

Sommer liegt in der Luft. Text-Bild-Lektüre im Deutschunterricht

Schmitz, Ulrich (2003)

1. Sehen, Lesen, Lernen

1.1 Tod, Schrift, Bild



Eine alltägliche Todesanzeige. [1] Fast alltäglich, denn es ist nicht üblich, die Unterschrift der Toten abzubilden. Hier signiert die Verstorbene sozusagen ihr eigenes Jahrgedächtnis. Sie tritt uns entgegen, als lebte sie noch. Die Unterschrift vertritt die Abwesende. Das tut Schrift ja immer: persönliche (face-to-face) Kommunikation einfrieren und unabhängig von Raum und Zeit ermöglichen. Schrift, zumal Handschrift, ist aber immer auch Bild. In diesem Fall steht das Schriftbild für die Person. Wäre der Name wie üblich (und wie bei den drei unterzeichnenden Anverwandten) in Druckschrift gehalten, verwies er symbolisch-arbiträr auf den Eigennamen. So aber, als Handschrift, fungiert er als indexikalisches (eine signifikante Spur der Person), ja fast ikonisches Zeichen: Freunde (und Graphologen) erkennen darin ihre Persönlichkeit.

Noch mehr: erinnert diese Spur, im Kontext der Todesanzeige, nicht an medizinische Apparaturen, die Lebensspuren quantifizierender naturwissenschaftlicher Erkenntnis zugänglich machen? Changiert die Unterschrift nicht in metaphorischem Prozess zu den letzten Sekunden des Elektrokardiogramms der Verstorbenen? „Das metaphorische »ist«

bedeutet zugleich »ist nicht« und »ist wie«.“ (Ricoeur 1986:10) Aus der Schrift ist Bild geworden: Schrift ist zugleich Bild, nicht Bild und wie Bild.

Denn es gibt ja unterschwellige Verwandtschaften zwischen Schrift und Bild. Auf der Seite des Signifikanten gehört dazu die Herstellungstechnik: Farbpigmente werden absichtsvoll in der Fläche verteilt. Und auf der Seite des Signifikats verbindet beide das paradoxe Spiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit: nicht nur in Schrift, sondern auch im Bild sind Meinender und Gemeintes zugleich präsent wie nicht zugegen: „Im Rätsel des Bildes sind Anwesenheit und Abwesenheit unauflösbar verschränkt.“ (Belting 2001:29) Deshalb benutzen wir Bilder, um uns über den Tod zu trösten oder ihn zu leugnen: „Mit Bildern wehren wir uns gegen die Flucht der Zeit und den Verlust des Raumes, den wir in unseren Körpern erleiden.“ (ebd. 65) In unserem Beispiel ermöglicht die faksimilierte Unterschrift als ein Bild des Gewesenen „die Teilnahme an einer Gemeinschaft der Lebenden und der Toten“ (ebd. 66), wie frühere Gesellschaften sie in Totenkulten ritualisierten, wie sie in Massenmedien aber nur punktuell erleben. Mit Schrift wehren wir uns gleichermaßen gegen Tod und Vergessen: sie dient dazu, Raum und Zeit zu überbrücken oder besser noch außer Kraft zu setzen.

1. 2 Texte & Bilder als Sehflächen

Diese Anzeige bewegt sich im üblichen Rahmen der Textsortenkonventionen für deutschsprachige Todesanzeigen. [2] Die einzige, wenngleich deutliche (und soeben besprochene) Abweichung lenkt den oberflächlichen Alltagsblick des Zeitungslesers auf eben diese Anzeige und den zweiten, reflexiven Blick auf das janusköpfige Verhältnis von Text und Bild. Vorzüglich aufgrund technischer Entwicklungen im Gefolge des Buchdrucks hat sich in unserer Kultur ein Logozentrismus ausgebreitet, der Text und Bild als Gegensatz empfinden lässt, Schriftlichkeit hoch bewertet und Bilder (sofern sie sich nicht in besonderen Zonen befinden wie Kirchen und Museen) niedrig: Buchstabenfluten suggerieren akademische Bildung, Bilder bedienen niedrige Bedürfnisse oder das einfache Volk. In dieser Tradition steht auch die Schule. Von Anfang an und bis heute sind Schulen in erster Linie dazu da, Schüler in den Umgang mit Schriftzeichen einzuüben, nicht nur im Deutschunterricht, sondern auch in Mathematik und den meisten anderen Fächern.

Allerdings, wieder unter dem Einfluss neuer Techniken (vor allem audiovisueller und digitaler Medien), hat sich das Verhältnis von Text und Bild seit etwa drei Generationen grundsätzlich verändert. [3] Zu Beginn des 21. Jahrhunderts besteht vermutlich der größte Teil visuell vermittelter Kommunikation aus Text-Bild-Gemengen. Wo lineare Zeichenfolgen nicht technisch erzwungen werden (wie bei SMS- und Chat-Kommunikation), ziehen sich reine Texte ohne Textdesign [4] und ohne Bilder in immer exklusivere Bereiche der Hochkultur (z.B. Romane, wissenschaftliche Monographien) zurück. Umgekehrt dringen Bilder in früher bildfreie oder bildarme Domänen vor (z.B. Schul- und Fachbücher, populärwissenschaftliche Darstellungen, bildgebende Verfahren in Medizin, Astronomie etc.). Im Internet schließlich entstehen gänzlich neue Text-Bild-Sorten, in denen Text und Bild eigenartige Koalitionen eingehen und früher ungeahnte Synergien freisetzen. [5]

Nach einigen Jahrhunderten intensiver Spezialisierung von Text und Bild scheinen wir damit in großem Maßstab und auf weitaus komplexerem Niveau zu Ursprüngen zurückzukehren, in denen Bild und Schrift kaum getrennt waren. [6] Sie sind ja auch, wie oben gezeigt, miteinander verwandt als allerdings unterschiedlich kodierte Verfahren, um durch flächige Verteilung von Farbpigmenten situationsentbundene Bedeutung zu übertragen.

