

ZUR IKONOGRAPHIE VISUELLER KOMMUNIKATION

Eine soziologisch-semiotische Interpretation graphischer Zeichen

Von Christian Lahusen, Düsseldorf

I. Einleitung

In der Öffentlichkeit werden eine Reihe graphischer Zeichen verwendet, um über Themen und Meinungen zu kommunizieren und zu streiten. Im Bereich sozialer Bewegungen etwa sind Bilder von Tauben und Bomben, Ketten und Stacheldraht, Farben und Geschlechterikonen Beispiele einer Ikonographie politischer Kommunikation, die über Krieg und Frieden, Gefangenschaft und Freiheit, Unterdrückung und Emanzipation sowie über verschiedene kollektive Identitäten zu kommunizieren erlauben. Einzelne graphische Zeichen können sogar derart mit einer Bewegung oder Organisation verknüpft sein, daß sie diese repräsentieren oder ‚bedeuten‘ — wie etwa wenn man von den Grünen oder Roten spricht oder eine Sonnenblume oder rote Nelke verwendet (Sassoon, 1990). Ohne Zweifel liegt es an der historischen Genese und am unmittelbaren Bedeutungskontext (dem Flugblatt, der Werbung, der Veranstaltung, etc.), ob und wie das graphische Zeichen interpretiert und verstanden wird. Während ersteres außerhalb der Zielsetzung und Möglichkeit dieses Artikels liegt, soll über die Struktur und Dynamik visueller Kommunikation an einem Anwendungsbeispiel reflektiert werden. Dieser Versuch einer qualitativen Analyse visueller Kommunikation wird sich demnach mit den methodischen Bedingungen und Möglichkeiten sowie dem Nutzen einer soziologisch interessierten Interpretation befassen.

Ohne Zweifel ist dieses Interesse an visueller Kommunikation von der professionellen Euphorie der Kommunikations- und Öffentlichkeits-„Arbeiter“ in diesem Bereich mit motiviert. In der letzten Dekade groß angelegter, professioneller Informationskampagnen haben nicht zuletzt auch Nicht-Regierungsorganisationen (NROs) graphisches Design gebraucht, um Cartoons, Logos, Embleme und Bilder zu entwerfen, die die Organisationen repräsentieren, ihre Botschaften und ‚corporate identities‘ visualisieren und ganze Kommunikationskampagnen graphisch

verdichten. Den neuen öffentlichen Kommunikationsaufgaben und -strategien in Ökonomie und Politik entspricht eine gesteigerte Erwartungshaltung. Zum einen soll graphisches Design die Lesbarkeit, Klarheit und Auffälligkeit der Kampagnenmaterialien optimieren. Weiterhin soll der Reiz und die Überzeugungskraft der Kampagne auf einer visuellen Dimension erhöht, die Präsenz und Erinnerung der propagierten Produkte, Themen und Aktionen gesteigert werden. Zuletzt geht es auch darum, durch ein kohärentes graphisches Gestaltungskonzept die ‚visuelle Identität‘ der verschiedenen, verstreuten Kommunikationsanstrengungen sicherzustellen und aktuelle Kampagnen an die langfristige Arbeit der Organisationen oder Firmen anzukoppeln. In öffentlichen Kampagnen dreht sich graphisches Design demnach um die Codierung visueller Botschaften und um die Schaffung einer visuellen Identität für die komplexen Kampagnenbemühungen, die nur so synergetische Effekte erzeugen können.¹

Sicherlich ist zu fragen, ob der Erfolg öffentlicher Kampagnen in Ökonomie und Politik der kommunikativen (und hier besonders der graphischen) Professionalität der beteiligten Akteure zuzuschreiben ist. Zweifelsohne hat die letzte Dekade auch unter den großen NROs die Hoffnung genährt, daß die Mobilisierung öffentlicher Unterstützung proportional mit einer Steigerung der Quantität und Qualität öffentlicher Kampagnen erhöht werden kann. Tatsächlich aber sind die Grenzen und Probleme von Kampagnen mehr ins Augenmerk gelangt, seitdem sich der Spendenmarkt zusammenzieht. Diese Entwicklungen, so wichtig sie sind, um die Wirkung visueller Kommunikation nicht zu überschätzen, schmälern keineswegs die soziologische Relevanz des Gegenstandes. Die Erforschung der ‚Natur‘ und Qualität visueller Kommunikation ist der Frage nach der Wirksamkeit nicht zuletzt schon deshalb vorgelagert, weil sie Aussagen über öffentliche ‚issues‘, Debatten, kollektive Identitäten und deren symbolische Repräsentationen, über Deutungsmuster, kulturelle Systeme und symbolische Codes zu treffen erlaubt. Im folgenden wird deshalb ‚Bedeutung‘ als soziologisches Phänomen angegangen und untersucht (so auch Swidler, 1992; Alexander & Smith, 1993; Münch, 1986); zugleich soll aber durch einen Blick über den soziologischen Tellerrand an einer Präzisierung und Weiterentwicklung der etwas verstaubt wirkenden Debatte gearbeitet werden.

¹ Synergetische Effekte sind dem Zusammenwirken verschiedener Einflüsse (hier: unterschiedlicher, aufeinander bezogener Kommunikationen) zuzuschreiben und daher ein Interessensgebiet der Praxis und Theorie öffentlicher Kampagnen (siehe z. B. Solomon & Cardillo, 1985: 63). Rice & Atkin (1989) und Salmon (1989) fassen den Stand der interdisziplinären Forschung zusammen. Für die Sicht eines graphischen Designers siehe bspw. Wiescher (1991).

Soll nun visuelle Kommunikation an einem Anwendungsbeispiel behandelt werden, so muß zunächst an einer qualitativen Methode gearbeitet werden, die dem Gegenstand gerecht wird, soziologische Fragestellungen und Interessen aber nicht aufgibt. Semiotische Theorien bilden einen guten Fundus für eine solche Methode, weil sie Bedeutung durchaus in soziologischen Kategorien begreifen. Weiterhin schaffen sie einen Brückenschlag zwischen der Analyse von Sprache und der von anderen ‚semiotischen Systemen‘ wie Musik und Bilder. Dieser Umstand beruht nicht zuletzt darauf, daß die Semiotik in Bereichen nicht-verbaler Kommunikation intensiv rezipiert und weiterentwickelt wurde.² Gleichzeitig wird aber deutlich werden, daß eine semiotische Analyse durch eine soziologische Perspektive vervollständigt werden muß, um die Relevanz und die Wirksamkeit von sozial konstituierten Kontexten und Umständen der Bedeutungsproduktion und -decodierung aufzuzeigen. Nachdem also über eine qualitative Methode der Interpretation visueller Zeichen nachgedacht und an einem Anwendungsbeispiel vorgestellt wurde, soll es dann schließlich um die diesbezüglichen theoretischen Implikationen für eine Soziologie der Zeichenproduktion und -interpretation gehen.

II. Trockenübungen oder: zur Semiotik graphischer Zeichen

Für die Semiotik ist das Wort ‚Hund‘ ein Zeichenträger für das bezeichnete Tier.³ Der phonetische Klang und das geschriebene Zeichen sind zwei komplementäre Zeichenträger für das selbe Designat. Das ge-

² Siehe bspw. Karbusicky (1986, 1990), Henze (1981), Eco (1964), Barthes (1964b). Für den Bereich des graphischen Designs siehe die später zitierte Literatur. Die heutige semiotische Forschung ist daher weitgehend vom Vorwurf der 70er Jahre freizusprechen, sie übertrage nur Konzepte und Beobachtungen sprachwissenschaftlicher Analyse auf nicht-verbale Kommunikation. Ganz im Gegenteil sind semiotische Theorien derart in Musikwissenschaft, graphischem Design und non-verbaler Kommunikation eingebracht und angepaßt worden, daß nun eher das Problem eines allgemeinverbindlichen Gerüsts begrifflicher Konzepte und Auswertungsprozeduren entsteht.

³ Im folgenden werden die gängigen Begrifflichkeiten und Definitionen der Semiotik übernommen (z. B. Morris, 1982; Eco, 1979). Natürlich ist das Wort ‚Tier‘ auch wiederum nur ein Zeichenträger für das Lebewesen, das man ‚Hund‘ nennt. Folgt man dem genannten Beispiel, wonach ‚Hund‘ ein Zeichenträger oder Signifikant ist, der ein Designat oder Signifikat bezeichnet, so sind ‚Tier‘ und ‚Lebewesen‘ mögliche Interpretanten — das dritte Element der Bedeutungs-triade der Semiotik. Interpretanten sind Zeichen, in bezug auf die die Beziehung zwischen Zeichenträger und Designat fokussiert und somit die Bedeutung des Zeichens interpretiert wird. Hierauf soll noch später eingegangen werden.

sprochene Zeichen hat die Möglichkeit, das Bedeutete klanglich widerzuspiegeln. Onomatopoeie (z. B. ‚wau-wau‘ für den Hund) sind motivierte Zeichen, weil sie phonetische Ähnlichkeiten mit dem bedeuteten Tier haben — selbst wenn diese Ähnlichkeiten auf kulturellen Konventionen fußen, die umschreiben, wie das Bellen eines Hundes in stilisierter Form klingt. Weiterhin ist die Intonation und Betonung der gesprochenen Wörter ein expressives Mittel, um einige der Charakteristika und Qualitäten des Bedeuteten zu repräsentieren (Dalmonte, 1987).

