
Autor: Dörfler, Hans-Diether.

Titel: Das fotografische Zeichen.

Quelle: Julia Schmitt/Christian Tagsold/Hans-Diether Dörfler/Volker Hirsch/Beate Rabe (Hrsg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Forschung Soziologie, Bd. 73. Opladen 2000. S. 11-52.

Verlag: Leske + Budrich.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Hans-Diether Dörfler

Das fotografische Zeichen

Inhaltsverzeichnis

1. Realisten und Kulturrelativisten.....	2
1.1 Zum Begriff der Realität.....	4
1.2 Realisten.....	4
1.2.1 Die realistische Position.....	4
1.2.2 Realisten des 19. Jahrhunderts.....	7
1.2.3 Realisten des 20. Jahrhunderts.....	8
1.3 Kulturrelativisten.....	10
1.3.1 Relativität der Wahrnehmung.....	10
1.3.2 Relativität durch Bildgestaltung.....	11
1.4 Prämissen von Realisten und Kulturrelativisten.....	13
2. Zeichenmodelle: Konzepte der semiotischen Zeichen-Referent-Relation.....	16
2.1 Erste Modelle zur Beschreibung der Relation Zeichen-Referent.....	18
2.1.1 aliquid stat pro aliquo.....	18
2.1.2 Charles Sanders Peirce.....	18

2.1.3 Weiterentwicklung des Ansatzes von Peirce.....	20
2.2 Linguistische Annäherungen.....	21
2.2.1 Roland Barthes.....	22
2.2.2 René Lindekens.....	27
2.2.3 Karl Aigner.....	27
2.3 Umberto Eco, seine Semiotik der visuellen Codes und die Fotografie.....	28
2.3.1 Semiotische Grundlagen.....	29
2.3.2 Semiotik des visuellen Codes.....	32
2.3.3 Fotografie als semiotisches Phänomen.....	35
2.3.4 Schlussfolgerung.....	35
2.3.5 Fotografien sind wie Namen.....	36
3. Fotografie als Zeichen: Ein Modell.....	37
3.1 Prämissen.....	37
3.2 Zeichengenese.....	38
3.3 Signifikationsprozess.....	40
3.4 Fotografie ist kein Analogon der Wirklichkeit.....	45
4. Literaturverzeichnis.....	46

*“Nicht der Schrift-, sondern der
Photographieunkundige wird,
so hat man gesagt, der
Analphabet der Zukunft sein.
Aber muß nicht weniger als ein
Analphabet ein Photograph
gelten, der seine eigenen Bilder
nicht lesen kann?” Walter
Benjamin (1977: 64)*

1. Realisten und Kulturrelativisten

Fotografie und Realität - mit einigen Aspekten dieser komplexen Beziehung setzt sich unsere Untersuchung auseinander. Die Beschreibung dieser Relation, an deren Ende ein handhabbares Modell derselben stehen soll, wird als theoretische Grundlage für das gemeinsame Interesse der in diesem Band versammelten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verstanden: Die Entwicklung einer kritischen Methode für die Fotografie als historischer Quelle in den mit geschichtlichen Gegenständen befassten Geisteswissenschaften (Dörfler et al. 1998).

Bislang kann die Beziehung Fotografie und Realität als eine zwar von der Forschung nicht unbeachtete, jedoch noch nicht geklärte gelten. Was mit Blick auf die inzwischen mehr als 150-jährige Geschichte der Fotografie verwunderlich erscheint, nicht aber grundlos ist. Denn im Gegensatz zur Entwicklung der fotografischen Technik und ihrer Anwendung in allen gesellschaftlichen Bereichen blieb bislang die geisteswissenschaftliche und philosophische Theoriebildung seltsam distanziert von der Fotografie. Die meisten der nicht gerade zahlreichen theoretischen Ansätze des 19. und frühen 20. Jahrhunderts "verpufften" (Waibl 1986a: 10) im sogenannten 'Kunststreit', in der Frage, ob nun Fotografie Kunst sei oder nicht, die dieses Medium seit ihren Anfängen begleitet (Krakauer 1963: 26-36). Die Perspektive der Kunst beibehaltend nehmen bis in die Gegenwart Betrachtungen zur Ästhetik der Fotografie weit größeren Raum in der Literatur ein als fototheoretische Überlegungen. Rudolf Arnheim (1932, 1974), Walter Benjamin (1977), Siegfried Krakauer (1963), Max Bense (1965) und Susan Sontag (1980) sind mit ihren Arbeiten die heute profiliertesten Vertreter dieser Richtung.

In den Betrachtungen zur Fotoästhetik lag das Problem 'Fotografie und Realität' lediglich an der Peripherie. Das mehr oder minder wissenschaftliche Interesse an der Problemstellung wurde aber bereits in den Anfangsjahren der Fotografie geweckt, ehe es der Kunststreit überlagerte. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde jedoch mehr und mehr deutlich, wie wenig direkt über das Medium Fotografie zur Realität vorgestoßen werden kann. Die bis dato in der Kunstdiskussion unbestrittene Annahme, dass Fotografien die Natur kopierten, geriet ins Wanken, ohne dass ein allgemein anerkanntes alternatives Modell an ihre Stelle gesetzt werden konnte. Denn die Fallstricke liegen im Medium selbst: Sein und Schein, Wahrheit und Täuschung liegen dicht beieinander.

Im Laufe der die Geschichte der Fotografie begleitenden Diskussion schälten sich im Wesentlichen zwei Positionen heraus, die sich bis heute scheinbar unvereinbar gegenüber stehen: Die *Realisten* glauben an ein analogisches Wesen der Fotografie, wogegen die *Kulturrelativisten* den Grundzug ihrer Willkürlichkeit betonen.¹ Für die vorliegende Untersuchung ist es deshalb von entscheidender Bedeutung, zunächst die bisherige Forschung zum Verhältnis von Fotografie und Realität kritisch zu überprüfen, um schließlich auf dieser Grundlage zu einem konsistenten Modell der zu untersuchenden Relation zu gelangen.

1.1 Zum Begriff der Realität

Bevor die beiden wissenschaftlichen Positionen gegenüber gestellt werden, soll allerdings kurz auf die Begriffe Realität und Wirklichkeit eingegangen werden. Allerdings ist damit hier keine Definition der beiden Begriffe beabsichtigt. Denn beide Begriffe sind in der Philosophie bereits seit Jahrhunderten heftig diskutierter Forschungsgegenstand (Ritter 1992: 178-210). Mit einer Definition der Realität nach philosophischen Kategorien würden wir uns einer bestimmten Denkrichtung zuordnen. Dies kann aber nicht beabsichtigt sein, denn wir beschäftigen uns in diesem Buch nicht mit der Realität und ihrer Definition an sich. Dies fällt unumstritten in die Kompetenz der Philosophie. Sondern wir behandeln eine Relation, eben die zwischen der Fotografie und der wie auch immer definierten Realität. Damit ist die philosophische Definition der Begriffe Realität und Wirklichkeit für unseren Gegenstand keine unmittelbare Voraussetzung. Natürlich werden wir dennoch beide Begriffe häufig verwenden. Ein nahezu synonyme Gebrauch der beiden Begriffe ist aber, um eben nicht in die philosophische Diskussion zu geraten, in den Texten bewusst unkommentiert und unkorrigiert belassen.

1.2 Realisten

1.2.1 Die realistische Position

Bereits in dem heute gegenüber den Termini Daguerrotypie und Kalotypie gängig gewordenen Begriff Fotografie klingt das realistische Abbildungskonzept (Ikonizität) dieser Forschungsposition an. Die Fotografie wird ausschließlich als Resultat eines rein mechanischen Reproduktionsvorgangs verstanden. Indem bei der Produktion den

¹ Zu den dichotomischen Begriffen vgl. Nöth (1990: 460).

Gesetzen der Optik und Chemie gefolgt wird, können sich die Objekte mittels Licht wie von selbst auf die Fotoplatte bzw. den Fotofilm einschreiben: photo-graphiein, lichtschreiben heißt der nach diesem Konzept gestaltete² und inzwischen konventionalisierte Begriff nicht umsonst. Durch den mechanischen Charakter der Fotografie wird die perfekte Nachahmung der realen Natur in einem Maß garantiert, das das mimetische Potenzial von Malerei und Zeichnung bei weitem übersteigt. Das fotografische Bild gilt deshalb als das Analogon des fotografierten Objekts, als seine natürliche Spur und sein Double. Malerei und Zeichnung hängen dagegen zwangsläufig von dem handwerklichen Können, der Freiheit und der Erfindungsgabe des jeweiligen Künstlers ab.

Dieser fotografische "Hyperrealismus" (Michaud 1998: 734) dominierte die Diskussionen unter den Pionieren und ersten 'Theoretikern' der Fotografie: Die Diskussionen, die die Anfänge des Mediums umgaben, wurden von Wissenschaftlern, Journalisten und Graveuren geführt. Zwischen den in diesem Diskurs verwendeten Metaphern wie der Heliographie, der Sonne als Künstlerin, dem Spiegel, der alle Abbilder bewahrt, dem "The Pencil of Nature"³ und natürlich dem Begriff Fotografie selbst bestand ein gemeinsames Abbildungskonzept, das der Mimesis. Dies ist der klassische Begriff der Aristotelischen Poetik für dichterische Realitätsabbildung, der von der normativen Poetik und Kunsttheorie (Winckelmann 1995) der Aufklärung als Postulat übernommen wurde und noch weit ins 19. Jahrhundert nachwirkte. Auf die Fotografie bezogen wurde vor allem die Optik als Garant für die Exaktheit der Mimesis betrachtet: "Die Fotografie erscheint als das Plagiat der Natur durch die Optik."⁴ Geistesgeschichtlicher Hintergrund für die Verbreitung des analogischen Abbildungskonzeptes war die Ausbreitung des Positivismus in Frankreich.

"Dieser verkörperte weniger ein philosophisches System als eine von vielen Denkern geteilte geistige Haltung, die metaphysische Spekulation zugunsten einer wissenschaftlichen

2 John Herschel schlug seinem Freund W. H. Fox Talbot in einem Brief vom 28.2.1839 den Begriff 'photograph' vor (Frizot 1998: 27).

3 W. H. Fox Talbot betitelte so das erste mit fotografischen Aufnahmen ausgestattete Buch, mit dem Talbot die Vorteile der Kalotypie als Illustration zeigen wollte. Er begann 1843 mit der Arbeit an dem Buch, das in sechs Teilen mit je drei bis sieben Fotografien zwischen 1844 und 1846 erschien (Talbot 1844-46; 1989).

4 Lamertine 1858. Zitiert nach Michaud 1998: 734.

Einstellung entmutigte und sich damit in völliger Übereinstimmung mit der fortschreitenden Industrialisierung befand" (Krakauer 1963: 27).

Ergebnis dieses Abbildungskonzeptes war, dass die Fotografie als das bildliche Medium betrachtet wurde, das der Realität und damit der Wahrheit entsprach. Gängige Meinung war, dass die Fotografie Natur mit einer Vollendung reproduziere, "die der Natur gleichkommt."⁵ Geschwärmt wurde von der "mathematischen Genauigkeit"⁶ und der "unvorstellbaren Vollendung"⁷, mit der die Fotografie jede Einzelheit wiedergebe - als das wahre Bild zählte jenes, das die Objekte von sich selber machten. Als ob die Kamera, unbeeinflusst von demjenigen, der sie bedient, objektiv aufzeichne, was sich vor ihrer Optik befindet. Damit wurde auf eine spezifisch fotografische kausale Verursachung Bezug genommen: auf das von den Objekten vor dem Objektiv reflektierte oder ausgestrahlte Licht, das über einen automatischen und mechanischen Prozess die spezifische Präsenz der fotografierten Objekte in der Fotografie garantiert (Seel 1995: 466). Konstituierend für dieses Abbildungskonzept war vor allem das Wissen um den technischen Herstellungsprozess, das der Fotografie als optischem Speichermedium einen besonderen Realitätsbezug und damit Glaubwürdigkeit sicherte. Mit den oben erwähnten Metaphern haben dann Fototheoretiker versucht, "die eigentümliche Weise zu fassen, durch die Fotografien in ihren Bann ziehen. Was dargestellt werde, heißt es etwa, werde nicht repräsentiert, sondern hinterlasse selbst Spuren, Abdrücke; Lichtstrahlen, die vom Objekt ausgehen und auf einer lichtempfindlichen Oberfläche gespeichert werden" (Brink 1998: 235).

Selbst offenbare Einschränkungen im Abbildprozess haben die realistische Position nicht erschüttern können. Grundzüge der fotografischen Transformation des fotografierten Vorbildes zum Abbild, die den Abbildcharakter der Fotografie schmälern, beschreibt Romän Gubern (1974: 50-52) als:

- a) den Verlust der dritten Dimension, der Tiefe,
- b) die Begrenzung des Rahmens,
- c) den Verlust der Bewegung,

5 Gay-Lussacs Rede im Französischen Senat am 30.7.1839. Zitiert nach Eder 1932: 312.

6 Gay-Lussacs Rede im Französischen Senat am 30.7.1839. Zitiert nach Eder 1932: 312.

7 Aragos Rede in der französischen Deputiertenkammer am 3.7.1839. Zitiert nach Eder 1932: 304.

- d) den Verlust von Farbigkeit bzw. die granulare Oberfläche des Bildes,
- e) die Maßstabsverschiebung und
- f) den Verlust nonvisueller Stimuli.

Auch Roland Barthes, auf den später noch ausführlich eingegangen wird (2.2.1), räumt solche Einschränkungen ein, ehe er den für den realistischen Abbildungsprozess prägenden Terminus Analogon einführt:

“Certainly the image is not the reality but at least it is a perfect analogon and it is exactly this analogical perfection which, to common sense, defines a photograph” (Barthes 1961: 17).

Wie das analogische Abbildungskonzept auch formuliert wurde, mit Pathos, mit wissenschaftlicher Genauigkeit oder kritisch die offensichtlichen Einschränkungen im Abbildungsprozess berücksichtigend, auf jeden Fall beruht es auf der Kenntnis des technischen Herstellungsprozesses und der ihm innewohnenden Kausalität der Repräsentation, die die besondere Präsenz der fotografierten Objekte in der Fotografie garantiert. Diesem Charakter sowie der mit ihm verbundenen Faszination und Magie konnten sich die Realisten nicht entziehen.

Die Position der Realisten ist wie bereits erwähnt von den Anfängen der Fotografie bis in die Gegenwart vertreten worden. Obwohl eine gewisse Kontinuität innerhalb des realistischen Standpunktes zu verzeichnen ist, können anhand eines Überblicks über einflussreiche Vertreter dieses Abbildungskonzeptes doch einige Differenzen, insbesondere bei den kritischen Realisten des 20. Jahrhunderts, ausgemacht werden.

1.2.2 Realisten des 19. Jahrhunderts

Symptomatisch für das realistische Abbildungskonzept der 1840er Jahre ist W. H. Fox Talbots Einleitung zu seinem Buch *The Pencil of Nature*:

“Die Tafeln dieses Werkes [sind] durch nichts anderes zustande gekommen als durch die Einwirkung des Lichts [...] ohne Unterstützung durch irgend jemand, der mit der Zeichenkunst vertraut wäre. [...] Die Hand der Natur hat sie abgedruckt” (Frizot 1998: 62).

Die wohl radikalste realistische Position nahm 1859 sicher Oliver Wendell Holmes ein. Für ihn wurde das fotografische Abbild zur Realität. Das fotografierte Objekt ist für ihn nach dem fotografische Akt irrelevant, es kann verschwinden:

“Give us a few negatives of a thing worth seeing, taken from different points of view, and that is all we want of it. Pull it down or burn it up, if you please. We must, perhaps, sacrifice some

luxury in the loss of color; but form and light and shade are the great things, and even color can be added, and perhaps by and by may be got direct from nature" (Holmes 1980: 60).

