

**Grundlagen der Medienkommunikation      Band 13**

**Herausgegeben von Erich Straßner**



Erich Straßner

**Text-Bild-Kommunikation ·  
Bild-Text-Kommunikation**

**Niemeyer**

Die Deutsche Bibliothek -- CIP-Einheitsaufnahme

**Straßner, Erich:**

Text-Bild-Kommunikation -- Bild-Text-Kommunikation / Erich Straßner. --

Tübingen: Niemeyer, 2002

(Grundlagen der Medienkommunikation ; Bd. 13)

ISBN 3-484-37113-7    ISSN 1434-0461

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Printed in Germany.

Satz: Anne Schweinlin, Tübingen

Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen

Einband: Nädle Verlags- und Industriebuchbinderei, Nehren

# Inhaltsverzeichnis

1. Mediale Kommunikation	1
2. Voraussetzungen	3
2.1. Fotografie	3
2.2. Film	6
2.3. Fernsehen	7
2.4. Video	10
2.5. Dezentrale Netze	11
3. Bild-Theorien – Text-Theorien – Bild-Text-Theorien	13
3.1. Bilder	13
3.2. Texte	17
3.3. Bild-Text-Kombinationen	19
4. Die Text-Bild-Medien	22
4.1. Zeitung	22
4.2. Zeitschrift	27
4.3. Buch	35
4.4. Plakat – Anzeige	41
4.5. Comics und andere Heftchen	53
5. Die Bild-Text-Medien	60
5.1. Film	60
5.2. Fernsehen	76
5.3. Videoclip	87
5.4. Internet	90
6. Sprache und Kunst	94
7. Literatur	96



# 1. Mediale Kommunikation

Die mediale Kommunikation wird heute, im sogenannten ‚Optischen Zeitalter‘, nach der ‚visuellen Zeitenwende‘ bzw. im Zeichen der ‚Bilderflut‘, beherrscht von den Text-Bild- bzw. Bild-Text-Medien. Sie haben sich seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert überall durchgesetzt (‚pictorial turn‘) und meist eine Leitfunktion übernommen. In ihnen wird zum Teil versucht, neben dem Text eine ‚Bildsprache‘ einzusetzen, die als ‚visual esperanto‘ oder als Anhäufungen von ‚Visiotypen‘, d.h. Stereotypen auf der Bildebene (Pörksen 1997) Allgemeinverständlichkeit zu garantieren scheint. Schon 1931 heißt es in einem im Boulevardblatt *Paris Soir* veröffentlichten Leitartikel: „Das Bild ist unserer Zeit König“. Wir geben uns nicht mehr damit zufrieden zu wissen, wir wollen auch sehen. Wo Inhalte sprachlich nicht befriedigend transportiert werden können, oder wo geglaubt wird, daß sie nicht ankommen, wird versucht, sie durch Bilder oder Bildfolgen transparent zu machen. Es wird dann visualisiert. Das bedeutet den Übergang von einer weitestgehend schriftorientierten Kultur zu einer Kultur der Bild- bzw. Telepräsenz und der audiovisuellen Diskurse. Sprachliche und visuelle Texte durchdringen sich unter der Voraussetzung, daß man Realität besser in Bildern verdichten kann als in Worten. Medien durchdringen sich auch gegenseitig oder ergänzen sich. Aus einem Roman entsteht ein Film oder ein Fernsehspiel. Eine Fernsehserie erscheint als Buch, reich bebildert aus der Vorlage. Medienprodukte wie Plakate, Zeitungen und Zeitschriften, bebilderte Bücher oder Bildbände, Bildergeschichten, Collagen, Filme, Fernsehbeiträge etc. sind als Text-Bild- bzw. Bild-Text-Formen kennzeichnend für die Kultur der vergangenen Jahrzehnte. Mit ihr verbunden sind Charakteristika wie Simulation, Interface, Immaterialität, Simultaneität, Flüchtigkeit, Beschleunigung, Steigerung der Komplexität, Auflösung der räumlichen und zeitlichen Dimensionen, Auflösung der Einheit und Kontinuität des normalen Wahrnehmungsraumes, zuletzt des Leseverlustes, dann des Sprachverlustes oder gar der Sprachlosigkeit. Bei deutschen Kindern stieg in neuester Zeit die Zahl der Sprachentwicklungsstörungen um etwa 600 Prozent. Etwa 33 Prozent der Achtklässler an Hauptschulen halten sich selbst nur für eingeschränkt lese- und schreibfähig; 14 Prozent der erwachsenen Deutschen sind kaum, weitere 34 Prozent nur mäßig in der Lage, den Inhalt von Texten zu verstehen. Und schließlich gibt es bei uns mehr als drei Millionen Analphabeten. Gefördert und gefordert wird immer ausschließlicher die Dominanz des Bildes, wobei die Regel gilt, daß der Bild-

anteil und die Bildintensität desto höher sind, je jünger das Medium. Gefordert werden aber auch eine Wissenschaftsdisziplin der ‚imagin science‘ oder ‚Visualistik‘ bzw. eine ‚Visual Education‘ und ‚Visual Literacy‘ als pädagogisch-didaktische Disziplinen (Wiese 1978).