Schon herkömmliche (bildfreie) Texte werden - trotz aller durchaus ja sinnvollen linearen

Disziplinierung im Schulunterricht [7] - nicht radikal anders als Bilder gelesen. So zeigt etwa Gross 1994, „daß sich Lesen als Verstehen von Texten nicht in visuelle und kognitive Elemente aufspalten läßt“ (ebd. 1) und dass die verschiedenen optischen Medien und Zeichensysteme sich nicht grundsätzlich, sondern „im Maß ihrer Kodierung und Konventionalität lediglich graduell“ unterscheiden (ebd. 5). Beim Betrachten von Bildern werde die gegliederte Fläche als Ganzes gelesen: „Die Möglichkeit, diese Wahrnehmungsweise auf Texte auszudehnen, macht aus Schrifttexten Sehflächen“ (ebd. 66).

Schon bei rein schriftlichen Texten erweist sich lineare Wahrnehmung und Gestaltung als ein eng begrenzter Spezialfall. Die Textfläche lädt zur Ausnutzung aller ihr innewohnenden Gestaltungsdimensionen ein. [8] Das Potential explodiert, wenn schriftliche Texte sich mit der anderen Form flächiger Zeichen paart, nämlich mit Bildern. Solcher Kontakt zwischen Text und Bild kann in visuellen Massenmedien - von Zeitungen und Zeitschriften über Werbe- und Orientierungstafeln im öffentlichen Raum bis zu Fernsehen und World Wide Web - technisch ganz einfach hergestellt werden. Folglich bewegen wir uns alltäglich ganz selbstverständlich in einer unüberschaubaren und noch ständig wachsenden Fülle von Text-Bild-Sorten mit höchst komplexen Lese- und Sehflächen, multiplen Lesepartituren und mehrdimensionaler flächiger (bei Hypermedia auch konzeptionell räumlicher) Syntax samt entsprechend vielschichtiger Semantik.

<!--[endif]-->

1.3 Schrift und Bild in der Schule

Allerdings hinkt die Schule dieser Entwicklung noch hinterher. Da das auch für die Wissenschaft gilt [9], sieht sich die Didaktik hier einer besonderen Chance gegenüber: die Verführung, etablierte und tendenziell selbstbezügliche wissenschaftliche Theorien zu ‚didaktisieren‘, entfällt; und der Sitz im Leben kann Ausgangspunkt didaktischer Reflexion sein. Es geht um Bildung für Bilder in einer Welt, in der alle, auch Schülerinnen und Schüler, im Alltag ständig von Text-Bild-Konglomeraten umgeben sind.

Die allgemeine Schulpflicht diene hauptsächlich der Alphabetisierung der gesamten Bevölkerung; und bis heute trainiert Schule vorrangig den Umgang mit Schrift, vor allem in Gestalt mehr oder weniger in sich geschlossener Ganztexte. Der Umgang mit diskontinuierlichen und fragmentarischen Texten sowie mit nicht sprachlichen Zeichenformen wird kaum systematisch geschult. Bilder kommen meist nur als ästhetischer Luxus oder aber als illustrierende oder didaktisierende Textsklaven vor und gelten dann als kulturell weniger hochstehend. Trotz vieler Wandlungen und Lockerungen sind Schule und Hochschule nach wie vor die wichtigsten Garanten logozentrischer und insbesondere schriftzentrierter Kultur. Das bleibt zu verteidigen, nicht aber mit Scheuklappen gegenüber anderen Zeichenformen. Denn im wirklichen Leben hat Schrift längst ihre Monopolstellung als dominante Kulturträgerin verloren. [10] Hatte die Erfindung des Buchdrucks ein paar Jahrhunderte lang alle Vorzüge der Schrift die Gesellschaft durchdringen lassen, so erlauben es Massenmedien und neuerdings digitale Medien, eben diese spezifischen Vorzüge mit denjenigen anderer Zeichenformen zu verbinden.

Denn Schrift ist ja auch eng. „Lesen, wie es zunächst beschrieben wurde, beruht auf einer Disziplinierung von Körper und Bewußtsein, die mit einer Eindämmung des anarchischen Potentials von Zeichen und Texten verbunden ist. Insbesondere die Diskursivität von Schrifttexten geht auf Kosten ihrer Materialität und Bildlichkeit. Diese Lesedisziplin erfordert ständigen Aufwand und ist daher anfällig für Insubordinationen.“ (Gross 1994:3) So passte Schrift vorzüglich zu einer Schule, die sich als Institution zur Disziplinierung der jungen Generation verstand. [11] Wer sich Bildern öffnet, gibt Kreativität eine größere Chance,

gerade auch wenn Disziplin und Kreativität einander ebenso auf die Sprünge helfen wie Schrift und Bild.

