

Visuelle Kompetenz

Autor(en): **Doelker, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Medienwissenschaft Schweiz = Science des mass média Suisse**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-790673>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Christian Doelker

Visuelle Kompetenz

Die Vorstellung Medienkompetenz hat sich von einem eher engfassten zu einem breiten, allgemeinen und zudem arg strapazierten Begriff entwickelt. Er ist dadurch auch so vage geworden, dass darunter die meisten Zielsetzungen der Medienpädagogik überhaupt subsumiert werden können. Aber auch die Bezeichnung Medienpädagogik selbst dient als Flagge für verschiedenste Tätigkeiten, die in irgendeiner Weise mit Medien zu tun haben.

Im Hinblick auf eine anzustrebenden Engführung sowohl des Terminus Medienpädagogik wie Medienkompetenz scheint es mir zweckmässig, zunächst den verwendeten Medienbegriff klar festzulegen, mit Blick zugleich auf damit verbindbare pädagogische Überlegungen und Handlungsfelder.

Ich postuliere einen zweistufigen Medienbegriff: Die erste Stufe ergibt sich mit der Erfindung von Schrift und Bild und damit der Möglichkeit von extrasomatischer Speicherung von Informationen. Damit wird auch gesagt, dass der gesamte sich über Millionen Jahre hinreichende Zeitraum von nur mündlicher Verständigung und Tradierung als amedial betrachtet werden muss. Die grösste Revolution im Verständigungs- und Tradierungsprozess in der Menschheitsgeschichte war zweifellos die Erfindung der Schrift. Dadurch wurde nämlich zum ersten Mal möglich, die Speicherkapazität des Gehirns (Gedächtnis) zu überschreiten und so die Konservierung von Information in unbegrenzter Menge zu ermöglichen.

Die zweite Stufe des Medienbegriffs ist mit dem Terminus Massenmedium verbunden: Mit der technischen Neuerung einer Vervielfältigung von Information und damit der Verteilung von Aussagen an ein beliebig grosses Publikum wurde die bis dahin geltende Begrenzung der Empfänger aufgehoben. Diese neue Dimension wurde erstmals erschlossen mit der Erfindung der Druckerpresse und in der Folge mit den elektronischen und später digitalen Medien nochmals massiv erweitert. Selbstredend waren auch die technischen Neuerungen der Interaktivität und der Vernetzung wichtige differenzierende Stationen des Medienbegriffs, was aber an der hier vorgeschlagenen grundsätzlichen Zweistufigkeit des Medienbegriffs nichts ändert.

Die beschriebenen zwei Stufen der medialen Entwicklung haben zweifellos das Leben der Menschen verändert; ebenso zu betonen ist indessen, dass der breite Fächer menschlicher Beschäftigungen und Verrichtungen in ihrer Grundstruktur gleich geblieben sind, aber – und dies ist das entscheidende Kriterium für die Begründung einer medienpädagogischen Theorie – um die Mediendimension erweitert wurde. Medienpädagogik beschäftigt sich also in ihrer Hauptausrichtung mit der Mediendimension von

Verhaltens- und Erlebnisweisen, von Tätigkeiten, Handlungen und Erfahrungen. Je nachdem können dabei die beiden beschriebenen Stufen der Mediatisierung ebenfalls gestaffelt betrachtet werden.

Beim Begriff der visuellen Kompetenz nun lässt sich unmittelbar an die erste Stufe des Medienbegriffs anschliessen, wobei allerdings das Zeichensystem Schrift in der massiven Erweiterung um Bild (und Ton) verstanden werden muss, welche die moderne Medientechnik ermöglicht. Sowohl Schrift wie Bilder sind extrasomatische Aufzeichnungen. Im Hinblick auf visuelle Kompetenz gilt es zunächst die Besonderheit von Bild gegenüber verbalen Zeichen zu beschreiben. Wichtigstes Spezifikum des Bildes ist – gegenüber dem Wort – die offene Bedeutung.

Wort: Bedeutung festgelegt

Bild: Bedeutung offen

Diese bildspezifische offene Bedeutung gilt es zu unterscheiden von der möglichen Mehrdeutigkeit von Wörtern. Denn auch wenn ein Wort mehrere Bedeutungen aufweist, sind diese einzelnen Bedeutungen allesamt ebenfalls durch Konvention geregelt. Wenn man von einem Bild sagt, es könne vieles bedeuten, meint man eben nicht für viele feste Einzelbedeutungen stehen, sondern, wie gesagt, verschiedenste mögliche Bedeutungen offen lassen. Die semantische Vielschichtigkeit ist auch einer der Gründe, die die Faszination von Bildern ausmachen.

Auch in dieser Hinsicht mag das Diktum gelten: «Ein Bild sagt mehr als tausend Worte». Dieser bekannte Ausspruch visiert zwar eher zwei andere Spezifitäten des Bildes (gegenüber dem Wort), nämlich dessen Konkretheit und dessen Räumlichkeit. Denn besser als jede Gegenstands- und Ortsbeschreibung vermag ein Bild Wirklichkeit «direkt» wiederzugeben. Es sei aber sogleich vermerkt, dass dieser bekannte Spruch durch das Korrelat «Ein Wort sagt mehr als tausend Bilder» ergänzt werden müsste – dann nämlich, wenn von einer Bezeichnung eine generalisierende oder abstrahierende Leistung verlangt wird. Für Begriffe etwa wie «Säugetiere» oder «Freiheit» oder «Subsidiarität» ist das adäquateste Zeichensystem die Wortsprache.

Vielschichtige Bedeutung des Bildes

Mit dem zu Beginn geäusserten Hinweis auf die Vielschichtigkeit von Bedeutung von Bildern, ist bereits eine erste Aussage über ihre Bedeutungsstruktur vorgenommen: sie ist in Schichten angelegt.

