

Christian Doelker

EIN BILD IST

MEHR ALS EIN BILD

Visuelle Kompetenz in der
Multimedia-Gesellschaft

Klett-Cotta in Zusammenarbeit mit Pestalozzianum Zürich

© J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659,
Stuttgart 1997

Alle Rechte vorbehalten

Fotomechanische Wiedergabe nur mit Genehmigung des Verlags

Printed in Germany

Gestaltung/Produktion: Vera Honegger, Pestalozzianum Verlag Zürich

Schutzumschlag: Dietrich Ebert

Gesetzt aus der Garamond und der Neuen Helvetica

Auf holz- und säurefreiem Papier gedruckt und gebunden von

Clausen & Bosse, Leck

Die deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Doelker, Christian:

Ein Bild ist mehr als ein Bild : Visuelle Kompetenz in der Multimedia-
Gesellschaft / Christian Doelker. - Stuttgart : Klett-Cotta, 1997.

ISBN 3-608-91654-7

K L E T T - C O T T A

mit freundlicher Genehmigung des Autors

Teil I

Bildsprache in der Multimedia- Gesellschaft

In Teil I wird Bild in einen umfassenden Kontext gestellt – Bild hat mit Sehen, mit Wirklichkeit und mit Sprache zu tun. Wie weit ist überhaupt eine visuelle Sprache mit verbaler Sprache vergleichbar? Systemische Gegensätze sind bewußt zu machen, um Besonderheiten und Gemeinsamkeiten besser nachvollziehen zu können. Wie kann ein Verständnis von Wortsprache zur Erhellung von Bildsprache beitragen? Und wie können sich die beiden Zeichensysteme ergänzen?

Als zentraler Schlüssel wird der Textbegriff ausgeführt, der sich sowohl auf die Sprache als auch auf das Bild anwenden läßt. Der Vorsprung an Wortkompetenz soll mobilisiert werden, um mit Bildern bewußter, differenzierter und ergiebiger umgehen zu können.

Eingangs wird das Problembewußtsein dafür entwickelt, daß eine Diskrepanz zwischen Bilderflut und Bildkompetenz besteht und daß es sich angesichts der Entwicklungen im technischen Bereich – Digitalisierung und die Folgen – als dringlich erweist, dieses Mißverhältnis auszugleichen.

1 Bild und Multimedia- Gesellschaft

Am Anfang war das Bild: vor der Schrift das Felsbild, vor der artikulierten Sprache der mimische Ausdruck, vor der rationalen Überlegung die mythische Vorstellung. Mit der Einführung der Schrift überholte das Wort das Bild, und mit der Erfindung des Buchdrucks ließ die Kultur der Schriftlichkeit das Bild für Jahrhunderte hinter sich. Ein Gelehrter war im wesentlichen stets ein »Schriftgelehrter«, als Gebildeter vor allem ein Belesener, obwohl dies vom sprachlichen Ausdruck her – Bildung hat ja mit Bild zu tun – eigentlich einen Widerspruch darstellt. Lesen gilt noch heute als »gebildeter« als das Konsumieren von Bildern.

Mit der technischen Möglichkeit der Bildreproduktion und -verbreitung wechselte in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts das Bild seinerseits auf die Überholspur, und mit der Digitalisierung dürfte der Vorsprung gegenüber der Schrift immer größer werden.

Mißverhältnis von Bilderflut und Bildkompetenz

So weit das Auge reicht, werden wir von visuellen Reizen bedrängt: Auch wenn wir die Augen schließen, hören wir nicht auf zu sehen. Innere Bilder stellen sich ein, Erinnerungen, Visionen, Obsessionen. Woher diese Bilder stammen, ist oft nicht auszumachen. Präzise Nachbilder auf der Netzhaut wechseln mit bildhaften Vorstellungen.