Luhmann (2000:150) bemerkt: „Die moderne Gesellschaft produziert sehr unterschiedliche Textsorten, die sehr unterschiedliche Arten von Lektüre erfordern. In gewissem Sinne verdirbt die auf eine Textsorte spezialisierte Gewohnheit den Leser für die Lektüre andersartiger Texte; und da es sich um weitgehend unbewusst ablaufende, habituell gewordene Routinen handelt, sind solche Spezialisierungen schwer zu korrigieren.“ Vor diesem Hintergrund plädiere ich für eine bewegliche Medienkompetenz, die von Kommunikationsabsichten, -mitteln und -formen her denkt und deren Zusammenspiel zu begreifen sucht. Da wir weder auf ausgefeilte Theorien über Text-Bild-Gefüge noch auf logovisuelle Didaktiken zurückgreifen können, beginnen wir mit dem neugierigen Blick, über den auch Jugendliche verfügen, und verlangsamen ihn nur in intensivierender Reflexion.

2. Ein Beispiel im Leseblick [12]



2.1 Der Blick erkundet die gestaltete Fläche

Dieser Blick erfasst zunächst einen Gesamteindruck, fällt dann auf die Schlagzeile, folgt, falls Interesse geweckt wurde, den beiden Zeilen darunter, springt weiter zur Überschrift des Fließtextes, um zuletzt vielleicht auch noch diesen zu lesen. Selektive Schnell-Lektüre würde vom Text vermutlich nur die acht größten Wörter erfassen; allein das Register-Wort „Kosmetik“ ganz oben links bleibt, weil am Rande, im Hintergrund. Der Text erscheint als Teil einer graphischen Komposition aus Bildelementen und typographisch gestalteten Buchstaben. Anders als visuell nicht gestaltete Fließtexte wird er deshalb nicht zeilenweise linear von links nach rechts und in zweiter Ordnung von oben nach unten entziffert, sondern wie Bilder vom Ganzen zum Detail hin (top-down, von außen nach innen). Nicht wie bei

puren Texten, sondern wie bei Bildern wird der Blickweg vom optischen Design der Fläche geführt.

Dabei vermischen sich drei kulturelle Gewohnheiten des Blickens und Lesens. (1) Bei Zeitschriften für den Alltagskonsum fällt der Blick zunächst auf die rechte Seite. (2) Bei in sich geschlossenen Bildern blicken wir normalerweise zunächst in die Mitte. (3) Texte lesen wir normalerweise von oben links nach unten rechts. (1) In unserem Fall enthält die rechte Seite viel Text. Im Vergleich dazu wirkt die linke Seite als augenschmeichelnde Dekoration. (2) Das Bild ist nicht in sich geschlossen, sondern besteht aus zwei arrangierten Bildern (oder Fotomontagen) links und rechts. Ein zentraler Blickpunkt fehlt. Die große Seifenblase rechts der Mitte führt den weiter nach rechts fliehenden Blickweg zum Fließtext samt Überschrift, die auf gleicher Höhe beginnen, nämlich exakt in der Mitte der rechten Seite. (3) Die Verknüpfung von Text und Bild in diesem graphischen Arrangement unterstützt drei aufeinander folgende Wahrnehmungsrichtungen, nämlich primär (a) im Gesamtarrangement diagonal von oben links nach unten rechts, darin eingebettet sekundär (b) auf der rechten Seite vertikal von oben nach unten und schließlich (c) innerhalb der Textflächen selber dann die klassische zeilenweise Textlektüre.

- (a) Die Diagonale beginnt ganz oben links im Bild. Dieser Fluchtpunkt wird beim schnellen Lesen kaum erfasst, weil er links und ganz weit außerhalb des Zentrums liegt. Schon in diesem Detail finden wir aber selbstähnlich die Komposition von Graphik und Buchstabe, die das gesamte Beispiel kennzeichnet: links ein rotes Quadrat als ebenso dekorative wie Aufmerksamkeit heischende, sonst aber bedeutungslose Anfangsinterpunktion, rechts das Registerwort „Kosmetik“, in dessen Bedeutung eher zufällig das Thema und die Gestaltung dieses Artikels zusammenfallen (von griech. kosmetikós „zum Schmücken gehörig“, zu griech. kósmos „Anordnung, Ordnung, Schmuck“). Die aus dem unterlegten Bild stammende fallende Linie unmittelbar hinter diesem Registerwort dient gleichermaßen als Abschlussinterpunktion wie als Blickführer zur Schlagzeile. Deren für Texte konventionell waagerechte Ausrichtung liegt im 45°-Winkel quer zur Bilddiagonale, wird aber gegengewichtet durch die noch steilere Diagonale zwischen den beiden Seifenblasen links unterhalb der Mitte, so dass der streifende Blick einen Haltepunkt findet in der „Himmelblau“-Überschrift zum Fließtext, der dann bis zu seinem Ende unten rechts im Bild gelesen werden kann.
- (b) Diese leicht vagabundierende, dominante und bildnahe Diagonalbewegung wird kontrapunktisch begleitet durch die strenge, ununterbrochene und textnahe Vertikale genau in der Mitte der rechten Bildhälfte, die von der betont langen senkrechten Linie des Anfangsbuchstabens von „Luft“ und dem linken Rand des Fließtextes gebildet wird.
- (c) Sie bereitet den Weg für die exakt quer dazu stehende gewohnte Ordnung der Textlektüre, die sich in Scharen vertikal aufeinander folgender gleichlanger Horizontalzeilen diszipliniert.