Für Holmes war damit eine Fotografie Wirklichkeit, gleichsam Gerinnung von Realität.

Selbst in der als 'Kunststreit' berühmt gewordenen Auseinandersetzung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gemüter erregte, ließen

sich beide Seiten von einem naiven Realismus führen, der ihren Anschauungen zugrunde lag (Krakauer 1963: 31). Die vom positivistischen Denken erfüllten Realisten erstrebten die getreue, unpersönliche Wiedergabe der Realität ganz im Sinne von Taines Ausspruch: "Ich will die Objekte so wiedergeben, wie sie sind oder wie sie wären, auch wenn ich nicht existierte" (Krakauer 1963: 28). Allein die unvoreingenommene Objektivität bei der Darstellung der sichtbaren Natur zählte. Dagegen standen diejenige, für die sich Kunst nicht in der gemalten oder fotografierten Wiedergabe von Wirklichkeit erschöpfte, sondern in der schöpferischen Gestaltung des Abbilds. So empfahl Henry Peach Robinson den Gebrauch jeglicher Art von "Kniff, Trick und Kunstgriff", damit sich die bildliche Schönheit aus einer "Mischung des Realen mit dem Künstlichen" ergebe (Newhall 1949: 75). Dennoch war beiden Seiten die Annahme gemeinsam, dass "Fotografien die Natur kopieren" (Krakauer 1963: 30).

1.2.3 Realisten des 20. Jahrhunderts

Die Beschäftigung mit dem Medium Film als Kunstwerk leiteten Rudolf Arnheim (1932) und Andre Bazin (1947) mit einer Analyse der Fotografie als Voraussetzung für ihre Abhandlungen ein. Arnheim versuchte zunächst 1932 in seinem Werk *Film als Kunst* zu widerlegen, dass die Fotografie nichts als ein mechanisches Analogon der Realität sei:

"Die Photographie stellt, ebenso wie die Bühne, einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit (einen Zeitmoment) dar, aber sie tut dies nicht, wie die Bühne, mit Hilfe eines realen Raums (und eines realen Zeitablaufs). Die Bildfläche bedeutet einen abgebildeten Raum, und das ist eine so starke Abstraktion, daß uns der Bildraum in keiner Weise die Illusion eines realen Raums vermittelt" (Arnheim 1932: 40).

Die von Arnheim hier eingenommene kulturrelativistische Position liegt in dem Ziel seines Buches begründet. Indem er die Differenzen zwischen den Bildern, die wir wahrnehmen, wenn wir die physische Welt betrachten, und jenen beim Blick auf die Leinwand, beschreibt, will er den Film als Kunst verteidigen. In seinem Aufsatz von 1974 nimmt Arnheim aber wieder eine realistische Position ein, die er durch eine ästhetische

Betrachtungsweise der Fotografie begründet. Denn wenn wir Fotografien mit der Erwartungshaltung betrachten, die an Gemälden geschult ist, werden wir von dem Medium enttäuscht:

“Shapes peter out in muddy darkness, volumes are elusive, streaks of light arrive from nowhere, neighbouring items are not clearly connected or separate, details do not add up” (Arnheim 1974: 158).

Doch macht Arnheim dafür unsere Sehweise verantwortlich, denn “we are looking at the photograph as though it were made by man and not as a mechanical deposit of light” (Arnheim 1974: 158).

Nicht entscheidend anders als Arnheim argumentierte 1947 Andre Bazin in seiner *Ontologie de l’image photographique* (Bazin 1975), wo er ein auf kunsthistorischen Betrachtungen basierendes simples Analogonmodell der Fotografie vertritt: “Zum ersten Mal - einem rigorosen Determinismus entsprechend - entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen. Die Persönlichkeit des Fotografen spielt nur für die Auswahl und Anordnung des Objekts eine Rolle, und auch für die beabsichtigte Wirkung” (Bazin 1975: 24). Daraus ergibt sich der entscheidende Wesenszug der Fotografie, ihre Objektivität. Ergebnis dieser postulierten Eigenschaft ist, dass “die Fotografie uns ermöglicht, in der Reproduktion das Original zu bewundern” (Bazin 1975: 27).

Wenn Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* (1964) davon spricht, dass “Fotografien [...] den Charakter von unabdingbaren Reproduktionen bewahren” (Kracauer 1964: 40), so verweist auch er auf die Authentizität des ‘Abbildes’, auf eine besondere mimetische Nähe der Fotografie zur Wirklichkeit bzw. auf eine besondere Beziehung zu dem, was auf ihr dargestellt ist. Doch vertritt Kracauer eine kritisch-reflektierte Position. Für ihn sind Fotografien nicht reine Kopien der Vorbilder:

“Fotografien kopieren die Natur nicht bloß, sondern verwandeln sie dadurch, daß sie dreidimensionale Erscheinungen ins Flächenhafte übertragen” (Kracauer 1964: 40).

In seiner Fotoästhetik legt Max Bense (1965) ein ebenfalls vorsichtig realistisches Abbildungskonzept dar:

“Fotografie ist dadurch ausgezeichnet, dass im Prinzip zu jedem Punkt der Bildfläche auch ein Punkt außerhalb der Bildfläche gehört. Es kann also von der ästhetischen Verteilung, die als

ästhetische Information der Fotografie wahrgenommen wird, auf Realverhältnisse geschlossen werden.“

Fast wie ein Rückfall gegenüber diesen beiden eher vorsichtig realistischen Abbildungskonzepten wirkt Kandall L. Waltons Theorie des transparenten Bildes (Walton 1984). In dieser radikal-realistischen Theorie behauptet Walton, dass fotografische Bilder nicht exakter seien als andere, sondern dass es Bilder anderer Qualität seien, eben transparente Bilder. Durch diese können wir hindurch direkt auf das fotografierte Objekt blicken. Die Fotografie ist damit für Walton eine Sehhilfe, vergleichbar mit Mikroskop oder Teleskop. Sie ermöglicht es, Dinge zu sehen, die sich nicht oder nicht mehr in unserer Gegenwart befinden. Fotografien sind daher Träger natürlicher Bedeutungen, da sie einzig von der fotografierten Szene und nicht von der Anschauung des Fotografen abhängen.

Ab 1986 erschien der dreiteilige Aufsatz *Fotografie und Geschichte* von Gunther Waibl. Unter Fotohistorikern wurde die Arbeit zu Recht intensiv rezipiert. Waibl ist zu den kritischen Realisten zu rechnen. Er definiert: "Fotografien sind ein Abbild der Realität, soweit diese optisch wahrnehmbar ist. [...] Demnach kann von einer Fotografie auf die Realität geschlossen werden" (Waibl 1987: 3). Allerdings schränkt er den absoluten Abbildcharakter ein. Für Waibl fixieren Fotografien nicht bloß das Materielle, sondern "gleichwohl die Beziehung des Bildproduzenten zur Realität im Augenblick ihrer Reproduktion." Ein Fotografie entsteht demnach aus dem Zusammentreffen der physischen Realität mit der schöpferischen Tätigkeit des Fotografierens, die als spezifisch formgebende Wahlvorgänge begriffen werden (Waibl 1987: 4, 6). An dem Analogonkonzept rüttelt Waibl dennoch nicht, schließt aber Einschränkungen im Abbildprozess in sein Modell mit ein: Die "postreale Präsenz in der Fotografie ist geprägt von ihrer mittelbaren Bindung an die Realität," da das Foto in einem "vom subjektiven Bewußtsein geleiteten Schaffensprozeß" (Waibl 1987: 7) entstanden ist. Mit diesem Modell begründet Waibl seinen "Doppelcharakter der Fotografie", der Analogie und subjektiv beeinflussbare Entstehungsbedingungen integriert. Fotografie "bezeugt stets Existenz, deren Deutung [durch den Fotografen] sie zugleich ist" (Waibl 1987: 7). Waibl gliedert so kulturrelativistische Positionen in sein eigentlich realistisches Modell ein, und steht damit an der Grenze zwischen beiden Standpunkten.

1.3 Kulturrelativisten

Dem Analogonkonzept der Realisten steht die kulturrelativistische Position der Arbitrarität von Fotografien gegenüber. Die beiden prinzipiellen Argumente für eine Arbitrarität und gegen die Ikonizität von Fotografien sind a) die kulturelle und ontogenetische Determination des Zeichenbenutzers bei der Wahrnehmung einer Fotografie (→ 1.3.1) und b) die möglichen Manipulationen durch den Fotografen als Zeichenproduzenten während der verschiedenen Stadien des Aufnahme- und Entwicklungsprozesses bis zum fertigen Abbild (→ 1.3.2).

1.3.1 Relativität der Wahrnehmung

Die Wahrnehmung der Fotografie wird, da ontogenetisch und kulturell vorbestimmt, als aktive Verarbeitung von Umweltreizen betrachtet, die bereits eine Stellungnahme zum betrachteten Objekt beinhaltet. Hinsichtlich der Entwicklung des Individuums ist diese von früher gewonnenen Erfahrungen, Interessen, Trieben und Bedürfnissen determiniert, in Bezug auf die kulturelle Umgebung gesellschaftlich und historisch bestimmt. So muss die Wahrnehmung von Fotografien sowohl von Kindern als auch von Kulturen erlernt werden: "a child up to five years of age finds it very difficult (and requires some sort of training) to identify photographed objects" (Eco 1984: 223). Als Beweis dafür, dass dies auch für Kulturen gilt, wird von Anthropologen angeführt, dass sie Mitglieder von bislang unberührten Stämmen beobachtet hätten, die unfähig waren, sich selbst auf Fotografien zu identifizieren (Goodman 1997: 26). Untersuchungen zur generellen Kulturabhängigkeit der Wahrnehmung haben Bernd Busch (1995) und Wolfgang Schivelbusch (1977) unternommen. Schivelbusch legt dar, wie durch das neue Fortbewegungsmittel der Eisenbahn auch die Wahrnehmung der Menschen mechanisiert wurde. Durch die Geschwindigkeit ging mit der Eisenbahnreise die Tiefenschärfe der vorindustriellen Wahrnehmung verloren. Mit der quantitativen Zunahme der Eindrücke verflüchtigte sich die Landschaft. Dadurch bildete sich ein neues Sehen heraus: das panoramatische Sehen, dessen Konstituenten der Überblick und der Verlust der Tiefenschärfe sind. So trennte die Geschwindigkeit der Eisenbahn den Reisenden vom Raum, dessen Teil er bis dahin gewesen war. Mit dem panoramatischen Blick sah und sieht der Reisende die Landschaft nur noch mittelbar. Parallel aber nicht zufällig zu den ersten großen

Eisenbahnlinien kam die Fotografie auf (Buddemeier 1970: 78). Deren Faszination lag in der bisher ungesehenen Detailtreue:

“Die intensive Erfahrung der sinnlichen Welt, mit der die industrielle Revolution Schluß macht, erfährt dergestalt, technisch neu institutionalisiert, ihre fotografische Wiederauferstehung. Die unmittelbare Nähe und der Vordergrund, die in der Realität verlorengehen, sind aus diesem Grund innerhalb des neuen Mediums so attraktiv” (Schivelsbusch 1977: 61).

Auf die Kulturabhängigkeit des Blickes spielt auch Kracauer an, wenn er von den Anschauungen in der Kunst der 1960er Jahre spricht: “Die Realisten von heute haben gelernt oder wieder erlernt, daß die Realität so ist, wie wir sie sehen” (Kracauer 1964: 31).

1.3.2 Relativität durch Bildgestaltung

Die Mittel und Techniken der fotografischen Verzerrung wurden von verschiedenen Forschern als Argument gegen den Abbildcharakter (Ikonizität) von Fotografien angeführt. Besonders Nelson Goodman (Goodman 1997: 26-27) und Umberto Eco argumentieren in diese Richtung:

“We know that, through staging, optical tricks, emulsion, solarization, and the like, someone could have produced the image of something that did not exist” (Eco 1984: 223).

Ergebnis dieser Verzerrungen kann in einem gewissen Maße die Manipulation der abgebildeten Realität sein: “the photographer creates the reality to a certain degree” (Berger 1984: 120). Gestützt wird diese Position auch durch eine von Hartmut Espe (1985) durchgeführten Untersuchung. Dort wird gezeigt, dass die Bedeutung von Fotografien sowohl vom Bildinhalt als auch von der Bildgestaltung abhängt. Unter Bildgestaltung versteht Espe nicht nur das Arrangement der Objekte, sondern auch die Wahl der fotografischen Techniken. In der nach den Methoden der empirischen Sozial- und Kommunikationsforschung erarbeiteten Studie konnte gezeigt werden, wie beispielsweise der Kamerawinkel die konnotative Bedeutung der Fotografie beeinflusst (Espe 1985: 67). Espe fordert deshalb bei der “Analyse von Fotografien auch fotografische Techniken als bedeutungsmodifizierende Elemente zu beachten” (Espe 1985: 69).

Yves Michaud stellt sich ebenfalls aufgrund der zahllosen Eingriffsmöglichkeiten im Herstellungsprozess gegen die “Theorie des Analogon” (Michaud 1998: 736), die seiner Meinung nach dem Nachdenken über die Kausalität nicht widerstehen kann:

“Die Ähnlichkeit ist, was sie ist, und bedeutet, was sie bedeutet, das heißt nicht sehr viel. Ein fotografisches Bild wird als Produkt mit Hilfe von Apparaten her gestellt. Alles, was wir von diesem Bild nun sagen können, ist, daß irgend etwas hier eine Spur hinterlassen hat. Doch hierbei läßt sich die Ursache nicht aus der erreichten Wirkung ablesen. Die Ursache beschränkt sich darauf, zu verursachen. Die Fotografie ist der Abdruck einer Sache; von welcher aber - das ist eine völlig davon verschiedene Angelegenheit” (Michaud 1998: 736).

Nach Michaud geht es in der Fotografie deshalb auch nicht um Wahrheit, sondern um den Wert als Spur oder Reliquie: “Eine Fotografie ist kein wahres Bild, sondern eine Spur des Verschwundenen” (Michaud 1998: 736). Er sieht die Fotografie wegen bewusster und unbewusster Konventionen und Verzerrungen im Abbildungsprozess von dem, was fotografiert wurde, völlig getrennt. Dies liegt in der unterschiedlichen Wahrnehmungsweise des menschlichen Auges gegenüber der Kamera begründet, wie schon Walter Benjamin feststellte:

“Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt” (Benjamin 1977: 50).

So kann Michaud folgern:

“Die Fotoapparate produzieren in keinsten Weise Bilder des Realen, wenn wir unter real das verstehen, was wir mit eigenen Augen sehen können” (Michaud 1998: 737).

Ergebnis des kulturrelativistischen Standpunktes ist, dass erstens Fotografien als autonome Objekte, bzw. Objekte innerhalb eines von der Realität separaten Zeichensystems und zweitens die verschiedenen Sichtweisen auf die Fotografie als Untersuchungs- und Reflexionsgegenstand Berücksichtigung finden.