Bilderverbot und Bilderverachtung

Wir werden von Bildern aus gedruckten und elektronischen Medien förmlich überschwemmt – eine Folge der technischen Entwicklung, die nahezu unbegrenzte Reproduktions- und Verbreitungsmöglichkeiten erschloß. Doch während wir mit wortsprachlicher Information umzugehen gewöhnt sind, ist für uns der Gebrauch von Bildern relativ neu. Die Bilderflut trifft uns unvorbereitet; deshalb reagieren wir dagegen oft abwehrend. Solche



*Unsere Umwelt, eine Bildumwelt.
Richard Estes, Gordon's Gin.*

bilderstürmerische Reflexe haben in unserer Kulturgeschichte ihre Vorläufer, zuletzt während der Reformation. Im zwinglianischen Zürich und im calvinistischen Genf wurden Bilder nicht nur aus Kirchen verbannt; auch in den privaten vier Wänden war bildlicher Wandschmuck verpönt. Ein Bild galt als obszön, weil es ein Bild war, unabhängig davon, was es darstellte.

Das Bilderverbot hat freilich ältere Wurzeln, die im berühmten Gebot gründen: »Du sollst dir kein Bildnis machen«. Auch wenn sich diese Vorschrift nur auf die bildliche Darstellung Gottes bezog, wurde sie in der jüdisch-christlichen Tradition immer wieder weiter gefaßt. Im byzantinischen Raum des 8. und 9. Jahrhunderts findet die subtilste theoretische und argumentative Auseinandersetzung mit dem Bild statt. Grundanliegen war dabei, den Dienst an Götzenbildern zu verhindern.

»Die Götzen uss der Kilchen gethan«. Bildersturm in der Reformation.



Armenbibel: Bibel für die »armen« Nichtalphabetisierten.



Comics und Fernsehen: Armenbibeln des 20. Jahrhunderts?

Noch konsequenter setzte der Islam das Bilderverbot durch. Es gibt zwar auch figürliche Darstellungen, aber im großen und ganzen wählte die islamische Kunst einen nicht-gegenständlichen (Aus-)Weg: den ornamentalen.

Die islamische Welt trifft die Bilderflut nicht nur als eine äußere Folge technischer und kommerzieller Möglichkeiten, sondern vor allem als massive kulturelle Überfremdung.

Die westliche Kultur fand früh einen Ausweg aus dem Bilderverbot, indem sie den Bildern eine untergeordnete Bedeutung zuschrieb. Schon Papst Gregor der Große räumte ein, daß Bilder – zum Beispiel die Fresken in den Kirchen – für die Gläubigen als Gedächtnisstütze der mündlich tradierten biblischen Geschichten tauglich sein mochten und so als Mittel zur Festigung des kirchlichen Glaubens toleriert werden konnten. Diese Linie läßt sich bis hin zu Zwinglis Konzession weiter verfolgen, Bilder als »stäb oder stecken der blöden« gelten zu lassen (zit. nach Warnke 1973, 70).

Diese mit der Milderung des Bilderverbots einhergehende Bilderverachtung kommt auch im Terminus *biblia pauperum*, Armenbibel, zum Ausdruck. So wurden die ersten gedruckten Bibeln bezeichnet, die Bilder enthielten: »Texte«, die auch den Analphabeten – den »geistig Armen« – die »Lektüre« der Bibel ermöglichen sollten.

Zu den heutigen Comic-Bibeln und Bibelverfilmungen sind formale Analogien zu erkennen.

Moderne Kulturpessimisten laufen bezeichnenderweise Sturm gegen



Bilderverbot im Islam: Ausweichen in das Ornament.

die Bildmedien und setzen die mittelalterlichen Bilderstürme in der modernen Version der Bilderverachtung fort.

Eine solche abschätzige Haltung gegenüber der Bildinformation kann man in schulischen und bildungspolitischen Kreisen beobachten. Sie reicht von der stolzen Äußerung »Wir haben keinen Fernseher!« bis zur Allein-



Comenius. »Die Schul«.
Das Bild der Schule: bildlos.

