

Kapitel 3

Theoretische Grundlagen

Die Defizite in der Forschung zur Rhetorik des Bildes beruhen auf zwei Punkten: Zum einen gehen die Forschungen von einem sehr eingeschränkten Rhetorikverständnis aus, das sich vor allem auf die Figuralrhetorik beschränkt, und zum anderen fehlt eine vollständige Theorie des fotografischen Bildes, das seine Medialität und seinen Aufbau beschreibt. Diese beiden Defizite zu beheben ist das Anliegen dieses Kapitels.¹

Ich werde zunächst mit einer Definition des Fotos beginnen und im Anschluß daran seine spezifische Rhetorik entwickeln. Um das fotografische Bild zu beschreiben, werde ich – ausgehend von der Forschung zur Verbalsprache sowie zur Wahrnehmung des Bildes selbst – von den kleinsten Einheiten ausgehen, um dann die textuelle Höherorganisation genauer untersuchen zu können. Ich gehe dabei von der bisherigen Forschung zur Gestalttheorie, Zeichentheorie², Kodetheo-

¹Ein weiteres Defizit der Forschung besteht im unterschiedlichen Vokabular, das die einzelnen Autoren verwenden; dabei sind mit einer Bezeichnung teilweise unterschiedliche Dinge gemeint, die sich nicht zu einer homogenen Theorie zusammenschließen lassen. Diese unterschiedliche Bestimmung der Begriffe wird in den einzelnen Beiträgen nicht deutlich gemacht. Die folgenden Definitionen haben eine Vereinheitlichung des Vokabulars ebenso zum Ziel wie die Unterscheidung verschiedener Inhalte, die verschiedene Autoren demselben Begriff zuordnen.

²Die Zeichentheorie oder Semiotik hat im 20. Jahrhundert einen „geradezu kometenhaften“ (Nöth 1985, Seite 1) Aufstieg erfahren. Ihre Wurzeln reichen bis in die Antike zurück. Der Begriff „Semiotik“ kommt aus der griechischen Medizin,

rie und Texttheorie aus. Ebenso werde ich die Kommunikationstheorie an einigen Stellen mit einbeziehen und im Anschluß daran mit Hilfe dieser Forschungsergebnisse ein umfassendes Modell der Fotorhetorik darlegen.

3.1 Das fotografische Bild

3.1.1 Die Wahrnehmung des fotografischen Bildes

Für die Untersuchung der Wahrnehmung von Bildern³ bietet sich gerade die Gestalttheorie⁴ besonders an. In ihrem Mittelpunkt steht die Objektwahrnehmung. Diese wird anhand zweidimensionaler Flächen

„die Diagnose und Prognose als Zeichenprozesse verstand (wobei Symptome als Zeichen interpretiert wurden).“ (Burkhard 1993 (in Anlehnung an Morris)) Doch auch in der Antike war die Zeichentheorie nicht auf die Medizin beschränkt, sondern auch das verbalsprachliche Zeichen wurde untersucht. Sowohl bei Platon als auch bei Aristoteles findet sich bereits eine triadische Konzeption des Zeichens. (Nöth 1985, Seite 21) Platon unterscheidet zwischen Laut, Idee (oder Begriff) und dem bezeichneten Ding (oder der Sache). (Vgl. dazu Platon: *Kratylos*, *Phaidros*) Im 20. Jahrhundert ist Morris als eigentlicher Begründer der modernen Semiotik zu nennen. (Burkhard 1993, Seite 546) Aber auch Peirce, Saussure, Barthes und Eco haben in der Semiotik wichtige Forschungsergebnisse erzielt. Auf ihre Modelle werde ich im folgenden zurückgreifen. Die genaue Bestimmung des Forschungsgegenstandes der Semiotik ist schwierig, da sich verschiedene Richtungen herausgebildet haben, die dazu divergierende Theorien liefern. (Nöth 1985, Seite 1 und Pelc 1984 VI-VII) Dazu haben einzelne Autoren unterschiedliche Modelle entworfen. Ihnen allen ist die Grundannahme gemeinsam, daß Zeichen existieren. (Nöth 1985, Seite 87ff) Für meine Arbeit ist es wichtig, hier ein allgemein gehaltenes Modell eines einheitlichen Semiotik-Begriffs zu liefern; die einzelnen Tendenzen sind hierbei zu vernachlässigen. Mir geht es also nicht um eine genaue Darstellung verschiedener Richtungen innerhalb der Semiotik, sondern um die Skizze ihrer Gemeinsamkeiten, die eine Grundlage für die Anwendung auf die Fotografie bilden.

³Bei den in diesem Kapitel dargelegten Grundlagen zur Bildwahrnehmung unterscheidet sich das Foto nicht vom Bild, daher werde ich hier vom Bild im allgemeinen sprechen. Falls das Foto jedoch davon abweicht, beziehe ich mich bei der Definition direkt auf das Foto und spreche nicht vom Bild.

⁴Die Gestalttheorie ist in den 20-er Jahren des 20. Jahrhunderts von verschiedenen Psychologen entwickelt worden. Allgemein gilt Max Wertheimer als ihr Begründer. Die Gestalttheorie erforscht den Vorgang der visuellen Wahrnehmung. (Vgl. dazu Metzger 1966 Band 1.1.1, bes. S. 866-953)

untersucht.⁵ Beim Erkennen eines Objekts wird seine Gestalt wahrgenommen. „Die physikalische Gestalt des Gegenstandes wird durch seine Grenzen bestimmt (...). Die Wahrnehmungsgestalt ist das Ergebnis eines Wechselspiels zwischen dem physikalischen Gegenstand, dem Medium Licht als dem Übermittler von Information und den im Nervensystem des Betrachters herrschenden Bedingungen.“⁶ Hier fließen die Erkenntnisse der Optik, Physik und Neurologie mit ein. „Wie wir die Gestalt eines Gegenstandes sehen, hängt jedoch nicht nur von der Netzhautprojektion in einem bestimmten Augenblick ab. Strenggenommen wird das Bild von der Gesamtheit der Seherlebnisse bestimmt, die wir mit diesem Gegenstand oder mit dieser Art von Gegenstand in unserem ganzen Leben gehabt haben.“⁷ Auch unsere Erfahrung hat Konsequenzen für unsere Wahrnehmung, denn wir bringen sie beim Wahrnehmungsvorgang immer mit ein. Besonders einleuchtend ist dies vor allem bei der Betrachtung einer gegenständlichen Zeichnung oder einer Fotografie, die wir dreidimensional wahrnehmen. Ohne unsere Erfahrung wäre dies nicht möglich. Diese Abhängigkeit von der Erfahrung des einzelnen führt häufig zu dem Schluß, der Konventionalitätsgrad beim Bild sei weniger hoch als bei der Verbalsprache.⁸

⁵Das berühmteste Experiment von Max Wertheimer, mit dem die Gestalttheorie überhaupt erst begründet wurde, ist die Untersuchung der Wirkung zweier nacheinander aufleuchtender Lichtpunkte, die von Testpersonen als eine Bewegung eines Lichtpunktes auf einer Fläche wahrgenommen wurden. (Diese Bewegung nennt Wertheimer die Phi-Bewegung.) Ein vergleichbares Phänomen ist die Wahrnehmung von Scheinkonturen: also die Wahrnehmung von Konturen, die es im physischen Reizmuster nicht wirklich gibt. Damit wurde die Grundthese dieser Theorie gebildet: „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.“ (Goldstein 1997, Seite 169)

⁶Arnheim 1978, Seite 50

⁷Arnheim 1978, Seite 51

⁸Bei der Untersuchung der Verbalsprache scheint es weniger von der Erfahrung des einzelnen abzuhängen, wie der Text analysiert wird. Dennoch gilt diese Abhängigkeit vom einzelnen Rezipienten ebenso für die Verbalsprache, wenn auch in abgeschwächter Form. Die Literaturtheorie spricht in diesem Zusammenhang von verschiedenen Lektüren des Textes. (Vgl. dazu auch Knape 2000a, Seite 132) Die Sprachkompetenz des Rezipienten hat unmittelbare Konsequenzen für das

Darin liegt auch das Hauptproblem für die Unschärfe dieser Theorien. Dies wird bei der Verbalsprache durch ihren höheren Diskretionsgrad anders gesehen. Allerdings denke ich, daß auch bei der Verbalsprache dieses Phänomen existiert.⁹ Im folgenden wird deutlich werden, daß trotz der teilweise schwachen Kodes eine Analyse der Bildintention möglich ist.

Ein Bild wird durch zwei verschiedene Verfahren wahrgenommen, die einander ergänzen: das Top-down und das Bottom-up-Prinzip.¹⁰ Im Fall des Bottom-up-Prinzips beginnt die Verarbeitung „bei den Elementarmerkmalen, und unsere Wahrnehmung baut auf dieser Grundlage auf. Die Objektwahrnehmung wird aber nicht nur durch die Elemente bestimmt, aus denen ein Gegenstand besteht, sondern auch durch das Wissen des Beobachters über die Bedeutung des Gegenstands.“¹¹ Genau gegenläufig dazu ist das Top-down-Prinzip, „weil

Textverständnis. Die Bildkompetenz des Einzelnen hat großen Einfluß darauf, wie er das Bild dekodiert. Ebenso hat die Verbalsprachkompetenz großen Einfluß darauf, wie er Verbalsprache versteht. Für beide Sprachen (Bild- und Verbalsprache) gilt: Je größer die Sprachkompetenz – sowohl auf Seiten des Senders – als auch auf Seiten des Empfängers, desto mehr Verstehen wird ermöglicht. Zusammenfassend kann man also festhalten, daß durch den geringeren Konventionalisierungsgrad beim Bild, die Unschärfe der Regeln zwar größer ist als bei der Verbalsprache; dennoch gibt es ebenso wie für die Verbalsprache auch für die Bildsprache Regeln, nach denen der jeweilige Text wahrgenommen und interpretiert wird. Dazu liefert die Gestalttheorie Grundlagen.

⁹Vgl. dazu z.B. die Erzählung „Le petit Prince“ von Antoine de Saint Exupéry: „Le langage est la source des malentendus.“ Dies Zitat bezieht sich auf die Verbalsprache. Es gilt aber sowohl für die Verbalsprache als auch für die Bildsprache, wie zu Beginn in der Geschichte gezeigt wird, wenn der Elefant, der von der Schlange verschlungen wurde, als Hut gesehen wird.

¹⁰Genau diese beiden Verfahren der Bildwahrnehmung werden in Magrittes Bildern gestört. Hier erwartet der Betrachter dann jeweils ein anderes Bild, als er tatsächlich vor sich hat. Dies unterstreicht er noch durch den Rückgriff auf verbalsprachliche Elemente im Bild. Dadurch eignen sich gerade die Bilder Magrittes besonders gut, um Bilder zu untersuchen. Vgl. dazu z.B. Naredi-Rainer 1994, Seite 4ff; und auch hinten das Kapitel 4.2.2.4 Referenz des bildsprachlichen Zeichens. Foucault thematisiert diesen Widerspruch anhand des Bildes „Dies ist keine Pfeife“ und verlagert ihn so zu einem Widerspruch zwischen gemaltem Bild und Verbalsprache. (Foucault 1997)

¹¹Goldstein 1997, Seite 188

die Verarbeitung entweder von Information „höherer Ebene“ ausgeht – etwa dem bedeutungshaltigen Kontext eines Reizmusters – oder von anderer Information, aufgrund derer wir eine spezielle Reizfolge erwarten.“¹²

Die Wahrnehmung eines Bildes ist die Grundlage seiner Interpretation durch den Betrachter. Dennoch ist ein Bild niemals für alle Betrachter identisch, sondern durch ihre unterschiedlichen Erfahrungshorizonte haben sie Differenzen in ihrer Wahrnehmung. Dies hat Konsequenzen für die Rhetorik. Ohne ein einheitliches objektives Modell, das klärt, wie der einzelne Betrachter ein Bild wahrnimmt, ist es unmöglich, ein Bild so zu gestalten, daß eine Intention oder eine Teilintention an den Betrachter übermittelt wird. Um hier ein möglichst genaues Modell entwerfen zu können, das dann Aufschluß über die Möglichkeiten der Intentionsübermittlung gibt, werde ich nun die einzelnen Einheiten und den Aufbau des fotografischen Bildes untersuchen.

3.1.2 Einheiten im fotografischen Bild

Die im Bild wahrgenommenen Objekte setzen sich aus kleineren Einheiten zusammen. In der Gestalttheorie werden diese kleinsten Einheiten im Bild als „Flecken“ bezeichnet. Ein Fleck kann als die maximale Ausdehnung einer homogenen Fläche definiert werden. Aus diesen Flecken setzt sich das Bild zusammen. Ein Fleck ist eine Fläche, die eine einheitliche Chromatik hat. Unter „Chromatik“ werden Farbe, Helligkeit und Körnigkeit verstanden. Physikalisch gesprochen heißt dies, daß ein Fleck jeweils genau eine ihm zugehörige Frequenz hat. Ein Fleck ist also in sich homogen. Er wird durch andere Flecken, die eine andere Chromatik haben, begrenzt. Alle Flecken sind gleich-

¹²Goldstein 1997, Seite 189

wertig und haben in sich noch keine Bedeutung. Aus ihnen sind die Figuren¹³ im Bild aufgebaut. Figur wird die Gestalt einer Fläche oder eines Körpers¹⁴ im Hinblick auf ihre Proportioniertheit genannt.

Wie Gestalten im einzelnen wahrgenommen werden, das ist in den Gestaltgesetzen formuliert worden. Es werden folgende unterschieden: Gesetz der Prägnanz oder Gesetz der guten Gestalt¹⁵, Gesetz der Ähnlichkeit¹⁶, Gesetz der fortgesetzt durchgehenden Linie¹⁷, Ge-

¹³In der Gestalttheorie wird mit „Figur“ die Gestalt eines Körpers oder einer Fläche bezeichnet. Eine Figur hebt sich im Bild vom Hintergrund ab. (Vgl. dazu die sogenannte „Figur-Grund-Trennung“ z.B. in: Goldstein 1997, Seite 176ff) In einem Bild können auch mehrere Figuren abgebildet werden. Die Figuren sind also die im Bild dargestellten Gestalten. (Goldstein 1997, Seite 163ff) Deswegen werde ich im folgenden den Begriff „Figur“ in der Gestalttheorie durch „Gestalt“ ersetzen. In der Rhetoriktheorie weicht die Bedeutung des Begriffs „Figur“ davon ab. „Mit Figur bezeichnet man in der Rhetoriktradition generell bestimmte sprachliche, jedoch nicht grammatisch motivierte Gestaltphänomene der Oberflächen- oder Tiefenstruktur von Texten.“ (Knape 1996, Spalte 290) Man hat in der Rhetorikliteratur versucht, die Figuren „zu klassifizieren, zu kodifizieren und gegebenenfalls theoretisch zu fassen.“ (Knape 1996, Spalte 290) Dies nennt man in der Rhetorik die Figurenlehre. Um Mißverständnissen vorzubeugen, werde ich im folgenden auch in der Rhetoriktheorie den bloßen Begriff „Figur“ vermeiden und statt dessen von „rhetorischer Figur“ sprechen. Bei der Übertragung der rhetorischen Figuren auf das Bild werde ich von „bildrhetorischen“ Figuren sprechen.