2.2 Kohäsion durch Bild und Text

Das alles würde vermutlich in ähnlicher Reihenfolge wahrgenommen, wenn wir nur den typographisch gestalteten Text im gleichen Layout ohne weitere visuelle Elemente vor uns hätten. Der beschriebene Leseweg wird freilich nicht nur, wie erläutert, unterstützt, sondern darüber hinaus auch umspielt von Bildelementen, die optisch scheinbar unter der Textebene liegen, den Text zugleich aber als Bestandteil einer visuellen Impression erscheinen lassen, als blickte man sozusagen durch ein textbeschriebenes zweiflügliges Fenster hinaus in die

Welt. Diese nicht les-, sondern sichtbare Welt enthält links ästhetisch gestaltete artifizielle Objekte und rechts mehr oder weniger natürliche Gebilde - links Waren, rechts Naturerscheinungen. Jede dieser beiden Seiten hält der Hauptdiagonalen, die doch beide zusammenhält, eine parallel aufbegehrende kürzere, aber viel steilere und optisch markantere Diagonale von unten links nach oben rechts entgegen, die durch die Flaschen bzw. drei kleineren Seifenblasen gebildet wird. In kleinerem Maßstab wiederum wird jede dieser beiden Diagonalen von einer im rechten Winkel dazu stehenden Flaschen- bzw. Seifenblasen-Teildiagonalen konterkariert. Auf diese Weise bilden sämtliche Linien ein klar und fest gebautes Gerüst für das gesamte semiotische Arrangement. Die Textelemente sind mehr, aber nicht nur, in Waagrechte und Senkrechte eingehängt, die Bildelemente mehr, aber nicht nur, in Diagonale.

Damit kein Zweifel daran aufkommt, dass die thematisch doch so verschiedenen beiden Seiten zusammengehören, gibt es drei weitere Kohäsionsmittel. Der schmale weiße Außenrahmen (ein typisches Bildelement) hält alles zusammen. Die beiden Haupttexte oben erstrecken sich linear bildverklammernd über beide Seiten. Und drittens, etwas subtiler, wird die schon angedeutete Illusion räumlicher Tiefe in der linken Bildhälfte durch kaum lesbare Kurztexte (nämlich Markennamen) meist auf der Rückseite der ihrerseits transparenten Flaschen noch gestützt: links liegt wenig kryptischer Text sozusagen hinter dem Bild, rechts viel ausformulierter scheinbar davor.

2.3 Metaphorik zwischen Bild und Text

Der erhebliche formale Aufwand zur Flächengestaltung dieser beiden Seiten dient dazu, zweimal zwei Elemente miteinander zu verknüpfen, die ‚eigentlich‘ nicht zusammenpassen, nämlich die linke mit der rechten Seite sowie Text mit Bild. Links im Bild sehen wir Flaschen, rechts Seifenblasen vor sommerlich leicht bewölktem Himmel. Erst der Text bezieht beide Bildarrangements aufeinander: „Sommer liegt in der Luft“ [13] kann man zunächst verstehen als interpretierende Beschreibung der rechten Bildseite, wobei die besonnenen Seifenblasen als verkörperte Stellvertreter des Sommers ganz ‚wörtlich‘ in der Luft zu liegen scheinen. Andererseits liegt das Wort „Sommer“ links auf den Flakons, zugleich mit dem folgenden Textstück „Die neuen Parfüms duften nach frischer Mee“. Die auf zwei Zeilen verteilte doppelte Textellipse entspricht einer Bildellipse (Was haben die blasengefüllten Flaschen mit dem blasengefüllten Himmel zu tun?) und eröffnet eine Text-Bild-Ellipse (Was haben alle diese Blasen mit Sommer zu tun?). Insgesamt sind die so erzeugten semantischen Leerstellen dergestalt aufeinander bezogen, dass sie synästhetisch einander ergänzen und gegenseitig füllen: die Flaschen enthalten neue Parfüms, die nach Sommer duften. Das Bild verschafft dem Text einen situativen Kontext, und der Text gibt den Bildern eine eindeutige Interpretation. Kalkulierte Elliptik im Detail stiftet Kohärenz des Ganzen.

Diese wechselseitige Bedeutungsübertragung funktioniert mit der Technik der Metapher. Alle Vorstufen von Metaphorik sind im Text angelegt. „klar wie Kristall“ ist ein ausformulierter, „Himmelblau“ ein abgekürzter Vergleich (blau wie der Himmel), hier noch wörtlich gemeint. „Sommer liegt in der Luft“ enthält metaphorische Elemente (dort kann er ja nicht liegen), operiert aber mit einem Phraseologismus. Echte Metaphorik kommt erst mit Text-Bild-Verknüpfungen ins Spiel (wenn Seifenblasen als metonymisches Sinnbild für ‚Sommer‘ verstanden werden), und kühn [14] wird sie schließlich auf der Bildebene selbst: Bildspender ist die rechte, Bildempfänger die linke Bildhälfte: Sommer wird auf Parfümflaschen übertragen. Ohne den Text würde diese Übertragung nicht funktionieren, weil beide Bildseiten für sich graphisch getrennt sind und semantisch keinerlei erkennbaren Bezug aufweisen.