herrschaft des Buches. Gerade wegen der heutigen Bilderflut müsse das Lesen (gemeint von Worttexten) stärker gefördert werden, lautet eine buchfundamentalistische Forderung. Die Schule – wo Bildmedien weitgehend mit Freizeitmedien konnotiert werden – reagiert auf die Herausforderung des »optischen Zeitalters« (Pawek 1963) größtenteils mit Abwehr: Wegen der Bilderflut beschränkt sie sich auf die Schriftlichkeit. Dabei erkennt man das damit verbundene politische Risiko nicht: Denn wenn die Schule einseitig nur zum Lesen von gedruckten Texten befähigt, werden die zukünftigen Bürgerinnen und Bürger, die sich ausschließlich aus den elektronischen Medien informieren, nicht für deren adäquate Nutzung qualifiziert sein. So ist die Schule noch immer die Institution des geschriebenen und gedruckten Wortes geblieben, wie sie Johan Amos Comenius auf dem Tafelbild in seinem *Orbis sensualium pictus* darstellte. Übt der große Ahnherr des Anschauungsunterrichts, der in gültiger Form das Bild in die Didaktik einführte, mit dieser Illustration an der Schule Kritik oder beschrieb er einfach die gängige Praxis?

Auch Printmedien nahmen gelegentlich eine verbalsnobistische Haltung ein. In der französischen Tageszeitung *Le Monde* galt als Prinzip, keine Bilder im redaktionellen Teil zu verwenden. In das Bilderdefizit stießen die Boulevardzeitungen vor, und damit war das Bild aufs neue mit einem Stigma der Minderwertigkeit behaftet.

Auch in weiten Kreisen der Wissenschaft galt der verbale Kode lange

Zeit als der einzig denkbare, und in der Journalistenausbildung bestehen noch heute Lücken in der Ausbildung für Bildsprache. So ist unsere Kultur trotz der Bilderflut weitgehend eine Kultur der Schriftlichkeit geblieben.

Voreiliger Sprachbegriff

Gegenläufig zur Schriftlichkeit läßt sich im Zuge der Internationalisierung von Kommunikation beobachten, daß zunehmend auf Bildinformation gesetzt wird. Vorausgesetzt ist dabei, daß Bilder allgemein verständlich seien. Bildsprache erscheint als eine Möglichkeit, nach dem Scheitern der Kunstsprache Esperanto doch noch eine *koinē* (=Gemeinschaftssprache) für die Welt, eine Weltsprache in Form von *visual esperanto* zu finden (vgl. Buonadonna 1994).

Ausgehend von Piktogrammen, wie sie bei Olympiaden oder im internationalen Verkehr verwendet werden, sieht man im Bild die Möglichkeit zu einem universalen Verständigungsmittel. In der Tat, wenn wir die grafischen Symbole eines Flugplans – in unserem Beispiel der Air France – neben eine Zusammenstellung aus den Anfängen der Schrift in verschiedenen Kulturen halten, springen frappante Analogien ins Auge.

Schrift aber ist nichts anderes als eine Repräsentation von Verbalsprache, nicht von sichtbarer Wirklichkeit. Schrift hat die Verbalsprache nicht durch eine andere Sprache – eben Bildsprache – ersetzt, sondern die Aufzeichnung von Verbalsprache ermöglicht. Mit dem Begriff »Bildsprache« werden falsche Hoffnungen geweckt.

Auf die schillernde Bedeutung des Sprachbegriffs in der Formulierung

Moderne Piktogramme ähneln den Urformen von Schriftzeichen. Links: Erste Schriftformen in verschiedenen Kulturen. Rechts: Flugplanzeichen der Air France.



Bildsprache wies am nachdrücklichsten Margot Berghaus (1986) hin: Mit Sprache »ist gemeint: ein Verständigungssystem mit beliebigen Zeichen, deren Bedeutung konventionell vereinbart ist. Unter eine solche Definition fallen vor allem mündliche und schriftliche Wortsprachen ... Der Sprachbegriff kann aber auch als eine Metapher gebraucht werden für alles, was zum Menschen »spricht«, was ihn »anspricht«. Dann läßt sich darunter ebenfalls nonverbales Ausdruckspotential, Körper»sprache«, Gesten, Bilder und Filme (Bilder»sprache«) und letztlich die gesamte Objektwelt subsumieren« (279).