1.4 Prämissen von Realisten und Kulturrelativisten

Die in 1.3 dargestellte kulturelle und historische Relativität der Wahrnehmung von Fotografien wurde vielfach kritisiert. Insbesondere Roland Barthes erhob seine Stimme und machte so noch einmal den krassen Gegensatz der realistischen Position zu der kulturrelativistischen deutlich:

“Bei den heutigen Kommentatoren der Photographie (Soziologen und Semiologen) steht die semantische Relativität hoch im Kurs: nichts ‘Reales’ gibt es (groß ist die Verachtung für die ‘Realisten’, die nicht sehen, daß eine Photographie immer codiert ist), nur das Artefakt: Thesis, nicht Physis; die Photographie, sagen sie, ist kein Analogon der Welt; was sie wiedergibt, ist künstlich erzeugt, weil die fotografische Optik der (ganz und gar historischen) Perspektive Albertinis untergeordnet ist und die Belichtung der Filmschicht aus einem dreidimensionalen Gegenstand ein zweidimensionales Bild macht” (Barthes 1989: 97).

Er resümiert daraus:

“diese Debatte ist fruchtlos: das analogische Wesen der Photographie läßt sich nicht von der Hand weisen” (Barthes 1989: 99).

Beide Seiten führen für ihren Standpunkt gute Argumente an. Notfalls wird aber, wie im Fall Barthes, nicht mehr argumentiert, sondern doktrinär eine unangreifbare Behauptung aufgestellt, eben dass sich das analogische Wesen der Fotografie nicht von der Hand weisen läßt. Es fällt zunächst wegen der Eingängigkeit beider Positionen schwer, sie gegeneinander abzuwägen. Bei genauer Betrachtung der Diskussion werden allerdings die unterschiedlichen Prämissen deutlich, von denen aus die Kontrahenten argumentieren. Dadurch wird der Vergleich und die Beurteilung der realistischen und kulturrelativistischen Position ermöglicht. So können schließlich Schlußfolgerungen für das zu entwickelnde Modell des Verhältnisses von Fotografie und Realität gezogen werden.

Dies betrifft erstens die verschiedenen Augenblicke in der Genese und der Verwendung einer Fotografie, an die jeweils eine der beiden Positionen anknüpft: Die Realisten beziehen sich, wenn sie vom Analogon sprechen, auf den Produktionsmoment, und damit auf die in und seit diesem Augenblick feststehende Relation zwischen dem realen Vorbild und dem materiellen Abbild. Dagegen beziehen sich die Kulturrelativisten, wenn sie von der kulturell und ontogenetisch vorbestimmten Wahrnehmung beim Blick auf die Fotografie sprechen, auf einen dem Produktionsmoment temporär nachgeordneten Wahrnehmungsaugenblick, in dem der rezipierende Betrachter die Fotografie ‘liest’. Deshalb läßt sich hier folgern, dass Realisten und Kulturrelativisten nur in einem scheinbaren Gegensatz stehen, da sie sich auf verschiedene Vorgänge beziehen.

Wenn von kulturrelativistischer Seite dagegen auf mögliche Manipulationen im Aufnahme- und Entwicklungsprozess rekuriert wird, steht der gleiche Augenblick wie bei den Realisten auf dem Prüfstand. Indes ist hier der Gegensatz bei weitem nicht so fundamental, wie ihn Barthes oder Michaud darstellen. Vielmehr führen die Kulturrelativisten eine weitere Ebene ein, die der Wahrheit in der Relation zwischen Vor- und Abbild. Damit nähert sich ihre Position der der kritischen Realisten stark an. Wenn Berger feststellt, dass der Fotograf die Realität in einem gewissen Rahmen erschafft (Berger 1984: 120), wird die prinzipielle Ikonizität der Fotografie nicht angegriffen,

sondern nur an der absoluten Analogie gezweifelt. Benjamin fasst diesen Gedanken positiv aus der Perspektive des Betrachters:

“Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat” (Benjamin 1977: 50).

Krakauer schließlich unterscheidet die Abbildung einer gestellten und einer ungestellten Realität (Krakauer 1963: 45). Damit umgeht er letztlich die Kontroverse, ohne jedoch den prinzipiellen Abbildcharakter in Frage zu stellen.

Als erste Schlussfolgerung bleibt daher festzuhalten: Weder die realistische noch die kulturrelativistische Position sind vorerst völlig zu verwerfen, da sie einander nicht ausschließen. Für das zu entwickelnde Modell des Verhältnisses von Fotografie und Realität sind indes der Augenblick der Produktion und der Augenblick der Wahrnehmung zeichentheoretisch strikt zu trennen. Auf diese Weise können entscheidende Schwächen der beiden Positionen in einem neuen, umfassenderen Modell aufgelöst werden. Dies gilt sowohl für die im Rahmen des realistischen Modells nicht konsistent erklärbare Vieldeutigkeit bei der Wahrnehmung einer Fotografie, als auch für den schlecht in den kulturrelativistischen Ansatz integrierbaren engen, auf unbeeinflussbaren mechanischen Prozessen beruhenden Konnex zwischen Vorbild und Abbild.

Zweitens unterscheiden sich die beiden Positionen in den verschiedenen zugrunde gelegten Zeichenmodellen. Dies wird bei einer zeichentheoretischen, semiotischen Betrachtung der Problematik schnell deutlich. Dazu ist es nötig, die Semiotik in diese Untersuchung einzuführen. Im Gegensatz zu den klassischen Geisteswissenschaften ist die Semiotik bis heute die einzige Wissenschaft, die sich intensiv und auf theoretischer Ebene mit der Fotografie auseinandergesetzt hat. Nicht überraschend hat sich gerade die Semiotik dieses Mediums angenommen. Versteht sie sich doch als diejenige Wissenschaft, deren Gegenstand die “Lehre von den Zeichen” (Eco 1994: 29) ist. Dadurch fällt auch die Fotografie als Zeichen in ihren Forschungsbereich. Mit der Semiotik werden auch deren Methodik und Terminologie sowie viele bereits geleistete Vorarbeiten in die Untersuchung mit eingebracht. Denn mit der semiotischen Betrachtung der Fotografie wird in dieser Arbeit kein völliges Neuland betreten. Bisher hat sich die Anwendung der elaborierten Methode und Terminologie der Semiotik auf das

fotografische Zeichen und die Untersuchung der Relation Fotografie und Realität - in der Terminologie der Semiotik: Zeichen und Referent - als durchaus fruchtbar erwiesen. Einige Modelle und Ansätze wurden bislang entwickelt, ohne dass sich jedoch bis dato ein unumstrittenes Modell des fotografischen Zeichens innerhalb der noch jungen Disziplin etabliert hätte.

So beruhen auch realistische und kulturelrelativistische Position auf verschiedenen Zeichenmodellen. Im Vorgriff werden diese beiden nun vorgestellt, um die zweite Ursache für die Unvereinbarkeit der gegensätzlichen Standpunkte zu Tage treten zu lassen. Eine genaue Erklärung und zeichentheoretische Begründung dieser Zeichenmodelle wird im 2. Kapitel unternommen. Auf der Seite der Realisten wird ein statisches dyadisches Zeichenmodell angewandt: Ein Zeichen (die Fotografie) steht für ein Bezeichnetes (einen Referenten bzw. das fotografierte Objekt) (-+ 2.1.1). Wegen der angenommenen 'Objektivität' der Abbildung und ihrer mechanisch-physikalischen Abhängigkeit vom fotografierten Objekt (→ 2.1.2) wurden sie von den Realisten als eine Nachricht ohne Code angenommen (→ 2.2.1). Dagegen steht bei den Kulturelrelativisten ein Zeichenmodell, bei dem die Fotografie als unobjektiv und selektiv betrachtet wird. Erst der kulturell determinierte Code stellt die Verbindung zwischen Signifikat⁸ und Signifikant⁹ her, wobei der Referent als für die Bedeutung irrelevant außen vor bleibt (→ 2.3).

Als zweite Schlussfolgerung bleibt daher festzuhalten: Der Gegensatz der realistischen und kulturelrelativistischen Position beruht auf verschiedenen Zeichenmodellen. Diese bedürfen einer eingehenden Untersuchung und Erläuterung im Rahmen der verschiedenen bislang für die Fotografie entwickelten semiotischen Zeichenmodelle. So kann beurteilt und begründet werden, welches Zeichenmodell für das zu entwickelnde Modell des Verhältnisses von Fotografie und Realität aus welchen Gründen bevorzugt wird. Im Rahmen dessen muss auch der Begriff und das Konzept des Codes eingeführt werden. Das zu entwickelnde Modell wird also auf zeichentheoretischen, und damit semiotischen Grundlagen beruhen. Dies wird als entscheidende Voraussetzung für die Entwicklung des Modells betrachtet, da mit Hilfe der Methode und Terminologie der Semiotik als der Wissenschaft von den Zeichen auch fotografische Zeichen und ihre

8 Zeicheninhalt.

9 Zeichenausdruck, nicht unterschieden von der materiellen Form des Zeichens.

Funktionsweise eindeutig beschrieben werden können. Dafür ist es nötig, die semiotischen Vorarbeiten als grundlegende Voraussetzung im Überblick vorzustellen. Indes sollte bereits hier explizit darauf hingewiesen werden: Auch die Semiotik besitzt ihre Grenzen. Wo sich diese befinden wird in dem folgenden Kapitel gerade in Hinblick auf die Fotografie als historische Quelle noch eingehender behandelt (→ 2.3.4).

2. Zeichenmodelle: Konzepte der semiotischen Zeichen-Referent-Relation

In diesem Kapitel werden verschiedene semiotische Zeichenmodelle vorgestellt. Die Gemeinsamkeit all dieser Modelle ist, wie sich mit ihnen das Verhältnis von Fotografie und Realität, in der Terminologie der Semiotik fotografisches Zeichen und Referent, zeichentheoretisch beschreiben und erklären lässt. Aus historischer Perspektive betrachtet, ist die Untersuchung der Fotografie als Zeichen noch nicht besonders alt. Charles Sanders Peirce war der erste, der vor gut 100 Jahren auch das fotografische Zeichen analysierte. Dies ist kein Wunder, gilt doch Peirce als einer der Begründer der Semiotik als wissenschaftlicher Disziplin. Doch wurde, wie bei den Realisten dargestellt, die etwas ältere Fotografie schon von ihren Anfängen an als Zeichen betrachtet: allerdings wurde unbewusst und unausgesprochen ein altes Zeichenmodell auf sie angewandt (→ 2.1.1).

Seit Peirce war dann auch das fotografische Zeichen ein Untersuchungsgegenstand der Semiotik. In keinem Fall wurde allerdings bislang ein speziell und ausschließlich auf die Fotografie zugeschnittenes Zeichenmodell konzipiert. Stattdessen wurden entweder bereits entwickelte Zeichenmodelle von ihren Begründern nebenbei auch auf die Fotografie übertragen, wie im Fall von Charles Sanders Peirce (→ 2.1.1) oder Umberto Eco (→ 2.3). Oder bereits bestehende Modelle wurden adaptiert, um ein explizit die Besonderheiten des fotografischen Zeichens berücksichtigendes Modell zu entwerfen. In allen hier besprochenen Fällen waren die bereits bestehenden Modelle im linguistischen Zusammenhang entstanden, also ursprünglich für das sprachliche Zeichen konzipiert. So übertrug Roland Barthes das strukturalistische Zeichenmodell auf die Fotografie (→ 2.2.1) und versuchten Rene Lindekens (→ 2.2.2) und Karl Aigner (→ 2.2.3) das von Louis Hjelmslev entwickelte Zeichenmodell auf die Fotografie anzuwenden. Nebenbei sei

bemerkt, dass die zeichentheoretische Modellbildung nicht selten als Reflex auf realistische oder kulturrelativistische Überlegungen verlief. So stand bei Manfred Schmalriede (→ 2.1.3) und Karl Aigner die Absicht im Vordergrund, mit Hilfe eines semiotischen Zeichenmodells den Analogon-Effekt erklären zu können.

In der rein semiotischen Herangehensweise besteht also der entscheidende Unterschied zu den bisher vorgestellten realistischen und kulturrelativistischen Betrachtungen. Dort schrieb und sprach man zwar auch über das Verhältnis von Fotografie und Realität und hie und da sogar vom fotografischen Zeichen. Doch behandelte man die Problematik nicht auf zeichentheoretischer Ebene. Dies soll nun in diesem Kapitel im Überblick geschehen.

Damit wird zum einem der auf verschiedenen Zeichenmodellen beruhende Gegensatz der realistischen und kulturrelativistischen Position geklärt.

Zum anderen ist dieses Kapitel die wesentliche Vorarbeit für die Entwicklung eines fotografiespezifischen Zeichenmodells. Natürlich sind dafür nicht alle angesprochenen Modelle von gleicher Relevanz. Aber es sollen die wesentlich semiotischen Arbeiten zum fotografischen Zeichen dargestellt werden. Indem jede von diesen im Hinblick auf das zu entwickelnde fotospezifische Modell abschließend beurteilt wird, können die entscheidenden Grundlagen gefolgert werden. Diese sind später in einem eigenen Kapitel als Prämissen für das zu entwickelnde fotografiespezifische Modell zusammengefasst (→ 3.1).

2.1 Erste Modelle zur Beschreibung der Relation Zeichen-Referent

2.1.1 aliquid stat pro aliquo

Bereits lange vor der Gründung der Semiotik als wissenschaftlicher Disziplin machte man sich Gedanken über die Relation von Zeichen und Referent. Aristoteles betrachtete in seiner Abhandlung *Peri hermeneias (De interpretatione)* Wörter als Zeichen für mentale Begriffe und Vorstellungen und diese als Abbildungen der Dinge der Wirklichkeit (Nöth 1990: 15). In der auf Aristoteles basierenden mittelalterlichen Scholastik wurde dies mit der Formel *aliquid stat pro aliquo* auf einen kurzen Nenner gebracht (Linke 1996: 18; Nöth 1990: 17-19). Grundzug dieser Vorstellung von Zeichen ist, dass sie etwas repräsentieren oder bedeuten könnten, also ihre Stellvertreterfunktion. Eine derartige Zeichendefinition beinhaltet die Grundzüge sowohl der Theorie der Bedeutung als auch der Referenz.

Dieses Modell auf die Fotografie übertragen bedeutet, dass ein fotografisches Zeichen für ein fotografiertes Objekt steht. Das ist, wie unschwer erkennbar ist, das von den Realisten des 19. Jahrhunderts vertretene Zeichenmodell. Das dem Alltagsverständnis von Zeichen entspringende, eingängige und leicht verständliche Modell ist dyadisch, besteht also aus zwei Elementen: Dem Zeichen selbst, also der materiellen Fotografie, das den Referenten, also das fotografierte Objekt repräsentiert. Allerdings wirkt dieses Modell aus Sicht der heutigen Semiotik simplifizierend. Beispielsweise wird das Zeichen als Ganzheit angenommen, ohne zwischen Zeichenausdruck und Zeicheninhalt zu unterscheiden.

2.1.2 Charles Sanders Peirce

Im Gegensatz zu dem eben dargestellten dyadischen Zeichenmodell entwickelte Charles Sanders Peirce gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein komplexes triadisches Modell. Die Verbindung zwischen representamen (Zeichenausdruck, Signifikant), object (Referent) und interpretant (Zeicheninhalt, Bedeutung, Signifikat) konstituiert das Peircesche Zeichen (Peirce 1931-58: 2.274). Entscheidend ist für Peirce der funktionelle Charakter von Zeichen. Sie sind keine Objekte, sondern existieren nur im Kopf des Zeichenbenutzers: "Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign" (Peirce 1931-58: 2.308).

Auch Fotografien können für Peirce als Zeichen interpretiert werden: Wiederholt erschienen Bemerkungen zur Fotografie in seinen Schriften. Insbesondere in seiner 1893 entstandenen Abhandlung *Die Kunst des Rasonierens. Kapitel II* (Peirce 1986: 193) wird die Fotografie als Zeichen beleuchtet. Insgesamt wurde sie von Peirce anderen Zeichen in Komplexität, Funktion und Produktion gleichgestellt.