¹⁴Der Begriff „Körper“ ist hier neutral zu verstehen, er bezieht sich sowohl auf menschliche Körper, als auch auf Objekte der gegenständlichen Welt (seien diese nun vorgestellt oder real).

¹⁵Jede Figur wird so gesehen, daß sie eine möglichst einfache Struktur ergibt. (Ein Beispiel hierfür ist die Zeichnung eines Kreises, der sich mit einem Quadrat schneidet. Durch die Überschneidung entstehen komplizierte Figurensegmente, dennoch nehmen wir einen Kreis und ein Quadrat wahr. (Guski 1989, Seite 54 und Goldstein 1997, Seite 172); Vgl. dazu auch die Darstellung von Julian Hochbergs Theorie in Arnheim 1978: „Je kleiner die Informationsmenge, die man braucht, um eine gegebene Gliederung im Vergleich zu anderen Alternativen zu definieren, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß die Figur auch so wahrgenommen wird.“ (Arnheim 1978, Seite 60)

¹⁶In einer komplexen Reizkonfiguration organisiert man diejenigen Elemente zu einer Einheit, die einander ähnlich sind (z.B. hinsichtlich der Farbe, der Intensität, der äußeren Form oder der Höhe). (Guski 1989, Seite 55 und Goldstein 1997, Seite 172)

¹⁷Punkte, die als gerade oder sanft geschwungene Linien gesehen werden, wenn man sie verbindet, werden als zusammengehörig wahrgenommen. Linien werden tendenziell so gesehen, als folgten sie dem einfachsten Weg. (Goldstein 1997, Seite 173)

gesetz der Nähe¹⁸, Gesetz des gemeinsamen Schicksals¹⁹ und das Gesetz der Vertrautheit²⁰.

Auch das Verhältnis vom Ganzen zu seinen Teilen untersucht die Gestalttheorie. „Im Vordergrund steht der Zusammenhangsnachweis für die Teile und Momente des Ganzen, die funktionale Abhängigkeit der Ganz- und Teileigenschaften voneinander.(...) Je nach Zusammenhangsverhältnis kann ein Teil relativ ausgegliedert sein oder im Verband mit der Nachbarschaft aufgehen.“²¹ Damit wird deutlich, daß die einzelnen Teile als funktional voneinander abhängig angesehen werden. Sie gehören teilweise verschiedenen Ebenen im Bild an und stehen in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Die genaue Unterscheidung scheint sich aber nach rein formalen Gesichtspunkten schwierig zu gestalten, weil sie nicht streng isoliert sein müssen.

Arnheim bestimmt in „Kunst und Sehen“²² den Begriff „Teil“ genauer und gibt somit eine Antwort auf die Frage, was ein Teil ist. „Bei den ganz einfachen Gestalten lassen sich die Teile leicht bestimmen. Ein Quadrat besteht in der Wahrnehmung aus vier Geraden mit Einschnitten an den Ecken. Doch bei weniger prägnanten, vielschichtigeren Gestalten sind die Strukturmerkmale nicht so offenkundig.“²³ Er zieht deshalb den Schluß, daß man die Gesamtstruktur miteinbeziehen sollte.

Wichtig ist, daß man zwischen „echten“ Teilen und bloßen Stücken

¹⁸ Reizelemente, die räumlich nahe beieinander sind, werden zu einer zusammengehörigen Gestalt organisiert (z.B. benachbarte Reihen von Linien, Punkten etc). (Guski 1989, Seite 55 und Goldstein 1997, Seite 173)

¹⁹ Wenn Punktmuster oder Linien einen gemeinsamen Verlauf haben, dann werden sie als eine Wahrnehmungseinheit gesehen. (Guski 1989, Seite 56 und Goldstein 1997, Seite 174)

²⁰ Dinge bilden mit größter Wahrscheinlichkeit Gruppen, wenn sie vertraut erscheinen oder etwas bedeuten. (Goldstein 1997, Seite 174)

²¹ Metzger 1966 Band 1.1.1, Seite 890

²² Arnheim 1978, Seite 78ff

²³ Arnheim 1978, Seite 78

unterschiedet. Arnheim bezeichnet die Abschnitte, die eine getrennte Untereinheit innerhalb des Gesamtzusammenhangs darstellen, als „echte“ Teile und diejenigen Abschnitte, die nur in Bezug auf einen begrenzten Teilzusammenhang oder auf überhaupt keine Unterteilung in der Figur eigenständig sind, als bloße Stücke.²⁴ Damit verhält sich der „echte Teil“ zum „Stück“ ungefähr wie das Wort oder das sprachliche Zeichen zu einer willkürlichen Gruppierung einer Lautfolge (bzw. Buchstabenfolge), die keine Bedeutung hat, weil sie kein Zeichen bildet, sondern nur aus willkürlichen Ausschnitten verschiedener Zeichen oder eines Zeichens besteht. Ein „Stück“ ist ein willkürlich gewählter Ausschnitt eines Bildes, der über keine Bedeutung verfügt. Ein Teil hingegen ist eine bedeutungstragende Einheit im Bild.

Der entscheidende Faktor für die Gestaltpsychologen ist unsere Fähigkeit, die Trennung eines Gegenstandes von seinem Hintergrund, die Figur-Grund-Trennung, zu vollziehen. Dabei verwenden sie zu ihrer Untersuchung Vexierbilder, sogenannte „Kippbilder“, bei denen die Figur sowohl als Figur und dementsprechend der Hintergrund als Hintergrund aber auch als Figur wahrgenommen werden kann. Dazu zählt auch das Hase-Entenbild, das Wittgenstein untersucht.²⁵ Er kommt zu dem Schluß, daß es sich dabei zwar um ein einziges materielles Bild handelt, daß aber zwei verschiedene Wahrnehmungsbilder entstehen (Hase, Ente).

²⁴ Arnheim 1978, Seite 78f

²⁵ Wittgenstein 1994 Bd 1, Seite 520-521, 524, 542, Bd 2 482, 496 und Bd 7, Nummer 70, 74-77, 80-82, 84, 860, 861, 872, 993, 994, 1114

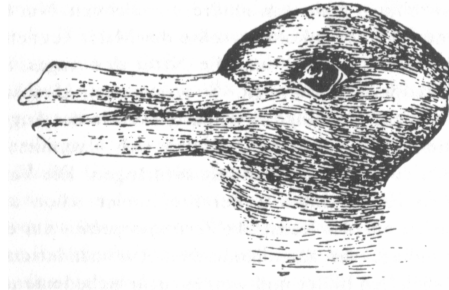


Abbildung 3.1: Hase-Entenbild

Aus einem Einzelreiz lassen sich demnach zwei Wahrnehmungsbilder ableiten.²⁶ Dies wird häufig als ein der bildlichen Wahrnehmung zugehöriges Phänomen beschrieben. Dennoch gibt es auch hier eine Analogie zur Verbalsprache: Dieses Phänomen existiert auf der Ebene der Zusammensetzung der Teile, also auf der Satz- und Textebene. Im Bild wäre das die Komposition. Dies entspricht bei der Verbalsprache der syntagmatischen Ebene. In der Verbalsprache gibt es ebenfalls das Phänomen eines solchen „Kippbildes“, wenn auch in etwas abgewandelter Form. In der Verbalsprache nennen wir es Polysemie. Denn im verbalsprachlichen Kontext können Wörter zwei verschiedene Bedeutungen annehmen. Die Kippbilder funktionieren in beide Richtungen, wenn die Figur außerhalb eines Kontexts steht. Durch einen Kontext kann man aber erreichen, daß sie ihre Doppeldeutigkeit verlieren und nur noch eine Bedeutung durch den Betrachter erkannt wird.²⁷ Dies gibt es auch in der Verbalsprache, bei polysemen Wörtern, bei den sogenannten „Teekesselchen“.²⁸

Die Polysemie kann hier ebenso wie in der Verbalsprache durch den Kontext aufgehoben werden. In der Abbildung unten links wird das

²⁶ Arnheim 1978, Seite 92

²⁷ In der Psychologie wurde dies durch verschiedene Experimente bestätigt. Der Kontext kann durch Integrierung in ein Bild geschehen oder aber durch sprachliche Zusätze. Vgl. dazu: z.B Guski 1989, Seite 63

²⁸ Das Wort „Schloß“ zum Beispiel bezeichnet einerseits ein burgartiges Gebäude und andererseits einen Türverschluß.

Hase-Entenbild (rechts) nicht als Hase-Entenbild dekodiert, sondern lediglich als Entenkopf. Damit ist die Polysemie Hase-Ente durch den Kontext aufgehoben worden. In der Verbalsprache ist ein vergleichbares Beispiel der Satz: „Der Gefängswärter hat mit dem Schlüssel das Schloß zur Zelle des Gefangenen aufgeschlossen.“ Auch hier wird das Schloß nicht mehr mit dem burgartigen Gebäude in Zusammenhang gebracht, sondern eindeutig als Türverschluß dekodiert.

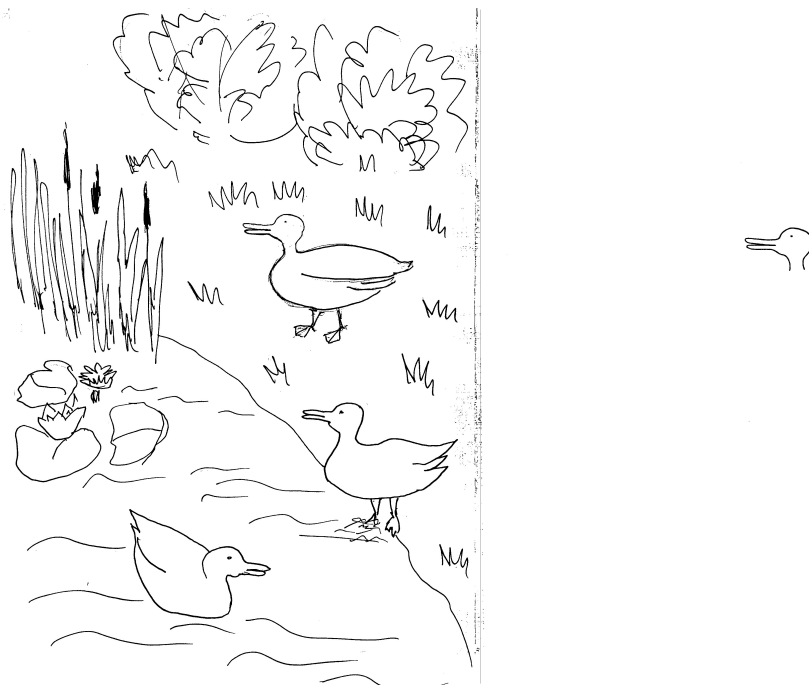


Abbildung 3.2: Aufhebungen der Mehrdeutigkeit durch den Kontext

Zusammenfassend stelle ich hier also fest, daß in der Forschung das kleinste Element im Bild als Fleck bestimmt wird.²⁹ Aus mehreren Flecken setzt sich eine Gestaltfigur zusammen. Diese entspricht einem Objekt in der Wirklichkeit. Die Gestalt wiederum kann in verschiedene Teile untergliedert werden. Ein Bild bildet in der Regel mehrere Gestaltfiguren ab. Die einzelnen Gestalten wiederum können einen Teil des Bildes darstellen.

²⁹Vgl. hierzu bes. meine Ausführungen zur Gruppe μ .

Im Vergleich dazu werde ich mich nun der von der Verbalsprache ausgehenden Forschung zuwenden, um eine stärkere Analogie zwischen fotografischem Bild und verbalsprachlichem Text zu entwickeln. Dazu bietet sich die Zeichentheorie besonders an, weil sie auch auf andere Phänomene als die der Verbalsprache übertragbar ist.

3.1.2.1 Der Zeichenbegriff

In den einzelnen semiotischen Theorien wird auch das Zeichen unterschiedlich aufgefaßt. Die strikte Trennung zwischen Zeichen und Text wird nicht immer vollzogen. Gerade bei Peirce und Eco ist die Verwendung des Begriffs Zeichen durchaus nicht immer auf einzelne in einem Text kommunizierte Elemente bezogen, sondern auch auf größere Einheiten und teilweise auf den Text als Ganzes. Schon Morris verstand unter Zeichen die gesamte kommunizierte Einheit (also den „Text“ gemäß der von mir verwendeten Begrifflichkeit). Im Anschluß an Morris ist auch Peirces Zeichenbegriff sehr weit zu fassen. Er faßt außer den einzelnen Zeichen das, was in der linguistischen Literatur als Satz oder Text bezeichnet wird (Dicent, Argument), unter den Begriff Zeichen.³⁰ Eco geht in „Einführung in die Semiotik“³¹ auf zwei Definitionen der Semiotik ein. Er unterscheidet dabei den Zeichenbegriff von Saussure und Peirce. Dabei lehnt er sich an den weiter gefaßten von Peirce an.³² Ich werde jedoch in meiner Arbeit zwischen Zeichen und Text unterscheiden und daher den enger gefaßten Zeichenbegriff von Saussure zugrundelegen. Dort, wo sich die einzelnen Zeichenbegriffe nicht widersprechen, werde ich auf Peirce und Eco eingehen. Dort, wo

³⁰Vgl. dazu Peirce 1993, bes. Seite 64ff

³¹Eco 1991b, Seite 28ff

³²In Ecos Theorie der Zeichenerzeugung (Eco 1991a, Seite 203ff) wird deutlich, daß Eco zwar im Titel von Zeichen spricht, in der Ausarbeitung aber auch Texte miteinbezogen wissen will. Er „befaßt sich mit der Arbeit, die erforderlich ist, um Zeichen, Botschaften oder Texte zu erzeugen und zu interpretieren(...)“ (Eco 1991a, Seite 204)

Peirce und Eco sich auf den Text beziehen, werde ich dann im Kapitel Texttheorie noch einmal auf sie eingehen.

Analog zum verbalsprachlichen Zeichen kann man die kleinste bedeutungstragende Einheit im Bild als Bildzeichen definieren. Diese bedeutungstragende Einheit (analog zum Wort in der Verbalsprache) besteht aus mindestens einem Fleck (analog zum Laut in der Verbalsprache). Wenn im Bild einem einzelnen Fleck bereits Bedeutung zukommt, entspricht er der Ausdrucksseite des Bildzeichens. In der Regel setzen sich mehrere Flecken zu einer bedeutungstragenden Einheit zusammen, und einem einzelnen Flecken kommt noch keine Bedeutung zu. Demnach ist die Ausdrucksseite des Bildzeichens nach Arnheim als „Teil“³³ zu definieren. Es setzt sich aus verschiedenen Flecken zusammen und wird einer Inhaltsseite zugeordnet, es hat also eine Bedeutung. Dabei beziehe ich mich auf diejenigen Teile nach Arnheim, die auf der untersten Ebene im Bild angesiedelt sind, also die kleinsten möglichen Teile.³⁴

Diese Definition ist eine sehr abstrakte theoretische Definition. Anders als in der Verbalsprache ist es sehr schwierig, diese kleinsten Einheiten auszumachen. Denn auch über den einzelnen Bildzeichen gibt es Einheiten. Diese sind nicht ohne weiteres analog zur Verbalsprache als Sätze zu definieren, sondern auch sie sind „Teile“ im Bild. Diese übergeordneten Teile sind nur schwer von denjenigen zu unterscheiden, die – ähnlich dem verbalsprachlichen Zeichen – eine Bedeutung haben.