2.4 Der Text im Bild

Während das Bild ohne den Text in unserem Beispiel unverständlich bliebe, kann man Text auch ohne Bild verstehen. Seine Motivation und Bedeutungsfülle jedoch erschließt sich erst im oft ebenfalls metaphorischen Zusammenhang mit dem Bild. „Sommer liegt in der Luft“ knüpft (die Zeitschriftenausgabe erschien Anfang Juli) an das aktuelle Lebensgefühl der Leserinnen an und überträgt es auf das (an sich nicht jahreszeitgebundene) Thema ‚Parfüm‘. „Die neuen Parfüms duften nach frischer Meeresbrise, nach Rosen, Jasmin und Früchten.“ All das kann man im Bild weder sehen noch riechen. In dieser Hinsicht ist das Bild elliptisch und ‚verführt‘ unsere Einbildungskraft. Der nächste Satz („Und die Flakons dazu?“) greift diese Technik der Leerstellenöffnung auf, während der dann folgende nur scheinbar Antworten gibt: „Blau, rot, gelb, klar wie Kristall...“ Die drei Punkte lassen die Imagination weiter schweifen, jedoch auf Pfaden, deren Ziele im Bild links schon festgelegt sind, wo farbige Flakons zu sehen sind. So wurde das evozierte Sommergefühl auf von Haus aus ganz banale Flaschen übertragen. Der Text ohne Bild hätte das nicht vermocht, weil er die verschiedenen Themen in zu platter, unmotivierter Weise nebeneinanderstellt. So aber ist der erzielte Effekt eben der der Metapher: die Parfümflaschen sind nicht einfach Flaschen, sondern Sommer(gefühl), nicht Sommer(gefühl) und wie Sommer(gefühl): „Das metaphorische »ist« bedeutet zugleich »ist nicht« und »ist wie«.“ (Ricœur 1986:10)

Lesen wir nun den Fließtext unten rechts im Bild:

„Himmelblau

Bitte nachsprechen, schön langsam und mit Gefühl: „Blau“. Nur eine Silbe und doch: Das Wort singt“, findet der amerikanische Autor Alexander Theroux. „Wenn man Blau sagt, stülpt man die Lippen vor und formt einen Kussmund.“ Ein Phänomen der deutschen Sprache? Nein - ob Französisch Bleu, Englisch Blue oder Italienisch Azur, ein Kuss ist dabei. Die Farbe des Himmels und des Wassers passt zu den romantischen, frischen Düften: Blau unterstreicht die „sinnliche Ausdrucksstärke“ der Kreationen. Davon ist Tom Ford, der kreative Kopf der Mode- und Beauty-Marke Yves Saint Laurent, fest überzeugt. Auch Fotomodell Naomi Campbell verlässt sich auf Blauschattierungen: „Sie verleihen dem Flakon etwas Unwirkliches, geradezu Himmlisches.“ Und der japanische Modemacher Issey Miyake hat aus dem Spektrum der Blautöne für seinen Flaschenkegel stilsicherer Türkis gewählt - eine Nuance „wie eine Lagune“. Düfte, die so aufgemacht sind, signalisieren Lebenslust, Himmel auf Erden und Flut der Gefühle inklusive. Was die blaue Anmutung verspricht, halten die Parfüms mit einer Mischung aus Sinnlichkeit und Transparenz. Ingredienzien wie Jasmin und Sandelholz, Ambra oder Vanille bekommen mit frischen Fruchtnoten einen modernen Akzent. Aquatisch-ozeanische Akkorde sorgen für eine Extra-Portion Urlaubs-Feeling.“

(In kleinerer blauer Schrift folgen Marken- und Firmennamen der abgebildeten Flakons.)

Auch dieser weitgehend parataktische Text mit seinen 183 Wörtern (in 15 Sätzen plus Überschrift) wirkt begrifflich, argumentativ und narrativ nicht durchgearbeitet wie klassische Ganztexte, sondern aufgefädelt wie ein „Kettenkomplex“. [15] Für sich genommen ist er weder besonders ansprechend noch besonders informativ oder kohärent. Er reiht lediglich einige zufällige und teils unsinnige Assoziationen zur Überschrift aneinander. Dass (nur in den ersten exakt vier Fünfteln) „blau“ (10x) sowie „Himmel/Himmlisch“ (4x) mehrfach wiederholt werden, reicht kaum zu leitmotivischer Kohäsionsbildung aus [16], zumal im Mittelteil quer zu solchen ‚Variationen über Himmelblau‘ der Ansatz zu einer ganz anderen, hybriden Textsorte aufgebaut, jedoch auch nicht durchgehalten wird, die chamäleonhaft zwischen Nachricht (mit 4 vorgeblichen Zitaten, 11 Eigennamen für Personen und 6 Bezeichnungen für Nationalitäten oder Sprachen), Mode- und launiger Wissenschaftsreportage (mit 19 Fremdwörtern) changiert. Allenfalls eine dritte Ebene semantischer Isotopie [17], nämlich >Sinnlichkeit< in einem sehr breiten, diffusen Sinn, wird

in einem weiten Bogen von „nachsprechen“ und „Gefühl“ über „Kussmund“, „Kuss“, Farben, Düften, „Lebenslust“ und „Flut der Gefühle“ bis zu „Fruchtnoten“, „Akkorde“ und „Feeling“ einigermaßen konsequent durchgehalten. Gäbe es nur den Text, erschiene sie aber konfus und leer bis zur Lächerlichkeit.