Von besonderem Interesse für die Fotografie ist die Klassifizierung von Zeichen hinsichtlich der Beziehungen zwischen dem representamen und dem object. Prinzipiell unterscheidet Peirce drei Klassen (Peirce 1986: 193):

1. Ikonische Zeichen, "die die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen."
2. Indexikalische Zeichen, "die etwas über Dinge zeigen, weil sie physisch mit ihnen verbunden sind."
3. Symbolische Zeichen, "die mit ihren Bedeutungen durch ihre Verwendung verknüpft sind."

Fotografien werden nun von Peirce sowohl als ikonisches als auch als indexikalisches Zeichen klassifiziert:

“Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Objekten genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zur zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind” (Peirce 1986: 193).

Indem sie “in a certain respect exactly like the objects they represent” (Peirce 1931-58: 2.281) sind, besitzen sie ikonischen Zeichencharakter, indem sie zugleich eine “physical connection” (Peirce 1931-58: 2.281) haben, indexikalischen. Das fotografische Zeichen ist also durch zwei verschiedene Relationen mit seinem Referenten verbunden, die untrennbar gemeinsam die Qualität der Fotografie ausmachen.

In Bezug auf die materielle Eigenschaft, den “mode of being” (Peirce 1931-58: 8.328) des fotografischen Zeichens kann nach Peirce zwischen der materiellen Fotografie als “Legizeichen” und als “Sinzeichen” unterschieden werden (Nöth 1990: 461). Unter Legizeichen versteht Peirce den abstrakten Typus: “A Legisign is a law that is a Sign. [...] It is not a single object, but a general type which, it has been agreed, shall be significant” (Peirce 1931-58: 2.246). Dagegen ist Sinzeichen als Realisation des abstrakten Legizeichens definiert (token): “Every Legisign signifies through an instance of its application, which may be termed the Replica of it. The Replica is a Sinsign” (Peirce 1931-58: 2.246). In der Terminologie der modernen Linguistik wird diese Unterscheidung als *type* (=Legizeichen) und *token* (=Sinzeichen) verzeichnet. Übertragen auf die Fotografie, ist das Negativ ein Legizeichen oder *type*, von dem zahllose Abzüge gemacht werden können. Der Abzug in seiner materiellen Einzigartigkeit wird dann als Sinzeichen oder *token* bezeichnet.

Zusammenfassend kann über die semiotische Betrachtung der Fotografie durch Peirce geurteilt werden, dass er als erster die Beziehungen zwischen Objekt und Zeichenträger sowie dem Negativ und den davon angefertigten Abzügen klar definiert hat. Zudem weist seine Lehre, dass Zeichen nur im Kopf eines Zeichenbenutzers bestehen, schon stark auf Ecos Zeichen als kultureller Einheit hin. Jedoch stimmt Peirce als Kind seiner Zeit mit der realistischen Position überein, indem er die Fotografie als Punkt für Punkt dem Original gleichend kennzeichnet. Auch an seiner daran anknüpfenden These, dass eine Fotografie

erst dann Informationen transportiert, wenn sie der Zeichenbenutzer mit einem auf andere Weise bekannten Objekt in Verbindung bringt, lässt sich zweifeln. Wie würden dem zufolge Objekte erkannt werden können, die nur aus fotografischen Bildern bekannt sind, bzw. deren Objekte realiter nicht mehr vorhanden sind? Auch hier wird Ecos Konzept der Bedeutung als kultureller Einheit fruchtbar, das weiter unten eingeführt wird (→ 2.3). Für unser zu entwickelndes Zeichenmodell ist aber auf jeden Fall die exakte Terminologie in der Relationsbeziehung Referent und Signifikant sowie die Unterscheidung zwischen dem Negativ als type und den Abzügen als token zu übernehmen.

2.1.3 Weiterentwicklung des Ansatzes von Peirce

Peirces Betrachtungen zum fotografischen Zeichen wurden von Hans Brög (1979) und insbesondere Manfred Schmalriede (1981) aufgenommen. Schmalriede versucht exemplarisch die Interpretationsmöglichkeiten zweier Fotografien semiotisch zu rekonstruieren, indem er alle am Aufbau eines fotografischen Zeichens beteiligten Zeichenklassen systematisch aufführt und ihre Beziehungen klärt (Schmalriede 1981). Basierend auf den zehn verschiedenen von Peirce entwickelten Zeichenklassen entwickelt er dafür ein komplexes Gebäude aus einander subordinierten und zueinander in Relation gesetzten Zeichenklassen. Bei Fotografien, die mit dem fotografierten Objekt nahezu identisch erscheinen, bleibt der indexikalische Objektbezug im Vordergrund: "die direkte Beziehung von Bild und Objekt [wird] dem Betrachter als kausaler Zusammenhang vermittelt" (Schmalriede 1981: 77). Schwieriger wird die Angelegenheit bei einer Fotografie, die gegenüber dem Objekt verfremdet erscheint: Die in diesem Fall individuell bei der Interpretation hervorgerufenen und über den Bildinhalt hinausgehenden Konnotationen (Assoziationen nach Schmalriede) erklärt Schmalriede als die In-Beziehung-Setzung zweier Subklassen des als "dicentisch-indexikalisches Legizeichen" definierten fotografischen Zeichens. Daraus kann Schmalriede folgern: "Der indexikalische Objektbezug dieses Fotos tritt deutlich in den Hintergrund, da der symbolische voll zur Wirkung kommt" (Schmalriede 1981: 80).

Der Aufsatz Schmalriedes ist der Versuch, von einer Fotografie hervorgerufene Konnotationen bzw. den ihr in einer bestimmten Kultur inhärenten mythischen Gehalt (Dörfler et al. 1998: 347) zeichentheoretisch zu erklären. Schmalriede stützt sich jedoch dabei auf ein krudes realistisches Abbildungskonzept: "Der Betrachter blickt gleichsam

durch das Foto auf die Person" (Schmalriede 1981: 77). Dieses wird jedoch nicht als Voraussetzung seiner Abhandlung darlegt, ebensowenig wie die Individualität, Verwendungssituations- und Kulturabhängigkeit der Konnotationen des Betrachters thematisiert werden. Dadurch wirkt Schmalriedes Ansatz zu stark auf rein semiotische Probleme bezogen und damit zu schematisch.

2.2 Linguistische Annäherungen

Lange wurde über den Namen der Semiotik als Disziplin diskutiert, ehe sich im Januar 1969 ein internationales Komitee in Paris für den heute gültigen Terminus entschied (Eco 1994: 17). Zuvor lautete die Bezeichnung 'Semiotik', wenn man an die Schriften von Peirce oder Morris dachte, 'Semiologie', wenn man die Definition Saussures vor Augen hatte. Letzterer verstand unter Semiologie eine Wissenschaft, "welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht" (Saussure 1967: 19). Saussure definierte die Semiologie als übergeordnete Wissenschaft, wohingegen die "Sprachwissenschaft [...] nur ein Teil dieser allgemeinen Wissenschaft [ist]" (Saussure 1967: 19). Roland Barthes hat die Definition Saussures umgedreht und die Semiologie als eine Translinguistik verstanden, die alle Zeichensysteme als auf die Gesetze der Sprache rückführbar untersucht (Eco 1994: 17). Barthes, und ihm in dieser Annahme folgend Rene Lindeken und Karl Aigner versuchten das fotografische Zeichen nach den Gesetzmäßigkeiten der Sprache zu beschreiben.

2.2.1 Roland Barthes

Roland Barthes hat sich in zwei Aufsätzen *Die Fotografie als Botschaft* (1961) und *Rhetorik des Bildes* (1964) sowie in dem Buch *Die helle Kammer* (1989) intensiv mit der Fotografie auseinandergesetzt. Gemeinsam ist allen drei Arbeiten der strukturalistische, stark an die Linguistik angelehnte Ansatz.

In dem 1961 erschienenen Aufsatz analysiert Barthes anhand von Pressefotografien den Inhalt der fotografischen Botschaft. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die angenommene Objektivität der Fotografie: "Was übermittelt die Fotografie? Definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche" (Barthes 1961: 12). Zwar räumt er ein, dass es im Zuge des Abbildprozesses zu Reduktionen "des Maßstabs, der Perspektive und der Farbe" (Barthes 1961: 12) kommt, so dass "gewiß [...]"

das Bild nicht das Wirkliche [ist]: Aber es ist zumindest das perfekte Analogon davon, und für den gesunden Menschenverstand wird die Fotografie gerade durch diese analogische Perfektion definiert" (Barthes 1961: 12). Wegen des Analogiecharakters der Fotografie wird die Wirklichkeit nicht durch Zeichen, die sich substantiell vom Vorbild unterscheiden, wiedergegeben. Da es deshalb nicht nötig ist, zwischen dem fotografierten Objekt und der Fotografie von ihm ein Relais, einen Code, anzubringen, spricht Barthes von der Fotografie als "Botschaft ohne Code" (Barthes 1961: 13). Um diese Aussage zu verstehen, soll zunächst im Überblick geklärt werden, was in der Semiotik unter 'Code' verstanden wird.

Exkurs:

Der Terminus 'Code' wurde als ein Schlüsselbegriff der Semiotik von der Informationstheorie übernommen. Von seiner vorsemiotischen Verwendung her hat das semiotische Konzept des Codes eine grundsätzliche Vieldeutigkeit ererbt. So wird einerseits der Begriff Code in enger Anlehnung an die vorsemiotische enge Definition als bloße Anleitung für die Übersetzung von Zeichen von einem in ein anderes Zeichensystem betrachtet (z.B. Geheimcode), andererseits Code als autonomes System von Zeichen definiert.

Als Synonym für Zeichensystem hat der Terminus 'Code' seinen Ursprung in der Entwicklung der Semiotik von der Saussure'schen Sprechtheorie zu einer generellen Theorie der Zeichensysteme. Saussure (1967: 16) verwendete den Terminus 'Code der Sprache' kurz im Bezug auf das Sprachsystem (langue). Roman Jakobson, der unter dem Einfluß der Informationstheorie die Dichotomie code und message aufnahm, ersetzte mit ihr die Saussure'sche Dichotomie langue und parole (Nöth 1990: 210; 237-239). Dadurch löste Jakobson den terminologischen Wechsel von Code als Beziehung setzendes Mittel zu Code als Zeichensystem aus. Trotz der essentiellen Differenz der beiden Konzepte besteht eine Gemeinsamkeit in der Tatsache, dass von einem Zeichensystem als Verbindung von zwei semiotischen Strukturen gesprochen werden kann: nach Hjelmslev die Verbindung der Struktur der Form und die des Ausdrucks.

Zusammenfassend gesagt ist Code das Mittel, das die Produktion von Botschaften ermöglicht. Als solches ist er ein konventionelles System von Regeln bzw. Einschränkungen. Jedes Element einer Botschaft ist auf diesen Code bezogen, um Sinn

zu ergeben (Nöth 1990: 211). Besonders Umberto Eco entwickelte das Konzept des auf kulturellen Konventionen basierenden Codes zu einer umfassenden semiotischen Theorie weiter, die unten noch eingehender dargestellt wird (→ 2.3.1).

Nach Roland Barthes ist also die Fotografie eine Botschaft ohne Code, da aufgrund ihres mimetischen Analogiecharakters die Beziehung Vorbild und Abbild nicht willkürlich, sondern unbeeinflussbar mechanisch entsteht, und kein auf Konventionalität beruhender Code den Abbildungsvorgang steuert. Deshalb besteht auch keine Veranlassung, nach den signifikanten Einheiten der analogischen Botschaft zu suchen (Barthes 1961: 15). Das unkodierte Analogon, quasi die Wirklichkeit selbst, ist für Barthes die denotierte Botschaft, das Denotat der Fotografie (Barthes 1961: 13). Eine solche konstituiert zusammen mit einer konnotierten Botschaft die Botschaften aller mimetischen Kunstwerke (z.B. der Malerei, des Theaters) außer denen der Fotografie - diese ist für Barthes zunächst eben rein denotierend. Unter konnotierter Botschaft, versteht Barthes die "Einbringung eines zusätzlichen Sinns in die eigentliche [...] Botschaft" (Barthes 1961: 16). Doch wird der rein 'denotierende' Status zumindest der Pressefotografie in der Verwendung und Rezeption aufgebrochen. Ursache dafür ist zum einen ihre Auswahl und technische Bearbeitung nach bestimmten Normen, die Konnotationsfaktoren sind (Barthes 1961: 15). Zum anderen wird die Pressefotografie rezipiert und dadurch vom konsumierenden Publikum mit einem konventionellen Zeichenvorrat in Verbindung gebracht, der konnotiert ist, da jedes Zeichen einen Code voraussetzt (Barthes 1961: 15). Daraus ergibt sich das bekannte "fotografische Paradox". Dieses "wäre dann die Koexistenz von zwei Botschaften, einer ohne Code (das wäre das fotografische Analogon) und einer mit Code (das wäre die Kunst oder die Bearbeitung oder die Schreibweise oder die Rhetorik der Fotografie)" (Barthes 1961: 15).

Die im Produktionsprozess nach bestimmten Normen erzeugten Konnotationen wurden von Barthes nach den Kategorien Fotomontage, Pose, Objekte, Fotogenität, Ästhetizismus und Syntax unterschieden. In der Rezeption unterscheidet Barthes zwischen perzeptiver, kognitiver, ideologischer und ethischer Konnotation.

Im wesentlichen hatte Barthes mit dem Aufsatz von 1961 seine wissenschaftliche Position festgelegt. In den beiden folgenden Arbeiten wird sie nur graduell vertieft und variiert. So ist er auch in seinem 1964 erschienenen Aufsatz an der Bedeutung und der

Zeichenhaftigkeit der Fotografie interessiert (Barthes 1964: 28). Wieder unterscheidet Barthes, allerdings expliziter, drei der Fotografie inhärente Botschaften: die sprachliche, die nicht-kodiert bildliche und die kodiert bildliche Botschaft. Allerdings weist er nun entschieden darauf hin, dass die Unterteilung der bildlichen Gesamtbotschaft rein operationale Gültigkeit hat. Er hält sie für gerechtfertigt, "falls sich durch diese Unterscheidung die Struktur des Bildes auf kohärente Weise beschreiben lässt" (Barthes 1964: 32). So kann Barthes folgern, dass die unkodiert-bildliche Botschaft rein virtuell ist, "da jede beliebige, aus einer realen Gesellschaft stammende Person immer über ein höheres Wissen als das anthropologische Wissen verfügt" (Barthes 1964: 37) und daher mehr wahrnimmt als die all ihrer Konnotationen entledigten Fotografie.

Die der unkodiert-bildlichen Botschaft zugrundeliegende Analogie wird von Barthes nochmals eingehend erläutert. Indem die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant tautologisch ist - die Signifikate sind die wirklichen Objekte, und diese sind gleich den Signifikanten - ist die Beziehung "zwischen der bedeuteten Sache und dem bedeutenden Bild nicht mehr arbiträr [...] (wie etwa in der Sprache)" (Barthes 1964: 31). Es liegt deshalb der Verlust der für echte Zeichensysteme typischen Äquivalenz vor. "Anders ausgedrückt, das Zeichen dieser Botschaft ist nicht mehr einem institutionellen Vorrat entnommen, es ist nicht kodiert, und man hat es mit dem Paradox [...] einer Botschaft ohne Code zu tun" (Barthes 1964: 31). Die Fotografie besitzt im Gegensatz zu anderen Bildern allein die Fähigkeit, "Information zu vermitteln, ohne sie mit Hilfe von diskontinuierlichen Zeichen und von Transformationsregeln hervorzubringen" (Barthes 1964: 38), während beispielsweise bei der Zeichnung solche Regeln bei der Reproduktion angewendet werden. Deshalb ist eine Zeichnung kodiert. Die unwidersprochen vorhandenen Eingriffe des Menschen in die Fotografie werden dagegen der Konnotationsebene zugewiesen (Barthes 1964: 39). Als spezifischer Charakter der Fotografie gilt, dass die Fotografie das Bewusstsein des Dagewesenseins impliziert, "denn in jeder Fotografie steckt die stets verblüffende Evidenz: So war das also" (Barthes 1964: 39).

