikonischen Darstellungen müssten Rezipient*innen Konfigurationen durch Bildanalysen erschließen, konkretisiert das Konzept der Propositionskomplexe diese Beobachtung: Sinnzusammenhänge sind bei ikonischen Darstellungen wie dem Personennetzwerk vor allem dadurch vage und unterdeterminiert, weil Rezipient*innen die dafür nötigen Propositionen mit bildhermeneutischen Mitteln erst erschließen müssen. Direkte Linien zwischen zwei Personen mögen noch einigermaßen eindeutig als Indikatoren einer semantischen Verbindung zu interpretieren sein, aber bei komplexeren Konfigurationen oder auch vermittelten Verbindungen zweier Personen über mehrere Individuen hinweg wird es deutlich schwieriger. Die notwendige auktoriale Anleitung fehlt hier, die Interpretationsrichtung und -logik wird nicht durch ein intentionales, reflektiertes, gerichtetes Mediendesign der Produzentin oder des Produzenten vorgegeben. Es fehlt an Sichtbarkeit angelegter Kohärenz.

97 Haas: Vom Schreiben in Bildern, Absatz 23.

98 Große: Bild-Linguistik, S. 118. Sie stützt sich für ihre weiteren Ausführungen vor allem auf das Makrostrukturkonzept nach Teun A. van Dijk.

99 Ebd., S. 119.

Andererseits ist die ikonische Form insofern konkret und determiniert, als dass sie die Struktur des Gesamtgeflechtes – seine Architektur – direkt anzeigt. Die ikonische Form vermittelt damit eindeutig, welche Beziehungsverknüpfungen (noch vor der Semantik der propositional ausgedrückten Einzelbeziehungen) überhaupt bestehen. Die bildliche Wiedergabe leistet also eine *formale, strukturelle Angabe von Kohäsion und Kohärenz*.¹⁰⁰ Dass dies in geschichtswissenschaftlichen Kontexten eine wichtige Aussage über Sinnzusammenhänge liefert, habe ich bereits betont.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, jene zueinander in Beziehung stehenden Elemente von Medienprodukten genauer als *„Informationseinheiten“*¹⁰¹ zu bezeichnen. Der Terminus betont nämlich, dass es sich um solche medialen Bestandteile handelt, die als solche bereits informativ sind, für die es aber wesentlich ist, in angelegten Kohärenzbeziehungen zu anderen Informationseinheiten zu stehen. Sie sind also wie Knotenpunkte in einem Netz aufzufassen,¹⁰² wobei es sich einerseits wie im Beispiel des Personennetzwerkes um begrenzte, faktenzentrierte Informationen handeln kann, andererseits um Bildelemente in komplex aufgebauten Bildern, oder auch um längere doch stets kohäsiv geschlossene Texteinheiten. Es handelt sich um einen analytischen Begriff.

Auch einzelne Konfigurationen als Substrukturen und die Lage von Informationseinheiten innerhalb des Netzwerkes werden räumlich angeordnet visuell sichtbar.¹⁰³ Bei Große heißt es dazu:

„In der Darstellung konkreter, signifikanter Objekte leistet ein Bild mehr als die Menge seiner versprochenen Bedeutungen, indem es die dargestellten Objekte konkret und vollständig visualisiert, während diese sprachlich immer nur partiell und mit vielen ‚Leerstellen‘ beschrieben werden können, gerade wegen der erwähnten sprachlichen Einschränkungen propositionaler Repräsentierbarkeit im Vergleich zur visuellen Ganzheit der bildlichen Darstellung.“¹⁰⁴

Haben Produzent*innen die Absicht, die Komplexität, formale Struktur und Selektierbarkeit des Geflechtes ikonisch selbst zu explizieren, dann wird die Komplexität nicht beschrieben, also den Rezipient*innen narrativ nahegebracht. Vielmehr erfahren diese die Komplexität, weil sie davon einen überblicksartigen unmittelbaren Eindruck erhalten. Der bildhafte Überblick bietet dann eher grobe Informationen: Eine Person ist mit sehr vielen anderen des Netzwerks verbunden oder stellt gar ein Knotenpunkt

100 Große kennzeichnet in einer oben schon zitierten Aussage ja gerade Bilder als mögliche Kohäsions- beziehungsweise Kohärenzmittel und bezeichnet die formale Strukturierung einer bildlichen Darstellung als „sozial sinnhaft“. Wie FN 81, Kap. 2.