Doch viele Wörter („blau“, „Farbe des Himmels und des Wassers“, „Flakon“, „Flaschenkegel“, „blaue Anmutung“, „Parfüm“, „Transparenz“) haben leicht erkennbare Ankerpunkte im Bild. Und Kohärenz gewinnt, wie alles in diesem Beispiel, der Text erst als Teil einer Komposition aus Bild und Text. Die im bloßen Wortlaut eher zerhackte Synästhesie (fühlen & riechen & sehen & hören) bestimmt die gesamte Botschaft samt ihrer Gestalt. Die Schlagzeile „Sommer liegt in der Luft“ wird von vornherein aus der im Bild konstruierten Situation heraus verstanden, welche nur durch diese Schlagzeile überhaupt als Einheit aufgefasst werden kann. Die himmelblau gedruckte Überschrift „Himmelblau“ beweist sich selbst („Ich bin, der ich bin“) und verbindet die Farbe im Bild mit dem Text zur Farbe. Gleichfalls durch eine Art tautologischer visueller Argumentation [18] bestätigen Signifikant, Rezeption und virtuelle Phantasie im Ganzen einander: wir sollen uns einem bunten Agglomerat verschiedenartiger sinnlicher Eindrücke, die ‚eigentlich‘ nicht zusammenpassen [19], aktiv hingeben („Verführung pur“, „Bitte nachsprechen, schön langsam und mit Gefühl“), um unseren realen Alltag rauschhaft als Fiktion („Himmel auf Erden“) zu erleben. Erst diese Inszenierung als Gesamtkunstwerk verwandelt die Banalität des Textes wie der fotografierten Flaschen in gespürt oder halluziniert Jenseitiges und bindet sämtliche Text- und Bild-Elemente kohärent ein. Für den unendlich wiederholbaren Moment der Betrachtung wird die vergängliche Welt von Sommer und Sinnlichkeit in Schrift und Bild auf ewig stillgestellt. Text und Bild für sich genommen sind bloßes Stückwerk; das (letztlich barocke) ‚semantische Universum‘ [20] zeigt sich erst in der wechselseitigen Vereinigung von Bild und Text.

2.5 Formale Mittel im Text-Bild-Übergangsfeld

Formal wird sie durch Typographie, Text-Bild-Design und Farbgestaltung noch unterstützt. Die beiden Leitwörter „Sommer“ und „Luft“ sind größer und fetter gehalten als der Rest der ohnehin groß gesetzten Schlagzeile. So geben sie den Bildmotiven beider Seiten ihre jeweilige thematische Deutung vor, die ohne den Text offen oder rätselhaft bliebe. Wie der Schlagzeilen-Satz Thema (hier das Subjekt) und Rhema (hier das Prädikat) grammatisch und folglich semantisch verknüpft, fügt er zugleich auch die ungleichen Bildhälften sowohl grafisch (durch seine Platzierung) als auch semantisch zusammen. [21] Dabei entsteht ein visuell-semantischer Chiasmus dergestalt, dass Textelemente der rechten Seite („Luft“) auch auf Bildelemente der linken Seite (Blasen) verweisen und umgekehrt („Sommer“ auf Himmel). Auch weitere Wörter sind so in der Fläche platziert, dass - jenseits der üblichen syntaktischen Beziehungen im linearen Text - großflächige Referenz- oder Analogie-Zusammenhänge mit weit entfernten Bildmotiven meist auf der gegenüberliegenden Seite entstehen („Flakons“, „klar wie Kristall“, „Himmelblau“; schließlich am tiefsten versteckt Firmen- und Markennamen, die auch links wie in einem Vexierbild zu finden sind). Selbst auf dieser ganz schriftnahen Ebene erweist sich der Text als Kompositionselement eines Bildes und darüber hinaus das Schriftbild als mindestens so wichtig wie der Wortlaut.

So bilden Typographie und Textdesign nur zwei Stufen derselben ästhetischen Absicht, die Text und Bild amalgamiert. Visuelle Gestaltung und topographische Position der Textfelder sowie vieler einzelner Wörter sind Bestandteile einer Bildkomposition, in der der herkömmliche Gegensatz von Text und Bild verschwindet. Die klare Farbgestaltung der Seiten unterstützt das noch mehr. Das Graurosa des Registerworts „Kosmetik“ links oben

wird in Hellgrau- und Rosatönen vor allem der linken Hälfte der linken Seite aufgenommen wie das signifikante Himmelblau des Wortes „Himmelblau“ und, etwas dunkler, der letzten sechs Textzeilen unten rechts von den verschiedenen Blauschattierungen auf den übrigen drei Vierteln der Gesamtfläche. Und das Weiß des Textrestes nimmt die weißen Durchblicke links sowie die weißen Wolken und Seifenblasenspiegelungen rechts auf, so dass auch der Text selbst in einem visuell-metaphorischen Prozess sommerlich und transparent wirkt.