In meinem Buch *Ein Bild ist mehr als ein Bild* (1997, 1999, 2002) schlage ich acht semantische Schichten vor. Sie seien im Sinne einer Orientierung über den Ablauf dieses Referats nachfolgend summarisch aufgezählt:

Spontane Bedeutung	{ biologischer Kode archaischer Kode
Feste Bedeutung	
Latente Bedeutung	kategorialer Kode
Deklarierte Bedeutung	{ flexibler Kode
Artikulierte Bedeutung	
Kontextuelle Bedeutung	
Intertextuelle Bedeutung	
Transtextuelle Bedeutung	

Eine weitere Bedeutungsebene kann von der *Bildpragmatik* abgeleitet werden: die funktionale Bedeutung; sie ist im Schichtenmodell nicht berücksichtigt, weil es sich beim Bildzweck, bei der Absicht der Bildherstellung, um eine Art Bedeutungsvorspann handelt, der festgelegt ist, bevor überhaupt das Bild existiert.

Soll ein Bild z.B. zur Auflockerung oder zum Auffüllen eines verbalen Textes dienen oder als Beleg für ein Ereignis oder als Veranschaulichung eines abstrakten Sachverhaltes? Aus solchen Funktionen lässt sich eine eigentliche Bildtypologie ableiten. Besonders reizvoll ist es dabei, einzelnen Bildkarrieren nachzugehen, die durch Funktionswechsel entstehen, beispielsweise wenn ein Bild der aktuellen Berichterstattung (Spurbild) später in den Kunststatus aufrückt (Clipbild) oder zur Bewerbung eines Produkts (Pushbild) eingesetzt wird.

Bildhistorischer Exkurs

Ein kleiner bildhistorischer Exkurs sei hier zwischengeschoben: Ein semantisches Schichtenmodell existierte bereits im scholastischen Mittelalter. Grundschrift war die wörtliche Bedeutung, der *sensus litteralis*, der dann auf

sensus litteralis	wörtliche Bedeutung
sensus spiritualis	übertragene Bedeutung
sensus tropologicus	moralische Bedeutung
sensus allegoricus	kirchliche Bedeutung
sensus anagogicus	transzendente Bedeutung

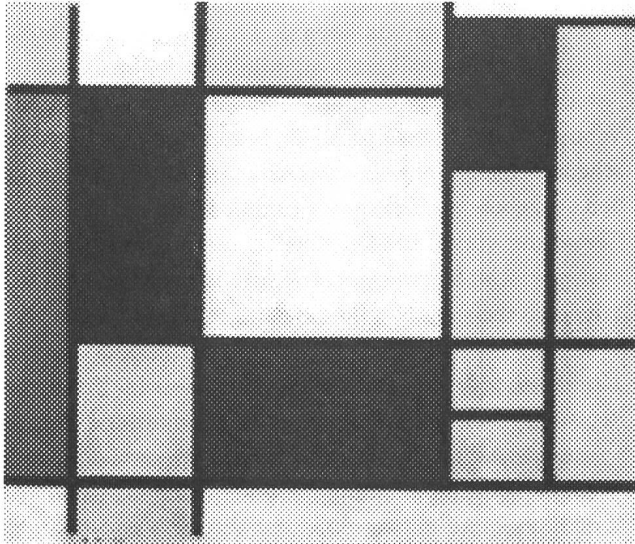
höherer Ebene als spiritueller Sinn gelesen werden konnte. Dieser *sensus spiritualis* liess sich dann seinerseits auf drei weitere Ebenen aufteilen: die moralische Bedeutung, die allegorische Bedeutung und schliesslich die anagogische (d.h. auf die Transzendenz bezogene) Bedeutung.

Die Vielschichtigkeit der Bedeutung betraf im Mittelalter allerdings bereits die Dinge – nicht erst deren Abbildungen. Die Dinge der sichtbaren Welt selbst konnten als Zeichen gelesen werden, nämlich als Wörter im Buche Gottes, als Handschrift der Schöpfung.

Von der auf das Diesseits ausgerichteten Sicht der Renaissance an werden dann die Dinge um ihrer selbst willen dargestellt. Nach und nach wird aber auch zunehmend deren «Bildlichkeit» (im übertragenen Sinne) in die Darstellungen einbezogen bis hin zum Schwelgen in allegorischen Darstellungen vom 17. Jahrhundert an.

Immer noch aber, ungeachtet dessen, was Bilder repräsentieren, nahmen sie Bezug auf eine bestehende oder als bestehend angenommene Wirklichkeit. Erst Ende des 19. und im 20. Jahrhundert findet mit Impressionismus, Kubismus und insbesondere in der ungenständlichen Kunst ein einschneidender *iconic turn* von ähnlicher Tragweite statt



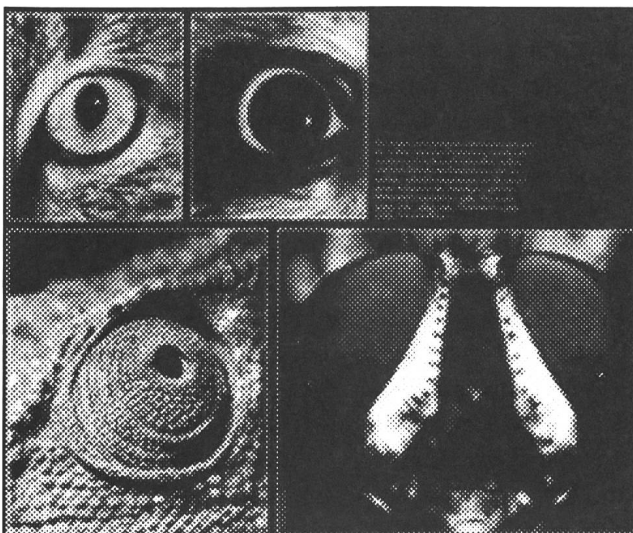


wie in der Renaissance: Wurden in der Renaissance, wie eben dargelegt, die *Dinge* um ihrer selbst willen dargestellt, sind es nun die *Bilder* selber, die um ihrer selbst willen geschaffen werden. Wiesen also die Bilder vor dem 20. Jahrhundert durchwegs eine Referenz Wirklichkeit auf (auch sprachlich weist lat. *res* = «die Sache» auf «Realität» hin), gibt es bei modernen Bildern den Rückzug und Rückbezug auf sie selber: sie sind selbstreferentiell.

Damit entstehen neue Voraussetzungen für die Bildsemantik. Diese muss auch für eine Bild-«Innenwelt» zuständig sein können und andererseits die Aussenwelt – mit Blick auf die invasiven bis insinuirenden neuen Medien – auch als umfassende Umwelt begreifen lassen können. Von diesem Umweltgedanken her ist für die Bildbetrachtung adäquaterweise sogar als Erstes eine Annäherung aus evolutionspsychologischer Perspektive vorzusehen.