Dies hängt mit der Wahrnehmung des Bildes zusammen und wird

³³Vgl. dazu Arnheim 1978, Seite 78ff

³⁴Nach Arnheims Definition kann es auch Teile geben, die auf einer übergeordneten Ebene des Bildes angesiedelt sind, also mehrere dieser kleinsten Teile umfassen. Diese entsprechen jedoch dann nicht dem verbalsprachlichen Zeichen als der kleinsten bedeutungstragenden Einheit, sondern einer darüber liegenden Einheit im Text.

bei der Analyse der Wahrnehmung des Bildes (Top-Down- und Bottom-Up-Prinzip) deutlich. Die Bildwahrnehmung funktioniert über die Wahrnehmung von Einheiten, die einer Bedeutung zugeordnet werden können. Diese Einheiten liegen auf verschiedenen Ebenen und werden zu einer Einheit, die auf der darüber liegenden Ebene (Bottom-Up-Prinzip) angesiedelt ist, und zu Einheiten, die auf der darunter liegenden Ebene angesiedelt sind (Top-Down-Prinzip), zusammengesetzt. Festzuhalten bleibt, daß sich auch hier Einheiten, die auf derselben Ebene angesiedelt sind, nicht überschneiden. Ein Fleck gehört immer genau einer Einheit auf einer Ebene an. Die direkt über den Flecken angesiedelte Einheit, die dem verbalsprachlichen Zeichen entspricht, wird genau einer direkt darüber liegenden Einheit zugeordnet. Diese darüberliegende Einheit kann wiederum einer über dieser liegenden Einheit zugeordnet werden etc.

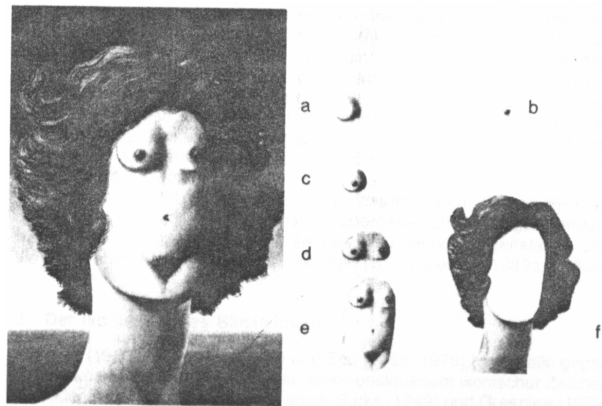


Abbildung 3.3: Beispiel für Bildelemente nach Sonesson

Zusammenfassend stelle ich hier also fest: Die einzelnen Einheiten im fotografischen Text³⁵ (ausgehend vom Bildzeichen) setzen sich zu immer größeren Einheiten zusammen. Die einzelnen Einheiten überlappen sich auf gleicher Ebene nicht. Ein Bildzeichen kann immer

³⁵Mersch bezeichnet die Fotografie als ein „Konglomerat aus Farbflecken“. (Mersch 1998, Seite 9)

genau einer Einheit jeder Ebene zugeordnet werden.

3.1.2.2 Mediale Eigenheiten des fotografischen Bildes

Bei der Übertragung von Definitionen der Verbalsprache auf die Bildsprache sind die medialen Eigenheiten von Bedeutung.³⁶ Um hier eine genauere Unterscheidung von Verbalsprache und Bildsprache zu erreichen, werde ich zunächst einige relevante Merkmale des verbalsprachlichen Zeichens zusammenfassen. Davon werde ich dann das fotografische Bildzeichen abgrenzen.

Das verbalsprachliche Zeichen unterscheidet sich vom Bildzeichen besonders in seiner Materialität. Die Verbalsprache ist linear (zeitlich).³⁷ Saussure schreibt über den linearen Charakter des verbalsprachlichen Zeichens: „les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps; leurs éléments se présentent l'un après l'autre.“³⁸ Der lineare Charakter der Verbalsprache gilt sowohl für die Bestandteile des einzelnen Zeichens als auch für die Aufeinanderfolge der Zeichen selbst. Außerdem ist die Verbalsprache heute akustisch oder optisch wahrnehmbar.³⁹ Es gibt einerseits die akustische Übertragung der Verbalsprache und andererseits die grafische Form⁴⁰ der Sprachdar-

³⁶In der Umgangssprache ist das Vokabular aus der Verbalsprache auf die Bilder bereits übertragen worden, und auch in der Wissenschaft setzt sich eine solche Übertragung immer mehr durch. So spricht man bei Bildern z.B. auch davon, daß sie „gelesen“ werden. Damit wird gleichzeitig der Textcharakter des Bildes betont. Vgl. dazu z.B. Muckenhaupt 1986 (bes. Seite 8f), Eicher 1994 (bes. Seite 17f) und Debray 1994 (bes. Seite 63ff)

³⁷Jacobson spricht nicht von Linearität in Bezug auf die Verbalsprache, sondern von Sukzessivität. (Jacobson 1992, Seite 289)

³⁸Saussure 1995, Seite 103 (Es gibt „für die akustischen Bezeichnungen nur die Linie der Zeit; ihre Elemente treten nacheinander auf.“ (Saussure 1967, Seite 82))

³⁹Zur Unterscheidung von oralen Kulturen und solchen, die über Schrift verfügen vgl. Schmidt 1998, Seite 94-114

⁴⁰Als grafische Form der Sprachdarstellung wird meist die Buchstabenschrift angesehen. Doch hier gibt es auch die Möglichkeit der Darstellung eines einzelnen Lautgebildes durch ein Bild, die sogenannte Bilderschrift. Dies ist ein Grenzfall der Verbalsprache. Dennoch ist die Zeichenrelation hier ebenso eindeutig wie bei der Buchstabenschrift. Auch sind die Zeichen linear angeordnet, und damit un-

stellung.⁴¹ Die Maßeinheiten der Verbalsprache sind zeitlich. Beim Sprechen und Hören folgen die einzelnen Einheiten zeitlich aufeinander. (Diese Linearität ist bei der graphischen Darstellung gleich.⁴²) Als Ausdrucksseite des verbalsprachlichen Zeichens wird das gesprochene (bzw. geschriebene) „Wort“ aufgefaßt. Es setzt sich aus verschiedenen Lauten (oder Buchstaben) zusammen. Die kleinsten Bausteine sind Phoneme (bzw. Grapheme), die selbst keine Bedeutung im semantischen Sinn haben. Auch diese Bausteine treten in linearer Folge auf.⁴³ Die einzelnen Wörter eines Satzes werden nicht ineinander unterscheidet sie sich vom Bild.

⁴¹Häufig wird betont, die grafische Sprachdarstellung sei nur eine Form der Verbalsprache, die sich aus der gesprochenen Verbalsprache, der akustischen Form, entwickelt hat. Das verbalsprachliche Zeichen sei ein phonetisches Zeichen und damit akustisch wahrnehmbar. Lyons schränkt dieses Primat ein, indem er auf Homophone hinweist. (Lyons 1985, Seite 40) Homophone können lediglich in ihrer geschriebenen Form unterschieden werden, jedoch nicht in ihrer akustischen Form. Doch gibt es auch das Phänomen der Homographen, die nur akustisch unterschieden werden können und in ihrer graphischen Form identisch sind. (Lyons 1985, Seite 41) Lyons weist auf die generellen Unterschiede zwischen Rede und Schrift hin. (Lyons 1985, Seite 64f) Dabei betont er, daß für die Rede keinerlei Licht benötigt wird und auch die Hände dabei nicht in Anspruch genommen werden. In bezug auf die Rhetoriktheorie muß diese Aussage jedoch eingeschränkt werden. Zwar ist verbalsprachliche Kommunikation auch ohne Hände möglich, allerdings spielen die Hände zur Unterstützung der verbalsprachlichen Rede eine wichtige Rolle. Die Gestik ist seit der Antike ein fester Bestandteil der Rhetorik. (Vgl. dazu z.B. Quintilian) Auch im Hinblick auf ihre Beständigkeit sieht er Unterschiede. Dennoch haben die akustische und die optische Form der Verbalsprache vieles gemeinsam. Saussure, der die akustische Form der Verbalsprache als Untersuchungsgegenstand ausgewählt hat, bedient sich teilweise der graphischen Form der Sprachdarstellung, um seine Aussagen zu verdeutlichen. („Ce caractère apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture ...“ (Saussure 1995, Seite 103) („Diese Besonderheit stellt sich unmittelbar dar, sowie man sie durch die Schrift vergegenwärtigt...“ (Saussure 1967, Seite 82))) Meine Untersuchung gilt sowohl für akustisch wahrgenommene als auch für optisch wahrgenommene Verbalsprache. Ich werde im folgenden die graphische Form in Klammern behandeln, sofern sie von der akustischen Form abweicht. Für meine Untersuchung ist es aber nicht wichtig, ob das Primat der akustischen Verbalsprache besteht oder nicht. Wichtig hingegen ist, daß beide Formen vorkommen und ich deshalb eine für beide Formen gültige Theorie entwickeln werde. Deswegen werde ich nicht weiter auf diese Diskussion eingehen.

⁴²Saussure 1995, Seite 103

⁴³„leurs éléments se présentent l'un après l'autre“ (Saussure 1995, Seite 103) („(...) ihre Elemente treten nacheinander auf.“ (Saussure 1967, Seite 82))

der verwoben, sie werden nacheinander artikuliert. Bei ihrer verbalen Artikulation können zwischen den einzelnen Wörtern Frequenzunterschiede oder sehr kurze Pausen gemessen werden, doch sind diese Diskretoren für das Ohr kaum wahrnehmbar. Denn auch innerhalb der Wörter gibt es bereits Frequenzunterschiede; deshalb ist diese Methode nicht ganz eindeutig. In der graphischen Aufzeichnung entsprechen die akustischen Pausen den Spatien zwischen den Wörtern. (Doch auch hier gilt einschränkend, daß dies auch bei der Aufzeichnung der Verbalsprache nicht immer so dargestellt wurde⁴⁴ und auch nicht in jeder verbalsprachlichen Landessprache geschrieben wird. Es ist also keinerlei Bedingung, die untrennbar mit dem verbalsprachlichen Zeichen verbunden ist, sondern bezieht sich auf die textliche Höherorganisation.) Man muß also festhalten, daß die Wörter nur diskret wahrgenommen werden, wenn der Empfänger über eine gewisse Sprachkompetenz verfügt. Bei Fremdsprachen ist es für den Empfänger nicht immer eindeutig, wo ein Wort beginnt und ein anderes endet. Dies ist bei der Artikulation von Sätzen leichter. Einzelne Sätze sind leichter voneinander abzugrenzen. Jedoch ist auch hier die Abgrenzung nicht immer eindeutig. Saussure versteht die Verbalsprache nicht als ein „ensemble de signes délimités d’avance“.⁴⁵ Er spricht vielmehr explizit von einer „masse indistincte“.⁴⁶ Das verbalsprachliche Zeichen versteht er als „une tranche de sonorité qui est, à l’exclusion de ce qui précède et de ce qui suit dans la chaîne parlée, le signifiant d’un certain concept“⁴⁷. Das heißt, der Empfänger muß

⁴⁴Zum Beispiel wurde im Lateinischen die „scriptio continua“ verwendet, bei der alle Wörter aneinander geschrieben wurden.

⁴⁵Saussure 1995, Seite 146 („als ein Zusammenwirken von Zeichen, die von vornherein voneinander abgegrenzt sind.“ (Saussure 1967, Seite 123))

⁴⁶Saussure 1995, Seite 146

⁴⁷Saussure 1995, Seite 147 („eine Lautfolge, welche mit Ausschluß des in der gesprochenen Reihe Vorausgehenden und Darauffolgenden das Bezeichnende für eine gewisse Vorstellung ist.“ (Saussure 1967, Seite 124))

die Laute selbst bedeutungstragenden Gruppen zuordnen können: nur wenn er über eine ausreichende Sprachkompetenz verfügt, nimmt er die einzelnen Zeichen auch als solche wahr. Verfügt er nicht über die ausreichende Sprachkompetenz, dann gelingt ihm die diskrete Wahrnehmung der einzelnen Zeichen nicht, und er nimmt lediglich eine zusammenhängende Lautfolge, die bedeutungslos ist, wahr. „Würden wir die Bedeutung eines Wortes über seine Lautgestalt identifizieren, so würden wir sie nie identifizieren. Denn kein Wort, sei es noch so klein, wird von allen Sprechern und selbst von einem Sprecher zu verschiedenen Zeiten auf die absolut gleiche Weise wiedergegeben: Wenn wir es also als dieses bestimmte Wort überhaupt identifizieren, müssen wir eine Hypothese aufstellen, also einen Erweiterungsschluß vornehmen, der *dieses* Vorkommen in der betreffenden „chaîne phonatoire“ als Fall eines allgemeinen Sprach-Typus enthüllt, der als solcher gar nicht der Ordnung der *parole* angehört.“⁴⁸ Der Empfänger muß also in der Lage sein, aus einer Lautfolge heraus bestimmte, ihm bekannte Einheiten zu erkennen, diese dann mit ihrer Bedeutung zusammendenken (als Zeichen verstehen) und kann sich nur so den Text als Ganzen erschließen.

Saussure definiert das verbalsprachliche Zeichen als bilateral.⁴⁹ Damit wird ein Zeichen als zweiseitig bestimmt.⁵⁰ Saussure unterscheidet eine Ausdrucksebene und eine Inhaltsebene des Zeichens. Diese nennt er Signifikant (signifiant) und Signifikat (signifié).⁵¹ Diese Begriffe

⁴⁸ Frank 1984, Seite 41f

⁴⁹ Saussure 1995, Seite 97ff (dt. 76ff)

⁵⁰ Bei seiner Definition des Zeichens bezieht sich Saussure auf das verbalsprachliche Zeichen, dennoch ist diese Definition auch auf andere Zeichen übertragbar.