Im Falle geschriebener Sprache entfällt diese Bedeutungsmöglichkeit. Das Alphabet ist ein Notationssystem der gesprochenen Sprache, das dem Notationssystem der westlichen Musik ähnelt: eine einzelne Note auf dem Notensystem ist ein Sinnbild, das eine bestimmte Tonhöhe bedeutet, genauso wie Buchstaben ein visuelles Zeichen für bestimmte Phoneme sind; Buchstaben fügen sich zu Wörtern zusammen, genauso wie Noten sich zu Motiven, Intervallen und Rhythmen verdichten.

Einigt man sich auf diese begriffliche Präzisierung, so muß zugestanden werden, daß sich jeder geschriebene Zeichenträger gänzlich willkürlich in bezug auf das Bezeichnete verhält: der visuelle Zeichenträger ‚Hund‘ hat keinerlei Ähnlichkeiten (auch keine konventionalisierte oder stilisierte Ähnlichkeiten) mit dem bezeichneten Tier. Das geschriebene Wort kann sicherlich derart gestaltet werden, daß visuell-graphische Referenzen entstehen. Typografie ist um eine solche Gestaltung bemüht. Sie ist der Sprache äußerlich, aber insofern ein optisches Komplement, als das geschriebene Wort — als visueller Zeichenträger — immer eine graphische ‚Gestalt‘ hat (Braun, 1987: 3–6; Swann, 1982). Das Maß, in dem der Designer das geschriebene Wort mit ikonischer, indexikalischer oder symbolischer Bedeutung ‚lädt‘,⁴ ist sicherlich Sache persönlicher Entscheidung, kann aber als *intentio operis* beobachtet und interpretiert werden.

Für Roland Barthes (1964a) haben Abbildungen einen Bedeutungscode, weil sie (anders als die Photographie) kein bloßes Analogon der Welt sind.⁵ Ihr Code ist in der Behandlung der dargestellten Dinge ma-

⁴ In der Nachfolge von Morris und Peirce werden diese Begriffe in der Semiotik verwendet, um verschiedene Arten des Bezeichnens zu definieren: Ikone sind ‚motiviert‘ Zeichenträger, die Ähnlichkeiten in Inhalt, Ton, Farbe, Aussehen oder Gestalt mit dem Bezeichneten haben; Indexe weisen auf etwas hin (bspw. Zustände Du, Ich, jetzt, hier); Symbole bezeichnen ihre Designate nicht aufgrund einer ‚Motivierung‘, sondern aufgrund reiner Verabredung oder ‚willkürlicher‘ (d. h. kontingenter) Konventionen.

⁵ Heute wird selbst die Photographie als semiotischer Bedeutungsträger gesehen, und zwar nicht nur wegen der Motivauswahl, Aufnahmetechnik und -ge-

nifest und gehorcht einem Satz historischer Konventionen (Techniken, typografische oder ikonographische Repertoires, Stile, etc.). Im Fall der Typografie ist das Designat des graphischen Zeichens zunächst einmal der geschriebene Buchstabe, und der Typograf hat festgeschriebene Konventionen zu beachten, wenn er einen Text gestaltet (Swann, 1982; Frutiger, 1991: 111–220). Die Institution von ‚base-fonts‘ (in jeder Computer-Software erhältlich) zeigt nur, wie die Produktion geschriebener Sprache hoch standardisierten, kulturellen Konventionen folgt. Diese Praxis ist stark vom bisherigen funktionalen Verständnis von Typografie geprägt, das eine stark konventionalisierte Gestaltung von Texten vorsieht, um mögliches optisches ‚Geräusch‘ zu reduzieren und Lesbarkeit zu optimieren. Diese funktionalistische Ausrichtung ist jedoch nicht bedeutungsleer, sondern ist nur ein (konventionalisierter) Stil für die Gestaltung von schriftlicher Sprache, deren Bedeutung derart routinisiert ist, daß sie als bloße Funktion der Lesbarkeit auftritt.⁶

In jüngster Zeit aber wurden sich Designer ihrer expressiven Rolle stärker bewußt und übernahmen immer offensiver die Gestaltung gedruckter Texte, indem sie figurative und stilistische Repertoires visueller Zeichenproduktion erweiterten. Ihre Intention ist es nun, das visuelle Medium explizit zu nutzen, um Bedeutungen und Botschaften zu formulieren, die den verbalen Text komplementieren und dadurch zu einem vielschichtigen Bedeutungsprozeß beitragen, der dem Lesen vorausgeht und ihn bedeutungsgebend lenkt (Grieshaber & Kröplien, 1989: 9–

staltung, sondern auch wegen der nachträglichen Manipulation der Aufnahme (Retusche, spezielle Effekte, Kollagen etc.). Zu der Bedeutung und sozialen Gebrauchsweise der Photographie siehe Bourdieu (1981).

⁶ Ein Beispiel der Bedeutungsdimension typografischer Gestalten liefern Logos bekannter NROs. Das Signet von GREENPEACE bspw. besteht nur aus Großbuchstaben, die den Namen hervorheben — besonders wenn man es mit einem durchgängigen Text zu tun hat, in dem der Name leicht untergehen kann. Großbuchstaben haben eine ‚funktionale‘ Wirkung nur weil Großschreibung Wörter hervorhebt und Wichtigkeit signalisiert. Dieses Bedeutungsmoment wird deutlicher, wenn wir dieses Signet mit dem Emblem von amnesty international konfrontieren. Die Kleinschreibung widerspricht der grammatikalischen Regel, nach der Namen groß geschrieben werden und legt somit eine intentionale Gestaltung zutage: einerseits entspricht sie einer stilistischen Konvention, die Hierarchien zwischen Buchstaben unterdrückt; andererseits bezeichnet diese Gestaltung die Schlichtheit und Bescheidenheit der Organisation. Neben der Klein- und Großschreibung repräsentieren die fettgedruckten, dicken und kompakten Buchstaben Qualitäten wie ‚formal‘, ‚seriös‘ und ‚gewichtig‘ — Eigenschaften, die amnesty auch für ihre Arbeit insgesamt unterschreiben würde. Diese Bedeutung wird deutlicher, wenn wir sie mit anderen graphischen Möglichkeiten kontrastieren, wie etwa mit dem Greenpeace Signet, das geneigte, rauh konturierte Buchstaben benutzt, die unkonventionelle, dynamische und animierte Qualitäten bezeichnen.

11). Dieses gestiegene Selbstbewußtsein hat nicht zuletzt auch zu einer tieferen Analyse visueller Bedeutungselemente und -prozesse und einer adäquateren theoretisch-analytischen Reflexion geführt. Welche sind aber die Codes und Parameter visueller Kommunikation, gemäß denen optische Bedeutung formuliert wird?

Die Parameter visueller Kommunikation (Konturen, Texturen, Farben, Perspektiven, etc.) sind ihrem ‚natürlichen Auftreten‘ nach unendlich und unbestimmt. Dennoch sind die Parameter, die in graphischer Kommunikation benutzt und vom menschlichen Auge erkannt werden, endlich und strukturiert. Warum erkennen wir aber ein Segment der Wellenlänge des Lichts als die Farbe ‚Rot‘? Warum kondensieren wir optisch eine Anzahl von Punkten zu einem Muster oder zu einer Figur? Gestaltpsychologie hat im Bereich visueller Kommunikation großes Interesse an dieser Art Fragen genommen und formulierte eine Antwort, die dem Namen ihrer Theorie mehr als gerecht wurde: ein Mensch *erkennt* eine bestimmte Farbe oder Form nur weil das menschliche Auge und Hirn visuelle Informationen immer in Figuren oder *Gestalten* perzipiert. Eine große Anzahl von Experimenten wurde unter diesen Prämissen durchgeführt, um die Gesetze menschlicher Perzeption zu erschließen — welche dann ihrerseits von vielen Praktikern genutzt wurden, um eine Reihe vom „tromp d’oeil“ oder optischer Illusionen zu komponieren, die mit der figurativen Perzeption des menschlichen Auges spielen (Matthaei, 1988; Croy, 1972).

Physiologische Prozesse bestimmen die Bedingungen visueller Kommunikation, die jedoch ohne semantische Bedeutung (und daher ohne semiotischen Code) sind. In der Praxis ist es aber schwierig zu bestimmen, an welchem Punkt diese Regeln menschlicher Perzeption in kulturell definierte Konventionen bildlicher Darstellungen übergehen. Beispielsweise wird für Gestaltpsychologie eine Linie mit kreisförmigem Verlauf erst dann als ein Kreis erkannt, sobald sie die nötige Länge hat, um dem Auge diese Gestalt erkennen zu lassen. Ist es das Auge, das ein visuelles Objekt in eine Figur konfiguriert, so ist es aber doch die Kultur, die das ‚Erkennen‘ einer Gestalt lenkt, beschränkt oder potenziert, indem es ein Repertoire von Zeichen mit einer gleichen Form vorgibt.⁷ Gestalten werden dann zu kulturell definierten Konventionen für die visuelle Repräsentation (und Perzeption) von Designaten.⁸ Die Wahrnehmung von Farben wird ihrerseits von der Wellenlänge des Lichts bestimmt. Dennoch sind es auch hier kulturelle Konventionen, die dafür

⁷ Hier gilt das, was Claude Lévi-Strauss über die Musik gesagt hat. Für ihn ist nämlich Musik ein Mediator zwischen Natur und Kultur: „la nature produit des bruits, non des sons musicaux dont la culture possède le monopole en tant que créatrice des instruments et du chant“ (Lévi-Strauss, 1964: 30).

verantwortlich zeichnen, daß sich das Kontinuum der Wellenlängen in eine diskrete Klassifizierung von Farben übersetzt und hierdurch Bedeutung zugeschrieben bekommt — und sei dies strukturell (bspw. Positionen und Beziehungen im Farbenspektrum; Sahlins, 1976: 199–203) oder historisch gemeint (Sassoon, 1990). Um diese Bedeutungsprozesse zu untersuchen, soll nun das begriffliche Instrumentarium einer interpretativen Analyse anhand der drei Dimensionen der Zeichentheorie (Morris, 1982) dargelegt werden: Semantik, Syntax und Pragmatik. Diese drei Dimensionen sollen zunächst getrennt vorgestellt werden, um das analytische Rüstzeug zu entwickeln; sie gehören aber insofern unauflöslich zusammen, als Bedeutungsinhalte niemals unabhängig von syntaktischen Relationen auftreten, wie auch Interpretation zwangsläufig schon die pragmatische Dimension miteinschließt.