3. Text-Bild-Lektüre im Deutschunterricht

Text-Bild-Lektüre im Deutschunterricht verlängert die hergebrachten Ziele der Lesedidaktik auf moderne Text-Bild-Gefüge. Es geht um konzentrierten Nachvollzug, Verstehen der Bauweise, kritische Reflexion und ggf. Anleitung zu bewusster Eigenproduktion. [22] Bisher gibt es nur wenige wissenschaftliche Untersuchungen von Text-Bild-Beziehungen, keinerlei ausgereifte Theorie und kaum unterrichtliche Erfahrungen, geschweige denn irgendeine Tradition. Gerade das kann das Thema aber auch attraktiv machen, zumal Text-Bild-Konglomerate unsere Lebenswelt mehr prägen als reine Texte.

Idiographisch geprägte Einzelanalysen öffnen den Weg zu Hypothesen über Typen, Eigenarten und Regeln von Text-Bild-Beziehungen. So kann man gerade an diesem frischen Thema kreativ-wissenschaftliches Denken exemplarisch üben und auf alltägliche Erfahrungen beziehen. Was über Arbeitsteilung, Zusammenhang, Metamorphosen, Metaphorik und Synergie von Text und Bild herausgefunden wird, wirft zugleich ein Licht auf menschliche Wahrnehmung, Denken [23] und symbolische Kommunikation, das den historisch verengten Blick auf Buchstaben schärft und erweitert. Wie in unserem Beispiel sprachliche und visuelle, rationale und imaginative Mittel eng zusammenarbeiten, so wird auch der Unterricht zu Text-Bild-Gefügen ganzheitlich angelegt sein. „Die ästhetische >Haltung< ist ruhelos, forschend, erprobend“ (Goodman 1995:223) und einem lebendigen Deutschunterricht angemessen.

4. Literatur

- Belting, Hans (2001): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink
- Blum, Joachim/ Bucher, Hans-Jürgen (1998): Die Zeitung: Ein MultimediuM. Textdesign – ein Gestaltungskonzept für Text, Bild und Grafik. Konstanz: UVK Medien
- Braun, Gerhard (1993): Grundlagen der visuellen Kommunikation. 2. Aufl. München: Bruckmann
- Coulmas, Florian (1994): Theorie der Schriftgeschichte. In: Günther, Hartmut/ Ludwig, Otto (Hg.): Schrift und Schriftlichkeit. 1. Halbband (HSK 10.1). Berlin, New York: de Gruyter, S. 256-264
- Davies, Duncan/ Bathurst, Diana/ Bathurst, Robin (1990): The Telling Image. The Changing Balance between Pictures and Words in a Technological Age. Oxford: Clarendon
- Dondis, Donis A. (1973): A Primer of Visual Literacy. Cambridge, Mass./ London: MIT Press
- Eckkammer, Eva Martha (1996): Die Todesanzeige als Spiegel kultureller Konventionen. Eine kontrastive Analyse deutscher, englischer, französischer,

spanischer, italienischer und portugiesischer Todesanzeigen. Bonn: Romanistischer Verlag

- Flusser, Vilém (1994): Gesten. Versuch einer Phänomenologie [1991]. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch
 - von Foerster, Heinz (2001): Kompetenz und Verantwortung. Vortrag [1972]. In: ders.: Short Cuts. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, S. 182-197
 - Gaede, Werner (1992): Vom Wort zum Bild. Kreativ-Methoden der Visualisierung (1981). 2. Aufl. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig
 - Goodman, Nelson (1995): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie [amerik.1968]. Frankfurt/M.: Suhrkamp
 - Greimas, Algirdas Julien (1971): Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen [frz.1966]. Braunschweig: Vieweg
 - Gross, Sabine (1994): LeseZeichen. Kognition, Medium und Materialität im LeseProzeß. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
 - Hörisch, Jochen (1998): Einleitung. In: Ludes, Peter: Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien. Berlin: Erich Schmidt, S. 11-32
 - Jürgens, Frank (1996): Textsorten- und Textmustervariationen am Beispiel der Todesanzeige. In: Muttersprache 106, S. 226-242
 - Köller, Wilhelm (1993): Perspektivität in Bildern und Sprachsystemen. In: Eisenberg, Peter/ Klotz, Peter (Hg.): Sprache gebrauchen - Sprachwissen erwerben. Stuttgart u.a.: Klett, S. 15-34
 - Kress, Gunther/ van Leeuwen, Theo (1996): reading images. The Grammar of Visual Design. London: Routledge
 - von der Lage-Müller, Kathrin (1995): Text und Tod. Eine handlungstheoretisch orientierte Textsortenbeschreibung am Beispiel der Todesanzeige in der deutschsprachigen Schweiz. Tübingen: Niemeyer
 - Luhmann, Niklas (2000): Lesen lernen. In: ders.: Short Cuts. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, S. 150-157
 - Richards, Ivor Armstrong (1983): Die Metapher [engl.1936]. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 31-79
 - Ricœur, Paul (1986): Die lebendige Metapher [frz.1975]. München: Fink
 - Raible, Wolfgang (1991): Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses. Heidelberg: Carl Winter
 - Schmitz, Ulrich (2003): Lesebilder im Internet. Neue Koalitionen und Metamorphosen zwischen Text und Bild. In: Zeitschrift für Germanistik, H. 3/2003
 - Schmitz, Ulrich (2004): Blind für Bilder. Warum sogar Sprachwissenschaftler auch Bilder betrachten müssen. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie, H. 67. Oldenburg: OBST
 - Valtin, Renate (1994): Stufen des Lesen- und Schreibenlernens. In: Haarmann, Dieter (Hg.): Handbuch Grundschule, Bd. 2. 2. Aufl. Weinheim, Basel: Beltz, S. 68-80
 - Weinrich, Harald (1983): Semantik der kühnen Metapher [1963]. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 316-339
 - Weinrich, Harald (2001): Titel für Texte [2000]. In: ders.: Sprache, das heißt Sprachen. Tübingen: Narr, S. 101-115
 - Wygotski, Lew Semjonowitsch (1969): Denken und Sprechen [russ.1934]. Frankfurt/M.: S. Fischer
-