Einer Begründung bedarf der völlige Verzicht auf Bildbeigaben im Rahmen dieser Publikation. Es mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, ständig von Bildern und ihren Beziehungen zu Texten zu handeln, ohne solche Zusammenhänge auch visuell aufzuzeigen. Der Entschluß, auf Abbildungen zu verzichten, fiel nicht leicht. Es hätte aber einer zu großen Zahl von Illustrationen bedurft, um Einzelheiten wie die Reichweite des Dargestellten zu visualisieren. Umfang wie Kosten hätten den Rahmen gesprengt, den die Reihe *Grundlagen der Medienkommunikation* vorgibt.

## 2. Voraussetzungen

### 2.1. Fotografie

Die Erfindung der Fotografie seit 1826 erfolgte zu einer Zeit, in der die in der Renaissance einsetzenden Bemühungen, Erkenntnisse nicht durch Spekulation, sondern durch Naturbeobachtung und Experiment zu gewinnen, in Gestalt des Positivismus ihren Höhepunkt erreichten. Wie das Mikroskop die unsichtbare Welt und das Teleskop die der Ferne erschlossen, so konnte die Fotografie neben der zugänglichen die unzugängliche und bewegte Natur der Beobachtung öffnen. Sie änderte den menschlichen Blick auf die Realität, zugleich auch die Auffassung von Authentizität in der medialen Berichterstattung. Darüber hinaus diente sie der Dokumentation, der Vervielfältigung, der Veranschaulichung und der Verbreitung von Wissen.

Als Abbildungen des Menschen technisch möglich wurden, mußte man betroffen feststellen, daß Aufnahmen zwar exakt waren, den Abgebildeten aber unähnlich und untypisch zeigten. Deshalb begann man sich mit der Kunsttheorie auseinanderzusetzen und sich deren Gestaltungsmitteln zu bedienen. Fotografen übernahmen Aufgaben der Maler, indem sie Portraits erstellten und dabei auf Komposition, Pose, Kleidung und Belichtung achteten.

Schon 1922 befand aber Walter Lippmann: „Photographien haben heute eine Autorität über die Vorstellungskraft gewonnen, die das gedruckte Wort gestern hatte und das gesprochene Wort davor“ (Lippmann 1922, 92).

Unter dem Einfluß der Kunstrichtung der Neuen Sachlichkeit entsteht Ende der Zwanziger Jahre ein Programm, nach dem die sichtbare Welt mit den Mitteln der Fotografie so abzubilden sei, daß ein ästhetisch reizvolles Bild entsteht, durch das zugleich ein erhellendes Licht auf den dargestellten Gegenstand fällt. Mit Hilfe der Fotografie, die dem Moment Dauer verleiht, sollten Welt und Menschen besser beobachtet und verstanden werden. Die neusachliche Fotografie drang vor allem in sich stark entwickelnde Bereiche des modernen Lebens vor, in die Werbung und in die Massenmedien.

Dabei kam beiden die Nachrichtentechnik entgegen, die kostengünstige Sendernetze ermöglichte. Weltweit organisierten sich nach 1945 große Agenturen, die neben Nachrichtentexten auch Fotos anboten. Diese waren teuer. Als 1947 der Fotograf Robert Capa von der Fotoagentur Magnum für eine Fotoreportage aus der Sowjetunion für das amerikanische *Ladies' Home Journal* 20000 Dollar

erhielt, bekam der ihn begleitende und den Text liefernde John Steinbeck nur 3000 Dollar. Die bildjournalistischen Möglichkeiten wurden erweitert durch verbesserte Schwarz-Weiß- und Farbfilme, Kameras und Elektronenblitzgeräte.