Semantik. Heinz Kroehl (1987) unterstreicht den Nutzen semiotischer Theorien für graphisches Design, indem er die Peircesche Trilogie von Sinsign, Qualisign und Legisign auf die Interpretation von Bildern anwendet. All diese Zeichen verdichten sich zu dem, was man als ein optisches Ganzes erkennt. Sie verweisen aber auf unterschiedliche Bedeutungselemente und -inhalte. Ein erstes Element ist Textur (bspw. Farben, Muster oder Materialien), die Kroehl als Qualisigns in Peircescher Terminologie definiert, d. h. als Zeichen, die Qualitäten bezeichnen. Ein *Qualisign* ist ein Zeichen von Materialien oder Texturen und repräsentiert daher nur eine Klasse von Objekten. Nimmt man das profane Beispiel einer stilisierten Darstellung der Sonne (ein gelber Kreis mit nach außen weisenden Linien), so sind die gelbe Textur und die Linien um den Kreis Quali-Zeichen, die die Materialität repräsentieren, die der Sonne zugesprochen wird.

Qualisigns können demnach durch die Textur oder Materialität, die sie bezeichnen, bestimmt werden — etwa, indem man sie zunächst als Zeichen von Materialien versteht. Weiterhin können Qualisigns durch bezeichnete Qualitäten erfaßt werden. Grieshaber & Kröplien (1989: 31–39) listen eine Anzahl von Dimensionen auf, anhand derer Eigenschaften oder Qualitäten klassifiziert werden können: Lichtwert (hell – dunkel), Farbe (farbig – schwarzweiß), Größe (groß – klein), Proportion (arithmetische Reihe – Modular), Ordnung (regelmäßig – unregelmäßig), Begrenzung (hart – weich), Bewegung (statisch – dynamisch), Form (Gestalt – Struktur), Zeitbezug (modern – traditionell) und Material (glatt – rauh). Beispielsweise kann das Qualisign ‚groß‘ Qualitäten wie

⁸ Das trifft nicht nur auf die mittelalterliche Ikonographie und auf kryptologische Zeichensysteme zu, sondern gilt gleichermaßen auch für Piktogramme, die als graphische Informationshinweise auf öffentlichen Plätzen der Orientierung dienen (Frutiger, 1991: 347–51; Ascher & Krampen, 1977: 112–50).

wichtig, schwer, imposant, bedeutend, grob, dominant oder drückend bedeuten. Da jedoch jede bildliche Aussage verschiedene expressive Dimensionen und Zeichen umfaßt, bezeichnet eine große, dunkle und symmetrische Graphik Qualitäten wie mächtig, düster, trauernd, uniform, balanciert usw. (Grieshaber & Kröplien, 1989: 35–7). Diese Beispiele verdeutlichen, daß Quali-Zeichen immer eine Bandbreite verschiedener Bedeutungen besitzen, die erst durch die bedeutungsgebende Kombination verschiedener Zeichen (Syntax) und durch den zugrundeliegenden Interpretationskontext und -umstand (Pragmatik) eindeutig interpretiert werden können.

Ein zweites Element sind die Formen oder Konturen der Darstellung. In Peircescher Terminologie sind sie *Sinsigns*. Während Quali-Zeichen Klassen von Objekten repräsentieren, bezeichnen Sin-Zeichen einzelne, spezifische Objekte (d. h. Sin-Zeichen als singuläre Bezeichnete). In unserem Beispiel etwa ist der Kreis ein stark stilisiertes Sin-Zeichen einer Sonne, weil der Konvention nach die Sonne als Kugel verstanden wird, und der Kreis dabei das gemeinsame, optische Merkmal ist. Der Unterschied zwischen Quali- und Sin-Zeichen ist allerdings nicht immer einfach zu bestimmen, weil die komplementäre Unterscheidung zwischen Form (Konturen) und Inhalt (Textur) gleichermaßen unscharf ist. Oft ‚reflektiert‘ sich die Materialität von Quali-Zeichen ja gerade auf der ‚Oberfläche‘ der Sin-Zeichen. In unserem Fall etwa charakterisieren die Linien die Sonne als einen Planeten, der Gase, Licht und Wärme emittiert. Die Linien sind daher keine Sin-Zeichen — wie man zunächst meinen könnte —, sondern Quali-Zeichen, welche die Materialität der Sonne repräsentieren.

Drittens besteht für Heinz Kroehl ein bildliches Zeichen auch aus *Legisigns*, die die Beziehung zwischen den bezeichneten Objekten umfassen. Ein Legisign entspricht den obig genannten Perzeptionsgesetzen und den Konventionen visueller Repräsentierung: Legi-Zeichen sind der spezifische Textur-Gradient, der es dem Auge erlaubt, Muster und Konfigurationen zu erkennen,⁹ als auch optische Perspektiven (Blickpunkte und Fluchtpunkte), die einzelne bildliche Zeichen zu einer syntaktischen Konfiguration oder einem Super-Zeichen organisieren (Kroehl, 1987: 58–65). Diese sind selbst bedeutungsgebend, weil sie die Beziehung der einzelnen Zeichen zueinander und die Perspektive des Betrachters intentional festlegen. Hier gelangt man auf die nächste interpretative Ebene.

⁹ Als Beispiel ließe sich die Technik gedruckter schwarz-weiß Photographien nennen, wonach unterschiedlich gradierte Punkte benutzt werden, um Abstufungen zwischen Schattierungen zu schaffen, die es dann erlauben, Konturen, Muster und Konfigurationen zu gestalten.

Syntax. Im Sinne semiotischer Theorien sind Darstellungen Syntagmen oder Super-Zeichen, die aus einer Konfiguration einzelner visueller Zeichen bestehen. So argumentiert denn auch Heinz Kroehl, daß die Analyse graphischer Aussagen sehr von der Spezifizierung kombinatorischer Regeln (die Syntax visueller Konfigurationen) profitieren würde. Diese würde auch nachzuweisen helfen, welche Effekte einzelne, ‚niedrig-stufige‘ Zeichen und deren Variationen auf die Bedeutung der ‚höher-stufigen‘, bildlichen Aussagen haben. Kroehl skizziert solch eine Syntax, indem er einige Abweichungen von kombinatorischen Routinen aufzählt. Erstens gibt es unvollständige Repräsentationen, also Zeichen, denen ein Sinsign (z. B. abstrakte Malerei), Legisign (z. B. kein perspektivisches Arrangement) oder Qualisign (z. B. bloße Konturen) fehlt. Zweitens liegen Substitutionen vor, wenn Quali- und Sinsigns kombiniert werden, die üblicherweise nicht zusammengehören. Diese Substitution vereinigt zwei unterschiedliche Designate und Bedeutungskontexte, wodurch eine zusammengesetzte visuelle Aussage entsteht. Beispiele einer solchen Substitution kommen aus der Werbung, in der etwa eine Whisky-Pfütze die Konturen des Logos einer bekannten Firma trägt. Drittens bestehen irreguläre Verbindungen aus der Verknüpfung zweier Legi- oder Sin-Zeichen. Beispiele sind optische Illusionen oder ‚tromp d’oeils‘ (Kroehl, 1987: 65–91).

Bildliche Aussagen sind demnach intentionale Konfigurationen von Zeichen, und die Intention dieser syntaktischen Relationierung kann selbst zum Gegenstand einer Interpretation werden. Sinnvoll ist es folglich, den Bedeutungsprozeß als eine interdependente Operation oder ‚Interaktion‘ zwischen verschiedenen visuellen Elementen zu analysieren. Die konzeptionellen Mittel der Semiotik erlauben es hier, diese zusammengesetzte Bedeutung zu rekonstruieren, indem man die verschiedenen Sinsigns und Qualisigns identifiziert, deren perspektivisches Arrangement und syntaktische Konfiguration einbezieht und den Interpretationskontext berücksichtigt. Es ist dann immer noch eine Frage der betreffenden Graphik und des empirischen Kontextes, ob dieser Bedeutungsprozeß ikonische, indexikalische oder symbolische Bedeutung vermittelt.

An dieser Stelle muß aber gefragt werden, ob man nicht das methodisch Zulässige überschritten hat, sobald visuelle Zeichen in Sprache übersetzt werden. Ist die Bedeutung von graphischen Zeichen nicht eher die Folge ihrer Verbalisierung, durch die verbale Bedeutung auf die visuellen Zeichen projiziert wird? Ist die Suche nach der Bedeutung in Linien, geometrischen Figuren oder Farben nicht ein klassischer Fall von Überinterpretation? Und wie relativ ist eigentlich eine Deutung visueller Zeichen? Schwingen nicht immer viele kontingente, ambiva-

lente Bedeutungen mit, die zumindest ein Spektrum möglicher Interpretationen zulassen?