Als prominentesten Vertreter eines so umfassenden Sprachverständnisses führt Berghaus Pier Paolo Pasolini an, der das Kino als »geschriebene Sprache der Wirklichkeit« definiert. »Dieses Kino in natura, das die Wirklichkeit ist, stellt tatsächlich eine Sprache dar ...: eine Sprache, die in gewisser Weise der mündlichen Sprache der Menschen ähnelt.« (ebd.)

Nun wies andererseits Pasolini mit Nachdruck darauf hin, daß es kein Wörterbuch der Bilder gebe. Voraussetzung für Sprache, für *langue* im de Saussureschen Sinne, wäre indes ein Wörterbuch als Verzeichnis der konventionalisierten Symbole (und eine Grammatik als Sammlung von Regeln zum Gebrauch dieser Symbole). Man geht also von falschen Erwartungen an die Leistungen der Bildsprache aus, wenn man diese zum visuellen Parallelsystem der Verbalsprache erhebt. Äußere Analogien dürfen nicht über die konstitutiven Unterschiede hinwegtäuschen.

Wohl stehen sich in einem rein audiovisuell dargebotenen Fremdsprachenunterricht Bild und Wort sozusagen äquivalent gegenüber. Sobald aber ein Wort wie »schon« übermittelt werden muß, stößt man bei einer puristischen Anwendung der Methode an fast unüberwindliche Grenzen. Diese Grenzen sind systemimmanent und treten auf, sobald man von einer äußeren, situativen Erscheinungswelt in abstrakte Verhältnisse und logische Zusammenhänge vordringt. Hier liefert die Pasolinische Feststellung, es gebe kein Wörterbuch für Bilder, die Probe aufs Exempel.

Es gibt zwar Wörterbücher von einer Sprache in die andere: Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch oder Russisch-Deutsch, Deutsch-Russisch, aber es ist unmöglich, ein Nachschlagewerk für Bildsprache-Deutsch, Deutsch-Bildsprache anzubieten. Der Bilderduden ist kein eigentliches Wörterbuch, sondern ein Benennungsbuch, und in diesem Bereich der Gegenstände und Phänomene, im Bereich der optischen Wirklichkeit, gibt es offensichtliche Entsprechungen. Darauf gründen verschiedene und zum Teil sehr spezialisierte Schnippelbücher und CD-ROMs, aus denen unter-

schiedliche Berufsbranchen, zum Beispiel Architekten bei der Bebilderung von Aufrissen, nach Bedarf ihre Akteure und Accessoires abpausen können. Bildagenturen bieten Fotos von Alltags- und Spezialsituationen von allen Schauplätzen der Welt an. Dieses »Vokabular« betrifft aber lediglich die sichtbare Außenwelt.

Falsche Realitätssignale

Ein Bild ist nicht nur etwas vom Menschen Geschaffenes (und in diesem Zusammenhang in seiner Bedeutung Fixiertes), ein Zeichen, sondern mit ihm entsteht auch ein direkter Abdruck der Dinge, der Gegenstände der sichtbaren Welt, überall dort, wo sichtbare optische Welt durch »automatische« technische Verfahren aufgezeichnet wird: durch Fotografie, Film, Video. Solange diese technischen Mittel nicht existierten, konnte ein solches visuelles Zeugnis durch den Künstler, dem an der Übereinstimmung des Bildes mit dem Vorbild gelegen war, angefertigt werden. In dieser Hinsicht stehen Technik und Kunst (griechisch *téchnē* = Technik, Kunst) gleichermaßen im Dienst einer realitätsgetreuen Wiedergabe. In seiner Form trägt ein Bild sozusagen eine unmittelbare visuelle Erinnerung an einen Gegenstand oder an ein Ereignis mit sich.

Zu den besonderen Vorzügen des Bildes gehört, daß es Realität mit großer Detailtreue wiedergeben kann. Mit gleicher scheinbarer Detailliertheit vermag ein Bild aber auch Realität vorzugaukeln.