Schließlich erbrachte eine ständig verbesserte Drucktechnik Möglichkeiten, die Bildreproduktion zu optimieren. Der ein Jahrhundert lang für die Zeitung maßgebliche Hochdruck wurde weitgehend durch den Offsetdruck ersetzt, der eine wesentlich feinere Bildrastrung bei hohen Druckgeschwindigkeiten zuläßt. Zudem sind die Ergebnisse bei schlechterer Papierqualität besser als beim Hochdruck, insbesondere auch beim Farbdruck. Seit der Fotosatz in die Verlage einzog, werden die Rasternegative zusammen mit einem Blatt Positivmaterial durch ein Entwicklungsgerät geschickt. Dabei entsteht ein gerastertes Positiv, das gemeinsam mit den Textfahnen auf die Seite geklebt wird. Von der montierten Seite werden Seitennegativ und Druckform gewonnen.

Zunehmend löst die Elektronik die fotomechanische Reproduktion von Bildern ab. Scanner, die alle Reproarbeiten minutenschnell gleichzeitig ausführen, ersetzen die Reprokamera. Sie tasten auch farbige Vorlagen elektronisch ab und geben sie in gerasterter Form wieder aus. Elektronische Montagesysteme sorgen für die Integration des Bildes in den Text (electronic imaging).

Mit der Digitalisierung ist es heute aber möglich, Bilder im Computer zu generieren, die mit der Realität wenig bis nichts mehr zu tun haben. Millionen digitalisierter Motive lagern in Datenbanken der Fotoagenturen und Verlage, denn es ist preisgünstiger, Archivfotos statt neuer Bilder zu veröffentlichen, weil es Material- und Laborkosten spart. Zum anderen sind vorhandene Realbilder beliebig veränderbar. Damit öffnen sich für Fälschungen und Täuschungen jegliche Möglichkeiten. Schließlich lassen sich Bilder unterschiedlichster Herkunft im Computer mischen. Während solche Neuschöpfungen in den Informationsmedien nichts zu suchen haben, sind sie in der Werbung wie in der virtuellen Kunst legitim.

Datenträger für digitale Kameras sind Smart-Media-Karten, Memory-Sticks oder Compact-Flashes, die alle eine geringe Speicherkapazität haben. Eine höhere Leistung erzielen CD-Roms, auf die 160 Aufnahmen passen mit einer Auflösung von knapp zwei Millionen Pixel. Nachdem die Bilder in unterschiedlichen Formaten wie ‚jpegg‘, ‚tift‘ oder ‚vga‘ auf die CD geschrieben werden, können sie auf dem Heim-PC gelesen werden.

Zur Bildübertragung, auch der Film- und Fernsehbeiträge, dienen heute die FAX- und Internet-Technik sowie der Satellitenfunk. Die Digitalisierung ermöglicht die Kompression der Daten. Agenturen haben auf den Satelliten eigene Transponder, die für die Übertragung zu jeder gewünschten Zeit sorgen. Die Abnehmer sind mit einem Dekoder zur Entschlüsselung der digitalen Signale ausgestattet und zeichnen die Beiträge auf. Bei elektronischen Kameras lassen sich aktuelle Reportagefotos aus der Kamera per Modem oder als E-Mail direkt in die Redaktion übertragen.

Für die Nutzer von Fotografien gilt, daß die fixierten Phänomene in ihren Besitz übergehen. Um diese aber zu verstehen, müssen sie die Bilder in einen Kontext stellen, der die Interpretationsleistung, die Leseleistung steuert. Bei Bildern aus der privaten Umgebung bedarf es dabei nur geringer Abstraktionsleistungen. Die Kamera selektiert bzw. verstärkt hier Erinnerungen. Bei fremden veröffentlichten Fotos ist die Wahrnehmung eine andere. Sie scheint der Erinnerung eines Unbekannten entsprungen zu sein. Das Bild diktiert dem Nutzer das Tempo des Betrachtens, führt dessen Blick durch die Kamerabewegung oder durch die Bewegung des Dargestellten, steuert die subjektive Auswertung des dargebotenen optischen Materials. Der Interpretationskontext muß identisch sein mit dem Zeitpunkt der Aufnahme, er muß den Raum wiederherstellen, aus dem das Bild nur einen Ausschnitt zeigen kann. Allerdings können sich Bildbetrachter in verblüffend kurzer Zeit eine facettenreiche Vorstellung dazu machen, in die Interpretationskategorien wie sympathisch, gefühlsbetont, autoritär, langweilig, hinterhältig oder intelligent bei Personen eingehen. Man kann abschätzen, ob man den oder die Dargestellten als Partner, Bekannten, Kollegen, Vorgesetzten aussuchen würde. Es dauert nur etwa eine Viertelsekunde, bis man ein dezidiertes Vorurteil gefaßt hat. Auch wenn ein Foto länger betrachtet wird, ändert sich dieses Vorurteil kaum. Die potentielle Vieldeutigkeit von Fotos wird eingengt durch begleitende Texte, etwa Bildunterschriften, oder dadurch, daß der Betrachter etwas von sich in das Bild projiziert und ihm so einen Sinn gibt, die Vieldeutigkeit also reduziert. Anders als bei bebilderten Flugschriften, vor allem solchen des 15. und 16. Jahrhunderts, ist das Bild keine Illustration des Textes mehr, sondern benötigt einen Text, um verstanden zu werden.