⁵¹ Hjelmslev erweitert das von Saussure entworfene Modell der Bilateralität des Zeichens und unterscheidet nicht nur zwischen Signifikant und Signifikat, sondern bezieht Substanz und Form in sein Zeichenmodell mit ein. Er unterscheidet dann sechs Ebenen: Inhaltsmaterie, Inhaltssubstanz, Inhaltsform (Signifikat), Ausdrucksform (Signifikant), Ausdruckssubstanz und Ausdrucksmaterie. (Vgl. dazu Nöth 1985, Seite 70f)

entwickelt Saussure im „Cours de linguistique générale“ anhand von „concept“ und „image acoustique“. Saussure schreibt dazu: „Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique.“⁵²

Manfred Frank betont die Erschaffung der Inhaltsseite des Zeichens im Geist.⁵³ Von daher ist sie amorph, also gestaltlos. Die Ausdrucksseite (der Signifikant) des Zeichens kann materiell⁵⁴ kommuniziert werden, in der Verbalsprache z.B. als gesprochenes oder geschriebenes Wort. Im Geiste des Rezipienten wird das Wort dann wieder zum Zeichen zusammengefügt, also mit einer Inhaltsebene (Signifikat) verbunden gedacht. Dann entsteht wieder ein vollständiges Zeichen – genaugenommen kann man nur hier von Zeichen sprechen, weil es sich nur in diesem Fall um ein vollständiges Zeichen handelt. Zum Zeichen gehören immer beide Seiten (die Inhalts- und die Ausdrucksseite). Beide Seiten des Zeichens sind untrennbar miteinander verbunden „comparable à une feuille de papier: la pensée est le recto et le son son verso; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso (...)“.⁵⁵ Wenn Eco betont, daß ein Zeichen kommuniziert wird, geht er davon aus, daß eine Ausdrucksebene materiell vom Sender zum Empfänger übertragen wird und dabei von beiden mit der Inhaltsseite zusammen gedacht wird. Beide bedienen sich also

⁵²Saussure 1995, Seite 98 (Das sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild. (Saussure 1967, Seite 77))

⁵³Frank, Manfred 1984, Seite 34ff, bes. Seite 42

⁵⁴Unter „materiell“ verstehe ich hier etwas, was in der Physik durch meßbare Wellen beschrieben werden kann. (Bei der Verbalsprache wären es Schall- oder Lichtwellen.) In der modernen Physik geht man inzwischen davon aus, daß es sich dabei nicht nur um eine Übertragung von Lichtwellen, sondern ebenfalls um eine Übertragung von Korpuskeln handelt. Dies wird aber für die Theorie des Bildzeichens nicht von Bedeutung sein, deswegen gehe ich hier nicht weiter darauf ein.

⁵⁵Saussure 1995, Seite 157

gleicher Konventionen⁵⁶ und können der materiell übertragenen Ausdrucksseite die Inhaltsseite zuordnen.

Darüberhinaus betont Eco noch einmal, daß die Bilateralität für alle Zeichen⁵⁷ gilt: „Ein Zeichen korreliert⁵⁸ immer Elemente einer Ausdrucksebene mit Elementen einer Inhaltsebene.“⁵⁹ Für Nöth gehört die Bedeutung eines Zeichens zu den „Minimalbedingungen“, die er im Handbuch der Semiotik angibt: „Minimalbedingung aller Zeichentheorien ist das Vorhandensein einer Zeichenrelation, die häufig Bedeutung genannt wird.“⁶⁰

Im folgenden werde ich genauer auf die Bildsprache eingehen. Die Bildsprache ist zweidimensional (flächig). Saussure sagt, daß visuelle Zeichen (*signifiants visuels*) „peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions“⁶¹ und sich hierin von der Linearität des verbalsprachlichen Zeichens unterscheiden. Jacobson betont, daß sowohl die visuelle als auch die auditive Wahrnehmung offensichtlich Raum und Zeit implizieren. „Die räumliche Dimension hat jedoch Vorrang bei visuellen Zeichen und die zeitliche bei auditiven Zeichen.“⁶² Außerdem ist die Bildsprache optisch. Das Bild kann von einem Betrachter niemals akustisch wahrgenommen werden. Hier unterscheidet es sich grundlegend von der Verbalsprache, die sowohl akustisch

⁵⁶Vgl. hierzu hinten das Kapitel 3.1.3 Der Kode des fotografischen Bildes

⁵⁷Eco versteht die Semiotik nicht wie Saussure auf die Verbalsprache bezogen, sondern sieht ihre weiterreichende Anwendbarkeit. Eco entwickelt sie von Saussures Basis ausgehend weiter und unterscheidet verschiedene semiotische Felder (Zoosemiotik,...) (vgl. dazu auch Eco 1991b, Seite 20ff) Jedes der semiotischen Felder beruht auf der Annahme der Existenz von Zeichen. Die hier dargelegte Definition des Zeichenbegriffs ist keinesweges auf eines der semiotischen Felder beschränkt, sondern gilt für alle Zeichen und bildet somit die Grundlage für die semiotische Wissenschaft.

⁵⁸Vgl. dazu das Kapitel 3.1.3 Der Kode des fotografischen Bildes.

⁵⁹Eco 1991a, Seite 76

⁶⁰Nöth 1985, Seite 87

⁶¹Saussure 1995, Seite 103 („gleichzeitige Kombinationen in verschiedenen Dimensionen darbieten können“ (Saussure 1967, Seite 82))

⁶²Jacobson 1992, Seite 289

als auch optisch übertragen und wahrgenommen werden kann. Als materielle Erscheinung des Bildzeichens ist der „Teil“⁶³ aufzufassen. Er ist die Ausdrucksseite des bildsprachlichen Zeichens und setzt sich aus verschiedenen Flecken (mindestens jedoch einem Flecken) zusammen.⁶⁴ Die kleinsten Bausteine sind hier nicht Phoneme (bzw. Grapheme), sondern Flecken, die selbst keine Bedeutung haben.⁶⁵ Auch diese Bausteine treten flächig auf.⁶⁶

⁶³Vgl. dazu vorne meine Zusammenfassung der Gestalttheorie und Arnheim 1978, Seite 78ff

⁶⁴Schelske untersucht die Wahrnehmung eines pointillistischen Gemäldes und stellt fest, daß „ungemischt Farbpunkte nur in der visuellen Konstruktion des Betrachters zum gewünschten Hauptton, zur Form, und somit zum gewünschten Zeichen verschmelzen.“ (Schelske 1997, Seite 84) Hier beschreibt er das Bottom-up-Prinzip, das ich bereits vorne im Kapitel 3.1.1 Die Wahrnehmung des fotografischen Bildes dargestellt habe, und verdeutlicht somit die Zusammensetzung eines Einzelzeichens aus verschiedenen Flecken.

⁶⁵In Bezug auf die Fotografie kann es vorkommen, daß ein Bild gerastert ist. Dies ist bei einer Veröffentlichung in einer Zeitung der Fall. Darauf bezieht sich Kracauer, wenn er in Bezug auf die Titelseite einer Illustrierten schreibt: „So sieht also die Filmdiva aus. (...) Wer durch die Lupe blickte, erkennt den Raster, die Millionen von Pünktchen, aus denen die Diva, die Wellen und das Hotel bestehen. Aber mit dem Bild ist nicht das Punktnetz gemeint, sondern die lebendige Diva am Lido.“ (Kracauer 1992, Seite 185) Dies ist jedoch keine Ausnahme der Fleckentheorie, sondern lediglich eine Verfeinerung. Denn auch hier sind die homogen wirkenden Flächen als Flecken zu definieren, die sich von anderen Flächen dadurch unterscheiden, daß sie eine andere Frequenz haben.

⁶⁶Einen Versuch zur Bestimmung der Bestandteile des Bildzeichens unternimmt Kluwe. Er propagiert eine Übertragung von der Zusammensetzung des sprachlichen Zeichens auf das Bild. Am Beispiel eines Fotos einer Parkbank beschreibt er ein Brett oder einen Nagel als Morphem oder Semem. (Kluwe 1983, Seite 65) Warum jetzt aber gerade die Parkbank ein Zeichen und der Nagel ein Morphem bestimmt wird, ist unklar. Ebenso könnte es sich ja bei einem Nagel um das Zeichen und bei der Parkbank um eine einem Satz oder Absatz ähnliche Einheit handeln. Abstrakt gesprochen heißt dies also: Kluwe bestimmt also eine übergeordnete Einheit, die aus weiteren Einzelteilen zusammengesetzt ist. Jedoch gibt es keinerlei Grund für die Annahme, daß es sich hierbei um ein Bildzeichen und seine Bestandteile handelt. Es könnte sich ebensogut um eine einem Satz oder Absatz vergleichbare Einheit handeln. Damit ist dieses Modell für eine umfassendere Theorie nicht geeignet. Die Psychologie zerlegt das Bild bei ihrer Untersuchung in kleinste Einheiten. Diese kleinsten im Bild wahrnehmbaren Einheiten bezeichnet sie als „Flecken“. Diese sind physikalisch meßbar und sind definiert als homogene Fläche, die eine Wellenlänge hat. Ein Fleck ist durch andere Flecken begrenzt, die eine von diesem verschiedene Wellenlänge haben. (Es gibt auch den Fall, daß ein Fleck nur von einem anderen Flecken begrenzt wird. Dies kommt vor, wenn ein Fleck innerhalb eines ihn umgebenden Flecks liegt. Dies ist jedoch selten und

Die Maßeinheiten der Bildsprache sind flächig. Beim Senden und Empfangen folgen die einzelnen Einheiten nicht zeitlich aufeinander, sondern das Bildzeichen ist flächig als Ganzes da und wird vom Betrachter dann sehr schnell wahrgenommen. (Viele Untersuchungen betonen hier die viel höhere Übertragungsrate von Informationen im Verhältnis zur Verbalsprache. Dies ist auch ein Grund, warum die Werbung sich des Bildes bedient; denn hier kann dem Betrachter in kürzerer Zeit mehr vermittelt werden.)⁶⁷ Die einzelnen Zeichen sind auch hier als Einzelzeichen isolierbar, dennoch werden sie gleichzeitig übertragen. Bei einem Bild können zwischen den einzelnen Ausdrucksseiten Frequenzunterschiede oder sehr kurze Pausen gemessen werden. Dennoch sind diese Diskretoren für den Betrachter insofern nicht leicht wahrnehmbar, da es auch innerhalb der Zeichen bereits Frequenzunterschiede gibt.⁶⁸ Arnheim hat dies im Zusammenhang mit der Unterscheidung eines echten Teils von einem bloßen Stück im Bild bereits thematisiert. Man muß also festhalten, daß die Ausdrucksseiten nur diskret wahrgenommen werden, wenn der Empfänger über eine gewisse Sprachkompetenz verfügt. Der Empfänger muß die Flecken selbst bedeutungstragenden Gruppen zuordnen können: nur wenn er über eine gewisse Sprachkompetenz verfügt, dann nimmt er die einzelnen Zeichen auch als solche wahr. Verfügt er nicht über die ausreichende Sprachkompetenz, dann gelingt ihm die diskrete Wahr-

von daher zu vernachlässigen.) Auch Eco versteht die Elemente im Bild nicht einzeln für sich, sondern sieht sie an den Kontext im Bild stärker gebunden als die verbalsprachlichen Zeichen an den Text. „Die Zeichen der Zeichnung sind (...) keine Gliederungselemente, die den Sprachphänomenen entsprechen, weil sie keinen Oppositions- und Stellenwert haben, weil sie nicht durch die Tatsache, daß sie erscheinen oder nicht erscheinen, bedeuten; sie können Kontextbedeutungen annehmen (Punkt = Auge, wenn der Punkt innerhalb einer mandelförmigen Form erscheint) und haben keine Bedeutung für sich selbst.“ (Eco 1991b, Seite 217)

⁶⁷Vgl dazu z.B. Kroeber-Riel 1996, auch Gruppe μ 1992

⁶⁸Vgl. dazu z.B. schwarz umrandete Comic Figuren oder auch bei der Gruppe μ die Unterscheidung von contour und ligne, sowie die Untersuchungen von Fresnault-Deruelle (Fresnault-Deruelle 1977 und 1999)

nehmung der einzelnen Ausdrucksseite nicht, und er nimmt lediglich eine zusammenhängende Fleckendecke wahr, die bedeutungslos ist.⁶⁹ Eco schreibt in Bezug auf die Wahrnehmung einer Zeichnung: „Ich bemerke einige visuelle Stimuli und kodiere sie zu einer wahrgenommenen Struktur. Mit den von der Zeichnung gelieferten Erfahrungsdaten tue ich dasselbe wie mit den von der Sinneswahrnehmung gelieferten Erfahrungsdaten: Ich selektioniere sie und strukturiere sie auf Grund von Erfahrungssystemen und Annahmen, die von der vorhergehenden Erfahrung abhängen, und folglich auf Grund von Codes.“⁷⁰ Der Empfänger muß also in der Lage sein, aus einer Fleckendecke heraus bestimmte, ihm bekannte Einheiten zu erkennen, diese dann mit ihrer Bedeutung zusammenzudenken (als Zeichen verstehen) und kann sich nur so den Bildtext als ganzen erschließen.

Hier lassen sich nun die Ergebnisse der Zeichentheorie mit denen der vorne dargestellten Gestalttheorie zusammenfügen. Wie anfangs erwähnt, wird in der Psychologie bei der visuellen Wahrnehmung von Top-Down- und Bottom-Up-Prinzip ausgegangen. Das heißt, daß der

⁶⁹Für die Unterscheidung der einzelnen Bildzeichen gilt ebenso wie bei der Unterscheidung der einzelnen Elemente beim Bildzeichen, daß diese Frage in der Literatur weitgehend ungeklärt ist. (Einen Versuch in dieser Richtung unternimmt Müller, der die Unzulänglichkeit der bestehenden Literatur verdeutlicht, aber leider auch keine Lösung dafür anbietet. (Müller 1994, bes. 221ff)) Es stellt sich wie beim sprachlichen Zeichen die Frage nach Diskretoren. In der theoretischen Literatur wird das verbalsprachliche Zeichen immer als etwas diskret wahrnehmbares vorausgesetzt, beim Bildzeichen hingegen davon ausgegangen, daß es nicht diskret wahrgenommen wird. Ich denke, das Problem besteht darin, daß Linguisten in Bezug auf die Verbalsprache eine sehr hohe Sprachkompetenz haben, aber mit dem Medium Bild nicht sehr vertraut sind. Deswegen scheint hier ein so großer Unterschied zwischen den beiden Zeichensystemen der Verbalsprache und Bildsprache zu bestehen. Ich meine aber, daß der Unterschied vor allem in der Kompetenz des Betrachters besteht und es durch verstärkte Forschung im Bereich des Bildes immer deutlicher werden wird, daß Bild und Sprache mehr gemeinsam haben als zunächst angenommen. In der verbalsprachlichen Wahrnehmung geht man davon aus, daß der sprachkompetente Empfänger über ein Lexikon verfügt, mit dem er die einzelnen Wörter, die übertragen werden, vergleicht und durch Zuordnung zu einem Begriff des Lexikons die einzelnen Wörter als solche erkennt und versteht. Dies ist meiner Meinung nach beim Bildzeichen ähnlich.