Das semantische Schichtenmodell

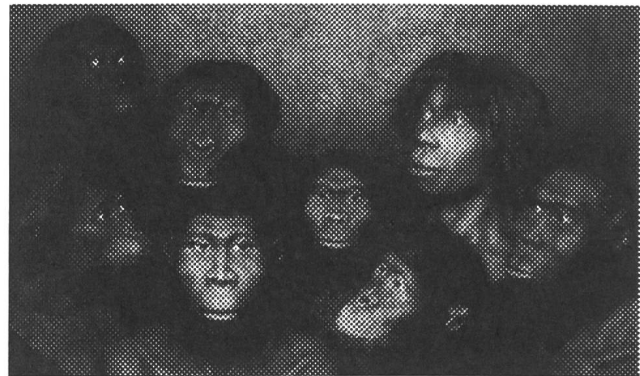
Konkret umgelegt auf das semantische Schichtenmodell heisst dies zunächst, dass als eine erste Bedeutungsebene optische Muster und Reizkonstellationen in Betracht zu ziehen sind, die in der Informationsverarbeitung und den



Verhaltensweisen von Lebewesen bereits vor der Existenz des Menschen «Bedeutung» hatten, – Reizmuster also, die ein spontanes, d.h. unwillkürliches, reflexartiges Reagieren auslösten.

Die erste Bedeutungsebene, auch im Sinne von urtümlichster Bedeutung, ist deshalb diejenige der «spontanen Bedeutung». Ich übernehme diese Bezeichnung vom Begriff der «spontanen Kommunikation», wie ihn Ross Buck (1984) als genauere Alternative zum sonst üblichen Ausdruck «non-verbale Kommunikation» vorgeschlagen hat. Nonverbal könnte zu eingeschränkt als gestische und mimische Begleitung der verbalen Ausdrucksweise verstanden werden oder dann – ebenso missverständlich – als der gesamte Anteil von Kommunikation, der nicht ausschliesslich verbal formatiert ist.

Der Bereich der «spontanen Bedeutung» gründet somit in verhaltensbiologischen Programmen, die ein Alter von Jahrtausenden aufweisen.



Mit der Entstehung der Menschenaffen und der Vorstufen des Menschen kommen weitere spezifische Wahrnehmungsinhalte dazu, nämlich vorkulturelle Signale, Mimik und Gestik. Erst das Vorhandensein von ausdrucksvollen Gesichtszügen erlaubte die Kommunikation über ein Mienenspiel. Aus Studien an Schimpansen-Populationen ist bekannt, dass diese unsere nächsten Verwandten (sie weisen bekanntlich über 98 Prozent gleiche Gene auf wie der Mensch) über ein reiches mimisches Repertoire verfügen, mit dem sie sich verständigen. Ähnlich, wenn auch sicher differenzierter und mit prosodischen Elementen kombiniert, muss man sich die Kommunikation des Neandertalers vorstellen, der, nach Meinung von Experten, noch nicht über eine voll ausgebildete artikulierte Sprache verfügte.

Dies scheint mir nun ein geeigneter Moment, um auf die Grundkonzeption des semantischen Schichtenmodells einzugehen. Es ist einerseits in einer auf Bedeutung ausgerichteten Schiene angelegt, und andererseits von der Erscheinungsweise her, vom Auftritt der Reizmuster aus gedacht. In Anlehnung an de Saussure könnte man zum einen von einer *signifié*-Orientierung und zum andern von einer *signifiant*-Orientierung sprechen. Und wie es de Saussure für

signifié-orientiert	Bedeutungsebenen
signifiant-orientiert	Kodes

Signifikat und Signifikant formuliert, gehören die beiden Aspekte gleichsam als zwei Seiten einer Münze zusammen. Im semantostratischen Modell hat deshalb die einzelne Bedeutungsebene (der signifié) ein «phänomenologisches» Korrelat (den signifiant), das ich als Kode bezeichne.

1. Spontane Bedeutung

Die vorher beschriebene Unterscheidung in zwei weit zurückreichende Phasen in der Phylogenese des Menschen bringt nun mit sich, dass wir für die Ebene «spontane Bedeutung» die Unterteilung in zwei Kodes vornehmen: den *biologischen Kode* für stammesgeschichtliche signifikante Signale – rasante Bewegung, auffällige Details, Formen der Lebensbedrohung und Lebenssicherung – und den *archaischen Kode* für vorkulturelle, nonverbale Reizmuster – Gesichter, Körperhaltungen, also Mimik und Gestik.

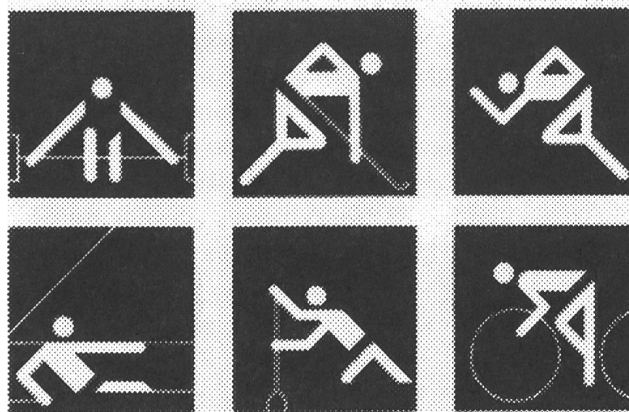
Da beim heutigen Menschen als Bilder- und Medienrezipient die phylogenetisch angelegten Programme immer noch wirksam sind, reagieren wir auf hektische mediale Darbietungen, rasche Schnitte und Kamerabewegungen, kurz auf *action* ebenso unwillkürlich wie frühere Jäger auf unrhythmische Bewegungen und rasche Veränderungen, die für sie entweder *fight* oder *flight*, Verpflegung oder Be-



drohung, signalisierten. Ebenso zwingend wie der Selbst-erhaltung dienende Signale sind Reizmuster im Dienst der Arterhaltung, also z.B. sexuelle Signale. Quotenorientierte Veranstalter operieren deshalb bekanntlich mit reisserischen Formaten, mit *sex and crime*. Auch die überbordenden Angebote an Talkshows funktionieren vor allem auf Grund der vorkulturellen Konditionierung auf mimische und gestische Signale; sonst würde ja kaum jemand den inhaltlich meistens schalen Sendungen folgen wollen.