Auf den letzten Punkt geht Barthes in seinem Band *La chambre claire* (1980; deutsch *Die helle Kammer* 1989) ausführlich ein. Erneut geht seine Argumentation davon aus, dass sich "das analogische Wesen der Photographie [...] nicht von der Hand weisen" lässt. (Barthes 1989: 99). Begründet wird dies mit der Indexikalität der Fotografie: "Tatsächlich

läßt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (Referenten; von dem, was sie darstellt) unterscheiden” (Barthes 1989: 13). Allerdings schränkt er ein, dass er eine Fotografie keineswegs als reine Kopie des Wirklichen betrachtet, sondern als eine “Emanation des vergangenen Wirklichen: als Magie und nicht als Kunst” (Barthes 1989: 99). Das Ontologische der Fotografie, nach seiner Terminologie das Noema, ist “eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit” (Barthes 1989: 86). Deshalb ist “jegliche Photographie [...] eine Beglaubigung von Präsenz. [...] Von nun an ist die Vergangenheit so gewiß wie die Gegenwart, ist das, was man auf dem Papier sieht, so gewiß wie das, was man berührt” (Barthes 1989: 97). Die kausale Verursachung bleibt bei ihm stets im Blick und ist zentral in seiner Argumentation:

“Fotografischen Referenten’ nenne ich nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objekt plazierte war und ohne die es keine Photographie gäbe” (Barthes 1989: 86).

Ausdrücklich wird nochmals die Kodierung von Fotografien abgelehnt:

“Die Realisten, zu denen ich gehöre und bereits gehörte, als ich die Behauptung aufstellte, die PHOTOGRAPHIE sei ein Bild ohne Code - obschon Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern [...]” (Barthes 1989: 99).

Sofern die Prämisse Barthes der absoluten Analogie zwischen Fotografie und fotografiertem Objekt akzeptiert wird, wirkt sein Modell der Bedeutung und Zeichenhaftigkeit der Fotografie bestechend und einleuchtend. Barthes ist damit einer der vehementesten Verfechter des realistischen Abbildungskonzeptes. Doch wird gerade im Vergleich zu Barthes Beispiel der historischen und damit kulturellen Bedingtheit der Transformationen im Produktionsprozess einer Zeichnung deutlich (Barthes 1964: 38), dass auch die Transformationen vom fotografierten Objekt zum fotografischen Abbild auf historisch bedingten Regeln beruhen, wie Martino überzeugend darlegt (Martino 1985: 14-15): Deshalb ist Barthes’ Argumentation der Unkodiertheit des fotografischen Abbildes kritisch zu hinterfragen. Allerdings gerät damit Barthes’ gesamte Argumentation ins Wanken.

Was für die Thematik dieser Arbeit als richtungsweisend festgehalten werden kann, ist die von Barthes beschriebene Kodiertheit der Rezeption und die Unterscheidung zwischen analogischem, denotativen, und durch den Bildproduzenten beeinflussbaren, konnotativen Anteil in der Bildgenese. Gerade für den Ansatz der vorliegenden Untersuchung ist die

Grundposition Barthes, dass die Referenz das "Grundprinzip der Fotografie" (Barthes 1989: 87) darstellt, von großer Bedeutung. Daran anschließend sind auch die nicht mehr direkt in die semiotische Betrachtung fallenden Thesen Barthes über das Verhältnis von Fotografie und Geschichte für die Beschäftigung mit der Fotografie als historischer Quelle mehr als anregend. Angesichts der historisch bestätigenden Kraft, die der Fotografie nach Einschätzung Barthes zukommt, verwundert es, "dass Historiker/-innen diesem Medium bisher so wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit zukommen liessen (dies gilt vor allem im Bereich der Photogeschichte, aber auch für ihren Stellenwert als historische Quelle)" (Aigner 1986: 171, Anmerkung 17).

Schließlich lohnt auch der Hinweis auf die häufig vorkommende Verbindung von Text und Bild, der in beiden Aufsätzen erscheint, der weiteren Nachforschung (Barthes 1961: 21-22; 1964: 33-37). Barthes weist der sprachlichen Botschaft in Bezug auf die visuelle Botschaft zwei Funktionen zu: die Funktion der Verankerung und die Relaisfunktion (Barthes 1964: 34). Von besonderer Wichtigkeit ist für ihn die allgegenwärtige Funktion der Verankerung, die er als Technik zur Einschränkung der Polysemie der Fotografie durch den Text definiert. Die Relaisfunktion ist seltener. Barthes versteht darunter, dass Fotografie und Text zusammen eine multimediale Botschaft bilden, sich also gegenseitig ergänzen.

2.2.2 René Lindekens

In Opposition zur Position von Barthes betrachtete René Lindekens Fotografie in Entstehung und Rezeption streng kodiert (Lindekens 1986: 47-65). Lindekens Hauptthese lautete, dass Bilder bzw. ikonische Zeichen auf der gleichen semiotischen Ebene zu beschreiben seien wie die Sprache. Ausgehend von dem linguistischen Zeichenbegriff Hjelmslevs unterteilte Lindekens auch das ikonische Zeichen in Ausdruck und Inhalt, Substanz und Form. Das Besondere an einem Bild lag für ihn darin, dass es wie die Sprache eine doppelte Substanz hat (Ausdruckssubstanz und Inhaltssubstanz), aber nur eine Form, da Ausdrucks- und Inhaltsform bei einem ikonischen Zeichen zusammenfallen. Dennoch könne man nach Lindekens die Bilder ebenso wie die Sprache nach dem der Linguistik entlehnten Konzept der doppelten Artikulation analysieren. Eine solche doppelte Gliederung des ikonischen Zeichens würde bedeuten, dass auf einer ersten Ebene

bedeutungsunterscheidende, aber nicht bedeutungstragende Elemente als relevante Züge identifiziert werden können, die den Phonemen der Sprache entsprechen. Auf einer zweiten Ebene fügen diese bedeutungsunterscheidenden Elemente zu bedeutungstragenden "ikonischen Morphemen" zusammen. Lindekens gesamte Ausführungen blieben allerdings - wie er auch selbst zugab - auf der theoretischen Ebene einer Hypothese stehen. Möglicherweise wird eine solche Glossematik einmal zu neuen Erkenntnissen über ikonische Zeichen führen, doch liegen die theoretischen Ausführungen Lindekens, die bislang nicht wieder aufgegriffen wurden, noch zu sehr im hypothetischen Bereich, als dass sie für unsere Zwecke ein geeignetes Modell sein könnten.

2.2.3 Karl Aigner

Ebenso wie Lindekens projiziert Karl Aigner ein linguistisches Zeichenmodell, das glossematische Modell Louis Hjelmslevs, auf die Fotografie (Aigner 1986: 165). Ziel seiner Operation ist, durch die Differenzierung des Signifikanten und des Signifikats in Form und Substanz "eine subtilere semiologische Formulierung des Realitätseindrucks" (Aigner 1986: 165) zu erreichen. Dieser entsteht nach Aigner vor allem aus der Interferenz der Form des Signifikanten und des Signifikats.¹⁰ Die Betonung liegt bei Aigner explizit auf dem Realitätseindruck, denn für ihn wird durch die Fotografie "eine AutoRepräsentation von Wirklichkeit suggeriert und simuliert" (Aigner 1986: 165), als ob "unmittelbare Zeigbarkeit (historischer) Realität" (Aigner 1986: 165) möglich wäre. Damit untermauert er zeichentheoretisch seine kulturelrelativistische Position, die er auch durch Untersuchung der im Laufe der Entwicklung der fotografischen Technik veränderten Abbildmöglichkeiten erreicht: "Der Blick - okkupiert vom *Wahmehmen* - nimmt nicht (mehr) wahr, dass das photographische Bild ebenfalls einer Fertigung unterliegt" (Aigner 1986: 169). Für Aigner ist also sowohl der Abbildprozess als auch der Wahrnehmungsprozess strikt kodiert.

Wenn sowohl Lindekens als auch Aigners sich ähnelnde Ansätze, so ambitioniert sie erscheinen, offenbar bislang ergebnislos geblieben sind, so sprechen doch, wie Aigner und etliche Vertreter der kulturkritischen Position überzeugend darlegen, gute Gründe für eine Kodiertheit des fotografischen Zeichens. Diese Position wird nachdrücklich von

¹⁰ Leider führt Aigner dies nicht näher aus, sondern verweist auf spätere, detailliertere, allerdings bis dato noch nicht erschienene Untersuchungen.

Umberto Eco vertreten und zu einer umfassenden Semiotik der visuellen Codes ausgearbeitet.

2.3 Umberto Eco, seine Semiotik der visuellen Codes und die Fotografie

Die von Barthes, Lindekens und Aigner vertretenen linguistischen Ansätze bei der Analyse visueller Kommunikationsphänomene wie der Fotografie werden allerdings gerade von Umberto Eco grundsätzlich kritisiert:

“Niemand stellt in Zweifel, daß auf der Ebene der visuellen Codes Kommunikationsphänomene auftreten; aber es besteht Zweifel darüber, ob diese Phänomene linguistischen Charakters sind. Diese Tatsache veranlaßt jedoch gewöhnlich viele, den visuellen Tatbeständen jeden Zeichenwert abzusprechen, als ob es Zeichen nur auf der Ebene der verbalen Kommunikation gäbe (mit der - und mit der allein - sich die Linguistik beschäftigen soll). Andere dagegen sprechen den visuellen Tatbeständen zwar Zeichencharakter ab, interpretieren sie aber weiterhin mit linguistischen Begriffen” (Eco 1994: 197).

Eco folgert daher, “daß nicht alle Kommunikationserscheinungen mit den Kategorien der Linguistik erklärt werden können” (Eco 1994: 197), und legte deshalb im Jahr 1968 eine grundlegende Untersuchung zu einer von linguistischen Zeichenmodellen unabhängigen Semiotik der visuellen Codes vor (Eco 1994: 195-292). Diese wendete Eco damals allerdings nicht explizit auf die Fotografie an, obwohl er sie am Rande erwähnt, sondern auf den Film, die zeitgenössische Malerei und die Reklame-Botschaft. Auch in seinen späteren Arbeiten beschäftigt er sich nicht umfassend mit der Fotografie (Eco 1984: 222-224). Dennoch geben seine Betrachtungen für eine semiotische Analyse der Fotografie entscheidende Anregungen.

2.3.1 Semiotische Grundlagen

Umberto Ecos Semiotik der visuellen Codes basiert auf seiner umfassenden Erarbeitung der semiotischen Grundlagen und Grundbegriffe (Eco 1994: 15-194). Als Ausgangspunkt und leitende Grundthese betrachtet Eco Semiotik als “Untersuchung der Kultur als Kommunikation” (Eco 1994: 19). Gestützt auf die Erkenntnisse der Informationstheorie und die Zeichentheorien von Saussure und Peirce bestimmt Eco die semiotischen Grundbegriffe, die zwar teilweise aus anderen, besser entwickelten Bereichen der Semiotik wie der Linguistik stammen, aber durch ihn zu Instrumenten einer allgemeinen Wissenschaft von den Zeichen wurden. Im Rahmen dieser allgemeinen Semiotik werden sie dann von Eco bei der Vertiefung einzelner Gebiete, wie der visuellen Semiotik,

angewendet. Eco entwirft insgesamt ein komplexes und vor allem höchst variables Modell der Kultur als Kommunikation, das über ein einfaches Zeichenmodell weit hinausgeht.

Ausgangspunkt von Ecos Betrachtung ist ein Kommunikationsmodell der Informationstheorie (Eco 1994: 50), das im Wesentlichen einen Sender und Empfänger und einen ihnen gemeinsamen Code vorsieht. An diesem entwickelt Eco sein Modell der Kultur als Kommunikation. Semiotik umfasst in diesem Zusammenhang die Bedingungen der Produktion, Mittelbarkeit und Verstehbarkeit der Botschaft (Eco 1994: 72). Dabei interessiert sich Eco nur in zweiter Linie für den Zeichenträger (Signifikant) selbst, sondern vor allem für die Art und Weise des Signifikationsprozesses, in dem signifikante Formen mit Bedeutung gefüllt werden. Eco begründet diese Schwerpunktsetzung letztlich damit,

“[...] daß die strukturelle Linguistik sich bis in die letzten Jahre hauptsächlich darum bemüht hat, die Ausdrucksform [nach Hjelmslev] mit äußerster Genauigkeit zu beschreiben. [...] Aber das Problem der Inhaltsform blieb in einem solchen Ausmaß ungenau, daß man denken könnte, die Linguistik (und folglich auch die Semiotik im allgemeinen) sei unfähig, sich mit dem Problem der Bedeutung zu beschäftigen” (Eco 1994: 87).

Doch ist der von Zeichen mitgeteilte Inhalt kein nebelhaftes Gebilde, weshalb der Prozess der Signifikation eingehend untersucht wird.

Die Darstellung beginnt mit der definierenden Beschreibung des Signifikats. Zunächst schließt Eco in Ablehnung des Zeichenmodells von Ogden/Richards (1923) den Referenten als für das Signifikat eines Zeichens relevant aus (Eco 1994: 69-74): Die ‘Bedeutung’ eines Zeichens ist für Eco eben nicht das Objekt, auf das es Bezug nimmt, da sich Kommunikation nicht auf der Grundlage von Sachen abspielt. Stattdessen wird das Signifikat als kulturelle Einheit beschrieben, die “semiotisch als eine in ein System eingefügte semantische Einheit definiert werden kann” (Eco 1994: 75). Diese kulturelle Einheit kann dank einer Kette von Interpretanten identifiziert werden. Interpretanten sind wiederum andere kulturelle Einheiten, die alle durch signifikante Formen ausgedrückt werden (Eco 1994: 80). Einfach gesprochen kann die kulturelle Einheit ‘Auto’ durch ‘Rad’, ‘schnell’, ‘Motor’ etc. identifiziert werden. Eine kulturelle Einheit wird aber nicht allein durch die Reihe der Interpretanten bestimmt:

“Sie wird auch definiert durch eine ‘Stellung’ in einem System von anderen kulturellen Einheiten, die ihr gegenüberstehen und sie umschreiben. Eine kulturelle Einheit liegt vor und wird anerkannt, sofern eine andere kulturelle Einheit existiert, die einen anderen Wert hat. [...] Die Werte entsprechen zwar kulturellen Einheiten, sind aber als reine Differenzen definierbar

und kontrollierbar. Sie werden nicht durch ihre Inhalte [...] definiert, sondern durch die Art und Weise, wie sie zu anderen Elementen des Systems in Opposition stehen, und durch die Stellung, die sie im System einnehmen" (Eco 1994: 87).

In solch einem semantischen System, bestehend aus äußerst strukturierten Systemen kultureller Einheiten, den semantischen Feldern, z.B. der Farben oder Verwandtschaftsbeziehungen, hängen auch die Inhaltsebenen (sprachlicher) Zeichen klar in einer (oder mehreren) Struktur(en) zusammen. Gleichzeitig bedeutet dies, dass semantische Felder und Systeme mit Veränderung des kulturellen Kontextes leicht umgeworfen und restrukturiert werden können - wesentlich leichter und schneller, als im Fall der relativ stabilen ausdrucksseitigen Systeme wie z.B. des Phonemsystems (Eco 1994: 89).