- [1] Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 3. 2003, S. 36.
- [2] Eckkrammer 1996, Jürgens 1996, von der Lage-Müller 1995.
- [3] „the balance of the means of communication tilts progressively from words and numbers towards pictures or images“ (Davies/Bathurst/Bathurst 1990: ix).
- [4] Vgl. Blum/Bucher 1998.
- [5] Vgl. Schmitz 2003.
- [6] Zur Schriftgeschichte vgl. z.B. Coulmas 1994.
- [7] Vgl. die Stufen des Lesen- und Schreibenlernens etwa nach Valtin 1994.
- [8] Zur geschichtlichen Entwicklung Raible 1991.
- [9] Vgl. Schmitz 2004.
- [10] Vgl. z.B. Flusser 1994:39f., Hörisch 1998:18.
- [11] „Der Großteil unserer institutionellen Erziehungsbemühungen hat zum Ziel, unsere Kinder zu trivialisieren. Ich verwende diesen Begriff »Trivialisierung« genau so, wie er in der Automatentheorie gebräuchlich ist. Dort ist eine triviale Maschine durch eine festgelegte Input-Output-Beziehung gekennzeichnet, während in einer nichttrivialen Maschine (Turingmaschine) der Output durch den Input *und* den internen Zustand der Maschine bestimmt wird. Da unser Erziehungssystem daraufhin angelegt ist, berechenbare Staatsbürger zu erzeugen, besteht sein Zweck darin, alle jene ärgerlichen inneren Zustände auszuschalten, die Unberechenbarkeit und Kreativität ermöglichen.“ (von Foerster 2001:193 f.)
- [12] Brigitte Nr. 15, 9. 7. 2003, S. 94 f. (redaktionell verantwortet, keine Werbe-Anzeige).
- [13] Wir werden auf diese Schlagzeile mehrfach zurückkommen. Sie bestätigt die These von Weinrich (2001:104), dass Titel für Texte sich nicht „durch ein Weniger, sondern durch ein Mehr an Struktur und Funktion“ auszeichnen. Insbesondere dienen sie „als sprachliche Instruktionen“ (ebd. 112) für die Lektüre.
- [14] Vgl. Weinrich 1983.
- [15] „Der Kettenkomplex baut sich nach dem Prinzip der *zeitweiligen Vereinigung einzelner Glieder zu einer einheitlichen Kette, nach dem Prinzip der Bedeutungsübertragung bei den einzelnen Gliedern dieser Kette, auf.*“ (Wygotski 1969:127)
- [16] Noch weniger die schwache Vierer-Kette von „Wassers“ (Z. 7) über „Lagune“ (Z. 16) und „Flut“ (der Gefühle) (Z. 18) bis „Aquatatisch-ozeanische“ (Z. 22).
- [17] Vgl. Greimas 1971:60-92.
- [18] Gaede (1992:56) spricht von visueller Argumentation, wenn eine verbale Aussage mit bestimmten visuellen Zeichen belegt wird.
- [19] „Wo es Metaphern gibt, gibt es Konflikte.“ (Goodman 1995:74). In unserem Beispiel werden sie ästhetisch harmonisiert.
- [20] Greimas 1971:93-107.
- [21] Ähnlich wie der Balken (Corpus callosum) die beiden Gehirnhälften verbindet, deren linke vor allem logisches Denken, Schreiben und Sprache und deren rechte vor allem künstlerische Fähigkeiten und Vorstellungskraft unterstützt.
- [22] Dondis 1973 und Braun 1993 führen in Grundlagen visueller Kommunikation ein. Kress/van Leeuwen 1996 ist das Standardwerk zur Grammatik visuellen Designs. Das sehr anschauliche Lehrbuch von Gaede 1992 unterscheidet zwölf Methoden (jeweils mit Submethoden) zur Visualisierung verbaler Aussagen und kann auch von Schülern benutzt werden. Köller 1993 sucht nach einigen grundlegenden Unterschieden und Parallelen zwischen Bild- und Sprachgrammatik.
- [23] Richards (1983:35) zufolge ist Denken metaphorisch und verfährt als „eine Transaktion zwischen Kontexten“.