Mimik und Gestik führen uns auch zur nächsten Bedeutungsebene: als teilweise konventionalisierte Formen – man denke an Kopfnicken oder Antippen der Stirne – nehmen bestimmte mimische und gestische Muster eine feste Bedeutung an, – wohlverstanden aber nur innerhalb einer bestimmten Kultur.

2. Feste Bedeutung



Die feste Bedeutung betrifft Zeichen und Zeichenkonfigurationen des *konventionalen Kodes*. Dazu gehören selbststehend Piktogramme, *icons* und natürlich Verkehrszeichen. Bei Nichtbeachtung eines Parkverbots liesse sich deshalb nicht mit dem grundsätzlichen Spezifikum der offenen Bedeutung von Bildern argumentieren.

Zu den visuellen Zeichen mit fester Bedeutung gehören auch Firmenlogos, Wappen, Embleme, kennzeichnende Accessoires (zum Beispiel in der bildenden Kunst: Mann mit Schlüssel = Petrus) sowie bestimmte Darstellungsformen, deren Bedeutung man lernen muss, etwa Unschärfe (als Geschwindigkeit zu lesen) oder perspektivische Darstellung.

Beliebtes Vorgehen einer Konventionalisierung: die typisierte Abwandlung bestehender Motive. So müssen Kamel (respektiv Camel), Krokodil und Kuh – letztere in einer Lila-Variante – für einzelne Produkte erhalten. Und wenn ein Apfel für eine Computerfirma steht, so zeigt die abgebissene Form wenigstens an, dass mit der Informatisierung auch ein Sündenfall einhergehen kann: insofern nämlich, als Fotografien seit der Möglichkeit der Digitalisierung und damit der beliebigen Veränderbarkeit und Generierbarkeit von Bildern, Foto, Film und Fernsehen nicht mehr als Beweismittel fungieren können.

3. Latente Bedeutung

Ein Apfel pur indessen bleibt ein Bild mit offener Bedeutung, zudem erweitert um eine semantische Aura, die auch Apfelsaft, Schlanksein, natürliches Leben, Sinnlichkeit, Fülle, ja generell die ganze Welt meinen kann. Eine weitere Bedeutungsschicht also: die symbolische, respektive latente Bedeutung.

Es sind besonders «bedeutungsträchtige» Dinge wie Baum, Weg, Haus, Mensch, die in einem weit ausholenden semantischen Kraftfeld gelesen werden können. Auch gewisse Strukturen wie «oben» und «unten», «gross» und «klein», «senkrecht», «horizontal» und «diagonal» sind geladen mit semantischer Energie.

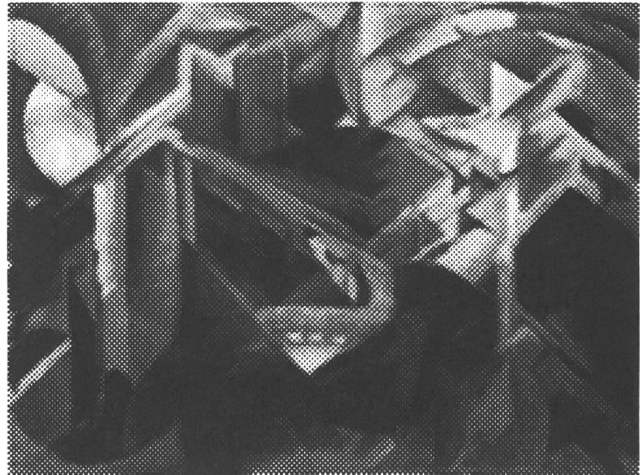


So können solche räumliche Strukturen ganze Epochen symbolisieren: die Senkrechte das Mittelalter mit den zum Himmel strebenden Kathedralen, die Horizontale die Renaissance mit den breit ausladenden Palästen, die Diagonale den spannungsreichen Barock. Indem solche einfache formale und inhaltliche Strukturen weit ausgreifende Kategorien von Erscheinungen abdecken können, lassen sie sich in der Bezeichnung *kategorialer Kode* subsumieren.

Die nun folgenden fünf Bedeutungsebenen sollen die Singularität des einzelnen Bildes ausweisen und können in einem Sammelkode zusammengefasst werden, dem *flexiblen Kode*.

4. Deklarierte Bedeutung

Sie ist in der Regel ablesbar aus dem Titel eines Bildes oder aus der Legende. Legenda als *gerundivum* des lateinischen

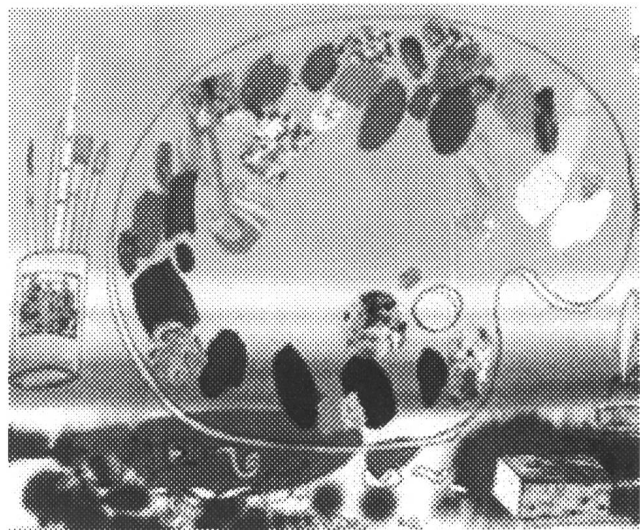


Franz Marc, Reh im Klostergarten

Verbs *legere* für lesen heisst nämlich wörtlich nichts anderes als: «(wie) gelesen werden muss». Besonderer Hinweis: nicht alle Bildunterschriften sind Legenden. Sehr oft wird in einer Bildunterschrift eine Information transportiert, die das Bild selber nicht zu leisten vermag und deshalb dieses Zusatzes bedarf. Bildstrang und Wortstrang zusammen bilden dann einen sogenannten Gesamttext mit einer Gesamtbedeutung.