Nachdem geklärt ist, auf was der Signifikationsprozess zugreift, eben auf das nun definierte Signifikat als kulturelle Einheit, stellt Eco den eigentlichen Prozess dar. Dieser gliedert sich in den Vorgang der Denotation und der Konnotation. Die Denotation ist die elementare Art eines vom Referenten losgelösten Verweises des Signifikanten auf eine kulturelle Einheit, die unmittelbare, vom Code vorgeschriebene Bezugnahme, die ein Signifikant beim Rezipienten einer Botschaft auslöst (Eco 1994: 102). Der Signifikant denotiert allerdings nur, wenn er - aufgrund eines bestimmten Umstandes - auf einen spezifischen Code bezogen wird (Eco 1994: 106). Denotiert wird eine Position in einem semantischen System, das Denotat (Eco 1994: 103). Das Denotat an sich ist als Position im semantischen System reines Paradigma: "Um sinntragende Ausdrücke ermöglichen zu können, muß es konnotative Bestandteile haben" (Eco 1994: 111). Die Konnotation ist "die Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann. Dieses 'kann' spielt nicht auf psychische Möglichkeit an, sondern auf eine kulturelle Verfügbarkeit" (Eco 1994: 108). Einige der Arten, wie das Paar Signifikant und denotiertes Signifikat auf andere kulturelle Einheiten verweisen kann, also konnotiert, sind Konnotation als Definitionsbedeutung, emotionale Konnotation und Konnotation durch Übersetzung in ein anderes semiotisches System (Eco 1994: 108-110). Die Bedeutung eines Signifikanten ist damit die Gesamtheit seiner von einem Code gesteuerten Denotation und Konnotation (Eco 1994: 119).

Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Code und der Umstand. Insgesamt definiert Eco den Begriff des Codes, den er als eine Art 'Schirm-Terminus' fasst, der die Produktion und Interpretation der Botschaft regelt (Eco 1994: 130-133), als:

- a) System der signifikanten Einheiten und ihre Kombinationen;
- b) System der semantischen Systeme und der Regeln der semantischen Kombination der verschiedenen kulturellen Einheiten (durch ihre semantischen Komponenten voneinander unterschieden und miteinander vereinbar oder unvereinbar);
- c) System ihrer möglichen Kopplungen und die Regeln der Transformation von einen zum anderen;
- d) ein Repertoire an Umstandsregeln, das verschiedene Faktoren vorsieht, die verschiedenen Interpretationen entsprechen und der Botschaft einen bestimmten Sinn geben.

Punkt d) bedeutet, dass eine Botschaft eine von ihrem Sinn abhängige Bedeutung besitzt (Eco 1994: 119, 134-138). Der Sinn wird durch den Umstand bestimmt, der sich aus den Faktoren Universum der Rede, Ideologie und Kommunikationsumstand ergibt (Eco 1994: 135). Unter Universum der Rede versteht Eco die Eingebundenheit einer Botschaft in eine syntagmatische Reihe von Botschaften, unter Ideologie die Betrachtung einer kulturellen Einheit "unter einem einzigen [...] [ihrer] möglichen Gesichtspunkte" (Eco 1994: 109) und unter Kommunikationsumstand "die Gesamtheit der Wirklichkeit, die die Wahl von Codes und Subcodes bedingt, indem sie die Dekodierung an ihre Anwesenheit bindet." Der Kommunikationsumstand ist für Eco der semiotischen Kontrolle entzogen. Der Umstand verändert also den Sinn der Botschaft: Im Code des Rezipienten müssen daher als Teil seiner Kompetenz, eine Botschaft zu verstehen, Umstandsregeln der Form "Wenn dir der Signifikant S im Umstand Y begegnet, denotiere die Position X_2 im semantischen Feld F_x ($X_1...X_n$), und konnotiere die Positionen a_4 , b_3 , c_8 etc. der semantischen Felder F_a , F_b , F_c etc." vorhanden sein.

Auf diese Weise funktioniert nach Eco der Signifikationsprozess, was über ein einfaches Zeichenmodell wie z.B. bei Saussure weit hinausgeht. In seiner Komplexität ist es graphisch, zumindest zweidimensional, eigentlich nicht mehr darstellbar.

2.3.2 Semiotik des visuellen Codes

Dieses Modell des konventionellen, sprachlichen Codes wird von Eco aufgeweitet zu einer Semiotik des visuellen Codes (Eco 1994: 197-249). Im Zentrum steht dabei die

Frage, ob visuelle Codes überhaupt existieren - werden doch Bilder, wie wir bei den Realisten gesehen haben, nicht selten als 'natürlich' und 'unkodiert' betrachtet. Falls die Frage der Existenz visueller Codes positiv beantwortet werden kann, ist weiter ungeklärt, ob die visuellen Codes auf konventionalisierbaren Zeichen beruhen, die dem Bereich der kulturellen Einheiten zugehörig nachgewiesen werden können. Während sich die Konventionalität für die Peirceschen Klassen der symbolischen und indexikalischen Zeichen problemlos nachweisen lässt (Eco 1994: 199), liegen die Schwierigkeiten bei den ikonischen Zeichen:

“Das Problem der Semiotik ist es, in Erfahrung zu bringen, wie es zugeht, daß uns ein graphisches oder photographisches Zeichen, welches kein materielles Element mit den Sachen gemein hat, als den Sachen gleich erscheinen kann” (Eco 1994: 204).

Ziel seiner Darstellung ist daher a) der Beweis, dass ikonische Zeichen konventionell sind, und b) darauf aufbauend die Beschreibung des ikonischen Codes.

a) Den *Beweis* führt Eco über die Erarbeitung des Wahrnehmungsvorgangs ikonischer Zeichen: Der Rezipient bemerkt einige visuelle Stimuli und koordiniert sie zu einer wahrgenommenen Struktur. Mit den von der Ikone erhaltenen Daten verfährt der Rezipient ebenso wie mit den von einer Sinneswahrnehmung gelieferten Daten: Er selektioniert und strukturiert sie “auf Grund von Erfahrungssystemen und auf Grund von Annahmen, die von der vorhergehende Erfahrung abhängen und folglich auf Grund von erlernten Techniken, also auf Grund von Codes” (Eco 1994: 202). Daher schlußfolgert Eco vorläufig:

“1) die ikonischen Zeichen ‘besitzen die Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes’ nicht; 2) sie reproduzieren einige Bedingungen der gewöhnlichen Wahrnehmung auf Grund von normalen Wahrnehmungscodes; 3) sie selektionieren diejenigen Stimuli, die es mir erlauben können, eine Wahrnehmungsstruktur aufzubauen, welche - auf Grund der Codes der erworbenen Erfahrung - dieselbe ‘Bedeutung’ wie die vom ikonischen Zeichen denotierte wirkliche Erfahrung besitzt” (Eco 1994: 202).

Das bedeutet, dass es einen ikonischen Code gibt, “der die Äquivalenz zwischen einem bestimmten graphischen Zeichen und einem relevanten Zug des Erkennungscode festlegt” (Eco 1994: 206). Diese relevanten Züge können nach Eco differenziert werden:

“Das ikonische Zeichen kann also von den Eigenschaften des Gegenstandes die optischen (sichtbaren), die ontologischen (angenommenen) und die konventionalisierten besitzen” (Eco 1994: 207).

Als Ergebnis definiert Eco:

“Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. Wenn das ikonische Zeichen mit irgend etwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem [bereits kodierten] Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes” (Eco 1994: 213),

d.h. ein ikonisches Zeichen eines Objektes denotiert dieselbe kulturelle Einheit wie die wirkliche Erfahrung des Objektes. Abbildungsoperationen sind damit konventionell, jedenfalls soweit unser Wissen bislang reicht (Eco 1994: 230), was auch für die Fotografie gilt:

“Es gibt bestimmt keinen Quadratzentimeter der Photographie, der mit dem Bild übereinstimmen würde, das man sozusagen an Ort und Stelle haben könnte, wenn man einen Spiegel benutzte. Und das versteht sich von selbst. Die Schwarz-Weiß-Photographie weist nur Tonabstufungen innerhalb einer sehr begrenzten Skala von verschiedenem Grau auf. Keiner dieser Töne entspricht natürlich dem, was wir Realität nennen. Die Skala hängt nämlich zu einem großen Teil von der Wahl des Photographen im Augenblick der Entwicklung und des Drucks des Negativs ab und ist zu einem großen Teil eine Frage der Technik” (Eco 1994: 210).

b) Als weitaus schwieriger gestaltete sich für Eco die *Beschreibung* des die Verbindung zwischen relevanten Einheiten des graphischen Systems und den Signifikaten herstellenden ikonischen Codes. Die Existenz ikonischer Codes lässt sich für Eco prinzipiell nachweisen (Eco 1994: 244). Allerdings lehnt Eco eine doppelte Gliederung des ikonischen Codes nach dem Modell der Sprache ab, wie sie von Lindekens in die Diskussion eingebracht wurde (→ 2.2.2). Stattdessen schlägt Eco verschiedene Gliederungen visueller Codes vor: Codes ohne Gliederung, Codes, die nur die erste oder zweite Gliederung besitzen und Codes mit beweglichen Gliederungen (Eco 1994: 236-240). Codes gliedern sich und funktionieren auf zwei Arten. Entweder wählen sie als relevante Züge das aus, was in einem analytischeren Code Syntagmen (komplexe Bedeutungseinheiten) sind. Oder sie betrachten umgekehrt als Syntagma und als Endpunkt ihrer eigenen Kombinationsmöglichkeiten, was für einen synthetischeren Code relevante Züge sind (Eco 1994: 241-244). D.h. ein Code entscheidet, auf welcher Komplexitätsebene er seine eigenen relevanten Züge identifizieren will, indem der die eventuelle innere (analytische) Kodifizierung dieser Züge einem anderen Code anvertraut. Die ikonische Bedeutung entsteht dann aus der Bedeutungszuweisung aufeinander aufbauender Codes, wobei die Signifikate des Basis-Codes jeweils zu Signifikanten des synthetischeren Codes werden. Allerdings ist die individuelle Identifikation und Beschreibung vieler dieser ikonischen Codes unmöglich, da sie äußerst schwache Codes sind und sich von Botschaft zu Botschaft umstrukturieren: “folglich ist die Unmöglichkeit,

sie zu erkennen und beschreiben, nicht theoretischer, sondern praktischer Natur” (Eco 1994: 245). Zusammenfassend schlägt Eco eine (hier verkürzt wiedergegebene) Klassifizierung der aufeinander aufbauenden ikonischen Codes vor (Eco 1994: 246-248):

- Wahrnehmungs-codes: Sie werden von der Wahrnehmungspsychologie untersucht und bestimmen die Bedingungen für eine ausreichende Wahrnehmung.
- Übertragungs-codes: Sie strukturieren die Bedingungen, die die Sinneswahrnehmung ermöglichen, die man für eine bestimmte Wahrnehmung von Bildern braucht, z.B. das Raster einer Druckfotografie.
- Ikonische Codes: Sie basieren auf wahrnehmbaren Elementen, die auf Grund von Übertragungs-codes realisiert werden. Sie gliedern sich in Figuren (z.B. Lichtkontraste, Elemente der Geometrie), Zeichen (z.B. Erkenntniseinheiten wie Nase, Himmel, Wolke sowie abstrakte Modelle wie Symbole und Begriffsdiagramme) und komplexe ikonische Aussagen (z.B. stehendes Pferd im Profil).
- Ikonographische Codes: Sie wählen die Signifikate der ikonischen Codes zum Signifikans, um komplexere und kulturell bestimmte Aussagen zu konnotieren. Sie sind durch die ikonischen Variationen hindurch erkennbar, da sie auf auffälligen Erkennungsaussagen basieren.
- Codes des Geschmacks und der Sensibilität: Sie bestimmen (mit extremer Veränderbarkeit) die Konnotationen, die von den Einheiten der vorhergehenden Codes angeregt werden, und von den Umständen abhängen.

2.3.3 Fotografie als semiotisches Phänomen

Die relative Bedeutung der Fotografie steht auch 1984 (Eco 1984: 222-226) im Zentrum seiner Betrachtung. Zunächst ist für Eco das fotografische Abbild (Negativ) “an imprint or a Trace”. Der Abdruck ist daher motiviert, doch gleichzeitig “heteromaterial”, das heißt, das fotografische Abbild “turns light rays into different matter”. Bei der Wahrnehmung eines fotografischen Zeichens nehmen wir dann nicht mehr Lichtwellen, sondern Relationen der Projektion, der Intensität und der Farbigkeit wahr: “The process develops by projective relations, a given dimension must correspond to the same dimension in the image” (Eco 1984: 225). Diese Art der Wahrnehmung muss erst erlernt werden (→ 1.3.1). Darüber hinaus kann eine Fotografie im Produktionsprozess verändert werden (→ 1.3.2): “A photograph can lie” (Eco 1984: 223). Eco ‘folgert’ daher, es sei “indispensable to cast in doubt their presumed ‘innocence’, to discuss their cultural origin, the non-naturality of their supposed causal relation with the referent” (Eco 1984: 226).

2.3.4 Schlussfolgerung

Ecos Darstellung ist in ihrer Gesamtheit für das zu entwickelnde Modell von besonderer Bedeutung. Vor allem sein Modell des Signifikationsprozesses lässt sich ausgezeichnet auf die Fotografie übertragen: Indem der Referent für die Bedeutung eines Zeichens entscheidend ausgeschlossen wird, kann das Konzept des Signifikats als kultureller Einheit entwickelt werden. Die Form der Signifikation durch Denotation und Konnotation lässt viele Phänomene der Bedeutungszuweisung bei Fotografien deutlich hervortreten. Die Spezifizierung des Signifikationsprozesses durch den vom Umstand abhängigen Sinn einer Botschaft ist ein entscheidender Schritt, um den Kontext, in dem eine Fotografie steht, in ein Zeichenmodell des fotografischen Zeichens zu integrieren. So kann auch die angebliche, oft postulierte Polysemie von Fotografien auf semiotische Prozesse rückgeführt und so beschrieben werden. Die differenzierte Darstellung visueller Codes schließlich lässt die verschiedenen Ebenen der Bedeutungszuschreibung, insbesondere durch die Verschiedenheit des ikonischen und ikonographischen Codes, deutlich hervortreten. Gerade diese beiden Codes müssen aber klar beschrieben und unterschieden werden, wurden doch bislang verschiedene Interpretationen der gleichen Fotografie auf eine postulierte Polysemie, statt auf verschiedene angewendete visuelle Codes rückgeführt.

Aber Ecos Semiotik des visuellen Codes kann nicht einfach auf die Frage des Verhältnisses von Fotografie und Realität und damit explizit auf Fragen der geschichtlichen Wahrheit oder Falschheit des Referenten als historischer Quelle angewendet werden, wie das gemeinsame Interesse der in diesen Band versammelten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler am Beginn formuliert wurde. Denn Eco zeigt mit ernüchternder Klarheit die Grenzen der Semiotik auf. Die Semiotik ist eben nur in der Lage, bestimmte Aspekte der Beziehung Zeichen und Referent, Fotografie und Realität, zu klären:

“Die Semiotik interessiert sich für die Zeichen als gesellschaftliche Kräfte. Das Problem der Lüge (oder der Falschheit), das für die Logiker [und Historiker] von Bedeutung ist, ist prä- oder post-semiotisch” (Eco 1994: 73).