101 Dabei handelt es sich um einen in der Medienforschung etablierten Begriff, von dem auch abgewandelte Formen existieren. Krameritsch etwa schreibt in seinen Arbeiten von „informationellen Einheiten“.

102 Tatsächlich ist in Bezug auf Hypertexte in der Forschung ganz konkret die Rede von ‚Knoten‘ beziehungsweise ‚nodes‘ im Englischen. Dies werde ich im nächsten Kapitel darstellen.

103 Weiter ins Detail geht Große, welche die Syntaktik, Semantik und Pragmatik von Bildern analysiert. Hierbei stellt sie unter anderem den Unterschied zwischen bedeutungsdifferenzierenden und -tragenden Minimaleinheiten von Bildern heraus. Siehe Große: Bild-Linguistik, S. 64–91.

104 Ebd., S. 72 f.

an Beziehungen dar. Eine andere Person mag mit nur wenigen Verbindungen im Netzwerk integriert sein oder sogar stark isoliert sein. Wie dem auch sei, all dies sind Informationen, die eine (vor-)strukturierende Funktion für die weitergehende inhaltliche Erschließung der Zusammenhänge erfüllen und Einstiegspunkte in den thematischen Komplex liefern.

Nun ist ein Personennetzwerk ein Personennetzwerk und kein eigentliches Beispiel für, höchstens Bestandteil von argumentativem historiografischem Knowledge Design (etwa im Rahmen netzwerktheoretischer Arbeiten). In der Funktion einer Analogie lässt das überschaubare Beispiel jedoch erkennen, was auch für elaboriertere Geschichtskonstruktionen gilt: Wenn Informationseinheiten keine Personeninformationen, sondern Angaben zu Einzelereignissen oder anderen historischen Informationen sind, können ihre Beziehungen untereinander für argumentative Schritte stehen, die einer eher ökonomischen, innenpolitischen, diskurstheoretischen, raumtheoretischen oder sonstigen Logik folgen. Kombinationen sind dabei immer möglich. Mit anderen Worten bauen sich Sinnzusammenhänge in Abhängigkeit von dem zugrunde liegenden theoretischen Setting und den starkgemachten Plausibilitätskriterien auf und bilden strukturell ein kohärentes Beziehungsgeflecht. Dieses Geflecht repräsentiert in formaler Hinsicht die Wissenskonstruktion der Historikerin oder des Historikers. Auch hier nimmt die ikonische Vermittlung von Gesamtzusammenhängen einen epistemischen Wert ein, weil sie die formalen Konstruktionsweisen explizit angeben. Die herausgestellten Vorteile einer bildlichen Darstellung von Sinnzusammenhängen besteht für die Historiografie somit darin, dass Kohärenz im formalistischen Sinn präzise repräsentiert wird und weil dies auch im Sinne der wissenschaftlichen Vermittlungsintention ist. Dadurch kann die bildliche Repräsentation erst als ‚adäquat‘ bezeichnet werden und sie leistet in diesem Kontext mehr als eine betont textsprachliche Darstellung. Rezipient*innen erhalten im formalästhetischen Sinn eine simultane Wahrnehmung der ikonisch dargestellten Zusammenhangsstruktur.

Dennoch werden solche Visualisierungen in der Historiografie größtenteils nur dann eingesetzt, wenn zuvor seitenweise Geschriebenes noch einmal bildlich zusammengefasst, also *illustriert* werden soll.¹⁰⁵ Dieser Umgang mit bildlicher Modalität spielt dann in der Absicht der Historikerin oder des Historikers eben keine epistemisch bedeutende, sondern vielmehr eine medienpädagogische beziehungsweise didaktische Rolle.