Pragmatik. Bedeutungs- und Interpretationsprozesse können aufgrund der dritten Dimension der Semiosis abschließend geklärt werden: dem Interpretanten. Die Bedeutung eines Zeichens (das Bezeichnen eines Designats durch einen Zeichenträger) impliziert immer ein anderes Zeichen, das insoweit interpretierend mitschwingt, als es den Bezugspunkt einer Bezeichnung und Bedeutung festlegt — etwa ob das Bezeichnen des ‚Hundes‘ als eine zoologische Kategorisierung, eine Märchenerzählung oder ein Verweis auf des Menschen besten Freundes geschieht. Umberto Eco argumentiert folglich, daß „the very activity of interpretation is the only way to define the contents of the expressions“. Daher muß „every expression ... be interpreted by another expression, and so on, ad infinitum“ (1990: 213). Interpretation ist das Decodieren einer Bedeutungsbeziehung zwischen Zeichenträger und Designat im Lichte bestimmter Interpretanten (z. B. eine andere graphische Darstellung, aber auch ein sprachliches Lexem). Eine semiotisch interessierte Methode kann durch die Explizierung und Abarbeitung von Interpretanten und Interpretantenhierarchien semantische und syntaktische Bedeutungsaspekte und -dimensionen von einzelnen graphischen Zeichen systematisch herausarbeiten.¹⁰

Hinzu kommt, daß gedrucktes Material Sprache und graphisches Design stets als komplementäre kommunikative Mittel benutzt. Sprache kann Bedeutung vermitteln, die in einer bildlichen Darstellung nicht oder nicht deutlich genug hervortritt. Sie mag Kommentar, Verankerung oder Redundanz erzeugen (Barthes, 1964b). Das gleiche gilt für die optische Gestaltung, die nicht nur in Form von Bildern, sondern auch als Typografie beim Lesen wahrgenommen wird, bevor die geschriebene Aussage entschlüsselt wird (Grieshaber & Kröplien, 1989: 9–11). Eine interpretative Analyse muß daher notwendigerweise auch die Ebene einzelner Zeichen verlassen und auf die Textebene überwechseln, um das zu untersuchen, was Peter Croy (1972: 42–57) die visuell-verbale Rhetorik der Kommunikation genannt hat.¹¹ Hier expandieren visuelle und verbale Aussagen — durch redundante oder komplementäre Signifikationen ihrer Komponenten — in gemeinsame semantische und syn-

¹⁰ In diesem Sinne sollte Interpretation nicht aus dem bloßen „Übersetzen“ von visuellen in andere (sprachliche) Zeichen bestehen, sondern vielmehr aus dem schrittweisen Herausschälen von Bedeutung durch die „Spiegelung“ der Zeichen in verschiedenen Interpretanten. Wie Kenneth Burke (1968) überzeugend dargelegt hat, ist das „Prinzip der Negation“ hierbei eine genauso brauchbare methodische Prozedur, weil sie strukturelle Arrangements herauszuarbeiten erlaubt, ohne in die strikten Konstruktionen strukturalistischer Forschung einmünden zu müssen.

taktische Figuren (Dalmonte, 1987). Weiterhin sind Texte in ihrer sprachlichen und visuellen Dimension die narrative Exegese von einzelnen Zeichen oder Symbolen. „A text is a place where the irreducible polysemy of symbols is in fact reduced because in a text symbols are anchored to their context“ (Eco, 1990: 21).

Sprache und Graphik sind demnach Zeichensysteme, die getrennt analysiert werden müssen, aber gemeinsam auftreten.¹² Dieser Hinweis impliziert zwei methodische Prozeduren, die notwendig sind, um die Überprüfbarkeit der Interpretation zu gewährleisten (Eco, 1992). Um die Gefahr einer Überinterpretation zu vermeiden (ganz besonders diejenige, die durch die bloße Übersetzung einer visuellen Aussage in Sprache entsteht), müssen visuelle Zeichen von ‚innen heraus‘ untersucht werden. Einzelne Zeichen und deren Konfiguration müssen zunächst im Licht visueller Interpretanten ‚gelesen‘ werden,¹³ bevor die Beziehung von Bild und Sprache fokussiert wird. Um jedoch die Gefahr einer Unterinterpretation zu vermeiden, müssen visuelle Aussagen in ihrem pragmatischen Kontext ausgewertet werden. Dieser Kontext umfaßt zunächst Wörter, Narrationen und Layout, sodann öffentliche Kommentare und Interpretationen, Reaktionen und Folgetexte. Hier kann man den zusammengehörigen Bedeutungsprozeß einer visuellen Aussage nur durch die Bestimmung des ‚Dialogs‘ zwischen den verschiedenen Zeichensystemen rekonstruieren.

Eine soziologische Analyse ist an einer Interpretation aller (möglichen) Bedeutungen aber nur bedingt interessiert, da sie Bedeutung als ein sozial konstituiertes und Interpretation als ein selektiv-institutionalisiertes Phänomen behandelt. Ihr geht es um die Produktion und Reproduktion von Konventionen des Interpretierens und um Repertoires von Interpretanten (oder um es soziologisch auszudrücken: um die Insti-

¹¹ Er identifiziert eine Reihe von visuell-verbale Super-Zeichen und Tropen, die ihre jeweiligen Bedeutungselemente unterstreichen, spezifizieren oder kommentieren: visuell-verbale Re-Metaphern, Parallelismus, Asteismus, Konversion, Spezifikation, Komparation, Oxymoron u. a.

¹² Ein Beispiel sind Graphiken, die Buchstaben zu einem Signet gestalten. Diese Buchstaben kürzen Namen und Titel ab, indem sie Initialien als Zeichen für Wörter benutzen und diese so gestalten, daß sie sich zu einem bildlichen Zeichen verdichten. Diese verbreitete graphische Konvention operiert als drastische Bedeutungsreduktion: organisationelle Themen, Programme, Ziele und Identitäten werden auf Namen reduziert, diese ihrerseits zu Initialien verkürzt und graphisch gestaltet, sowie bedeutungsgebend ‚aufgeladen‘. Diese Signets begleiten jedes gedruckte Material der Organisation, um ‚Besitz‘ zu versinnbildlichen.

¹³ Die gedankliche Variation einzelner graphischer Parameter (Sin-, Quali- oder Legizeichen) der Darstellung erlaubt es, Bedeutungsveränderungen und damit Bedeutungsanker zu erkennen. In den folgenden Beispielen wird diese ‚Technik‘ durchweg angewandt.

tionalisierung und Reproduktion von Wissensbeständen, Habitus, Lebenswelten etc.). Dieses soziologische Interesse soll dem folgenden Anwendungsfall zugrundeliegen und in die abschließende Diskussion über die Pragmatik visueller Kommunikation münden.

III. Anwendungen oder: zur Visualisierung von Gefangenschaft und Befreiung

Die Skizzierung einer interpretativen Methode graphischer Zeichen war notwendig, um ihre Machbarkeit und Überprüfbarkeit zu begründen. Im folgenden soll verdeutlicht werden, daß eine solche interpretative Analyse für das Verständnis graphischer Repräsentationen und visueller Aussagen von großem Nutzen ist. Durch sie kann eine Ikonographie visueller Kommunikation rekonstruiert werden, die sich als ein Repertoire graphischer Zeichen und gestalterischer Routinen verstehen läßt. Diese Ikonographie soll jedoch nicht summarisch und abschließend behandelt werden, da das den Rahmen dieses Artikels sprengen würde. Vielmehr soll die Untersuchung eines thematischen Gegenstandes genügen, um die Logik visueller Aussagen, ihrer Zeichenelemente und -konfigurationen herauszuarbeiten. Dies soll am Beispiel des Themenkomplexes Gefangenschaft/Freiheit bzw. Unterdrückung/Befreiung verdeutlicht werden.

Dieser Themenkomplex ist von einer Anzahl von sozialen Bewegungen aufgegriffen worden, um auf die Lage und das Ansinnen von Einzelpersonen oder Kollektiven (Klassen, ethnischen Gemeinschaften, Regionen, Nationen, etc.) hinzuweisen. Für diesen Zweck benutzen sie graphische Repräsentationen, die sich im Kontext politischer Kommunikation zu einem ikonographischen Repertoire verdichten: Zellen, Käfige, Schranken, sehr oft Ketten und Eisenstangen, vor allen Dingen der Stacheldraht. Diese Zeichen benennen Werkzeuge der Einschließung und Eingrenzung und sind demnach visuelle Symbole. Sie sind Synekdochen der Gefangenschaft, wenn sie den Stacheldraht als visuellen *pars* benutzen, der das *toto* der Gefangenschaft repräsentiert. Sie sind aber Metonymien der Unterdrückung, wenn sie als Zeichen der Eingrenzung verwendet werden, um Ausbeutung, Diskriminierung oder Unterjochung zu repräsentieren. Alle diese Deutungen unterstellen jedoch einen politischen Kommunikationskontext, da die Bedeutungen und Interpretationen dieser Zeichen in anderen Zusammenhängen ganz anders ausfallen würden. Während die folgenden Überlegungen von einer solchen politischen Lesart ausgehen, soll auf die Kontextabhängig-

keit von Bedeutung und auf die Implikationen für eine interpretative Analyse später eingegangen werden.