Vergangene Wirklichkeit

Ein televisuelles, dokumentarisches Bild ist nur bei einer Live-Übertragung Beleg für eine bestehende Faktizität. In allen andern Fällen bezeugt es eine Wirklichkeit, die zur Zeit der Aufnahme bestand, was nicht unbedingt heißen muß, daß sie weiter besteht. Im Sinne dieser inhärenten Vergangenheitsbezeugung kann das technisch hergestellte Abbild Wa(h)rheit in Anspruch nehmen: Der Sachverhalt war so im Zeitpunkt seiner medialen Aufzeichnung.

Eine besondere Wa(h)rheit liegt vor, wenn zwei verschiedene Vergangenheiten miteinander amalgamiert werden. In der seriösen gedruckten Presse ist es üblich, alte Fotos, die zur Illustration eines aktuellen Ereignisses herangezogen werden, als »Archivbild« zu deklarieren. Für solche Nuancen hat die Regenbogenpresse nicht viel übrig.



Die Bilder von gestern zur Illustration der Ereignisse von heute (SF DRS).

Alarmierender ist, wenn Fernsehstationen mit Archivmaterial sorglos umgehen, wie der französische Fernsehjournalist Albert du Roy rügte: »Der Aufruhr in Algerien wird illustriert durch Reportagen, welche bei Demonstrationen vor mehreren Monaten gemacht worden waren; die Hungersnot im Sudan durch Aufnahmen der Hungersnot vom Vorjahr; die letzte irakische Operation gegen die Kurden durch die Bilder einer früheren militärischen Aktion. Freilich ist oft, wenn auch nicht immer, ein flüchtiger Einblender ›Archivbild‹ in einer Ecke des Bildschirms zu sehen. Reicht indessen eine solche diskrete Erwähnung aus, um unseren unbändigen und undifferenzierten Bilderkonsum zu beeinflussen?« (du Roy 1992, 192).

Gestellte Wirklichkeit

Im Zug der Boulevardisierung des Fernsehens werden zunehmend auch Ereignisse gestellt (vgl. Thalmann 1994). In einer *Tagesschau*-Meldung über Wirtschaftskriminalität in der Schweiz taucht ein Mann mit Koffer auf, der zielstrebig durch eine Drehtür zu einem Bankschalter eilt und dort

Fernsehbilder aus dem elektronischen Schnippelbuch: Der Mann mit dem Koffer (links DRS, Mitte und rechts ARD).



den aus prallen Bündeln von Geldscheinen bestehenden Inhalt übergibt. Der gleiche Mann mit dem Koffer tritt zehn Tage später auf, um die »Schweiz als Drehscheibe organisierten Verbrechens« zu illustrieren, und weitere zwei Monate später schließlich als visueller »Beleg« für Geldwäscherei (*Tagesschau* 5. und 15. November 1993; 12. Januar 1994). Analoge Szenen wurden auch in den Nachrichten des ZDF und der Tagesschau der ARD festgestellt (vgl. Haase und Buscher 1994).

Gefälschte Wirklichkeit

Allerdings kommt es vor, daß durch Inszenierungen eigentliche Fälschungen vorgenommen werden. Aufsehen erregten in diesem Zusammenhang Bildberichte des Filmemachers Michael Born, der über zwanzig gefälschte Filme an private und öffentlich-rechtliche Fernsehstationen verkaufte (vgl. Kammann 1996).

Generierte Wirklichkeit

Einer besonderen Versuchung kann der Bildjournalismus dank der technischen Möglichkeit der Digitalisierung, dem Rechnen von Bildern, erliegen. Zwei Aspekte stehen dabei im Vordergrund. Zum einen ist es erstmals in der Geschichte der technischen Medien möglich, »Fotografien« und »Filme« im phänomenologischen Kode des Realbilds ohne Referenz, ohne entsprechende Wirklichkeit herzustellen. »Realität« kommt aus dem Computer und hat nirgends eine reale Entsprechung. Zum andern sind bestehende Realbilder in digitalisierter Form beliebig veränderbar.