Nun können wir als Zwischenfazit dieses Abschnittes für ein bildlich geprägtes historiografisches Mediendesign einen schlagenden Vorteil und einen gravierenden Nachteil zusammenfassen:

- 1) Ikonische Darstellungsweisen können durch eine präzise, simultane Vermittlung der Struktur von Sinnzusammenhängen adäquat werden.
- 2) Ihre semantische Vagheit und Unterdeterminiertheit erschöpft sich vor allem im impliziten Vorhandensein der Bild-Propositionen.

105 Vgl. Staley: Computers, Visualization, and History, S. xiii.

Der zweite Punkt bleibt natürlich aus historiografischer Sicht ein Problem. Rezipient*innen sollten im Sinne der Wissenschaftlichkeit nämlich *definierte* Sinnzusammenhänge wahrnehmen. Deren Semantik sollte ebenso explizit und determiniert vermittelt werden wie ihre formale Struktur. Auch die Verortung der Elemente im Gesamtgeflecht muss präzise inhaltlich nachvollziehbar sein. Staley, einer der prominentesten Befürworter*innen visueller Kommunikationsformen in den Geschichtswissenschaften, übersetzt das Dilemma erhellend in das Vokabular von Synthese und Analyse bei der Wissensvermittlung:

„This ability to efficiently envision the whole suggests that visualizations are more conducive to synthesis than analysis. Synthesis involves the building up of parts in a system, examining how the whole organizes the constituent parts, how the ‘whole is greater than the parts.’ Visualizations, as Weismann noted, allow the viewer to grasp the whole with one look. Analysis, on the other hand, involves the breaking down of whole structures, to learn the intricate interconnections between the parts. Writing is especially useful for this form of thinking, in which the whole is less apparent than the constituent elements. One might define analysis, then, to mean ‘dismantling simultaneity’ and synthesis as ‘envisioning patterns of simultaneity.’“¹⁰⁶

In diesem analytischen Sinn bleibt es für die Geschichtsschreibung eine wesentliche Aufgabe, Argumentations- beziehungsweise Darstellungsschritte klar offenzulegen. Das Manko, das Bilder diesbezüglich jedoch haben, können wir mit Stöckls Hinweis auf die *Grammatik* zurückführen:

„[...] Da es im Unterschied zu Sprache schwer, wenn nicht unmöglich ist, von einer Grammatik der Bildzeichen auszugehen [...], kann auch eine Bildbedeutung nicht klar eingegrenzt werden. Bilder bieten dem Rezipienten vielmehr ein Bedeutungspotenzial, das durch einen entsprechenden Kontext aktiviert und erschlossen werden muss. Solche Kontexte können (sprachliche) Begleittexte, Genre-/Stil- und enzyklopädisches Wissen sowie Erfahrung mit dem dargestellten Weltausschnitt und assoziierbaren Sachverhalten sein.“¹⁰⁷

Das Interessante an diesem Zitat ist, dass Stöckl bereits den entscheidenden Hinweis dafür liefert, wie der ausgewiesene Nachteil von Bildern multimodal kompensiert werden kann. Ziehen wir wieder das Konzept der Propositionskomplexe heran, wird nun nämlich deutlich, dass textsprachliche Mittel wie etwa Begleittexte jene bildlich implizit gegebenen Propositionen explizit werden lassen. Nichts anderes haben die oben gegebenen Beispiele von Minards Grafik zum Russlandfeldzug Napoleons, etc. verdeutlicht. Der semantische Gehalt bildlicher Elemente, aber auch die Semantik der jeweiligen Zusammenhänge, wird anhand ihrer textsprachlichen Codierung gewissermaßen aus der »Tiefe« an die »Oberfläche« gebracht. Textuelle Einheiten erhöhen so

106 Ebd., S. 46. Staley bezieht sich hier auf Weismann: *The Visual Arts as Human Experience*.

107 Stöckl: *Sprache-Bild-Texte lesen*, S. 49. Für die Schwierigkeit, von einer definierten Grammatik der Bildzeichen auszugehen, weist er an dieser Stelle hin auf Sachs-Hombach: *Das Bild als kommunikatives Medium*, S. 100 ff.

die Informativität des bildlich geprägten Medienproduktes und fungieren eindeutig als kohäsions- und kohärenzstiftende Mittel.