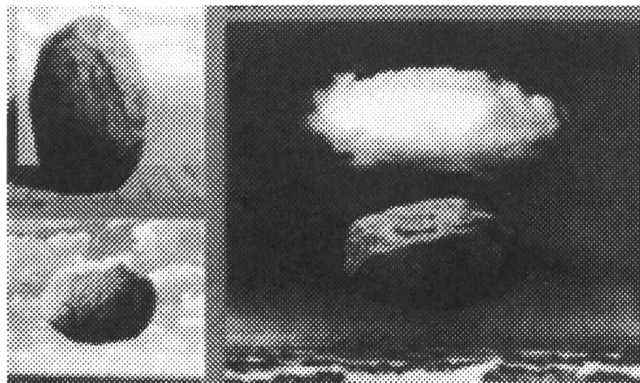
5. Artikulierte Bedeutung

Mit Artikulation ist in diesem Fall die visuelle Artikulation, also die Gestaltung gemeint. Dieses Feld ist der traditionelle Bereich verschiedenster Gestaltungslehren, die vorgeben, wie eine visuelle Konfiguration aus Einzel-elementen aufgebaut wird, «gebildet» wird, ähnlich wie man verbale Texte aus Lauten, Wörtern, Sätzen konstruiert. Angesichts der Vielfalt entsprechender Auffassungen und Schulen, habe ich in *Ein Bild ist mehr als ein Bild* versucht, einzelne verbalgrammatikalische Bereiche wie Lexikon, Phonetik, Flexion, Syntax oder Modus, Tempus, Stil metaphorisch hinsichtlich ihrer Leistungsfähigkeit für eine Bild-«Grammatik» zu erschliessen.



Die Bedeutungsebenen sechs bis acht lehnen sich an bestehende kunstwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Interpretationsmethoden an.

6. Kontextuelle Bedeutung



Bei einem Einzelbild beschränkt sich die Sinnerschließung auf die textimmanente Betrachtung. Dabei werden gewisse Elemente, Motive, Themen auffallen, die auch in anderen Bildern des betreffenden Machers zu finden sind, – also gerade dadurch eine besondere Bedeutung einnehmen. So etwa die Paar-Figuren bei Chagall, schwebende Steine bei Magritte, die Substanzen Filz und Fett bei Beuys. Es wird somit für die Interpretation aufschlussreich sein, einen solchen «Kontext» des Gesamtwerks eines Künstlers oder Autors mit zu berücksichtigen.

Eine kontextuelle Bedeutung kann auch von unterschiedlichen visuellen Zeugnissen abgeleitet werden, die von verschiedenen Machern vom gleichen Event hergestellt wurden.

7. Intertextuelle Bedeutung

In einem Bild lassen sich oft auch Motive entdecken, die in visuellen Texten anderer Künstler und anderer Epochen bereits einen Stellenwert besitzen, auf den möglicherweise bewusst angespielt wird, etwa mit ausdrücklichen Bildzitat. Der Reiz solcher Konfigurationen besteht dann just in deren Intertextualität.



8. Transtextuelle Bedeutung

Viele Bilder sind von den bis dahin genannten semantischen Bezugsmöglichkeiten aus nicht oder nicht hinreichend verständlich. Zu ihrer Erklärung sind zusätzliche Informationen notwendig, Angaben, die *jenseits* des Bildinhalts gesucht werden müssen: deshalb die Bezeichnung *transtextuelle* Bedeutung. Solche ergänzende Hinweise müssen aus der Zeitgeschichte oder aber aus der Biographie des Bildmachers beigebracht werden.

Aktuelle Fotos aus Zeitung und Fernsehen sind selten ohne Kenntnis der Hintergründe des Zeitgeschehens verständlich. Zum Beispiel bedarf das nachfolgende Bild (NZZ vom 19.4.2002) einer transtextuellen Erklärung, die dem dazugehörigen Artikel entnommen werden kann, nämlich: Ein 67-jähriger Pilot, Luigi Fasulo, ist mit seiner Privatmaschine in das Pirelli-Hochhaus in Mailand gerast. Eine knappe Bildlegende würde nicht genügen, um die volle Bedeutung des Bildes mitzuteilen.



Die Einsturzstelle am 25. Stock des Pirelli-Hochhauses in Mailand (Bild Reuters)

Schock – und dann viele Fragen in Mailand Ermittlungen und Spekulationen über das Flugzeugunglück

In Mailand 25. April : Regener Landhaus, das im Jahre 1970 im Pirelli-Hochhaus, im 25. Stock, durch einen Flugzeugabsturz zerstört wurde, ist heute wieder aufgebaut. Die Gebäude werden für den Verkauf vorbereitet. Am Donnerstagabend kurz vor sechs Uhr war die von Luigi Fasulo gesteuerte Privatmaschine vom Flughafen Linate nach Mailand in die Pirelli-Hochhaus gerast. Das 67-jährige Ehepaar und sein 10-jähriges Kind waren dabei. Die Maschine stürzte von der 25. Etage ab.

Überlagerung der Bedeutungsschichten und Kodes

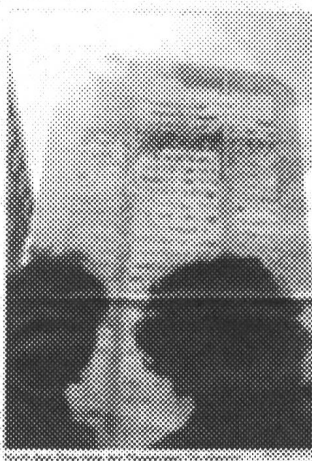
Nachdem nun die acht Bedeutungsebenen abgesprochen wurden, darf nicht das Missverständnis entstehen, alle diese semantischen Strata seien in jedem Bild vorhanden. Ähnlich wie bei geologischen Schichten, können einzelne Strata wenig ausgebildet sein, und andere fallen durch besondere Mächtigkeit auf. Im Gegensatz aber zu Gesteinsschichten und Sedimenten sind diese Strata «durchsichtig». Alle in einem Bild vorhandenen Bedeutungsschichten schimmern durch und fügen sich im interpretierenden Auge des Betrachters zu einer Gesamtaussage.

Solche Durchsichtigkeit der Bedeutungsschichten, die Überlagerung des Kodes macht die semantische Tiefe von Bildern aus.