Aufgeschreckt wurden die Medienkonsumenten durch die virtuose Anpassung eines audiovisuellen Dokuments im Film *Forrest Gump*: Zwei Menschen – Präsident Kennedy und Tom Hanks als Forrest Gump –, die sich im realen Leben nie begegnet sind, reichen sich die Hand und tauschen einige Worte aus (vgl. Marsiske 1994, 100).

Mit der Digitalisierung der Fotos sind der Veränderung und damit der Fälschung und Täuschung Tür und Tor geöffnet. Es mag bei der Regenbogenpresse noch angehen, Lady Di eine dicke Träne auf die Wange zu generieren. Aber sogar der Branche ging die digitale Kindsunterschiebung am Hof von Monaco zu weit: *Die Bunte* vom 10. Dezember 1992 enthüllte, daß auf zwölf Titelbildern von verschiedenen Illustrierten der Yellow Press das Baby Prinzessin Stéphanies jedesmal ein anderes war. Nicht der hingebungsvolle Leibwächter war da der Vater, sondern der jeweilige digitale Bilderzeuger oder – je nach technischem Stand – der konventionelle Foto-



»Born-Fake«: Inszenierter »Drogenkurier«.



Die Wirklichkeit, die aus dem Computer kam: Rote Felsen ...



... Präsident Kennedy begrüßt den Nicht-Zeitgenossen Tom Hanks.



Der Computer macht's möglich: Umkodierung eines konventionellen Bildes von Mozart zur »Fotografie«.

monteur. Nun ist in der Regenbogenpresse auch der Wortjournalismus nicht zimperlich. Offenbar ist dort, wie Michael Haller (1993) darlegt, das *Faking*, das Erfinden von Nachrichten, gang und gäbe. Die kühnsten Statements werden Prominenten in den Mund gelegt und Anwaltspraxen mit den Klagen von Geschädigten in Atem gehalten. Wo beginnt der Sündenfall – bei der computergenerierten königlichen Träne, die als ihre Vorgängerin die Glycerinträne des Spielfilms geltend machen kann, oder bei inhaltlichen Entstellungen und Kompromittierungen?



Elektronische Kindsunterschiebung am monegassischen Hof: Familienbilder bereits vor der Geburt.



Schließlich lassen sich verschiedene Bildquellen in den Computer einscannen und beliebig mischen. In der Computerkunst und in der Werbung sind solche Techniken etabliert und legitim.

Hingegen machte der Zürcher Wissenschaftsjournalist Tobias Frey auf solche manipulativen Elemente auch in der wissenschaftlichen Literatur aufmerksam (Frey 1996). Der Fall ist exemplarisch. Der südafrikanische

Virtuelle Modeschau und ihre einzelnen Bildquellen (Ruedi Kubli, Digital Art).



Aus sechs mach eins: Sowohl die Jagdszene wie der Gepard selbst sind aus mehreren Bildern zusammengesetzt.

Tierfotograf Steve Bloom bietet das Bild eines Gepards an, der eine Impala-Antilope jagt. Der Gepard ist in einer Aufzuchtstation und die Impala-Antilope im Krüger-Nationalpark in Südafrika fotografiert worden. Der jagende Gepard wurde aus drei verschiedenen Bildern zusammengesetzt und am Bildschirm zu seiner endgültigen Form »gezogen«.

Das Bild erschien, wie Tobias Frey berichtet, als Illustration eines Artikels über die genetische Verarmung der Geparde im englischen Wissenschaftsmagazin *New Scientist* vom 17. Februar 1996 – ohne Bemerkung über die Herstellung. Nur der Fachmann vermag zu erkennen, daß die Stellung der Ohren und Augen bei einem mit über 100 Stundenkilometern dahinjagenden Gepard nicht stimmen kann.

Wohlverstanden: auch bei Comenius gibt es im *Orbis sensualium pictus* Darstellungen, die nicht der bestehenden Wirklichkeit entsprechen. So enthält die Seite »Wild-Vieh« die Abbildung eines Einhorns (1659, 60). Die technische Form des Holzschnitts ist indessen klar als generiertes Bild erkennbar, und so wird niemand auf naturgetreue Abbildung im Sinne eines Beweismittels abstellen wie bei einem scheinbar fotografischen Dokument.