Die Ikonographie der Gefangenschaft umfaßt eine begrenzte Anzahl von konventionalisierten Zeichen, die eine Vielzahl von Gestalten annehmen können. Ketten beispielsweise sind Sin-Zeichen der Gefangenschaft, deren Bedeutung durch Quali-Zeichen ausgestaltet werden kann, die Textur oder Materialität wie rauh oder scharf (: verletzend), groß (: nieder- oder unterdrückend) oder massiv (: statisch) bezeichnen. Schließlich trägt das perspektivische Arrangement dieser Zeichen (d. h. das Legi-Zeichen) seinerseits zum Bedeutungsgehalt der Darstellung bei, wenn beispielsweise Ketten das Objekt der Gefangenschaft umgeben (: einschließen, gefangennehmen), abtrennen (: abschließen) oder sich auferlegen (: unterdrücken). Und so kann der Bedeutungsprozeß bildlicher Repräsentationen auch im Sinne der semiotischen Bedeutungstriade aufgeschlüsselt werden: ein *Gefangener* (Sinsign) kann sich beispielsweise *unter* (legisign) dem *Material*, der *Größe* und *Schwere* (Qualisigns) der *Ketten* (Sinsign) *krümmen* (Qualisign). Qualisigns und Legisigns können dann auch mit anderen Zeichen kombiniert werden, so z. B. in einer Darstellung von einem Tagelöhner, der sich unter dem Gewicht eines großen, dicken Priesters krümmt. Diese graphische Permutation indiziert eine andere Quelle der Unterdrückung (der Priester als Symbol der Kirche oder des Klerikalismus), die nun die Qualitäten und Positionen des unterdrückenden Dinges übernimmt.

Diese Beispiele zeigen, daß bildliche Aussagen meist mehrere auf sich verweisende Zeichen umfassen. Der Stacheldraht bezeichnet die Gefangenschaft oder Unterdrückung von etwas, und die Visualisierung dieses ‚etwas‘ (eine Person, eine Taube, eine Kerze) ergänzt die Darstellung. Diese syntaktische Konfigurationen konstituieren dann einen intentionalen Bedeutungsprozeß: Zeichen der Eingrenzung (z. B. der Stacheldraht) umschließen das Objekt (z. B. eine weiße Taube), nur um auf seine ursprünglichen, ‚natürlichen‘ Eigenschaften hinzuweisen (z. B. die intrinsische Freiheit von Friedenstauben), welche durch die Eingrenzung aufgehoben oder umgekehrt werden. Graphische Darstellung sind folglich dynamische Aussagen, deren Botschaften durch das intentionale in-Beziehung-setzen verschiedener Zeichen zustandekommen.¹⁴

Diese Fluidität und Offenheit visueller Aussagen kann weiter veranschaulicht werden, wenn man betrachtet, wie die gegenteilige Aussage

¹⁴ Dieses Faktum erhöht die Relevanz von syntaktischen Konfigurationen, grammatischen Figuren oder perspektivischen Arrangements (Dalmonte, 1987; Kroehl, 1987: 65–91) für das Verständnis von Bedeutungsprozessen, da Bedeutung hierbei insbesondere durch den Akt der Relationierung (durch intentionale, syntaktische Beziehungen) konstituiert wird.

(d. h. Befreiung, Emanzipation und Freiheit) visualisiert wird. Diese bildlichen Aussagen übernehmen Zeichen der Eingrenzung, um sie zu zerstören oder aufzuheben. Auf der einen Seite werden Sin-Zeichen der Eingrenzung zertrümmert: etwa wenn Ketten, Gitter oder Stacheldraht zerspringen oder zerbrechen. Auf der anderen Seite werden Qualisigns oder Legisigns der Eingrenzung umgekehrt oder aufgelöst: die Eingrenzung wird aufgehoben (:: Unterdrückung, Auferlegung), durchbrochen (:: massives Volumen) und die Handlung ist ihrerseits eine expansive oder dynamische Bewegung (:: Statik, Fixierung). Wie noch gezeigt werden wird, sind Raum und Bewegung wichtige Dimensionen der Visualisierung und Bewertung von Themen der Gefangenschaft und Befreiung.

In allen diesen Fällen können graphische Darstellungen ohne ein Subjekt existieren. Sie werden hierdurch zu Indexen oder Symbolen der Freiheit oder Befreiung selbst. Falls die Darstellungen ein Subjekt hinzufügen, so nur, um den Akteur zu benennen, dem dieser befreiende Protagonismus zuzuschreiben ist. Demnach entspringen Darstellungen der Befreiung und Emanzipation einer Metamorphose von Eingrenzungszeichen, weil erstere die Formen, Materialität, Qualitäten und räumliche Arrangements letzterer graphisch verwandeln. Die Ikonographie der Eingrenzung ist hierdurch in der Lage, eine unbegrenzte Anzahl von bildlichen Repräsentationen zu gestalten, die sich um wenige kontrastierende und gegensätzliche Prinzipien, Zeichen und Relationen organisieren.

Die „Human Rights Now!“ Welttournee von amnesty international, die zu Ehren des 40sten Geburtstages der Universellen Erklärung der Menschenrechte als Teil einer weltweiten Kampagne durchgeführt wurde, liefert uns ein gutes Beispiel, um den graphischen Umgang mit diesem Themenkomplex darzustellen. Kernelement des graphischen Gestaltungskonzepts ist das Logo, das die visuelle Aussage und die graphischen Elemente der Kampagne in sich verdichtet (siehe Abbildung).

Dieses Logo visualisiert die Idee der Befreiung auf eine sehr einfache aber effektive Weise. Normalerweise wird eine schwarze Figur auf einem weißen Blatt als eine Gestalt auf dem Vordergrund eines leeren Hintergrunds perzipiert. In Wirklichkeit aber bleibt die Abbildung flach, da die dritte Dimension eine optische Illusion ist. Das abgebildete Logo formuliert nun seine Botschaft, indem es den Kontrast einer schwarzen Person auf einem weißen Hintergrund umkehrt. Die leere Seite wird zur massiven Fläche (Sin-Zeichen), sobald sie mit der Materialität, Masse und dem Gewicht (Quali-Zeichen) der schwarzen Farbe ‚ausgefüllt‘ wird. Die Schwärze ‚schließt‘ den Hintergrund, schiebt ihn hierdurch in den Vordergrund und umschließt so die Person, denn ihre Konturen er-



geben sich nun aus dem Rand der schwarzen Fläche. Diese Visualisierung von Eingrenzung ist wirksam, weil die Figur und der schwarze Block als zwei auf der gleichen Dimension angesiedelte Elemente ‚interagieren‘. Der Farbenkontrast ist demnach der Code, der Eingrenzung (die schwarze Fläche) und Befreiung (die Figur, die den schwarzen Rahmen durchbricht) visualisiert.

Das Logo ist eine Momentaufnahme des dynamischen Ausbruchs der Gestalt. Die weiße Silhouette trägt die stilisierten Konturen einer Person, die in einer Bewegung des Kampfes oder Sprunges ‚eingefroren‘ ist: gebeugte Knie, Fäuste, ein gestreckter Arm und eine ausgestreckte Körperhaltung. Die Gestalt durchbricht den schwarzen Block, zerbricht ihn in Stücke und bringt so den rechteckigen Rahmen des Logos zum Einsturz. Diese Bruchstücke bedrohen oder verletzen den kantigen und massigen Körper der Person nicht, sondern schleudern eher von ihm weg. Insgesamt werden also Kontraste zwischen Schwarz und Weiß, Bruchstück und kantigen Konturen, einer desintegrierenden Fläche und einem intakten Körper verwendet und akzentuiert, um die Befreiung aus der Eingrenzung zu bezeichnen.

Das Design enthält zudem stilistische Merkmale, die den Eindruck einer ‚einfachen‘, ‚primitiven‘ oder archaischen Technik (z. B. Holzschnitt) und eines rauhen, unbereinigten oder unkonventionellen Stils schaffen. Diese Eigenschaften gelten auch für die Textung des Logos. Die Typografie der Buchstaben folgt einem ‚handgemachten‘ Stil mit rauhen

Konturen und spitzen, scharfen Enden. Diese Buchstaben (und die Linie, die sie unterstreicht) sind uneben in ihrer Größe, Form und Position. Das Design wird so nicht von rechteckigen Rahmen und horizontalen Linien dominiert, sondern eher von unregelmäßigen und asymmetrischen Formen, die dem Logo unkonventionelle, moderne und dynamische Qualitäten verleihen. Schließlich benutzt die Textung nur Großbuchstaben, welche dem Text Hervorhebung, Gewicht und Bestimmung verleihen. Diese Bedeutung wird durch die Aussage des Slogans verankert. Die Wörter ‚HUMAN RIGHTS NOW!‘ geben der Kampagne und den Veranstaltungen ihren Namen, aber auch ihre politische Forderung. Das ‚NOW‘ und das Ausrufezeichen geben dem Ruf nach Menschenrechten ihre Dringlichkeit und Bestimmtheit. Sie transformieren ein ‚issue‘ (HUMAN RIGHTS) in eine Zielvorgabe (NOW!).