⁷⁰Eco 1991b, Seite 202

Betrachter einzelne Elemente im Bild wahrnimmt, sie als solche erkennt, davon ausgehend die übergeordneten Elemente ebenso wie die untergeordneten Elemente im Bild als solche erkennt und so das gesamte Bild wahrnimmt und versteht. Bei der Wahrnehmung der einzelnen Elemente im Bild vergleicht er diese mit seinem vorherigen Wissen (also auch einer Art Lexikon)⁷¹ und kann sie dann einem Referenten zuordnen. Damit unterscheiden sich dann die Wahrnehmungsdiskretoren bei Bild- und Verbalsprache gar nicht so grundlegend, wie das in der Forschungsliteratur im allgemeinen angenommen wird.⁷² Die Gruppe μ beschreibt die Bildzeichen jedoch nicht anhand dieser Flecken, sondern durch verschiedene Marker⁷³, die verschiedenen Niveaus angehören. Diese Marker können auf einer beliebigen Ebene im Bild angesiedelt werden. (Sie können also den Flecken entsprechen, doch tun sie das nicht notwendigerweise. Ebenso können sie auf einer Ebene angesiedelt sein, wo sie sich bereits aus mehreren Flecken zusammensetzen.) Die einzelnen Einheiten können in Bezug auf kleinere Einheiten oder auch in Bezug auf die übergeordnete Einheit definiert werden. Man kann je nach Kontext zuerst die übergeordnete Einheit erkennen und davon ausgehend die untergeordnete davon ableiten oder umkehrt. Dieses Verhältnis ist nicht stabil. Damit kann das Determinierende je nach Ausgangsbasis zum Determinierten werden. Zwischen Determinierendem und Determiniertem besteht dabei eine wechselsei-

⁷¹Vgl. dazu den lexikalischen Kode des fotografischen Bildes

⁷²Der Unterschied zwischen der flächigen Dimension des Bildes im Vergleich zur linearen Dimension der Verbalsprache verliert damit an Bedeutung. Und man kann zusammenfassend sagen, daß sich ebenso wie beim verbalsprachlichen Zeichen Frequenzunterschiede feststellen lassen zwischen den einzelnen Bildzeichen (Teilen). Einschränkend ist hier festzuhalten, daß auch hier gilt, daß diese auch innerhalb eines Zeichen bereits vorkommen (Zusammensetzung eines Teils aus verschiedenen Flecken analog zur Zusammensetzung eines Wortes aus verschiedenen Lauten). Damit sind sie kein eindeutiges Kriterium zur Unterscheidung der einzelnen Teile, und diese Unterscheidung kann nur mit Hilfe des Rückbezugs auf das Lexikon eindeutig werden.

⁷³Gruppe μ 1992, Seite 148-151

tige Beziehung.⁷⁴ Man kann also eine Einheit sowohl auf der Ebene der Flecken als auch auf der Ebene komplexerer Einheiten im Bild feststellen. Bezogen auf die Einheiten in der Verbalsprache hieße das, daß eine Einheit im Bild dem Laut (Fleck), dem Wort (Bildzeichen), dem Satz oder sogar dem Absatz entsprechen kann. Das Bildzeichen wird jedoch als solches nicht definiert. Dennoch bleibt die Untersuchung der Gruppe μ mehrdeutig, was die Bestimmung des Bildzeichens angeht, denn sie bestimmt lediglich Einheiten im Bild, ohne diese dann weiter entsprechend den verbalsprachlichen Einheiten (Wort, Satz, Absatz, Text)⁷⁵ zu definieren. Analog der Bestimmung des Bildzeichens müßte man hier also formulieren, daß ein Bildzeichen durch den bildkompetenten Betrachter diskret wahrgenommen wird, wenn er das Bild als solches erfaßt hat.

Analog zur Beschreibung der Wahrnehmungsdiskretion des verbalsprachlichen Zeichens bleibt also festzuhalten: Die Maßeinheiten der Bildsprache sind flächig. Bei ihrer Artikulation und Rezeption befinden sich die einzelnen Zeichen flächig nebeneinander. Die einzelnen bedeutungstragenden Einheiten werden nicht ineinander verwoben, sondern nebeneinander dargestellt. Bei ihrer Artikulation können Frequenzunterschiede gemessen werden, doch sind diese Frequenzunterschiede bereits auch innerhalb der Zeichen feststellbar (denn ein Zeichen besteht aus verschiedenen Flecken, die eine unterschiedliche Frequenz haben). Man kann also auch hier wie beim sprachlichen Zeichen festhalten, daß die einzelnen Zeichen nur diskret wahrgenommen werden, wenn der Empfänger über eine gewisse Sprachkompetenz verfügt. Auch für die Bildsprache ist Saussures Ablehnung der Spra-

⁷⁴Gruppe μ 1992, Seite 150f

⁷⁵Manchmal werden zwischen Absatz und Text noch weitere Zwischenstufen wie z.B. Kapitel unterschieden.

che als „un ensemble de signes délimités d'avance“⁷⁶ gültig. Hier muß der Empfänger ebenfalls die kleinsten Einheiten (Flecken) selbst bedeutungstragenden Gruppen zuordnen können: nur wenn er über eine ausreichende Sprachkompetenz verfügt, dann nimmt er die einzelnen Zeichen diskret wahr.

Der Ausdrucksseite eines jeden Zeichens wird seine Inhaltsseite zugeordnet.⁷⁷ Das bildsprachliche Zeichen kann dadurch wie das verbalsprachliche Zeichen auf Objekte oder Sachverhalte der gegenständlichen Welt verweisen. Diese können aber auch vorgestellt sein und müssen nicht notwendigerweise existieren.⁷⁸ Anders als das sprachliche Zeichen referiert es allerdings vor allem auf materiell ausgedehnte vorstellbare Objekte und nur in selteneren Fällen auf rein begrifflich-abstrakte Größen.⁷⁹ Die Gruppe μ unterscheidet beim Bildzeichen

⁷⁶Saussure 1995, Seite 146

⁷⁷In der Forschungsliteratur gibt es am Beispiel von Magrittes Sprachbildern eine Untersuchung des Zeichens im Bild im Hinblick auf seinen Referenten. Das Pfeifenbild Magrittes verdeutlicht, daß die abgebildete Pfeife im Gegensatz zum verbalsprachlichen Satz „Dies ist keine Pfeife“ steht. „Der Titel von Magrittes Bild steht wie eine Warn- und Verbotstafel zwischen diesem und der Sprache.“ (Boehm/Pfotenhauer 1995, Seite 11) Magritte ging es „darum, in der sichtbar gewordenen Lücke, dort wo die Differenz zwischen ikonischen Zeichen und bezeichneter Sache aufklafft, die Erfahrung einer entgrenzten schlechterdings vorsprachlichen Wirklichkeit zu stimulieren. (...) Die Störung der Referenz, die bis zur Kluft vertiefte Distanz von Wort und Bild (...) eine Erkenntnischance, eine Erweiterung der bekannten Welt.“ Boehm 1995b, Seite 29 Die ikonische Abbildung der Pfeife steht im Gegensatz zur verbalsprachlichen Aussage des Bildes. Wenn der Betrachter nun den verbalsprachlichen Satz, den er nicht mißverstehen kann, weil er stark kodiert ist und somit in seiner Aussage eindeutig ist, liest, wird er auf die bildliche Abbildung zurückverwiesen, weil er hier wegen der schwächeren Kodes unsicher ist. Dennoch ist auch hier die Abbildung der Pfeife so stark kodiert, daß der Rezipient den Gegensatz nicht lösen kann. (Vgl. dazu auch Mitchell 1994, Seite 35ff, bes. Seite 64ff)

⁷⁸Bignell macht am Beispiel eines fotografischen Bildes einer Katze deutlich, daß auch hier ein Konzept zugrundeliegt. „The signified is the concept of a cat which this signifier immediately calls up.“ (Bignell 1997, Seite 15) Die Katze ist nicht unbedingt die spezielle Katze, sondern kann stellvertretend für eine andere Katze auf dem Bild stehen. Damit wird deutlich, daß auch im fotografischen Bild nicht immer direkt auf die speziellen Referenten referiert wird, sondern auch bestimmte abstraktere Konzepte durch die Ausdrucksseiten der Zeichen verdeutlicht werden können.

⁷⁹Durch Manipulation während und nach der Aufnahme können auch mit Hilfe

eine ikonische und eine plastische Bedeutung.⁸⁰ Diese will sie gleichberechtigt nebeneinander sehen. Damit kann ein Bildzeichen dann ebenfalls auf begrifflich-abstrakte Größen referieren. Worauf ein Zeichen referiert muß nicht immer ganz eindeutig sein. Beim Bildzeichen kann es – wie in der Verbalsprache – Phänomene der Polysemie geben.⁸¹

Ein weiterer fundamentaler Unterschied⁸² zwischen dem verbalsprachlichen Zeichen und dem Bildzeichen liegt in der Motiviertheit.⁸³

der fotografischen Technik Bilder erstellt werden, die nur auf abstrakte Größen referieren, dennoch ist dies eher die Ausnahme. (Vgl. auch Jäger, Gottfried 1991, Seite 157-166 und Jäger, Gottfried 1988, Seite 111-114.)

⁸⁰Vgl. dazu vorne den Stand der Forschung

⁸¹Vgl. dazu Wallis 1973, Seite 488ff (Zur Polysemie in der Verbalsprache vgl. Lyons 1995, Seite 415f.)

⁸²Die Arbitrarität des verbalsprachlichen Zeichens im Vergleich zum ikonischen Zeichen wird von Astrid Lindgren bei der Suche nach dem „Spunk“ thematisiert. Durch die Arbitrarität des verbalsprachlichen Zeichens ist die Suche nach dem „Spunk“ sehr schwierig. Es wäre leichter gewesen, wenn die Kinder statt des Wortes „Spunk“ eine Abbildung gehabt hätten. Durch den Rekurs auf den Typ (vgl. dazu vorne Abbildung 2.3 *Modèle du signe iconique*) hätten mehr Anhaltspunkte für die Suche zur Verfügung gestanden als bei einem arbiträren unmotivierten Zeichen wie dem verbalsprachlichen. (Lindgren 1967, Seite 274-281)

⁸³Ein Zeichen kann „arbiträr“ oder „motiviert“ sein. (Vgl. dazu auch Platon: *Kratylos*) Dies wurde bereits von Saussure für verbalsprachliche Zeichen untersucht. Er hat den Begriff der „Arbitrarität“ für das verbalsprachliche Zeichen eingeführt. (Saussure 1995, Seite 100ff) In diesem Zusammenhang ist es sehr wichtig, daß Saussures Untersuchung der Arbitrarität auf einer anderen Ebene als Peirces Untersuchung der Zeichenmotiviertheit stattgefunden hat. Saussure hat zunächst die Verbindung zwischen Ausdrucks- und Inhaltsebene untersucht. Aber auch er rekurriert auf die „Wirklichkeit“ und spricht von der Ähnlichkeit eines Zeichens mit dem Gegenstand, für den es steht. (Benveniste weist daraufhin, daß Saussure für die Begründung der Arbitrarität den Begriff des Referenten einführt. Benveniste betont, daß die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant eine notwendige ist, wohingegen die Beziehung zu einem äußeren Referenten arbiträr zu nennen ist. (Benveniste 1974, Seite 64-66)) Peirce hingegen beschäftigt sich direkt mit der Achse zwischen Zeichen und Referenten, genauer gesagt zwischen Ausdrucksseite des Zeichens und dem Referenten des Zeichens. Schon der Ansatz zeigt, daß Peirce davon ausgeht, daß Zeichen notwendigerweise einen Referenten haben. Dieser bildet sozusagen eine Voraussetzung für ihre Existenz. Peirce verläßt in seiner Untersuchung die von Saussure untersuchte Ebene der Verbalsprache und entwickelt ein Modell, das er auf alle Zeichen bezogen wissen will. Durch die Ausweitung des Untersuchungsgebiets trägt Peirce der interdisziplinären Anwendbarkeit der Semiotik Rechnung. Sein Modell ist auch heute noch sehr nützlich bei der Unterscheidung verschiedener Zeichentypen.

In der Regel ist die Ausdrucksseite des verbalsprachlichen Zeichens arbiträr, d.h., es ist mit seinem Referenten ausdrucksseitig weder physisch noch durch eine Ähnlichkeit⁸⁴ verbunden.⁸⁵ Darüber hinaus beruht das verbalsprachliche Zeichen auf Übereinkunft. Es ist konventionell.⁸⁶ In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß die Ausdrucksseite des verbalsprachlichen Zeichens in keinem Ähnlichkeitsverhältnis zu dem Referenten steht. Die Form des verbalsprachlichen Zeichens ist unabhängig vom Erscheinungsbild oder Wahrnehmungsbild des Referenten. Das zeigt sich auch in den unterschiedlichen Signifikanten für dieselben Signifikate in den einzelnen Landessprachen.⁸⁷ Damit ist nach Peirce das verbalsprachliche Zeichen in der Regel ein Zeichen mit symbolischen Eigenschaften. Die „symbolische Eigenschaft eines Zeichens“⁸⁸ bedeutet, daß das Ausdrucksaggregat eines Zeichens allein durch seine Interpretation seitens des Senders bzw. des Empfängers mit seinem Referenten verbunden wird. Es ist willkürlich durch eine

⁸⁴Zur Ähnlichkeit vgl. Schade 1996, Seite 68-73

⁸⁵Mayerthaler und Toussaint schränken die Arbitrarität des verbalsprachlichen Zeichens ein. So betonen sie, daß Verben und Substantive grammatikalischen Regeln folgen, nach denen sie gebildet werden (morphologische Motivation). Ist ein Begriff einmal festgelegt, können daraus weitere abgeleitet werden. Doch sind diese Einschränkungen hier zu vernachlässigen.

⁸⁶Dies findet sich bereits bei Platon. Im *Kratylos* wird die These untersucht, „jegliches Ding habe seine von Natur aus richtige Benennung, und nicht das sei eine Benennung, wie einige unter sich ausgemacht haben etwas zu nennen, indem sie es mit einem Teil ihrer besonderen Sprache anrufen, sondern es gebe eine natürliche Richtigkeit der Benennungen, für Hellenen und Barbaren insgesamt die nämliche.“ (*Kratylos* 383a,b) Damit steht hier die Untersuchung der Frage im Vordergrund, ob ein Zeichen auf Konvention beruht oder ob es eine natürliche Motivation der Zeichen gibt, die die Konvention ersetzt. Auch Saussure schreibt: „En effet tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention.“ (Saussure 1995, Seite 100f (Tatsächlich beruht jedes in einer Gesellschaft rezipierte Ausdrucksmittel im Grunde auf einer Kollektivgewohnheit, oder, was auf dasselbe hinauskommt, auf der Konvention. (Saussure 1967, Seite 80))

⁸⁷Vgl. dazu Saussure 1995, Seite 261ff (1967, Seite 228ff)

⁸⁸Auch hier ist die Begrifflichkeit nicht immer eindeutig. Einige Zeichentheoretiker fassen „Symbol“ als den allgemeineren Begriff für semiotische Phänomene. (Vgl. dazu Nöth 1985, Seite 90) Dies wird jedoch für meine Untersuchung nicht von Bedeutung sein. Ich beziehe mich durchgehend auf die Definition von Peirce.

Regel festgelegt. Es „wirkt „Kraft eines Gesetzes“.“⁸⁹ Es ist arbiträr und steht weder in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu seinem Referenten noch ist es mit diesem physisch verbunden. Das symbolische Zeichen⁹⁰ ist in seiner Existenz vom physischen Vorhandensein seines Referenten unabhängig. Dies gilt für die meisten verbalsprachlichen Zeichen.⁹¹

Auch wenn die Zeichen mit symbolischen Eigenschaften in der Verbalsprache vorherrschen, so gibt es auch Zeichen mit ikonischen Eigenschaften. Auch Saussure erwähnt in seiner Untersuchung die Onomatopoeitika.⁹² Seiner Meinung nach sind sie jedoch wegen ihrer geringen Anzahl zu vernachlässigen.