Bestimmte Bilder, etwa solche von ölverklebten Wasservögeln nach einem Tankerunfall, werden bei der Rezeption mit Emotionen gekoppelt. Solche Bilder erschüttern stärker als die Schilderung des Vorfalls. Die Wirkung kann lange anhalten und immer wieder aktiviert werden, etwa in der Werbung (z.B. Benetton).

Große künstlerische und kreative Potenziale liegen in der computergenerierten oder -manipulierten Fotografie, die eigentlich Malerei mit neuen Mitteln, autonome Bildererzeugung ist. In ihr könnten sich beispielhaft alle Gesetze und Grammatiken der Bilderzeugung fokussieren. Innerhalb der zu erwartenden Unmenge an transitorischen und multiplizierbaren Bildern wird sie ihre Bedeutung gewinnen; durch neue Zugriffe und Ikonografien, und vor allem durch ihre Authentizität.

## 2.2. Film

Indem er Bewegung und damit auch zeitlich Dauer fixiert, übertrifft der Film den dokumentarischen Charakter der Fotografie, macht die ‚Kultur der beweglichen Bilder‘ möglich. Er macht Körper in der Bewegung speicherbar und stellt so die zeitliche Entfaltung der Realität dar. Der Film ermöglicht es dem Zuschauer, gleichzeitig an mehreren Plätzen zu sein. Er diktiert ihm das Tempo des Betrachtens, führt den Blick durch die Kamerabewegung oder durch die Bewegung des Dargestellten, steuert die subjektive Auswertung des dargebotenen optischen Materials. Abgesehen vom Dokumentarfilm besteht das Wesen des Films nicht im Versuch einer einfachen Wiedergabe von Wirklichkeit, sondern in der artifiziellen Synthese von Bildern. Montage, Schnitt und Licht charakterisieren ihn und können ihn zu einem Werk der Kunst machen. Der Film bildet ‚Wirklichkeit‘ nicht einfach ab, sondern verweist auf mögliche und unter Umständen ‚neue‘ Wirklichkeiten. Er macht Phantasien, Gefühle und Träume der Menschen sichtbar.

Nach Pasolini

ist die visuelle Kommunikation der Filmsprache ganz roh, ja fast animalisch. Mimik und nackte Realität, ebenso wie Träume und der Mechanismus der Erinnerung, sind fast vormenschliche Fakten oder stehen doch an der Grenze des Menschlichen. Zumindest sind sie vorgrammatikalisch, ja vormorphologisch (Pasolini 1971, 39).

Das wendet sich gegen eine ‚grammar of film‘ (Spottiswoode 1950) analog einer Grammatik der Sprache. Es gibt keine Konventionen, die sich zu einem geschlossenen System abstrakter Regeln der Bilder und Bildfolgen zusammenfassen ließen. Aber Menschen tragen Bilder in sich, erinnern sich in Bildern, träumen in ihnen. Dabei ist die Anzahl möglicher Bilder und ihrer Kombination grenzenlos. Jeder Regisseur und jeder Kameramann wird für gleiche Stoffe unterschiedliche Bilder und Bildfolgen finden.

Die ersten brauchbaren Film-Aufnahme- und -Wiedergabe-Apparate entstanden kurz vor der Jahrhundertwende. 1885 führten die Brüder Lumiere die ersten Filme den Besuchern des Grand Café in Paris vor, die sie als ‚lebende Fotografien‘ ankündigten. Es dauerte bis in die zwanziger Jahre, bis mit dem Triargon-Verfahren bei Einsatz von Elektronenröhren, elektrostatischen Lautsprechern und fotoelektrischen Zellen der moderne Tonfilm möglich wurde, der die gesprochene Sprache ins Medium brachte. 1922 schrieb Walter Lippmann über die bewegten Bilder:

Sie sind die müheloseste geistige Speise, die man sich vorstellen kann. Jede Beschreibung in Worten, ja sogar jedes unbewegte Bild verlangt eine Anstrengung unseres Gedächtnisses, bevor ein Abbild in unserem Kopf entsteht. Aber auf der Leinwand wird der ganze Vorgang des Betrachtens, Beschreibens, Berichtens und schließlich des