Die Textung und ihre typografische Gestaltung unterstreichen den lebhaften Ausbruch der Figur. Während die Abbildung den Moment der Befreiung visualisiert, sprechen die Wörter nicht von Fakten, sondern formulieren eher Forderungen nach politischem Wandel. Das optische Zeichen repräsentiert eine Handlung, die Gefangenschaft (: der schwarze Block) in Freiheit umwandelt (: die Verkehrung des Blocks durch die Freigabe des ‚leeren‘ Raums ‚hinter‘ ihm). Diese zwei gegensätzlichen Zustände werden im ‚Vorher‘ und ‚Nachher‘ der Momentaufnahme impliziert. In diesem Sinne kondensiert und friert die bildliche Aussage einen narrativen Prozeß ein: das Logo zeigt weder eine Forderung noch eine Faktenwiedergabe, sondern den Moment, in dem Forderungen Wirklichkeit werden.¹⁵

Zwei Video-clips der Kampagne zeigen, wie das graphische Gestaltungskonzept filmisch-narrativ umgesetzt wurde. Im wesentlichen sind beide eine animierte Version der visuellen Aussage des Logos. Im ersten Video sieht man dieselbe weiße Figur, die sich anstrengt, den schwarzen Block zu durchbrechen, der dann schließlich nach einigen Versuchen in Stücke zerbricht. Dieses ist dann auch der Moment, in dem der Text des Logos erscheint. Das Video setzt demnach die Momentaufnahme des Logos filmisch um, indem es einen narrativen Kontext hinzufügt: der Akt der Befreiung leitet Gefangenschaft (das ‚Vorher‘) zur Frei-

¹⁵ Eine Umkehrung dieses sprachlich-visuellen Kommentars findet man in dem Programm einer anderen Kampagne, die zum 70sten Geburtstag von Nelson Mandela durchgeführt wurde. Hier sieht man einen schwarzen Mann, der seine gekreuzten, angeketteten Fäuste hochhält. Der Text auf der Photographie ist ein Zitat aus einem Lied der Gruppe ASWAD: „Set them free“. Im Gegensatz zum amnesty Logo repräsentiert dieses Bild die Existenz von Gefangenschaft und klärt, daß der Text eine Forderung ist. Der Text kommentiert die Photographie, indem es dem leidenden Ausdruck des Mannes eine politische Forderung hinzufügt.

heit (das ‚Nachher‘) über. Das Video unterstreicht die Bedeutung von Bewegung und Raum, indem es zeigt, wie der kämpferischen Ausdehnung der Figur wiederholt die Schließung der schwarzen Fläche folgt, und der sich aufrichtenden Figur die fallenden Bruchstück des durchbrochenen Blocks. Man erkennt also, daß Raum und Bewegung dem Thema eine wertende Aussage hinzufügen. Dies ist nur deshalb der Fall, weil diese graphische Dimensionen Kategorien und Kontraste beinhalten, die selbst symbolische Bedeutung tragen. Räumliche Dimensionen wie ‚hoch‘ und ‚tief‘, ‚oben‘ und ‚unten‘ aktivieren symbolische Bedeutungen wie Stärke und Schwäche, Macht und Ohnmacht, Erhabenheit und Niedrigkeit, Sieg und Niederlage (Ginzburg, 1986), während ‚steigend‘ und ‚fallend‘ die zeitliche Dimension der Veränderung von Ermächtigung und Aufstieg, Niedergang und Verfall visualisieren. Das behandelte Video nutzt diese gegensätzlichen Zustände, Lagen oder Prinzipien zur Visualisierung von Gefangenschaft und Befreiung ganz in diesem Sinne.

Das zweite Video hebt diesen Bedeutungsprozeß noch deutlicher hervor. Der Trickfilm zeigt einen leeren Weg, der in einer gebogenen Linie im Horizont verschwindet, während sich der Betrachter rückwärtsblickend vorwärts bewegt. Eine Knetgummikugel rollt in den Vordergrund und verwandelt sich in eine laufende Person, die keine Kleidung, kein Gesicht und keine Geschlechts- oder ethnischen Merkmale trägt. Der Protagonist des Films ist weder alt noch jung, weder farbig noch weiß, weder weiblich noch männlich — eher ein Zeichen für die menschliche Spezies insgesamt. Hierdurch wird gewährleistet, daß die Aussagen des Videos (und des Logos) in ihrer globalen Perspektive gesehen werden. Auf ihrem Weg begegnet diese Figur verschiedenen Hindernissen, die sie alle gefangenzuhalten drohen: eine Hülle zensierter Zeitungen, zwei verschränkte Hände aus Ziegelsteinen, zwei überkreuzte Grenzposten, Stacheldraht, eine Stahlwand mit Panzerglas und Metallstangen.

Diese Visualisierungen wiederholen ein gleiches Thema durch komplementäre Motive (Wände, Grenzposten, Stacheldraht, etc.): Die Redundanz der Visualisierung dient einerseits der Betonung eines gleichen Themas, andererseits der Fokussierung unterschiedlicher Variationen und Teilaussagen. Zensierte Zeitungen umhüllen die Figur und deuten somit auf die Gefahr des Verschwindenlassens oder Vergessens. Die Arme mit der Textur einer Ziegelwand legen nahe, daß diese Hindernisse menschengemacht sind. Aus graphischer Sicht wird das Glas-Motiv benutzt, um das Logo hervorzuheben, denn in dem Moment, in dem die Figur durch das Glas springt, wird die Szene eingefroren und durch ‚negativ-positiv‘ Kontraste unterstrichen. Das letzte Hindernis hebt eine Qualität aller Hemmnisse hervor. Ein Metallgitter wird heruntergelas-

sen und stoppt nun endgültig die Person in ihrem Lauf. Diese rüttelt nun am Gitter, erkennt die Sinnlosigkeit ihrer Befreiung und bedeutet dem Betrachter durch eine Handbewegung, zu Hilfe zu kommen. Erst später wird der Gefangene durch Hände verschiedener Hautfarben befreit, denen zuvor die Universelle Erklärung der Menschenrechte gereicht wurde.

Das Video behandelt somit die Metamorphose eines durchgängigen Motivs: die Figur *überwindet* oder *durchbricht* Hindernisse, die sich ihr in den Weg *stellen*. Der Film hebt hiermit das befreiende Prinzip von Bewegung hervor und stellt es der Immobilität und Statik der Eingrenzung entgegen. Freiheit und Eingrenzung werden letztlich durch Indexe oder Bewegungszustände repräsentiert, die als kontrastierende Kategorien qualifizierende Bewertungen hinzufügen. Bewegung steht für Lebendigkeit und Dynamik, für Leben und Bewegungsfreiheit, während Statik eher Stillstand, Ende und Tod signalisiert. Befreiung ist ein (dynamischer, lebendiger) Akt der Bewegung, welcher die (statische, leblose) Eingrenzung überwindet und (Bewegungs-)Freiheit wiederherstellt. Die Tatsache, daß der letzte, endgültige Akt der Befreiung durch Hilfe anderer zustandekommt, visualisiert nur den Ruf nach internationaler Solidarität.

IV. Implikationen oder: zur Pragmatik öffentlicher Kommunikation

Wie auch sonst üblich, taucht das Logo in allen gedruckten Kampagnenmaterialien der amnesty Welttournee auf. Merchandizing (T-Shirts, Aufkleber, Programme, Poster, etc.), das Bühnendesign, Pressemitteilungen, die dreistündige Fernsehdokumentation und das Tourneebuch benutzen alle das Logo als ein gemeinsames bildliches Zeichen. Darüber hinaus ist die Kampagne gemäß eines kohärenten graphischen Gesamtkonzeptes gestaltet, das Element vom Logo übernimmt. Das Layout des Buches beispielsweise benutzt spitze Buchstaben, zerbrochene Bilder und Photographien, rauh konturierte Figuren oder Linien, die wie handgemacht aussehen. Im Buch werden sie benutzt, um einen graphischen Kontext für den geschriebenen Text zu kreieren. Diese graphischen Mittel heben hervor oder ordnen unter, illustrieren oder dekorieren, organisieren oder strukturieren den Text in Absätze, Seiten, Kapitel oder Teile und sind somit bedeutungsgebend.¹⁶ Zudem koppeln

¹⁶ Das Buch fügt dem graphischen Repertoire der Kampagne weitere Zeichen hinzu: Photographien, Bilder, Texte auf der einen Seite, Qualisigns wie farbig, modern, jung auf der anderen. Diese zusätzlichen Zeichen ergänzen die graphischen Elemente des Logos eher, als daß sie sie kontrastieren.

sie das Buch an die visuelle Erscheinung der gesamten Kampagne an. Diese Tatsache verdeutlicht, wie sehr das graphische Gesamtkonzept um die Schaffung und Wahrung einer visuellen Identität aller Kampagnenelemente bemüht ist. Sie verdeutlicht aber auch, wie sehr die Kampagne einen kohärenten, exegetischen Kontext für die Interpretation graphischer Zeichen aufbaut, der eine gemeinsame, zentrale Aussage zu akzentuieren und präsent zu halten sucht.