Vielleicht kann man darüber hinaus auch Zeichen mit indexikalischen Eigenschaften in der Verbalsprache finden.⁹³ Ein solches Bei-

⁸⁹Jacobson 1992, Seite 288

⁹⁰Auch Saussure verwendet den Begriff „Symbol“(symbole). Er versteht darunter allerdings etwas völlig anderes als Peirce und lehnt deswegen die Bezeichnung „Symbol“ für die Verbalsprache ab, denn er versteht unter „Symbol“ etwas, das niemals ganz beliebig ist, sondern in gewisser Weise motiviert. Das „Symbol“ bei Saussure ist also nicht arbiträr, das, was Peirce unter „Symbol“ versteht, hingegen ist arbiträr. Der Symbolbegriff bei Peirce entspricht inhaltlich in etwa dem, was Saussure unter „verbalsprachlichem Zeichen“ versteht. (Saussure erwähnt auch Ausnahmen wie z.B. Onomatopoeitika.) Daher werde ich bei der „symbolischen Eigenschaft eines Zeichens“ Peirces Begriff zugrunde legen. Ein Zeichen, das nur über eine „symbolische Eigenschaft“ verfügt, entspricht dem „verbalsprachlichen Zeichen“ bei Saussure. (Diese Differenz bei der Begriffsdefinition liegt in den unterschiedlichen Anliegen von Saussure und Peirce begründet. Saussures Anliegen war es nicht, verschiedene Zeichentypen zu unterscheiden, sondern er untersuchte vor allem das verbalsprachliche Zeichen. Sein Interesse galt vor allem der Verbalsprache und daraus erst hat sich die Semiotik weiterentwickelt und erst im Nachhinein verschiedene andere Zeichenarten in ihre Untersuchungen mit einbezogen.)

⁹¹Vgl. dazu Saussure 1995, Seite 180

⁹²Saussure 1995, Seite 101

⁹³Eco unterscheidet zwischen „Index“ und Zeichen. (Hier wird bereits deutlich, daß ein Zeichen nach Eco auch ein Text sein kann. Eco scheint es hier um den gesamten Kommunikationsvorgang und die gesamte kommunizierte Einheit zu gehen und daher um den Text und nicht um ein einzelnes Zeichen.) Dies ist keine Einteilung innerhalb der Zeichen, sondern unter kommunikationstheoretischem Aspekt eine Einteilung zwischen Zeichen und Nicht-Zeichen. Inhaltlich ist Ecos Begriff des Index deckungsgleich mit „Signal“, es handelt sich dabei um etwas, das ohne kommunikative Absicht ausgesendet wird. (Vgl. dazu Klaus Signal-Begriff (Klaus 1968, Seite 569 und Seite 721).) Ein „Index“ nach Eco hat also keine kommunikative Intention. Dies ist bei Peirces Verwendung des Begriffs „Index“

spiel könnten hier die Ausrufe⁹⁴ sein. Auch wenn sie in den einzelnen Landessprachen minimale Unterschiede aufweisen, so sind diese doch sehr gering. Außerdem könnte man ja sagen, daß auch sie konventionalisiert sind. Dies widerspricht dem indexikalischen Charakter des Zeichens nicht. Dann gibt es keinen Grund, warum ein Ausruf nicht als Zeichen mit indexikalischer Eigenschaft gelten sollte.⁹⁵

Diese Unterscheidung zwischen symbolischen, ikonischen und indexikalischen Zeichen ist nicht die einzige Gruppierung von Zeichen.⁹⁶ Dennoch ist es diejenige, die für meine Untersuchung die größte Rolle spielt und auch in der Forschungsliteratur immer wieder diskutiert

anders. Hier handelt es sich um eine Einteilung innerhalb der Zeichen. Nach Peirce kann ein „Index“ in kommunikativer Absicht ausgesendet werden. Damit hat ein „Index“ nach Peirces Definition Zeichencharakter. Peirce betrachtet die Zeichen hier nicht unter kommunikationstheoretischem Aspekt, sondern unterscheidet in Bezug auf den Zusammenhang des Zeichens mit dem Referenten drei Zeichentypen: „Symbol“, „Ikon“ und „Index“. (Eco kritisiert diese Aufteilung von Peirce (Eco 1977, Seite 60f und 137-147) und spricht sich für eine Theorie der Codes aus. „Eine derartige Trichotomie postuliert das Vorhandensein eines Referenten als unterscheidenden Parameter, und eben das erlaubt die in diesem Buch dargelegte Theorie der Codes nicht.“ (Eco 1991a, Seite 238)) Dieser Index-Begriff muß jedoch deutlich von Ecos Verwendung des Index unterschieden werden. Damit ist der Begriff des „Index“ sehr verwirrend, und ich spreche deshalb bei Peirce von „einer indexikalischen Eigenschaft eines Zeichens“. Parallel dazu verwende ich die Begriffe „symbolische Eigenschaft eines Zeichens“ (für „Symbol“ nach Peirce) und „ikonische Eigenschaft eines Zeichens“ (für „Ikon“ nach Peirce). Durch diese Kennzeichnung ist auch deutlicher, daß es sich hier um Eigenschaften der Zeichen, die auch gemeinsam bei einem Zeichen vorhanden sein können, handelt. Ein Zeichen kann über mehrere dieser Eigenschaften verfügen. Es kann z.B. indexikalische und ikonische Eigenschaften haben. Ich werde diese drei Eigenschaften, die Peirce unterscheidet, nun im einzelnen untersuchen.

⁹⁴Saussure 1995, Seite 102

⁹⁵Auch ein Ausruf, der nur vorgetäuscht wird, ist hier kein Gegenbeispiel. Im Gegenteil – gerade ein Ausruf, der einen Schmerzensschrei lediglich vortäuscht – ist ein Beispiel dafür, daß hier eine indexikalische Eigenschaft zumindest erwartet wird.

⁹⁶Vgl. z.B. Peirce und Ecos weitere Gruppierungen. Desweiteren unterscheidet Peirce in Bezug auf die Reproduzierbarkeit des Signifikanten zwischen „Qualizeichen“, „Sinzeichen“ und „Legizeichen“. Das Qualizeichen „ist eine Qualität, die ein Zeichen ist“, das Sinzeichen „ein faktisch existierendes Ding oder Ereignis“ und das Legizeichen „ein Gesetz, das ein Zeichen ist“. (zitiert nach Eco 1977, Seite 58f) Auch kann man Zeichen nach weiteren Gesichtspunkten in Gruppen einteilen: z.B. nach ihrer Quelle oder nach ihrer semiotischen Spezifität. (Vgl. dazu Eco 1991a, Seite 237)

wird.⁹⁷

Im Gegensatz zum verbalsprachlichen Zeichen hat das fotografische Bildzeichen vor allem indexikalische⁹⁸ und ikonische Eigenschaften. Aber auch hier gibt es Beispiele für Zeichen mit symbolischen Eigenschaften.⁹⁹

Aufgrund seiner mechanischen Entstehung hat das fotografische Bildzeichen indexikalische Eigenschaften.¹⁰⁰ Durch die physikalische Wirkung des Lichts und seine mechanisch-chemische Entstehung kann das Foto als physisch mit seinem Referenzobjekt verbunden angesehen werden und gehört von daher nach der oben beschriebenen Zei-

⁹⁷Eco verwirft diese Trennung zwischen symbolischen, ikonischen und indexikalischen Zeichen, da sie durch das Vorhandensein eines Referenten als unterscheidenden Parameter seiner Theorie der Kodes nicht entspricht. (Eco 1991a, Seite 238-250) In seiner Kritik an diesen Begriffen lehnt er sich weitestgehend an Goodman (Goodman 1995) an, der anhand von Beispielen der Reproduzierbarkeit und dem Begriff des Duplikats deutlich macht, daß ein Bild eines Bildes wie ein Bild eines Gegenstandes wirkt, doch ist dieser Referentenbezug dabei nicht gegeben. Die Ikonizität täuscht also und dient nicht zur Dekodierung des Bildes. Darauf werde ich später noch eingehen und diese Fälle zunächst einmal als Sonderfälle ansehen, um eine allgemeine Theorie zu entwickeln. Dabei ist es für mich wichtig, daß sich die Begriffe „Symbol“, „Ikon“ und „Index“ nach Peirce (bzw. Zeichen mit symbolischen, ikonischen bzw. indexikalischen Eigenschaften) weitestgehend durchgesetzt haben und daß Bilder – insbesondere Fotos – mit deren Hilfe enkodiert und dekodiert werden. Zunächst einmal werde ich sowohl Fotografien als auch Gemälde auf ihren ikonischen Charakter (also auf ihre Eigenschaft als Bild hin) untersuchen. Erst die Unterscheidung der spezifischen Herstellungstechnik führt zu einer unterschiedlichen Performanzebene und führt damit zu weiteren Bestimmung der Fotografie, die ihr indexikalische Eigenschaften zuschreibt. Auf dieser Ebene unterscheide ich die einzelnen Bilder dann weiter.

⁹⁸Erst durch die digitalen Bilder wird Abhängigkeit vom physischen Vorhandensein des Referenten abgelöst. (Vgl. hierzu z.B. Zimmer 1994)

⁹⁹Die Ausdrucksseite des plastischen bildsprachlichen Zeichens ist arbiträr. (Debray unterscheidet anhand der symbolischen, ikonischen und indexikalischen Eigenschaft drei Bildarten: das indexikalische Bild, das einen magischen Charakter hat, das ikonische und das symbolische Bild. „L’image-icône n’inspire que du plaisir. Elle a un valeur artistique. L’image-symbole requiert une mise à distance. Elle a une valeur sociologique, comme signe de statut ou marqueur d’appertenance.“(Debray 1992, Seite 231) Damit überträgt Debray hier die Eigenschaft der einzelnen Zeichen auf den Gesamttext des Bildes und zieht daraus Konsequenzen für die Dekodierung des Bildes.)

¹⁰⁰So konnte die Fotografie bei ihrer Einführung im allgemeinen als Wirklichkeitssimulation angesehen werden. Damit wurde die Fotografie von den bestehenden Bildmedien (Malerei, Zeichnung etc.) getrennt.

chenklassifikation zur Kategorie der Zeichen mit indexikalischen Eigenschaften. Damit ergibt sich ein anderes Verhältnis zwischen Zeichen und Referenzobjekt. Barthes spricht deshalb von einem „photographischen Referenten“, den er von denen anderer Darstellungssystemen unterschieden sieht. „„Photographischen Referenten“ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv plazierte war und ohne die es keine Photographie gäbe.“¹⁰¹ Aufgrund der indexikalischen Eigenschaften der Fotografie¹⁰² bezeichnet Jäger die Zeichen als „konkrete Zeichen“.¹⁰³ Der Fotograf kann nur Dinge, die er auch sehen - also optisch wahrnehmen - kann, im Bild aufnehmen.¹⁰⁴ Die indexikalische Eigenschaft eines Zeichens unterscheidet sich von den symbolischen und ikonischen Eigenschaften durch die Abhängigkeit seiner Ausdrucksseite vom physischen Vorhandensein seines Referenten. Damit steht sie sowohl im Gegensatz zur symbolischen Eigenschaft eines Zeichens als auch zur ikonischen Eigenschaft eines Zeichens. Peirce betont den indexikalischen Charakter des Fotos; denn ein Foto steht in einer physischen Verbindung zu seinem

¹⁰¹ Barthes 1989, Seite 86

¹⁰² Vgl. zum Indexikalischen Charakter der Fotografie auch Koch 1996, Seite 11-22

¹⁰³ Jäger, Gottfried 1991, Seite 166-167

¹⁰⁴ Es ist auch möglich, Dinge zu fotografieren, die der Fotograf mit bloßem Auge nicht wahrnehmen kann. Diese sind jedoch immer optisch darstellbar und physikalisch meßbar. Es gibt hier den Ausnahmefall, daß sie darüber hinaus vom Fotografen nicht direkt optisch wahrgenommen werden können, dieser Fall ist in diesem Zusammenhang zu vernachlässigen. Auch hier muß der Fotograf jedoch den Ort aufsuchen, an dem diese Phänomene existieren. Jäger sieht gerade hierin eine Spezifik des fotografischen Bildes. „Genuin photographisch sind strenggenommen nur jene bildlichen Darstellungen, die sich ausschließlich mit lichtempfindlichen Substanzen erzeugen ließen bzw. die ihre Entstehung einzig dieser Technik verdanken. Zu denken wäre hier an Photographien des Spektrums, wie von Herschel oder dem französischen Physiker Edmond Bequerel bereits 1842 durchgeführt. Das gleiche galt für Bilder, die mit selbstaufzeichnenden Meßinstrumenten wie jenen von Charles Brooke erzeugt wurden. Solche Meßinstrumente wurden zur Aufzeichnung magnetischer Feldstärken oder von Lichtintensitäten verwendet.“ (Jäger, Jens 1996, Seite 140) Vgl. dazu auch Baier 1977. Seite 389-476.

Referenten. „So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt (...).“¹⁰⁵

Es besteht also eine „existentielle Relation“¹⁰⁶ zwischen dem Zeichen mit einer indexikalischen Eigenschaft und seinem Referenten. Die physikalische Existenz des Referenten ist hier die Bedingung für die Existenz des Zeichens, wobei diese nicht zeitgleich sein muß. Sie kann der Übertragung des Zeichens vorausgehen.¹⁰⁷ Ohne das Vorhandensein eines physischen Referenten kann ein Index nicht entstehen. Diese Bedingung gilt jedoch nicht für das Zeichen mit einer ikonischen Eigenschaft. So kann es Gemälde von Dingen geben, die nur in der Vorstellung, im Geist existieren. Diese kann man aber nicht fotografieren. Um etwas fotografieren zu können, muß es physisch existieren.¹⁰⁸ Jedes Zeichen mit einer indexikalischen Eigenschaft muß also einen physisch existenten Referenten haben.

Das Bildzeichen hat aufgrund seiner Ähnlichkeit¹⁰⁹ mit dem Wahrnehmungsbild¹¹⁰ des Referenten ikonische Eigenschaften. Für ikoni-

¹⁰⁵ Peirce 1993, Seite 65

¹⁰⁶ Peirce 1993, Seite 65

¹⁰⁷ Vgl. dazu Barthes „ça-a-été“. Barthes betont in Bezug auf die Fotografie, daß der Betrachter das Bild unter dem Aspekt des So-Dagewesen-Seins („ça-a-été“) betrachtet. Hierin ist zweierlei impliziert: 1. Es ist *genau so* gewesen (Abbildung der Wirklichkeit) und 2. es ist *so gewesen* und jetzt eventuell vorbei (Abbildung des Vergangenen). (Vgl. dazu Barthes 1989, Seite 86f)

¹⁰⁸ Hier beziehe ich mich – wie bereits vorne dargelegt – durchgehend auf nicht manipulierte, analoge Fotografie.