Dass in multimodalen Produkten die bildliche Ebene komplementär dazu die Informativität steigern kann, stellt Große heraus:

„In Sprache-Bild-Komplexen, in denen die Schriftebene allein betrachtet wird, der [sic!] kann z.B. der Grad an Informativität gering erscheinen, während dieser unter Berücksichtigung der Bildebene jedoch ansteigt. [...] Die visuellen Zeichenelemente komplexer Sprache-Bild-Texte können also entscheidend zur Informativität des Gesamttextes beitragen bzw. auch ohne begleitenden Ko-Text kontextuell bedingt schon informativ sein.“¹⁰⁸

Philipons Birnen-Text können wir als eindeutiges Beispiel hierfür erinnern. Großes Kommentar und die Terminologie in Stöckls Tabelle aufgreifend resultieren speziell für die historiografische Medienpraxis kritische Fragen: Wie wäre eine solche text-bildliche Konvergenz für unsere Disziplin zu denken und bezogen auf welche Intentionen würde sie zu einem adäquateren Mediendesign als dem typografischen Text führen? Kann das explizite Zeigen einer Struktur von Sinnzusammenhängen, das Anzeigen der Lage einer einzelnen Informationseinheit innerhalb dieser kohärenten Struktur und die resultierende simultane Wahrnehmung fruchtbar vereint werden mit der präzisen sprachlich-propositionalen Darlegung von Argumentationen beziehungsweise von narrativen Verläufen? Vertragen sich textuelle Darstellungen, deren Bedeutungen fest verankert sind, die logischen Bezüge zwischen Informationseinheiten exakt erklären und die sich in ihrem sequenziellen Aufbau sukzessive nachvollziehen lassen, überhaupt mit der simultanen Repräsentation und Unterdeterminiertheit bildlicher Darstellungen?

Was wir von positiven Antworten jedenfalls erwarten könnten, wäre die Möglichkeit für Historiker*innen, ihre Darstellungsmöglichkeiten erheblich zu erweitern. Sie könnten die epistemischen Bedingungen ihres Knowledge Designs expliziter angeben als mit typografischem Text, gleichzeitig aber determinierte Einzelaussagen, Argumentationsverläufe, symbolische Darstellungen historischer Verläufe oder sonstige rationale Repräsentationen vermitteln, welche Historiker*innen sowieso immer narrativ entfalten – üblicherweise mithilfe typografischer Texte als Publikationsformen. Dies bliebe in einer text-bildlichen Darstellung also erhalten, würde jedoch um die ikonische Leistung weiter ergänzt werden. Gleichzeitig wäre Rezipient*innen die Möglichkeit gegeben, das derart konstruierte und medialisierte Wissen in einer ebenso direkteren Weise zu erschließen.

Mit dieser Bestandsaufnahme bin ich am Ende eines Zwischenschrittes angelangt, der im dialogischen Verhältnis zwischen Bedingungen und Bedürfnissen historischen Knowledge Designs und Multimodalität zweierlei verdeutlichen sollte: Medientheoretisch betrachtet bieten Text-Bild-Komplexe erstens enorme Möglichkeiten, die Ästhetiken der involvierten Medien zu kombinieren, um etwa Nachteile des einen durch Vorteile des anderen Mediums auszugleichen. Dies lässt sich zweitens prinzipiell auch

108 Große: Bild-Linguistik, S. 137. Große verweist hier in einer Fußnote auf einen Beispielfall, der von Monika Claßen besprochen wird.

von Historiker*innen produktiv ausnutzen. Hier treffen sich also ein intentionsspezifischer Bedarf und ein mediales Potenzial, das Multimodalität anbietet.

Dieser Zwischenschritt war nötig, um als Wegweiser überhaupt den Horizont zu eröffnen, vor dem die konkrete Gestaltung multimodaler Medienprodukte für historiografische Unternehmen eruiert und epistemische Implikationen am Konkretum herausgestellt werden können. Wie mag nun also ein adäquates multimodales Ausdrucksmedium der Historiografie aussehen?