Flugzeug knallte in Hochhaus

Ein Flugzeug ist am Montag in ein Hochhaus in Bern eingedrungen. Die Piloten versuchten, das Flugzeug zu landen, doch es stürzte ab und schlug in ein Gebäude ein. Die Piloten wurden verletzt.

Das Flugzeug war ein Airbus A320. Es war auf dem Weg von Bern nach London. Die Piloten versuchten, das Flugzeug zu landen, doch es stürzte ab und schlug in ein Gebäude ein. Die Piloten wurden verletzt.



lands Stadtzentrum

Das Bild zeigt ein Hochhaus, das von einem Flugzeug durchdrungen ist. Die Flugzeugteile sind im Inneren des Gebäudes zu sehen. Die Szene ist dramatisch und zeigt die Auswirkungen eines Flugzeugabsturzes.



So kann das eben gezeigte Bild eines rauchenden Hochhauses auch kontextuell gelesen werden, wenn man andere Tageszeitungen beizieht, die über das gleiche Ereignis berichten. Alle Darstellungen legen indes auch die intertextuelle Lesart nahe: den Bezug auf den 11. September 02. In der «Berner Zeitung» (ganz oben) ist nur verbal im Titel (der als Legende fungiert) von einem Flugzeug die Rede. Der Tages-Anzeiger (oben) hat sich für das Foto mit einem Flugzeug entschieden (es ist aber ein Rettungsflugzeug und nicht die Unglücksmaschine), was die intertextuelle Annäherung an den 11. 9. noch intensiviert.

Nun einige Beispiele aus der Print-Werbung. Die nachfolgenden Anzeigen stammen sämtliche aus einer kürzlich

erschienenen Modezeitschrift (annabelle). Es geht nun darum, nicht nur das Vorhandensein und die Überlagerung der verschiedenen Codes und Bedeutungsebenen zu demonstrieren, sondern es lässt sich mit den folgenden Beispielen auch zeigen, wie die Wirksamkeit von visuellen Botschaften gesteigert werden kann, wenn es gelingt, die semantische Energie des kategorialen Codes zu mobilisieren, – wenn sich also die visuelle Konfiguration immer auch in einer symbolischen Ausweitung lesen lässt.

1. Beispiel: Giorgio Armani

Konventionaler Kode: die Marke in Schriftform (alleiniger Schriftzug der ganzen Anzeige) ist in Augenhöhe angebracht – unter dem Kinn des Models auch als A und O (gemeint der Mode) zu lesen.

Biologischer Kode: der entblösste Busen, umrankt von auffälligen und auffällig platzierten schwarzgestickten Blumen.

Archaischer Kode: Gesicht, verstärkt durch Blickverbindung zum Betrachter, selbstbewusste Haltung der Arme.

Kategorialer Kode: die Frau, wundersame Blumen als Archetyp des Blühens, des Wachsens, der Individuation.

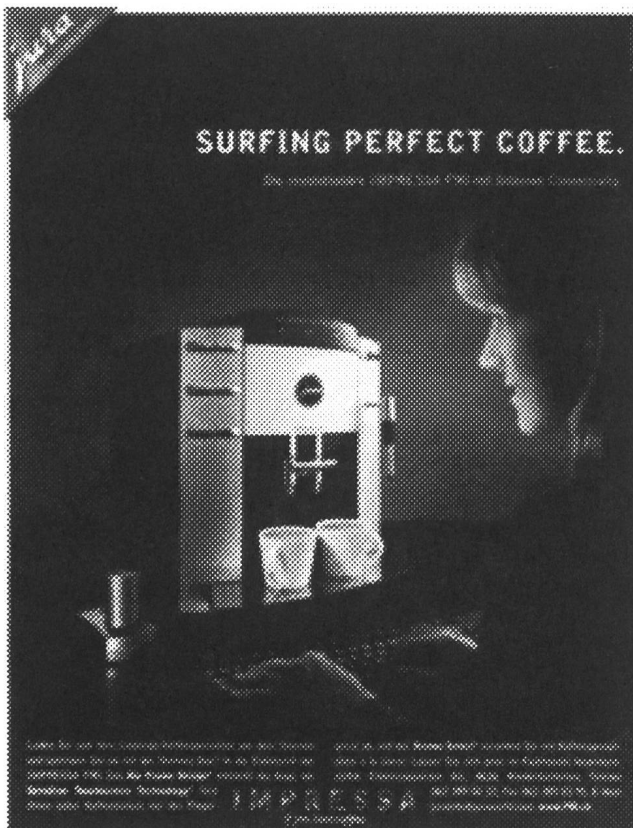
Für alle Anzeigen gilt im weiteren die Wirksamkeit der kontextuellen und intertextuellen Bedeutung, wenn das Produkt nicht einzeln daherkommt, sondern in eine corporate communication einbettet ist.



2. Beispiel: Espressomaschine Jura

Markenname in rotem Dreieckfeld links oben = Kick des biologischen Codes (als auffälliges Detail). Ungewöhnlich und damit auffällig auch die Kombination von Kaffeemaschine und Computer-Tastatur.

Archaischer Kode: Gesicht von der Seite und andächtige Haltung, sozusagen – und damit Überleitung zum kategorialen Kode – Empfangsbereitschaft für Segnung. Die Kaffeemaschine, als magischer Schrein dargestellt, lässt dem Büropersonal Manna zuteil werden und giesst Erleuchtung aus. Schriftzüge als konventionalen Kode werde ich im Folgenden nicht mehr besonders erwähnen.



3. Beispiel: Hugo Boss

Biologischer Kode: Bewegung/action, Dynamik, scheinbare Aufhebung der Schwerkraft, durch die Bewegung teilweise Entblössung der Körper.

Archaischer Kode: Gesichter mit gespanntem Ausdruck, angespannte Gestik.

Kategorialer Kode: Motive wie Team, Gemeinsamkeiten, konstruktive Zusammenarbeit; Mann – Frau, Fitness, Körperbewusstsein; Ball: Symbol für Spiel, Wettkampf, von der Anordnung her auch Konnotation mit Sonne oder Mond; Ausgerichtetheit nach oben, Zielgerichtetheit, Höherstreben; all dies betont durch die senkrechte Linie in der Mitte.