¹⁰⁹ Zum Begriff der Ähnlichkeit vgl. auch Scholz 1991, Seite 43-63

¹¹⁰ Eco betont, daß die Abbildung des Gegenstandes mit unserer Wahrnehmung des Gegenstands etwas gemeinsam hat. „Wenn das ikonische Zeichen mit irgend etwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes.“ (Eco 1991b, Seite 213) Hier zeigt sich, daß Eco weiter differenziert. Denn wenn das Bildzeichen unserer Wahrnehmung des Gegenstands ähnlich ist und nicht dem Gegenstand selbst, setzt dies eine andere Relation zwischen dem Bildzeichen und seinem Objekt voraus. Dem entspricht auch die Darstellung Kroeber-Riels: „Ein Bild ist die Aufzeichnung eines realen oder fiktiven Gegenstandes, die dem Gegenstand ähnlich ist und deswegen

sche Eigenschaften¹¹¹ gilt immer, daß sie einerseits motiviert sind¹¹², und andererseits auf Übereinkunft beruhen.¹¹³

wie der Gegenstand wahrgenommen werden kann.“ (Kroeber-Riel 1996, Seite 35) Später kritisiert Eco den Begriff der Ikonizität und untersucht, worin eine Ausdrucksseite eines Zeichens mit ikonischen Eigenschaften dem Objekt, auf das es sich bezieht, ähnlich ist. Dabei stellt er fest, daß eine Ausdrucksseite eines Zeichens mit ikonischen Eigenschaften durch Transformation erzeugt wird. Ecos Begriff der Transformation ist für seine Ausführungen sehr wichtig. Eco beschreibt die geometrische Ähnlichkeit als eine Transformation, „durch die ein Punkt im realen Raum des Ausdrucks einem Punkt im virtuellen Raum eines Inhaltsmodells zugeordnet wird.“ (Eco 1991a, Seite 265) Hier wird deutlich, daß eine Transformation auf einem Kode beruht. „Eine Transformation hat nichts mit natürlicher Korrespondenz zu tun; sie ist eine Konsequenz von Regeln und Kunstgriffen. (...) Ähnlichkeit wird erzeugt und muß erlernt werden.“ (Eco 1991a, Seite 265) Demnach ist eine ähnliche Abbildung eine kodierte Abbildung, deren Verständnis nur durch eine Dekodierung gemäß den Transformationsregeln geschehen kann. Wenn nun eine Ausdrucksseite eines Zeichens mit ikonischen Eigenschaften eine Transformation ist, also kodiert wird, dann muß hier die ausdrucksseitige Motiviertheit insofern eingeschränkt werden, als es sich um eine auf Regeln beruhende Transformation handelt, die zwar vom Referenten ausdrucksseitig motiviert ist, aber dann eine Kodierung mit einschließt, also auch arbiträr ist. Im Vergleich zur Verbalsprache fällt auf, daß der Signifikant des Bildzeichens innerhalb einzelner Kulturen gleich ist oder zumindest große Ähnlichkeiten aufweist.

¹¹¹Ein Sonderfall in diesem Zusammenhang ist die „abstrakte“ Fotografie, die ebenso wie die „abstrakte“ Malerei ungegenständliche Gestalten abbildet. Auch bei Fotogrammen ist es häufig der Fall mit Hilfe anderer Gegenstände ein Bild entstehen zu lassen, das der Betrachter nachher so dekodiert, daß dieser auf andere Gegenstände zurückschließt. Damit sind diese abstrakten Bilder im Sinne Flussers Technobilder. (Vgl. dazu auch die Einleitung vorne.)

¹¹²Die Ausdrucksseite des Zeichens ist mit seinem Referenten ausdrucksseitig durch eine Ähnlichkeit verbunden. (Vgl. dazu Jäger, Gottfried 1991, Seite 164 und Peirce 1993, Seite 65) Es ist also motiviert.

¹¹³Eco betont die Konventionalität des ikonischen Zeichens, weil es ausdrucksseitig nur in einigen Punkten Ähnlichkeit mit seinem Referenten aufweist. (Vgl. dazu Eco 1991b, Seite 200ff) Dies liegt auch in der Übertragung eines dreidimensionalen Gebildes auf eine zweidimensionale Fläche begründet. Darüberhinaus verfügt die Ausdrucksseite des Zeichens nicht über alle Eigenschaften des Referenten. „Since the visual discourse translates a three-dimensional world into two dimensional plates, it cannot, of course, be the referent or concept it signifies. The dog in the film can bark but it cannot bite.“ (Hall 1992, Seite 131) Auch Gombrich stützt die Theorie, daß ein Zeichen mit ikonischen Eigenschaften kein naturgegebenes Zeichen ist, sondern auf einer Konvention beruht. (Gombrich 1986, Seite 109) Dies findet sich auch bei Panofsky, der darauf hinweist, daß eine Dekodierung eines Bildes nur erfolgreich verlaufen kann, wenn der Empfänger den entsprechenden Stil erkennt. „Um ein Kunstwerk, und sei es auch rein phänomenal, zutreffend beschreiben zu können, müssen wir es – wenn auch ganz unbewußt und in dem Bruchteil einer Sekunde – bereits stilkritisch eingeordnet haben, da wir ja sonst auf keine Weise wissen können, ob wir an jene „Suspension im Leeren“ den Maßstab des modernen Naturalismus oder den Maßstab des mittelalterlichen Spiritualismus

Eine dritte Eigenschaft in diesem Zusammenhang ist die symbolische Eigenschaft des fotografischen Bildzeichens. Diese umfaßt das, was die Gruppe μ „plastisches Zeichen“ genannt hat. Da jedoch die Ausdrucksseite immer identisch bleibt, werde ich hier nicht von plastischen Zeichen sprechen, sondern von einer „plastischen Eigenschaft“ des Bildzeichens. Die Definition des Begriffs „plastisch“ entspricht derjenigen, die ich bei den verbalsprachlichen Zeichen „symbolische Eigenschaft“ genannt habe, daher behalte ich den Begriff hier bei.¹¹⁴ Anders als beim verbalsprachlichen Zeichen beruht die Zuordnung der Bedeutung hier nicht auf einem lexikalischen Kode, der an die jeweilige Landessprache gebunden ist, sondern vielmehr auf einem kulturellen Kode. Dieser ist jedoch in der Regel weniger stark ausgeprägt als der lexikalische Kode. Daher rührt die Unterkodierung des Bildes.¹¹⁵

Es ist von Bedeutung, daß immer alle drei Zeicheneigenschaften zusammenwirken.¹¹⁶ Im Schlußteil meiner Arbeit wird anhand der Beispiele deutlich werden, daß sie – je nach Foto – in verschiedenem Maße zur Gesamtaussage des Bildes beitragen.

3.1.2.3 Übertragung der Zeicheneigenschaften auf textuelle Höherorganisation

Sowohl die indexikalische, als auch die ikonische, sowie die symbolische Eigenschaft des fotografischen Bildzeichens läßt sich auch in der textuellen Höherorganisation des Fotos finden. Diese Eigenschaften gelten nicht nur für die kleinsten Einheiten im Bild (die Zeichen), son-

anzulegen haben.“ (Panofsky 1994, Seite 193) Dies zeigt, daß hier ein entsprechender Kode wirkt, der erst erlernt werden muß. Goodman geht sogar noch darüber hinaus und stellt fest: „Das ist keine Frage des Kopierens, sondern des Vermittelns. Es ist eher eine Frage des „Einfangens der Ähnlichkeit“ als des Duplizierens – in dem Sinne, daß eine Ähnlichkeit, die in einer Fotografie verlorengelht, in einer Karikatur eingefangen wird.“ (Goodman 1995, Seite 25)

¹¹⁴Vgl. dazu vorne meine Zusammenfassung zur Gruppe μ .

¹¹⁵Vgl. dazu hinten meine Ausführungen zum Kode.

¹¹⁶Vgl. dazu Krauss, R. 1990 und Dubois, P. 1990

dem auch für die höheren Einheiten, sowie für das Bild als Ganzes. Hierin liegt eine Besonderheit des fotografischen Bildes. Aus dieser Besonderheit erklärt sich auch die Schwierigkeit der Bestimmung des Einzelzeichens, da auf allen Ebenen gleiche Eigenschaften der Einheiten zu finden sind.

In der Forschungsliteratur werden die Zeicheneigenschaften auch auf den gesamten Text bezogen und der Text als „Ikon“ (Text mit ikonischen Eigenschaften)¹¹⁷ bzw. „Index“ (Text mit indexikalischen Eigenschaften) bezeichnet. Ich werde im folgenden die grundlegenden Positionen dazu zusammenfassen.

Roland Barthes bezeichnet die Fotografie als „analogon“¹¹⁸ der Wirklichkeit. Dabei stellt sich das Problem, daß die Nachricht zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht bewußt kodiert wird. Demnach ist die Fotografie eine Nachricht ohne Kode. Das Paradox der Fotografie liegt nun darin, daß die Fotografie dennoch dekodiert wird. Dabei gibt es in der semiotischen Theorie eine „semiotische Paradoxie der photographischen Nachricht.“¹¹⁹ (Hierin ist einerseits der indexialische Charakter der Fotografie enthalten, aber auch ihr ikonischer.) Bei der Untersuchung der Ikonizität des Fotos ist Eco Differenzierung, daß die Wahrnehmung des Gegenstandes mit der Abbildung des Gegenstands etwas gemeinsam hat, wichtig.¹²⁰ Eco differenziert hier weiter als Barthes. Denn wenn das Foto unserer Wahrnehmung des Gegenstands ähnlich ist und nicht dem Gegenstand selbst, setzt dies eine andere Relation zwischen dem Foto und seinem Referenten voraus. André Bazin sieht jedoch die Ähnlichkeit als nur eine Charakteristik des fotografischen Bildes. Für ihn ist der automatische Entstehungspro-

¹¹⁷Zur Theorie des Ikons vgl. auch Busse/Riemenschneider 1979, Seite 84-103

¹¹⁸Barthes 1961/62

¹¹⁹Nöth 1985, Seite 427.

¹²⁰Eco 1991b, Seite 213

zeß nicht notwendigerweise eine Ähnlichkeitsproduktion.¹²¹ Hier wird deutlich, daß Bazin den indexialischen Aspekt der Fotografie vom ikonischen trennt. Dies wird in der Literatur häufig nicht getan, ist aber für die Untersuchung des fotografischen Zeichens sehr wichtig; denn eine solche Differenzierung ermöglicht auch eine genauere Abgrenzung der Fotografie zur Malerei. Sie zeigt, daß der Detailreichtum der Fotografie (also ihre hohe Ikonizität) nicht direkt mit dem indexialischen Charakter verbunden ist (also mit ihrer chemisch-mechanischen Entstehung). Von hier ausgehend muß man den Zeichencharakter des Fotos noch genauer untersuchen. Hans Brög¹²² beschäftigt sich in seiner Dissertation mit der Life-Photographie, auf die er die Semiotik bezieht. Dabei bezeichnet er vor diesem Hintergrund Peirces' Unterscheidung von indexialischen und ikonischen Charakter die perspektivische Struktur des Fotos als weiteren Aspekt der indexikalischen Eigenschaft. Doch wird dies von ihm nicht schlüssig belegt, und eine erneute Untersuchung dieses Aspekts scheint mir sehr wichtig, um dem fotografischen Bild gerecht zu werden.

Einen systematischen Ansatz zur Semiotik des Bildes verfolgt Martine Joly¹²³, wobei sie die Fotografie in einem getrennten Kapitel als Spezialfall behandelt. So gelingt es ihr, die semiotischen Forschungen auf das Foto anzuwenden, sie aber vorher getrennt und allgemein zu behandeln. Die indexikalische Auffassung des Fotos hat ihrer Meinung nach zu einer Annäherung an ein Heiligenbild geführt. Beide verbindet, daß sie für das Wahre und Authentische stehen und mit ihm verbunden sind. Doch sie führt weiter aus, daß der indexikalische Charakter keineswegs unumstritten ist, sondern, indem sie sich

¹²¹Bazin 1975

¹²²Brög 1979

¹²³Joly 1994

auf Philippe Dubois¹²⁴ bezieht, das Foto nicht nur als Index, sondern auch als Spur oder Umwandlung seines Referenzobjektes gesehen wird. In seiner Aufsatzsammlung untersucht Philippe Dubois die verschiedenen Theorien über das Foto in Bezug auf das Verhältnis des Bildzeichens zu seinen Referenten. Eine sehr wichtige Frage, die sich durch den mechanisch-chemischen Prozeß stellt, ist die Frage nach dem Repräsentierten¹²⁵, nach dem Verhältnis von Foto und Referenten; denn jede Überlegung, die ein Ausdrucksmittel zum Gegenstand hat, muß sich die Grundfrage nach der Beziehung zwischen externem Referenten und der durch das Medium produzierten Aussage stellen.¹²⁶

Bereits im 19. Jahrhundert gab es bereits andere Theorien als die mimetische. Der Vollständigkeit halber sei hier auf Elisabeth Eastlake hingewiesen, die bereits 1857 in einem Text Eastlake „Photography“¹²⁷ auf die Lichtnuancen hingewiesen hat, die im Foto die natürlichen Farben durch Grauschattierungen ersetzen. Dies steht dann im Gegensatz zur Mimesis-Auffassung der Fotografie; denn eine so starke Einschränkung in der farbigen Abbildung kann nicht mimetisch sein.

Dubois stellt fest, daß ein Foto im zwanzigsten Jahrhundert nicht mehr als „Spiegel“ der Wirklichkeit, sondern als „Transformation“ und später als „Spur“ derselben aufgefaßt wurde.¹²⁸ Damit wurde ihr hohes Maß an Ikonizität (ihrer mimetischen Abbildung) wieder in Frage gestellt. Durch die Klassifikation des Fotos als Index von sehr hoher

¹²⁴Dubois, P. 1990

¹²⁵Hier sei noch angemerkt, daß es auch in der polizeilichen Untersuchung die Diskussion um das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit gibt, um den Beweismittelstatus des fotografischen Bildes zu klären. Damit beschäftigt sich u.a. Waller 1984

¹²⁶Vgl. Dubois, P. 1990

¹²⁷Eastlake 1857

¹²⁸Vgl. dazu Dubois, P. 1990, Seite 20

Ikonizität¹²⁹ wurde das Foto zunächst von der Domäne der Kunst ausgeschlossen.¹³⁰ Eine genauere Untersuchung dieser Diskussion kann jedoch weitere Eigenschaften der Fotografie aufdecken.

Ein sich langsam durchsetzendes Mißtrauen gegenüber der Objektivität des Fotos ermöglicht eine künstlerische Nutzung des Mediums Fotografie und befreit sie von der reinen Reproduktion der Wirklichkeit. Seit der Erfindung der Fotografie herrscht der Streit, ob Fotografie Kunst ist oder nicht. Auch für den Begriff der Rhetorik der Fotografie ist dies von Bedeutung, denn wenn Fotografie Kunst sein kann und nicht nur eine mimetische Abbildung der Wirklichkeit ist, dann ist eine klare Intention im Bild umsetzbar. Dann gibt es also eine Rhetorik auch in der Fotografie. Deshalb werde ich hier auf die Diskussion um den Kunstcharakter der Fotografie kurz eingehen.