Unser Anwendungsbeispiel hat verdeutlicht, daß eine Deutung von Zeichen ohne diese Art von Bezugspunkten gar nicht möglich ist. Die dargestellte symbolische Bedeutung des Stacheldrahts etwa ist an einen politischen Kommunikationszusammenhang gebunden und somit kontingent, da andere Kontexte (bspw. Agrar- und Forstwirtschaft, Militär- und Sicherheitstechnik) möglich sind. Dieser pragmatische Zusammenhang muß berücksichtigt werden, um die Qualität und Aussage eines Zeichens zu bestimmen. Er kann operationalisiert werden, wenn z. B. gefragt wird, wer was wann und wo zu welchem Thema mittels welcher Kanäle an wen sagt und wer auf was wie reagiert. In unserem Fall ist die politische Symbolik der graphischen Zeichen an die Tatsache gekoppelt, daß es eine soziale Bewegungsorganisation ist, die innerhalb einer weltweiten Kampagne den 40sten Jahrestag der Universellen Menschenrechtserklärung der Vereinten Nationen begeht, um universelle Rechte zu propagieren, Menschenrechtsverletzungen einer Vielzahl von Staaten anzuprangern und öffentliche Unterstützung zu mobilisieren. Auch wenn diese verschiedensten Informationen keinen direkten Bezug zu unseren visuellen Zeichen haben (etwa in der Art einer direkten Kommentierung), so definieren sie einzelne Interpretanten und liefern so einen Interpretationskontext: z. B. ist die Forderung des Logos an den Anlaß (der 40te Jahrestag) und die Zielsetzung der Kampagne (Aufklärung über universelle Rechte) gekoppelt, genauso wie die universelle Botschaft an die weltumspannende Struktur der Kampagne (Teilnehmer, Stationen, Sprachen, Medien, etc.) geknüpft ist. Modifikationen dieses Kampagnenzusammenhangs würden die Zeichenstruktur des Logos nicht verändern, dafür aber dessen Interpretationskontext und somit dessen Bedeutungsstruktur.

Die Beziehung zwischen einzelnen visuellen Aussagen und der gesamten Kampagne ist demnach eine Beziehung inter-textueller Referenz. Auf der einen Seite ist die einzelne Abbildung (hier das amnesty Logo) bedeutungsvoll an sich, da es die Botschaft und die Ziele der Kampagne als autonomes Zeichen repräsentiert. Dieses Potential tritt besonders bei öffentlicher Werbung zutage, wo das Logo als Blickfang und Bedeutungskondensator benutzt wird. Das kommunikative Potential des Logos ist hier eine Funktion der eigenen ‚Tiefenstruktur‘. Auf

der anderen Seite ist jede bildliche Aussage Teil einer breiteren Kampagne, die auf die Bedeutung des Logos Einfluß nimmt. Die Kampagne wirkt hier als ein exegetischer Bezugsrahmen, der die Bedeutung der Abbildung interpretiert, indem er die Intentionen verankert oder andere, nur angedeutete Repräsentationen hervorhebt. Diese Wechselbeziehung etabliert eine Interaktion zwischen Kondensierung (einzelne Zeichen) und Elaborierung (Narrationen, seien das Texte oder Filme), zwischen ‚tiefer‘ Bedeutungsstruktur und ‚langer‘ narrativer Exposition.

An dieser Stelle kann nun die theoretische Evaluation der Möglichkeiten und Mittel einer interpretativen Analyse wieder aufgenommen werden. In bezug auf Charles Sanders Peirces Konzept der unbegrenzten Semiosis und Jacques Derridas (1984) dekonstruktivistischem Ansatz hat sich die Meinung etabliert, daß ‚Texte‘ (hier auch: Bilder, Filme) offen für eine unbegrenzte Anzahl individueller Interpretationen sind.¹⁷ Für die Vertreter dieser Schule ist die Bedeutung und Intention von Texten eine Sache kontingenter Lesarten. Richard Rorty beispielsweise argumentiert, daß jede Beschreibung oder Interpretation eine bloße Funktion der individuellen Ziele und Bedürfnisse („purposes“) des Lesers ist: „descriptions (...) are evaluated according to their efficacy as instruments for purposes, rather than by their fidelity to the object described“ (Rorty, 1992: 92). Für ihn gibt es keine korrekte Interpretation von Texten, sondern so viele Beschreibungen, wie es Nutzungsmöglichkeiten gibt. Umberto Eco hat auf dieses pragmatische Konzept unbegrenzter Semiosis reagiert, indem er darauf hinwies, daß sich eine Interpretation nicht vornehmlich um die *intentio lectoris* (wie der Pragmatismus argumentiert), noch um die *intentio auctoris* (wie die traditionelle Textanalyse unterstreicht), sondern um die Intention der Texte selbst bemühen soll, die *intentio operis* (Eco, 1992: 23–43). Texte seien autonome Bedeutungsträger von dem Moment an, in dem sie niedergeschrieben werden. Um ihre Intention zu ergründen, müsse sie ein Leser interpretieren — eine Handlung, die Eco von der Nutzung von Texten unterscheidet.

Eco gesteht jedoch ein, daß Interpretation und Nutzung rein analytische Kategorien sind, denn „every empirical reading is always an unpredictable mixture of both“ (Eco, 1990: 62). Demnach ist die Interpretation der *intentio operis* eine Art ‚ideale Lesesituation‘ oder eine normative Forderung nach einem ‚idealen‘ (weil uninteressierten) Lesen, welches die Praxis und Möglichkeiten wissenschaftlicher Arbeit mystifiziert. Letztlich wird Ecos Interpretationsleistung zu einem intellektuellen Spiel ohne soziologische Bedeutung für das Verständnis von Texten,

¹⁷ Diese Debatte gilt noch mehr für die Interpretation von anderen Arten von ‚Texten‘, wie zum Beispiel Abbildungen und Graphiken, Musik und Lieder.

weil die *intentio operis* wenig Bestand in einer empirischen Situation hat, die durch verschiedene Habitus, Wissensbestände, Kontexte, Gelegenheiten, Interessen und Ziele geleitet ist. Unterstellt man zudem eine zunehmende Enttraditionalisierung und Individualisierung moderner Gesellschaften (Beck, 1986: 121–50), so erfaßt dieser Prozeß nicht zuletzt auch gemeinsam geteilte Wissensbestände und Interpretationsroutinen, der zur Ausweitung der Zeichenproduktion und -interpretation beiträgt. Der symbolische Kampf um Bedeutung (Wissen, Identitäten, Definitionen etc.) ist nicht nur Folge, sondern auch Motor dieses Prozesses. Das geltende Männer- und Frauenbild, die öffentliche Repräsentation von Ausländern und ethnischen Minderheiten, von Armut und Protestbewegungen selbst ist so nicht nur metaphorisch, sondern im wörtlichen Sinne zum Politikum geworden. Soziale Bewegungen sind ‚symbolische Botschaften‘ (Melucci, 1985) und Hauptakteure symbolischer Kämpfe, weil ihr Interesse der symbolischen Restrukturierung dessen gilt, was denkbar und wünschbar, was ‚common sense‘ und ‚nonsense‘, was identitätsstiftend und -gefährdend ist.

In diesem Zusammenhang müssen wir daher zunächst mit Rorty argumentieren, daß es keine privilegierte Interpretation von Texten jenseits des pragmatischen Kontexts geben kann — und dieser pragmatischen Herausforderung ist auch die neofunktionalistische Differenzierung von Kultur und Sozialsystem eine Antwort schuldig geblieben, weil sie den Bedingungen und Möglichkeiten des Verstehens und Interpretierens den pragmatischen Boden entzieht (Archer, 1988; Alexander & Smith, 1993). Ganz im Gegenteil diskutieren, verhandeln, wettstreiten und kämpfen verschiedenste Akteure im öffentlichen Diskurs über die Bedeutungen von visuellen und sprachlichen Repräsentationen (bspw. Texten oder Bildern). So meint Bourdieu in bezug auf Bücher: „Here we see, directly exposed, the injection of meaning and value by commentary and commentary on commentary – to which the naive but knowing exposure of the falsity of the commentary contributes in its turn. (...) the work is indeed made not twice, but a hundred times, by all those who are interested in it, who find a material or symbolic profit in reading it, classifying it, deciphering it, commenting on it, combating it, knowing it, possessing it“ (Bourdieu, 1986: 163). Auf dieser pragmatischen Ebene ist die Festlegung der Intention eines Textes eine Sache kultureller Konventionen (hier: ihrer Produktion und Reproduktion), autoritativer Interpretation durch legitimierte Eliten oder sanktionierende Institutionen (z. B. die wissenschaftliche Gemeinschaft oder das Verfassungsgericht in Sachen verbindlicher Gesetzesinterpretation), diskursiver Begründung oder Verhandlung. Mit dieser soziologischen und praxistheoretischen Wendung des Problems verlassen wir aber auch Richard Rortys Auffassung, denn, würde man sie auf ihre Spitze treiben, dann könnte

es keine Einigung über Intentionen und Aussagen geben, da jeder Kommentar seinerseits als ‚Text‘ einer unbegrenzten Semiosis offensteht.