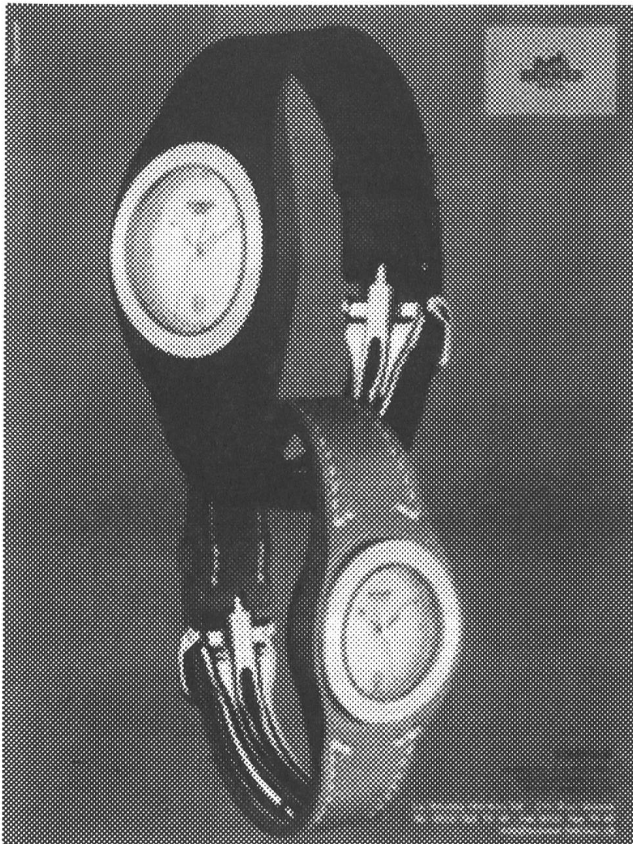
4. Beispiel: Chanel

Elemente des archaischen Codes, ausgeweitet in Richtung biologischer Kode (roter voller Mund) und kategorialer Kode ausgeweitet: Urmund, Visage als Vision: Göttin, Auge als Auge Gottes, Linie der Augen und der



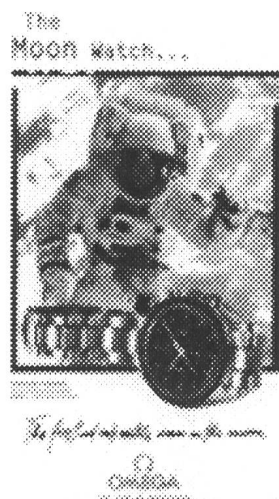
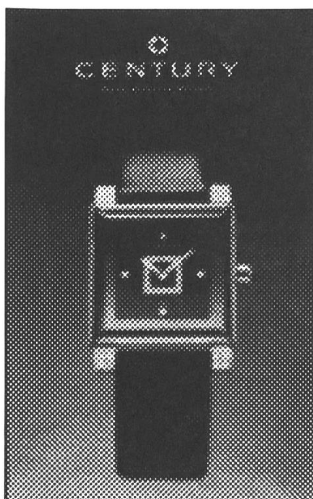
Augenbrauen von links nach rechts aufsteigend, um schliesslich beim höchsten Wert, Chanel (konventionaler Kode), anzukommen.

5. Beispiel: Zwei Uhren Hermes



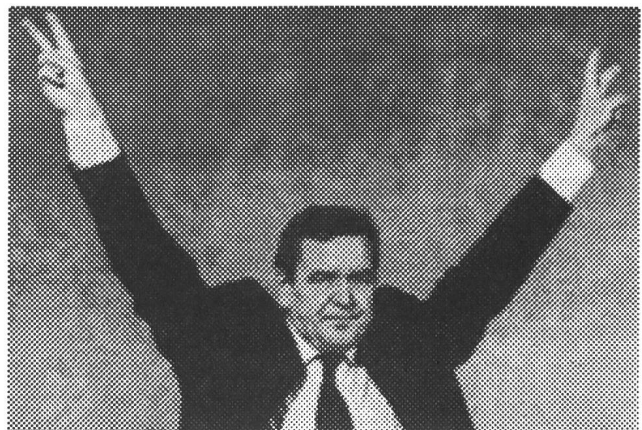
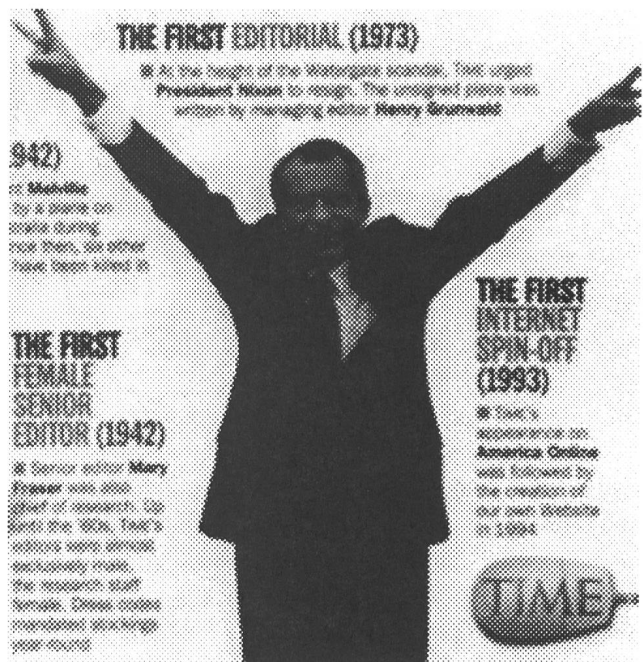
Auffällig die ungewöhnliche Gestaltung der Präsentation (biologischer Kode).