Deshalb müssen der Semiotik und ihren Methoden für Fragestellungen der Geschichtswissenschaft oder anderer Geisteswissenschaften, die hauptsächlich am

Referenten einer Fotografie als Untersuchungsgegenstand interessiert sind, ergänzende Methoden anderer Disziplinen an die Seite gestellt werden. Doch ist die Semiotik zumindest geeignet, die Transformationen, die im Produktionsprozess einer Fotografie auftreten, exakt zu beschreiben, sowie die bei der Wahrnehmung einer Fotografie relevanten Faktoren zu berücksichtigen.

2.3.5 Fotografien sind wie Namen

Ecos Konzept der Signifikation wurde übrigens bereits einmal in Ansätzen aufgegriffen und auf die Fotografie übertragen (Seel 1995).¹¹ Von Seel werden Fotografien wie Eigennamen als “augenblickliche Konfigurationen von Dingen” (Seel 1995: 469) betrachtet. Nach der “kausalen” Namenstheorie (Wolf 1993: 9-43) scheint ein Eigenname unter allen Objekten eines herauszugreifen, ohne es auf eine bestimmte Beschreibung oder eine bestimmte Relation festzulegen: “Der Name denotiert, ohne zu konnotieren” (Seel 1995: 469). Fotografien sind daher wie Namen semantisch unbestimmt. Erst in einer spezifischen Verwendungssituation kommt einer bestimmten Fotografie eine bestimmte Bedeutung zu. Der Wirklichkeitsbezug der Fotografie ist damit abhängig von der (Unterscheidungs-) Kompetenz der Bildbetrachter. Dies ist ein höchst origineller Ansatz, der aber die Differenziertheit von Ecos Darstellung nicht erreicht und zu stark die Verwendung (Umstand) als konstituierend für die Signifikation betont.

3. Fotografie als Zeichen: Ein Modell

3.1 Prämissen

Die Schlussfolgerungen, die aus dem bisher Dargestellten gezogenen wurden, lassen sich zu folgenden Prämissen zusammenfassen. Diese bilden so die Grundlage für die Entwicklung eines fotografiespezifischen Zeichenmodells:

- Das zu entwickelnde Modell beruht auf zeichentheoretischen, und damit semiotischen Grundlagen (→ 1.4). Als Terminologie zur Beschreibung von Konzepten und Relationen werden deshalb semiotische Termini verwendet.
- Aufnahmezeitpunkt sowie Zeichengenesen werden vom Wahrnehmungszeitpunkt strikt getrennt (→ 1.4). Letzterer wiederum wird differenziert in Wahrnehmung (→ 2.3.2.a) und Bedeutungszuweisung (→ 2.3.2.b).

¹¹ Dies wird bereits bei Eco angedeutet (Eco 1994: 105-106).

- Die indexikalische Beziehung Referent - fotografisches Zeichen gilt als "Grundprinzip der Fotografie"; es wird als konstitutiv für das zu entwickelnde Modell angesehen (→ 2.2.1).
- Es wird zwischen dem Negativ als type sowie den Bildabzügen als tokens unterschieden (→ 2.1.2).
- In der Bildgenese wird zwischen einem nach bestimmten kulturellen Regeln denotativen (→ 2.3.3) und einem durch den Bildproduzenten beeinflussbaren Anteil unterschieden (→ 2.2.1).
- Die Wahrnehmung bestimmter Objekte vollzieht sich anhand von visuellen Stimuli, die zu einer wahrgenommenen Struktur koordiniert werden (→ 2.3.2.a).
- Die der Wahrnehmung folgende Bedeutungszuweisung vollzieht sich durch die Vorgänge der Denotation und Konnotation (→ 2.3.1) auf der Grundlage von visuellen Codes (→ 2.2.3; 2.3.2). Das fotografische Zeichen wird auf diese Weise sowohl in seiner Genese als auch in seiner Wahrnehmung als kodiert betrachtet.
- Die zugrundeliegenden visuellen Codes beinhalten auch Regeln, die den Sinn der Bedeutung durch die Einbeziehung bestimmter Umstände steuern (→ 2.3.1).

Diese Schlussfolgerungen werden zu einem Modell ausgebaut, das geeignet ist, die komplexen Beziehungen zwischen dem fotografischen Zeichen und seinem Referenten, der Realität, darzustellen. Ergänzt werden sie von dem Modell der Wahrnehmung von Fotografien, das Martino aufgestellt hat (Martino 1985).

Zunächst wird das materielle Sein der Fotografie modellhaft in zwei Stadien geteilt: In das Stadium der Zeichengenese und des Signifikationsprozesses. Jedes dieser Stadien wird im Folgenden mit Hilfe eines eigenen Zeichenmodells beschrieben: Jedem der beiden Stadien kann auf diese Weise ein auf die spezifischen Umstände angepaßtes Zeichenmodell zugewiesen werden.

3.2 Zeichengenese

Die Genese der Fotografie, der Weg von der physischen Realität als Vorbild zur materiellen Fotografie (Abzug) als fotografisches Zeichen, ist allein durch ihren sich über zahlreiche Schritte hinziehenden technischen Ablauf als ein dynamischer Prozess aufzufassen. Es bestehen während der Genese etliche Möglichkeiten der Einflussnahme, die das Endprodukt, das fotografische Zeichen, in der schließlich realisierten Form als

fotografischer Abzug konstituieren. Ein Modell der Zeichengenerese sollte dem Rechnung tragen und ein dynamisches einem statischen Zeichenmodell vorgezogen werden.

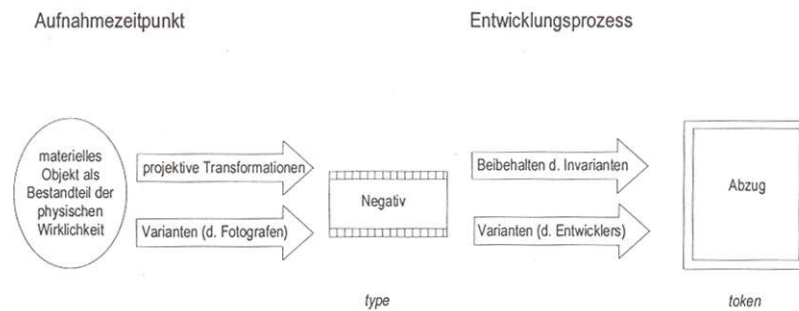


Abb.1: Modell der Zeichengenerese

Wenn ein Objekt oder Ausschnitt der physischen Realität fotografiert wird, wird das dreidimensionale Objekt in die zweidimensionale Abbildfläche einer materiellen Fotografie transformiert. Diese Transformation folgt bestimmten Regeln der projektiven Geometrie:¹²

“Jede Transformation einer Form in eine andere mit Hilfe einer Projektion von einem gewissen Punkt aus wird projektive Transformation genannt” (Martino 1985: 13).

Bei jeder projektiven Transformation bleiben bestimmte Eigenschaften von Formen unverändert, invariant. Die Menge der invarianten Eigenschaften können mit Hilfe der projektiven Geometrie untersucht werden. Zu den Invarianten zählen beispielsweise Fluchtlinie, Einfallswinkel, Schnittpunkt und Geradlinigkeit, während metrische Eigenschaften und Eigenschaften von Winkeln im allgemeinen durch Projektionen verändert werden (Martino 1985: 13).

Eine Fotokamera ist prinzipiell lediglich ein Mittel, auf mechanischem, optischem und chemischem Weg automatisch perspektivische Bilder zu erzeugen, die auf den Prinzipien der letztlich auf Leon Battista Alberti zurückgehenden perspektivischen Projektion beruhen. Eine Fotografie ist die Projektion eines Objektes durch die Kameralinse auf die Filmebene, wobei die Kameralinse das Projektionszentrum darstellt. Dabei bleibt die Invarianz gewisser geometrische Eigenschaften des fotografierten Objektes erhalten, da Fotokameras nach den Gesetzen der projektiven Transformationen konstruiert sind.

¹² Der folgende Absatz verdankt die wesentlichen Gedanken einem überzeugenden Aufsatz von Emanuele Martino (1985), der das erstmals von Ugo Volli (1972) auf ikonische Phänomene angewendete Konzept der geometrischen Transformation auf die Fotografie übertragen hat.

"Projektive Transformationen begründen [so] eine mathematische Beziehung zwischen Objekt und fotografischen Signifikanten: Genauer gesprochen besteht eine Eins-zu-Eins-Beziehung zwischen Punkten des Objekts und Punkten des Signifikanten" (Martino 1985: 15).

Damit lässt sich auch die nach Peirce gleichzeitige indexikalische und ikonische Qualität der Fotografie beschreiben: Sie besitzt indexikalische Qualität, da sie durch ihre mechanische, optische und chemische Entstehung mit ihrem Vorbild physikalisch untrennbar verbunden ist. Parallel dazu besitzt sie ikonische Qualität, da ihre 'Ähnlichkeit' zum Vorbild durch Invarianten bedingt wird, wobei die Bedingungen der 'Ähnlichkeit' noch weiter unten spezifiziert werden. Die ikonische, nach ästhetischen Gesichtspunkten mimetische Qualität des fotografischen Abbildes (Negativ) wird also durch die von der Optik vorbestimmten Invarianten erzeugt. Sie sind, einmal festgelegt durch die nach dem Prinzip der Perspektive konstruierten Linsen, durch den Fotografen nicht beeinflussbar.

Anders liegt der Fall bei den Varianten im Transformationsprozess. Diese sind individuell veränderbar und führen zu bedeutungsunterscheidenden Distinktionen - zumindest auf der Konnotationsebene, wie später noch gezeigt wird (→ 3.3). Die Varianten im Transformationsprozess beruhen auf Vorentscheidungen des Produzenten, wie Wahl der Blende, der Belichtungszeit, der Filmempfindlichkeit und der Farbwiedergabe. Ebenfalls zu den Varianten zählen die zahlreichen Einflussmöglichkeiten, die die Abzüge, die tokens, in ihrem Entstehungsprozess als Abzug vom Negativ (type) unterliegen. Retusche ist dafür nur ein wohlbekanntes und gleichzeitig drastisches Beispiel. Der Begriff der Varianten kann auch weiter gefasst verstanden werden, wenn auch Wahlmöglichkeiten des Fotografen wie Motiv an sich, Kameratyp, Aufnahmewinkel, Pose, Arrangement und Gestaltung mit einbezogen werden (Waibl 1987: 6). Er ist dann aber nicht mehr direkt auf den Prozess der Transformation bezogen.

Durch die Invarianten wird die von kulturellen Bedingungen abhängige Ikonizität der Fotografie festgeschrieben: In Bezug auf die Invarianten ist die Fotografie ein ähnliches, mimetisches Abbild der Wirklichkeit. Besondere Bedeutung erhält im Entstehungsprozess das fotografierte Objekt, der Referent, da er unbedingt nötig für die Entstehung des fotografischen Abbildes ist. Als *conditio sine qua non* kann deshalb von der Fotografie auf einen Referenten Bezug genommen werden. Wie und als was dann allerdings der Referent der Fotografie betrachtet und mit Inhalt gefüllt wird, bedarf eines separaten Modells.

3.3 Signifikationsprozess

Die Vorgänge zum Wahrnehmungszeitpunkt werden modellhaft unterteilt in a) Erkennen des Objekts und b) Zuweisung von Bedeutung (Signifikationsprozess). Ob die Vorgänge tatsächlich so ablaufen, ist im Wesentlichen das Forschungsfeld der Wahrnehmungspsychologie, deren Erkenntnisse jedoch unter Punkt a) in dieses Modell mit eingeflossen sind (Martino 1985: 17-23). Das gesamte Modell soll indes lediglich erklären, wie eine Fotografie in einer Referenzhandlung benutzt wird, wie eine Fotografie durch die Herstellung der Verbindung zu ihrem Referenten Bedeutung erhält. Auch die Trennung der Vorgänge in a) und b), die voneinander unabhängig nicht existieren, ist als lediglich modellhaft anzusehen: Sobald ein Erkennungsvorgang abläuft, erfolgt die Zuweisung von Bedeutung.

a) Erkannt wird ein Objekt, indem der Rezipient bestimmte Invarianten als visuelle Stimuli bemerkt und sie zu einer wahrgenommenen Struktur koordiniert (Eco 1994: 202; 2.3.2.a). Entscheidend für das Erkennen sind die invarianten Elemente eines fotografischen Zeichens:

“Verschiedene Fotografien eines bestimmten Objektes konstituieren eine Untermenge der potentiell unendlichen Menge aller projektiven Transformationen dieses Objekts. Nicht-invariante Eigenschaften wechseln von einer Fotografie zur anderen, während invariante Eigenschaften sich in allen Fotografien nicht verändern und auf diese Weise die Objektidentifikation ermöglichen” (Martino 1986: 15).

Von jedem Objekt können potenziell eine unendliche Anzahl Fotografien gemacht werden. Dennoch können wir dieses Objekt in den meisten Fotografien wiedererkennen - wenn die Fotografie zum (mythischen) visuellen Repertoire des Menschen einer bestimmten Kultur gehört, sogar ohne dieses Objekt jemals gesehen zu haben (Dörfler et al. 1998: 347-351). So kann beispielsweise eine Fotografie des Eiffelturms erkannt werden, selbst wenn der Rezipient diesen realiter noch nie gesehen hat. Die Bedeutung der Invarianzen für die Objektidentifikation ist ein Postulat, das detailliert bei Martino beschrieben und von ihm mit den Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie untermauert wurde (Martino 1986: 17-23). So lässt sich der Analogon-Effekt, den die Fotografie produziert, aufgrund des Wahrnehmungsvorgangs erklären: Das fotografische Zeichen erzeugt eine Beziehung, die gleich der Beziehung ist, die der Rezipient beim Erkennen und Erinnern eines Objektes konstruiert. Die Wahrnehmungsmodelle der Fotografie und der Realität ähneln sich also, d.h. das fotografische Zeichen denotiert dieselbe kulturelle Einheit wie die wirkliche

Erfahrung (→ 2.3.2.a), wie im Folgenden mit der Betrachtung des fotografischen Referenten spezifiziert wird.

Für den Prozess des Erkennens wird die Position Martinos adaptiert, nicht jedoch für die Bedeutungszuweisung. Nach Martino bezieht sich ein fotografisches Zeichen auf die fotografierte Realität (Martino 1986: 10). Dies wird nach Eco mit dem Verweis abgelehnt, dass Bedeutung nicht durch den Bezug auf den Referenten entsteht. Denn Kommunikation läuft nicht auf der Basis von Objekten, sondern auf der Basis der Bedeutung ab, die die Objekte für die Menschen haben.

b) Die Bedeutung eines fotografischen Zeichens liegt nicht in seinem Referenten. Dies mag verwundern, betrachtet man die Intensität, mit der auf der Bedeutung des Referenten für die Entstehung der Fotografie insistiert wurde: der Referent als Grundprinzip der Fotografie. Dies gilt allerdings lediglich für den ersten Teil der Zeichengenesse, für den Prozess vom Vorbild (fotografiertes Objekt) zum Negativbild (type). Für die Bedeutungszuweisung erweist sich jedoch der Referent als irrelevant. Denn das Vorhandensein eines Referenten ist nach Eco, wie bereits dargestellt wurde (→ 2.3.1), kein Faktor für die Signifikation eines (fotografischen) Zeichens. Dies kann für fotografische Zeichen durch ein einfaches Beispiel untermauert werden: Eine alte Fotografie, beispielsweise eines heute nicht mehr existierenden Lustschlosses Lindenruh, kann durchaus von einem Rezipienten in der Gegenwart als dieses erkannt und mit der Bedeutung 'Lustschloss Lindenruh' verbunden werden. Zweifellos ist aber der materielle Referent der Fotografie zum Zeitpunkt der Rezeption nicht mehr existent. Dennoch kann sie dekodiert und verstanden werden. Ein fotografisches Zeichen verweist also auf etwas anderes als auf den, vielleicht für den Rezipienten bislang unbekanntem, materiellen Referenten. Dieses andere ist eine kulturelle Einheit.