Um dieses zirkuläre Problem der Interpretation zu verlassen, ist es notwendig zu erkennen, daß die Bedeutung von Zeichen nicht atomistisch ‚aus sich heraus‘ erschaffen und festgeschrieben wird, sondern immer an pragmatischen Kontexten und Umständen gebunden bleibt (Eco, 1990: 212–21).¹⁸ Dieser Kontext ist jedoch kein Synonym für ‚Kultur‘, und letzteres ist nicht der allgemeinste ‚Text‘, von dem aus Zeichen decodiert und Texte interpretiert werden können, da eine Kultur weder ein klar umrissenes und festgesetztes ‚Wörterbuch‘ der Bedeutungen und interpretativen Mittel ist, noch ein ausdifferenziertes, einer Eigenlogik folgendes System, das Bedeutung unabhängig von der Praxis der Kommunikation zu chiffrieren und dechiffrieren erlaubt. Ohne einen Bezug auf diese pragmatische Ebene können einfach keine (reliablen und validen) Aussagen über konkrete Bedeutungen und Interpretationen gemacht werden. Ein allgemeiner Interpretationskontext kann deshalb nur der öffentliche Diskurs sein, durch den die Bedeutung von Zeichen und die entsprechenden Interpretationsroutinen mittels konkreter Akteure und Interlokutionen konstruiert, institutionalisiert oder reproduziert werden (Cottom, 1989), und sei das Folge einer expliziten Programmik oder eines impliziten Gebrauchs.¹⁹

Dieses Argument unterstreicht demnach die Schranken einer interpretativen Analyse, gleichwie es ihre Möglichkeiten hervorhebt. Nach methodologischen Kriterien ist es riskant, auf Kultur als einen umfassenden und reliablen Kontext (bzw. ein eigengesetzliches System) für die Interpretation von Texten zurückzugreifen. Im Hinblick auf politi-

¹⁸ Die Semantik (als Theorie der Bedeutung) muß mit der Pragmatik (als Theorie des Lesens) verbunden bleiben. Von der Berücksichtigung idiosynkratischer Antworten auf kommunizierte Botschaften einmal abgesehen, „pragmatics concerns the *interpretation* of all the semantic choices offered by the message; (...) pragmatics concerns the entire set of presuppositions entailed by the message“ (Eco, 1979: 143). Für ihn hat Pragmatik etwas zu tun mit der Spannbreite möglicher Bedeutungen eines semantischen Raums, der durch die codierte Aussage umschrieben wird. Diese Antwort ist insoweit unsoziologisch, als Soziologie nicht Bedeutungsmöglichkeiten vor Augen hat, sondern vielmehr die Konstitution und Reproduktion institutionalisierter Strukturen: ungleiche Verteilung von Wissen, kontextuelle Restriktionen der Verlautbarung und Rezeption kommunikativer Aussagen, die Logik öffentlicher Diskurse und ihre Machtverhältnisse etc.

¹⁹ Tatsächlich können Interpretationen nur allgemeine Gültigkeit für sich beanspruchen, wenn die Bedeutung der Zeichen und die komplementären ‚plausiblen‘ Interpretationen als soziale Konventionen oder ‚common sense‘ etabliert werden. Immer jedoch ist Bedeutung (ihre Vercodung und Decodierung) an spezifische Öffentlichkeiten gekoppelt.

sche Kommunikation sind vielmehr der öffentliche Diskurs, einzelne Kampagnen, Kampagnenaktivitäten und -artefakte gestaffelte Kontexte und Umstände der Zeichenproduktion und -interpretation. Hier entdecken wir auch die semiotisch-soziologische Bedeutung von Kampagnen. Kampagnen schaffen ‚geschichtete‘ Bedeutungskontexte, weil jede Ebene der Kampagne (einzelne Texte und Abbildungen, Materialien und Veranstaltungen, die gesamte Kampagne und der sie einschließende öffentliche Diskurs) Kontexte und Umstände für die Interpretation der jeweils einbezogenen, unteren Zeichenebenen vorgibt. Öffentliche Kampagnen erzeugen auf der kommunikativen Ebene nur deshalb synergetische Effekte, weil sie die mögliche, unbegrenzte Semiosis durch die Verankerung und Kommentierung von Bedeutung, Intentionen und Botschaften begrenzen. Kampagnen sind eine ‚geschichtete‘ kommunikative Praxis, die Bedeutungen unterstreicht, indem sie einen auf sich selbst bezogenen, intertextuellen Dialog zwischen Texten und Kommentaren über Texte, Botschaften und vorgeschlagene Interpretationen, Themen und Variationen schafft. In diesem Zusammenhang bedient sich politische Kommunikation gerne semiotischer Routinen wie Einfachheit, Sparsamkeit und Redundanz der Zeichenproduktion, um den Anliegen und Botschaften die gewünschte Betonung, Präsenz und Eindeutigkeit zu verleihen.

Politische Kampagnen sind demnach öffentliche Kommunikation und Interpretation unter einer expliziten Zielsetzung. Ihre ‚gestaffelten‘ Kontextualisierungen sind eine reflexive (redundante) Praxis der Deutung und Umdeutung öffentlicher ‚issues‘, Positionen und Intentionen. Im Hinblick auf methodische Fragen liefert der pragmatische Gebrauch von kontextuellen Interpretanten (wie sie der öffentliche Diskurs und einzelne Kampagnen liefern) die qualitativen Mittel, um einzelne Zeichen innerhalb eines ‚hermeneutischen Zirkels‘ (Eco, 1990: 59) zu interpretieren. Durch sie kann die Analyse von der unbotmäßigen Einbeziehung eines allumfassenden und unspezifischen, kulturellen Kontexts abgehalten und gleichzeitig der Blick für die Dynamik und Logik der Praxis öffentlicher Kommunikation eröffnet werden.

Literatur

Alexander, J. C. & P. Smith (1993): „The discourse of American civil society: A new proposal for cultural studies“. *Theory and Society*, 22, 151–207. — Archer, M. (1988): *Culture and agency. The place of culture in social theory*. Cambridge: Cambridge University Press. — Ascher, O. & M. Krampen (1977): *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation*. Stuttgart: Alexander Koch. — Barthes, R.

(1964a): „Eléments de sémiologie“. *Communications*, 4, 91–135. — *Barthes*, R. (1964b): „Rhétorique de l'image“. *Communications*, 4, 40–51. — *Beck*, U. (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Wege in eine andere Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. — *Bourdieu*, P. (1981): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Photographie*. Frankfurt/M.: Europ. Verl.anst. — *Bourdieu*, P. (1986): „The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods“ (orig. 1977). In R. Collins et al. (Hg.), *Media, Culture and Society: A Critical Reader* (S. 131–63). London: Sage. — *Braun*, G. (1987): *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. München: Bruckmann. — *Burke*, K. (1968): „Dramatism“. In D. L. Sills (Hg.), *International Encyclopedia of the SOCIAL SCIENCES* (S. 445–52). New York: The MacMillan Company & The Free Press. — *Cottom*, D. (1989): *Text and Culture. The Politics of Interpretation*. Minneapolis: University of Minnesota Press. — *Croy*, P. (1972): *Die Zeichen und ihre Sprache. Zeichen, Symbole, Signets*. Göttingen: Musterschmidt. — *Dalmonte*, R. (1987): „The concept of expansion in theories concerning the relationships between music and poetry“. *Semiotica*, 66/1–3, 111–28. — *Derrida*, J. (1984): *The Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press. — *Eco*, U. (1964): *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani. — *Eco*, U. (1979): *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana Univ. Press. — *Eco*, U. (1990): *The limits of interpretation*. Bloomington: Indiana Univ. Press. — *Eco*, U. (1992): *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. — *Frutiger*, A. (1991): *Der Mensch und seine Zeichen*, 3 Bde. Wiesbaden: Fourier. — *Ginzburg*, C. (1986): *Miti Emblemi Spie. Morfologia e storia*. Torino: Giulio Einaudi. — *Grieshaber*, J. M. & M. Kröplien (1989): *Grafik-Design. Das Rohe und das Gekochte. Die Philosophie der neuen Grafik*. Stuttgart: Edition Cantz. — *Henze*, H. W. (Hg.) (1981): *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*. Frankfurt/M.: Fischer. — *Karbusicky*, V. (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wiss. Buchges. — *Karbusicky*, V. (Hg.) (1990): *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt: Wiss. Buchges. — *Kroehl*, H. (1987): *Communication Design 2000*. Zürich: ABC Edition. — *Lévi-Strauss*, C. (1964): *Mythologiques. Le crue et le cuit*. Paris: Plon. — *Matthaei*, J. M. (1988): *Grundfragen des Grafik-Design. Wahrnehmen und gestalten*. Augsburg: Augustus Verlag. — *Melucci*, A. (1985): „The symbolic challenge of contemporary movements“. *Social Research*, 52, 789–815. — *Morris*, C. W. (1982): „Ästhetik und Zeichentheorie“ (orig. 1939). In: D. Henrich & W. Iser (Hg.), *Theorien der Kunst* (S. 356–81). Frankfurt/M.: Suhrkamp. — *Münch*, R. (1986): *Die Kultur der Moderne*, 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp. — *Nattiez*, J. J. (1987): „Sémiologie des jeux vocaux Inuit“. *Semiotica*, 66/1–3, 259–78. — *Rice*, R. E. & C. K. Atkin (Hgs.) (1989): *Public Communication Campaigns*. London: Sage. — *Rorty*, R. (1992): „The pragmatist's progress“. In: Collini, S. (Hg.), *Umberto Eco. Interpretation and Overinterpretation* (S. 89–108). Cambridge: Cambridge Univ. Press. — *Sahlins*, M. (1976): *Culture and Practical Reason*. Chicago: Univ. of Chicago Press. — *Salmon*, C. T. (Hg.) (1989): *Information Campaigns. Balancing Social Values and Social Change*. London: Sage. — *Sassoon*, J. (1990): „Colors, Artifacts, and Ideologies“. In: P. Gagliardi (Hg.), *Symbols and Artifacts: Views of the Corporate Landscape* (S. 169–184). New York: Walter de Gruyter. — *Solomon*, D. S. & B. A. Cardillo (1985): „The Elements and Process of Communication

Campaigns“. In: T. A. van Dijk (Hg.), *Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication* (S. 60–68). New York: de Gruyter. — *Swann*, A. (1982): *Basic design and layout*. Oxford: Phaidon. — *Swidler*, A. (1992): „Inequality and American Culture. The Persistence of Voluntarism“. *American Behavioral Scientist*, 35/4–5, 606–29. — *Wiescher*, G. (1991): *Logos, Monogramme & Icons*. München: Systemen-Verlag.