Kategorialer Kode: ineinander verschlungene Ringe als Ausdruck für eine vollkommene (Liebes-)Beziehung. Die Gleichgestimmtheit wird zudem dadurch betont, dass die Uhren die gleiche Zeit anzeigen: perfekte Übereinstimmung des Lebensrhythmus der beiden Partner. Indirekt wird auch die Zahl 8 als Chiffre für Unendlichkeit artikuliert (konventionaler Kode). Uhrzeit als Symbol für



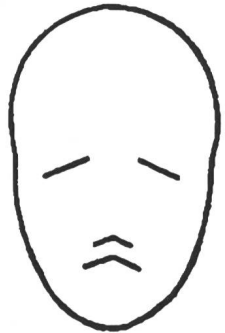
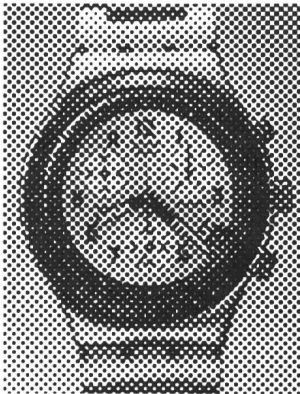
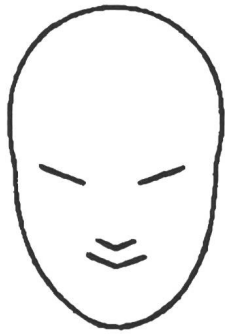
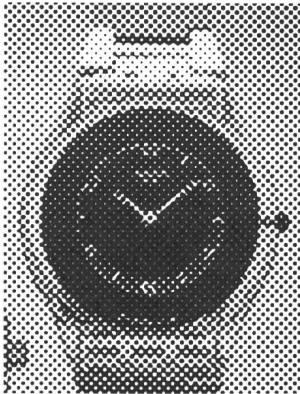
Leben in der Gegenwart, die liegende ∞ für Gegenwart als Ewigkeit.

Der archaische Kode ist nur implizit vorhanden. Um ihn auszumachen, muss ich etwas weiter ausholen und die Uhrenwerbung intertextuell ansprechen. Es mag auffallen, dass nicht nur die beiden Uhren auf diesem Bild die Uhrzeit 10 nach 10 anzeigen, sondern praktisch alle Uhren in fast sämtlichen Uhreninseraten. Zur Illustration einige Beispiele für viele (unten links). Warum diese verblüffen-



de Einheitlichkeit? Die Antwort ist in einem urtümlichen (ur ohne h!) Gestus des Menschen, eben im archaischen Kode, begründet. Dies in zweifacher Hinsicht: Einerseits Anspielung auf die erhobenen Arme, die nicht nur spontan ein Hochgefühl zum Ausdruck bringen, sondern auch konventionalisiert gelesen werden können, als V für Victory, die siegreiche Geste, die in allen westlichen Kulturen verstanden wird. Überlagerung also des archaischen und des konventionalen Kodes.

Nicht nur die Gestik stützt die 10 nach 10 Stellung der Uhren, sondern auch die Mimik. Das Hochziehen der Mundwinkel



steht ebenfalls als Zeichen für Höhergestimmtheit. Und ist man mal gerade gegenteiliger Laune, hält die Verbalsprache den am archaischen Kode orientierten Ausdruck «Zwänz-ab-achti-Schnorre» zur Verfügung. Auf diese Weise intertextuell vorbereitet, wird man denn auch, falls man doch einmal auf ein abweichendes Uhrengesicht stossen sollte, solche Zeigerstellung als «Lätsch» empfinden. Und kaum jemand wird eine depressive Uhr tragen wollen.

Aus den besprochenen Beispielen sollte ersichtlich geworden sein, dass das wichtigste Spezifikum des Bildes, die offene Bedeutung, einhergeht mit Vielschichtigkeit der Bedeutung. Einzelne Bedeutungsschichten sind aufgrund von phänomenologischen Merkmalen spontan erkennbar und relativ leicht identifizierbar, andere wiederum – besonders bei Werken der bildenden Kunst – treten erst zu Tage, wenn man gelernt hat, sich mit kundigem und erkundendem Blick auf die semantische Tiefe von Bildern einzulassen.

Prof. Dr. phil. habil. Christian Doelker, Professor für Medienpädagogik an der Universität Zürich (bis 2002) und Lehrbeauftragter der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (bis 2001), Lehrbeauftragter der Universität Fribourg (2002/03), Dozent an der F+F Schule für Kunst und Mediendesign Zürich, Mitglied des Arbeitskreises «Medienerziehung in Wissenschaft und Bildungspraxis» des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst, Faculty member der Europäischen Journalismus Akademie eja, Wien. Autor von zahlreichen

Publikationen, Hörfunk- und Fernsehsendungen zur Medienpädagogik. Forschungsschwerpunkte: Bildtheorie/ Bildpädagogik, Theorie des Fernsehens, Kulturtechniken, Medienwirklichkeit, Informationsphilosophie, Medienkritik (siehe <http://www.medienpaedagogik.ch>).

c.doelker@bluewin.ch

Literatur

- Buck, Ross: *The Communication of Emotion*. Guilford Press, New York, 1984
- Doelker, Christian: *Ein Bild ist mehr als ein Bild – Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Klett-Cotta, Stuttgart, 2002
- Doelker, Christian: *Eine Scheibe Medienbildung. Medienerziehung auf CD-ROM*. Druckhaus Oberpfalz, Amberg, 2002
- Doelker, Christian: *Bilder lesen. Bildpädagogik und Multimedia*. Auer Verlag, Donauwörth–Leipzig–Dortmund, 1998
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2000

Bildnachweise

- S. 66: Harmen Steenwyck, *Still Life of Fruit and Dead Fowl*, ca. 1650. In: Walter Liedtke, Vermeer and the Delft School. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Georges Braque, *Stilleben mit Mandoline*, 1920/21. In: Christoph Vitali und Hubertus Gassner (Hg.): *Kunst über Grenzen*. München, Prestel-Verlag, 1999.
- S. 67: Piet Mondrian, *Komposition in Rot, Schwarz, Blau, Gelb und Grau*, 1920. In: E. H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 1996.
- Die Sippschaft des Sapiens*. In: *Geo Wissen* 10/2001, Gruner+Jahr, Hamburg.
- S. 69: Alex Sadkowsky, *Gelbe Strasse*. Privatsammlung Zürich.
- Franz Marc, *Reh im Klostergarten*, 1912. In: Armin Zweite, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. München, Prestel-Verlag, 1991.
- René Fehr, *Form und Farbe*. Galerie Trittligasse, Zürich.
- S. 70: *Rétrospective Magritte, Le Musée de Mitsukoshi*, 1994/95, Catalogue.
- Fred Engelbert Knecht, *Doppelzitat: Hokusai, Magritte*. Privatsammlung Zürich.
- S. 74: Humbert de Superville, *Varieties of the human face*.