Wie läuft nun der Signifikationsprozess genau ab, wie ist eine Fotografie als 'kulturelle Einheit' definiert? Zunächst zu letzterem. Wie oben bereits beschrieben, ist eine kulturelle Einheit als eine in ein System von kulturellen Einheiten durch Oppositionen eingefügte semantische Einheit definiert und kann mittels einer Kette von Interpretanten identifiziert werden (→ 2.3.1). So kann die kulturelle Einheit 'Lustschloss Lindenruh' als imaginäres Beispiel durch die Interpretanten (die jeweils andere kulturelle Einheiten darstellen), 'prunkvolles Gebäude für festliche Repräsentation, Adel, höfische Gesellschaft,

Verschwendung, Park, märchenhaft schön, rauschende Feste, Barock, schöne Hofdamen und Kavaliere' etc. beschrieben werden. Gleichzeitig steht sie im semantischen Feld 'höfische Bauten in X' etwa dem Stadtschloss Elisabethenburg und dem Jagdschloss Falkenhain gegenüber.

Der Vorgang der Signifikation lässt sich auch beim fotografischen Zeichen mit den Prozessen der Denotation und Konnotation beschreiben. Die Denotation ist der Verweis des materiellen fotografischen Zeichens (Signifikanten) auf eine kulturelle Einheit, die unmittelbare, vom ikonischen Code vorgeschriebene Bezugnahme, die ein fotografisches Zeichen beim Betrachter auslöst (→ 2.3.1). Der Signifikant denotiert allerdings nur, wenn er - aufgrund bestimmter Umstände - auf einen spezifischen ikonischen Code bezogen wird. Denotiert wird eine Position in einem semantischen System (im obigen Beispiel das semantische Feld 'höfische Bauten in X'), das Denotat¹³. Die wahrgenommene Form wird also je nach angewendetem Code einer bestimmten Position in einem bestimmten semantischen System zugeordnet.¹⁴ Das Denotat muss um konnotative Bestandteile ergänzt werden, um sinntragende Ausdrücke zu ermöglichen. Die Konnotation wird mit Eco beschrieben als die Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann. Es existieren nun verschiedene Arten der Konnotation, was an obigen Beispiel gezeigt werden kann: 'prunkvolles Gebäude für festliche Repräsentation, Adel, höfische Gesellschaft' wären Konnotation als Definitionsbedeutung, 'märchenhaft schön, rauschende Feste, schöne Hofdamen und Kavaliere' etwa emotionale Konnotationen, 'Verschwendung' eine Konnotation per ideologischer Definition oder ein durch die Fotografie hervorgerufenes mentales Bild eines Gemäldes des Fürsten Z, dem Erbauer des Schlosses, Konnotation durch Übersetzung in ein anderes semiotisches System. Spezifisch für die Fotografie gilt, dass durch bestimmte durch den Produzenten gewählte Varianten im Entstehungsprozess (Referent-type-token) spezifische Konnotationen beim Betrachter erzeugt werden können (Espe 1985). So können fotografische Techniken wie Kamerawinkel und Belichtungszeit bei der Vergrößerung deutliche Veränderungen der Konnotationen zu einem fotografischen Signifikanten hervorrufen: Etwa wirkt die Belichtungsstufe Dunkelgrau überwiegend

13 Das fotografische Denotat kann nicht begrifflich umschrieben werden, da in diesem Fall bereits ein vollständiger Signifikationsprozess durchgeführt worden wäre.

14 Der Code entscheidet auf welcher Komplexitätsebene er denotiert (vgl. analytischer und synthetischer Code).

positiv, von ihr gingen in Espes Studie kaum negative Assoziationen aus (Espe 1985: 69). Die Bedeutung eines fotografischen Zeichens ist also die Gesamtheit seiner von einem Code gesteuerten Denotation und Konnotation (→ 2.3.1).

Eine wesentliche Rolle im Signifikationsprozess spielt dabei der verwendete Code und der Umstand. Nach Eco regelt der Code Produktion und Interpretation einer Botschaft (→ 2.3.1). Anders als im Fall der Sprache ist der ikonische Code aber bislang weder ausdrucksseitig noch inhaltsseitig beschrieben. Lindekens hat für die Fotografie versucht, ausdrucksseitig bedeutungsunterscheidende, aber nicht bedeutungstragende Elemente zu finden (→ 2.2.2). Eine solche doppelte Gliederung ikonischer Zeichen lehnt Eco ab (→ 2.3.2.b). Stattdessen schlägt er vor, dass der visuelle Code funktioniert, indem er entweder als relevante Züge das auswählt, was in einem analytischeren Code bereits eine komplexe Bedeutungseinheit aus relevanten Zügen ist, oder umgekehrt, indem er eine komplexe Bedeutungseinheit als Resultat der eigenen Kombinationsmöglichkeiten betrachtet, während diese für einen synthetischeren Code lediglich ein relevanter Zug ist. Folglich entscheidet ein Code, auf welcher Komplexitätsebene er seine eigenen relevanten Züge identifizieren will, indem der die eventuelle innere (analytische) Kodifizierung dieser Züge einem anderen Code anvertraut (→ 2.3.2). Dieses Konzept hat seine Parallele in dem Barthes'schen Mythos-Konzept (Dörfler et al. 1998: 347). Auf ein Beispiel wie die Fotografie von Willy Brandt kniend vor dem Mahnmal im ehemaligen Warschauer Ghetto (1970) übertragen, identifiziert der ikonische Code relevante Züge, die den Wahrnehmungsvorgang der Fotografie bestimmen, beispielsweise 'kniender Mann, Treppenstufen, Fotografen mit Fotoapparaten etc.'. Auf der Ebene des synthetischeren ikonographischen Codes besitzt diese Fotografie eine komplexere, konventionalisierte Bedeutung, beispielsweise 'Willy Brandts Freundschaft- und Demutsgeste symbolisiert die Entspannungspolitik der sozial-liberalen Koalition'. Solche aufeinander aufbauenden Codes sind nun beschreibbar: "Es gibt bestens erkennbare Codes in der Photographie" (Eco 1994: 245). Nach wie vor bleibt aber der Sinn dieser Botschaft vom Umstand abhängig.

Dieselbe fotografische Botschaft kann von verschiedenen Gesichtspunkten aus dekodiert werden kann. Zwar kann die grundlegende Denotation eines fotografischen Signifikanten,

so wie sie der Produzent intendierte, verstanden worden sein. Es können dem Signifikanten aber, wie oben gezeigt, verschiedenen Konnotationen zugeschrieben werden. So kann eine Fotografie eine kulturelle Einheit denotieren, die neben der Definitions-Konnotation 'Fotografie eines Soldaten' potentiell verschiedene, sich oft ausschließende emotionale und ideologische Konnotationen wie 'Mörder', 'Held', 'Nazi', 'Großvater Heinrich' etc. hervorruft. Welche dieser Konnotationen gewählt werden, hängt vom Umstand ab, durch den die Botschaft einen bestimmten Sinn erhält. Es gibt also auch bei der Fotografie außersemiotische Bedingungen und Gelegenheiten, die es erlauben, die Dekodierung eher in die eine als in die andere Richtung zu orientieren, ihr einen bestimmten Sinn zuzuweisen. Einige Faktoren geben den Sinn der Bedeutungszuweisung vor. Dies sind:

- der Kontext
- der Kommunikationsumstand
- die Weltanschauung des Betrachters
- das Wissen um den Entstehungsprozess der Fotografie

Diese Faktoren bestimmen den Sinn eines fotografischen Zeichens.¹⁵ Der Sinn erweist sich als das geeignete Mittel, um die potenzielle Polysemie des fotografischen Zeichens wegen der anscheinend willkürlichen Konnotationsmöglichkeiten im Signifikationsprozess durch die Einführung des vom Umstand abhängigen Sinns wieder einzuschränken. Die Begriffe des Sinns und des Umstandes sind damit zentral für die Absicht, die Bedeutung einer Fotografie möglichst genau zu bestimmen. Die nähere Erläuterung der Faktoren des Umstandes lässt dies deutlich werden.

Unter Kontext wird die Rezeptionsumgebung der Fotografie verstanden. Im Fall einer Pressefotografie gehören zum Kontext die Bildbeschriftung, die um die Fotografie angeordneten Texte und das Layout (Barthes 1961: 11). Im Fall einer in einem Fotoalbum verwahrten Fotografie wäre der Kontext z.B. andere Fotografien, die in einem Zusammenhang mit der ersteren stehen, eventuelle Bildunterschriften, oder Beschriftungen auf der Rückseite.

¹⁵ Bislang wurden diese Faktoren im Text eher summarisch als Kontext bezeichnet.

Unter Kommunikationsumstand werden die Bedingungen verstanden, in der eine Rezeptionshandlung erfolgt. Im Fall einer Pressefotografie ist dies die Zeitung und ihr Name an sich und damit das Wissen um eine bestimmte Position des Mediums, in dem sie veröffentlicht wurde: Eine Fotografie eines grünen Spitzenpolitikers kann einen anderen Sinn annehmen, je nachdem, ob es in der tageszeitung (taz) oder im Bayernkurier abgedruckt wird. Die gleiche Fotografie hat einen anderen Sinn, je nachdem, ob sie der Betrachter in einem Museum oder in einem Fotoalbum eines verstorbenen Familienmitglieds findet.

Die Ideologie bzw. Weltanschauung des Betrachters ist ein außersemiotisches Phänomen, das als Teil des individuellen Interpretationsspielraums anerkannt werden muss, aber unter Umständen z.B. durch eine historisch-geistesgeschichtliche Analyse beschreibbar ist.

Das Wissen um den Entstehungsprozess der Fotografie ist eine grundsätzliche Frage bei der Rezeption einer Fotografie. Es kann ihr als Medium einen bestimmten Sinn geben. So wird eine Fotografie anders betrachtet, wenn man sie als Analogon der Wirklichkeit nimmt, als wenn man die Möglichkeiten der Einflussnahme in Betracht zieht und ihr so kritisch gegenüber steht.

3.4 Fotografie ist kein Analogon der Wirklichkeit

Dieses Modell des Genese- und Signifikationsprozesses bei Fotografien bezieht klar Position. Eine Fotografie wird keineswegs als Analogon der Wirklichkeit betrachtet. Stattdessen wird die Betonung auf die Varianten im Produktionsprozess und die Bezugnahme im Signifikationsprozess auf eine kulturelle Einheit gelegt. Insgesamt wird so die Fotografie als Denotation auf eine historische Realität als komplexes kulturelles System betrachtet. Ihre Bedeutung hängt von den Bedingungen ihrer Fertigung und den der Signifikation zugrunde gelegten Codes ab, ihr Sinn liegt in den verschiedenen Umständen der Rezeption. Mit diesem Modell soll dem weitverbreiteten Glauben der 'Polysemie' des fotografischen Zeichens entgegen getreten werden. Durch Aufdeckung der zugrunde liegenden Codes und Umstände ist es vielmehr möglich, die Bedeutung und den Sinn einer bestimmten Fotografie herauszuarbeiten.

4. Literaturverzeichnis

Aigner, Karl: Die Blicke im Zeitalter ihrer technischen (Re-)Produzierbarkeit. Zum photographischen Verhältnis von Vor-Bild und Ab-Bild. In: Schmid, Georg (Hg.): Die Zeichen der Historie. Wien, Köln: Böhlau Nachf., 1986, S. 163-171
Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Berlin: Rowohlt, 1932
Ders.: On the Nature of Photography. In: Critical Inquiry 1 (1974), S. 149-161

Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, S. 11-27

Ders.: Rhetorik des Bildes. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, S. 27-46

Ders.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989

Bazin, Andre: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont Schauberg, 1975, S. 21-27

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 45-65

Bense, Max: Fotoästhetik. In: Pawek, Karl (Hg.): Panoptikum oder Wirklichkeit. Hamburg: Gruner & Jahr, 1965, S. 144-147

Berger, Arthur Asa: Signs in Contemporary Culture. New York: Longman, 1984
Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. Berlin: Akademie Verlag, 1998

Brög, Hans: Erweiterung der allgemeinen Semiotik und ihre Anwendung auf die Live-Photographie. Kastellaun: Henn, 1979

Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. München: Fink, 1970

Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt/M.: Hanser, 1995

Dörfler, Hans-Diether/Schmitt, Julia/Tagsold, Christian/Woischnig, Delf: Bildergeschichten - Geschichtsbilder. Zur Rolle der Fotografie im Geschichtsdiskurs. In: medien + erziehung 42(1998)6, S. 345-354

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München: Fink, ⁸1994

Ders.: Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984

Eder, Josef Maria: Geschichte der Photographie. Halle/Saale: Knapp, ⁴1932

- Espe, Hartmut: Konnotationen als Ergebnisse fotografischer Techniken. In: Zeitschrift für Semiotik 7(1985)1/2, S. 63-71
- Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann, 1998
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997
- Gubern, Román: Mensajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona: Edition Península, 1974
- Holmes, Oliver Wendel: The Stereoscope and the Stereograph. In: Beaumont Newhall (Hg.): Photography and Images. Illustrated Readings in der History of Photography. New York: Museum of Modern Art u.a, 1980, S. 60
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964
- Lindekens, Rene: Dans l'Espace de l'Image. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1986
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul: Studienbuch Linguistik. Tübingen: Niemeyer, ³1996
- Martino, Emanuele: Referenz und Invarianz in der Photographie. In: Zeitschrift für Semiotik 7(1985)1/2, S. 9-25
- Michaud, Yves: Formen des Schauens. Philosophie und Fotografie. In: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann, 1998, S. 730-739 Newhall, Beaumont: The History of Photography from 1839 to the Present Day. New York: Museum of Modern Art, 1949
- Nöth, Winfried: Handbook of Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990
- Peirce, Charles Sanders: Collected Papers Vol. 1-6, hrsg. von Hartshorne, Charles/Weiss Paul; Vol. 7-8, hrsg. von Burks, Arthur. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-58 (zitiert mit Band. Paragraph)
- Ders.: Semiotische Schriften Bd. 1, hrsg. u. übersetzt von Kloesel, Christian/Pappe, Helmut. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986
- Ritter, Joachim/Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. VIII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992
- Saussure, Ferdinand de: Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin: De Gruyter, ²1967

Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München: Ullstein, 1977

Schmalriede, Manfred: Ästhetische Funktionalität. Gestalten der Objekte der Fotografie. In: Sturm, Hermann/Eschenbach, Achim (Hg.): Ästhetik & Semiotik. Tübingen: Narr, 1981, S. 71-80

Seel, Martin: Fotografien sind wie Namen. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 43 (1995)3, S. 465-478

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt/M.: Fischer, 1980

Talbot, William H. Fox: The Pencil of Nature. London: Longman, 1844-46, ND New York: Hans P. Kraus Jr., 1989

Volli, Ugo: Some possible developments of the concept of iconicism. In: Versus (1972)3, S. 14-30

Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (I). In: Fotogeschichte 6(1986a)21, S. 312

Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (II). In: Fotogeschichte 6(1986b)22, S. 310

Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (III). In: Fotogeschichte 7(1987)23, S. 312

Walton, Kendall L.: Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism. In: Critical Inquiry 11(1984), S. 246-277

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hrsg. von Uhlig, Ludwig. Stuttgart: Reclam 1995

Wolf, Ursula: Einleitung. In: Wolf, Ursula (Hg.): Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993

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