Die Etablierung der Fotografie als Kunst wurde durch die neuen Kunstauffassungen der Moderne begünstigt. Heute ist es weitestgehend akzeptiert, daß Fotografie Kunst sein kann, jedoch nicht zwangsläufig Kunst sein muß. Im Medium Fotografie selbst ist es nicht angelegt, Kunst zu sein. Im Gegensatz zur Malerei ist das stoffliche Substrat „der Fotografie, das gleichmäßig glänzende oder strukturierte Papier arm, fast wesenlos, es fehlt die optisch wahrnehmbare Spannung zwischen Bildstoff und Bild.“¹³¹ Krauss hingegen betont, daß auch ein Foto, obwohl es maschinell erstellt wurde, ein Bild ist, „das den gleichen ästhetischen Beurteilungsmaßstäben unterworfen ist, wie alle Bilder, die die Menschen im Verlauf ihrer Geschichte gemacht haben. Da es jedoch ungleich genauer abbildet, als dies jemals vor der

¹²⁹Vgl. Knappe 1991

¹³⁰Dies führt auch dazu, daß hier im Gegensatz zur Malerei der Künstler an Bedeutung verliert. „Zusätzlich war Fotografie stigmatisiert, weil sie nicht grundsätzlich ein Produkt der Hand war. Aus diesem Grund sprechen wir noch heute diskret von Künstlern und Fotografen, von Kunst und Fotografie, von Kunstgeschichte und Fotogeschichte.“ (Grundberg 1998, Seite 48)

¹³¹Kemp 1978, Seite 95

Erfindung der Photographie möglich war, entwickelt es eine Eigen-gesetzlichkeit, die ihrerseits wieder die überkommenen Maßstäbe in Frage stellt, sie verändert, erweitert.“¹³² Es hat sich im Laufe der Entwicklung und Verbreitung der Fotografie herausgestellt, daß Fotografie als künstlerisches Mittel eingesetzt werden kann, doch ist es nur eine Möglichkeit der Verwendung.¹³³

Erst durch die Unterscheidung, daß Fotografie sowohl nicht-künstlerisch eingesetzt werden kann als auch künstlerisch, kann man hier eine Klärung herbeiführen.¹³⁴ Dabei ist die von Jean-Claude Lema-

¹³²Krauss, R. H. 1995, Seite 23

¹³³Hier gibt es verschiedene Gründe, die der Fotografie dieses Akzeptiert-Werden als Kunst erschweren. Sie entstand aus einer Technik, die als Hilfsmittel in der Malerei benutzt wurde. Sie wurde als Weiterentwicklung des Bildes, das mit Hilfe der Camera Obscura nachgezeichnet wurde, angesehen und sollte von daher dessen Aufgabe übernehmen. Eine Fotografie ist also nicht in erster Linie das Ergebnis einer handwerklichen Schaffens, sondern auch mechanisch entstanden. Damit werden die anderen Ansprüche, die an den Fotografen-Künstler gestellt werden, deutlich, die diesen also immer zunächst einmal als Fotografen und nicht in erster Linie als Künstler erscheinen lassen. „Es kommt nicht darauf an, ob etwas (...) allein mit den Händen - als Handarbeit wie die Werke der Bildhauer und Maler - gefertigt ist, oder unter Verwendung von mechanischen Instrumenten und apparativen Hilfsmitteln -, sondern allein darauf, ob es geformt ist, d.h. künstlerische Form zeigt. (...) Es ist bezeichnend, daß viele Maler als Fotografen bedeutende Lichtbilder ausführten - oder mit Hilfe von Kamerameistern ausführen ließen.“ (Schmoll gen. Eisenwerth 1990, Seite 21) Viele namhafte Künstler bedienten sich der Fotografie in einer solchen Form. Als Kunstwerk wurde dabei jedoch stets das Gemälde, das nach der Fotografie angefertigt wurde, gesehen, nicht jedoch die Fotografie. Sie war lediglich Hilfsmittel, das dem Maler dazu diente, die Wirklichkeit wahrzunehmen. Nehmen wir das Beispiel eines Gemäldes von Charles Nègre „Market scene on the Quais“. Nègre fotografierte eine Marktszene, die er dann detailgetreu mit dem Pinsel auf Leinwand übertrug. Die Bilder sind vom Motiv her identisch, sie unterscheiden sich lediglich in der Technik. Ernest Lacan, ein Maler, schreibt dazu: „In copying faithfully from his photograph, M. Charles Nègre has produced a charming picture which was shown at the last Salon. Why should not other painters follow his example! One easily sees all the advantages they would gain in reproducing the groups of figures that they make up their subjects, by means of photographs. In such a way they would have an exact sketch taken from the nature which, if necessary, they could modify on the canvas.“ (Lacan 1856, hier zitiert nach Scharf 1974, Seite 113)

¹³⁴Die Fotografie wurde schnell ein Instrument für die breite Masse, was einem Kunstverständnis als Selbstzweck widersprach. Jean Claude Lemagny weist auf die darin liegende Gefahr des Mißbrauchs und der Verkennung hin. Seiner Meinung nach ist es möglich, daß Fotografie zur Volkskunst wird, dennoch scheinen heute alle Zeichen dagegen zu sprechen: „Actuellement la photo n'est pas un art

gny vertretene Unterscheidung zwischen dem Foto als Ziel und dem Foto als Mittel sehr hilfreich.¹³⁵ Durch diese Unterscheidung gelingt ihm eine saubere Trennung der Fotografie als Kunst vom nicht-künstlerischen Bereich und trennt diesen auch vom Konsum. Denn - und das wird durch die Medienentwicklung immer weiter verstärkt - wir konsumieren immer mehr und vor allem auch immer mehr Bilder. Dazu hat vor allem auch die Nutzung des Bildes - und hier wiederum vor allem des fotografischen Bildes - in der Werbung beigetragen.¹³⁶

Heute ist Fotografie in der Kunst als ein gestalterisches Mittel durchaus akzeptiert und wird von vielen Künstlern genutzt. Die Fotografie hat das Stadium, in dem sie lediglich Hilfsmittel sein konnte, überwunden und findet sich heute in den verschiedensten Facetten in

populaire. Elle est un moyen de rendre le peuple idiot. Ne pas confondre. Mais elle pourrait être un art populaire. À condition de la maintenir ou de la rétablir dans sa relation originale, inimitable, avec le réel extérieur ou intérieur. Et ne pas en dévier.“ (Lemagny 1992, Seite 254)

¹³⁵ „Aujourd’hui l’idée la plus nécessaire pour la photographie est celle de sécession, que la photo comme but se sépare de la photo comme moyen. La photo qui s’enquête sur elle-même, recherche et inquiétude d’elle-même, doit manifester sa différence et son éloignement par rapport à la photo qui n’est qu’un outil d’abrutissement des masses, au service de l’argent, de la politique, de la falsification du réel. Pour cela, cette photo comme prise de conscience d’elle-même doit se distinguer, se retrancher, s’écarter de toute compromission avec l’univers de la production-consommation.“ (Lemagny 1992, Seite 251)

¹³⁶ Die Ausstellung von Fotografie als Kunst war lange Zeit umstritten und führt (und führt teilweise noch heute) zu scharfer Kritik. Die Ausstellung der Fotografie im Salon 1859 war ein Grund tiefer Entrüstung. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Kritik Baudelaires. Baudelaire betont hier den Aspekt der geringen Ansprüche, die die Fotografie an den Fotografen stellt, und verweist - auch wegen ihrer Entstehung aus einem Hilfsmittel der Malerei - auf den Platz desselben. Erst 118 Jahre nach der Ausstellung der Fotografie im Salon öffnete die documenta der Fotografie als Kunst ihre Türen. „Als eine typische Bildgattung der Moderne durfte sie (die Fotografie, J.B.) nicht gleichrangig mit Malerei und Skulptur auftreten, sondern wurde in den Dienst ihrer Vermittlung gestellt. Genau wie das Design mußte sie dabei ihre Aufmerksamkeit von ihrer eigenen Geschichtlichkeit und ihren spezifischen Kunstgriffen auf das präsentierte Kunstwerk ablenken. So steht zwar eine Fototafel am Beginn der documenta I, aber die Fotografie als neue Kunstform der Moderne kommt in der Ausstellung selbst nicht vor. Es sollte noch bis zur fünften documenta dauern, daß sie als Kunstform Einzug ins Fridericianum halten sollte: im Gegensatz zum Design wurde sie allerdings voll rehabilitiert, nämlich auf der sechsten documenta im Jahre 1977.“ (Grasskamp 1989, Seite 112)

der Kunst. Sie hat sich auch von ihrer rein mimetischen Form der Abbildung befreit. Die Fotografie wird auch in der Kunst ebenso wie im nicht-künstlerischen Bereich verschiedenartig genutzt: als gestalterisches Element in einem anderen Kunstwerk¹³⁷, als bildnerisches Modell¹³⁸, als Dokument¹³⁹, als Werkzeug zu vergleichenden Studien¹⁴⁰, als Mittel zur Dramatisierung¹⁴¹ und als historische Spur¹⁴². Auch in der Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Zeichen und der Differenz von Text und Bild wird die Fotografie genutzt.¹⁴³ Sie kann aber auch künstlerische Strömungen kritisieren.¹⁴⁴

¹³⁷So wird Fotografie als physisches Element in Collagen, Décollagen oder Assemblagen verwendet. Dies findet sich vor allem bei Künstlern wie z.B. Richard Hamilton, Wolf Vostell oder den Nouveaux Réalistes.

¹³⁸Die Fotografie kommt auch als ein alternatives bildnerisches Modell im Rahmen der Malerei zu ihrer Anwendung. Ein deutsches Beispiel wäre hier Gerhard Richter, doch auch Andy Warhol und Michelangelo Pistoletto bedienten sich ihrer. Durch die Möglichkeit der Projektion der Bilder kann sie auch Bestandteil von Arbeiten mit projizierten Bildern (Yvonne Rainer, Robert Barry) sein.

¹³⁹Daß Fotografie auch Dokument sein kann, haben wir bei der Pressefotografie schon gesehen. Durch ihre wirklichkeitsgetreue Abbildungsmöglichkeit eignet sie sich dazu besonders gut. Auch in der Kunst wird sie als Dokument von Happenings (Vgl. zu „happenings“ und „actionen“ Frey 1994, Seite 252f), Fluxus-Aktionen oder Performances eingesetzt. Sie gibt auch einen visuellen Bericht über temporäre oder räumlich abgelegene Skulpturen und Arbeiten in situ. So bedienen sich ihrer u.a. Bruce Nauman, Daniel Buren, Robert Smithson.

¹⁴⁰Durch ihre Speicherfunktion, die genau das Gesehene abbildet, eignet sie sich auch als Werkzeug zur Durchführung vergleichender Analysen von architektonischen und sozialen Strukturen (Bernd und Hilla Becher, Hans Haacke).

¹⁴¹Bei Arnulf Rainer, Katharina Sieverding, Urs Lüthi dient sie als Mittel zur dramatischen Inszenierung in Verbindung mit Themen aus Body Art und Performance.

¹⁴²Durch ihre aufzeichnende Funktion kann sie eine historische Spur sein, die eine Archäologie des persönlichen oder sozialen Gedächtnisses ermöglicht (Christian Boltanski).

¹⁴³Durch die Fotografie kann in Arbeiten, die auf eine Fragmentierung des ästhetischen Zeichens abzielen, ein anti - ästhetisches Element dargestellt werden (Joseph Kosuth, Giulio Paolini, Robert Morris frühe Arbeiten). Sie kann aber auch Bestandteil von Arbeiten sein, welche die Formen der Bedeutungsgebung in Wort/Bild- Kombination problematisieren (Victor Burgin, Jochen Gerz, Anette Messager).

¹⁴⁴Durch ihre gemeinsame Wurzel, die Camera obscura, mit der sie die perspektivische Wiedergabe in der Malerei gemeinsam hat, kann sie besonders gut als Ersatz für das System der perspektivischen Wiedergabe der Renaissance benutzt werden; dies wird in Arbeiten von Künstlern wie Michael Snow und Jan Dibbets zum Ziel der „Kritik des Illusionismus“.

Auch wenn die Diskussion, ob Fotografie Kunst ist, im 20. Jahrhundert weitgehend in den Hintergrund getreten ist, so „ist die Diskussion, in welchem Maße die photographische Abbildung Realität vermitteln oder das Verhältnis zur Realität verändern kann, im Zeitalter der Massenmedien mit gleichbleibender Intensität geführt worden.“¹⁴⁵

Auch Bourdieu widerspricht der Auffassung, das fotografische Bild wäre keine Interpretation, sondern eine reine Aufzeichnung. In Wirklichkeit halte die Photographie einen Aspekt der Realität fest, d.h., das Ergebnis einer willkürlichen Wahl und somit einer Bearbeitung: Von den Eigenschaften des Gegenstandes werden nur jene erfaßt, die in einem besonderen Augenblick und unter einem besonderen Blickwinkel hervortreten. Diese Eigenschaften werden in Schwarzweiß übertragen, auf ein kleineres Format gebracht und auf eine Ebene projiziert. Anders gesagt, die Photographie ist ein konventionelles System, das den Raum nach den Gesetzen der (genauer: einer) Perspektive und räumliche Körper sowie Farben durch Nuancierungen zwischen Schwarz und Weiß abbildet. Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen zugeschrieben hat, die als „realistisch“ und „objektiv“ gelten.¹⁴⁶ Sie hat sich mit den äußeren Anzeichen einer „Sprache ohne Regeln und ohne Syntax“ dargeboten, d.h. einer „natürlichen Sprache“, weil die Auswahl, die sie im und am Sichtbaren vornimmt, in ihrer Logik ganz und gar der Darstellung der Welt entspricht, wie sie sich in Europa seit dem Quattrocento durchgesetzt hat.¹⁴⁷ Doch auch wenn es immer wieder heißt, die Bildsprache – insbesondere die fotografische – hätte keine Syntak-

¹⁴⁵Schnelle-Schneyder 1984, Seite 639

¹⁴⁶Waller widerspricht ebenfalls der Auffassung, daß Zeitungsfotos objektiv seien. (Waller 1984, Seite 46f „Nachrichtenfotos sind nicht objektiv.“)

¹⁴⁷Vgl. Bourdieu 1965, Seite 107f

tik, so ist das doch nur oberflächlich der Fall.¹⁴⁸ Im folgenden Kapitel werde ich hierauf näher eingehen.

3.1.3 Der Kode des fotografischen Bildes

Wie bereits bei der Bestimmung der Einheiten im fotografischen Bild deutlich geworden ist, gibt es beim Bildzeichen ebenso wie beim verbalsprachlichen Zeichen einen lexikalischen Kode. Die Besonderheit des lexikalischen Kodes hier ist nun, daß er sowohl auf der Zeichenebene als auch auf allen übergeordneten Ebenen wirkt. Diese Konsequenz ergibt sich analog zur Übertragung der Zeicheneigenschaften auf textuell höhergeordnete Einheiten.

Der lexikalische Kode des bildsprachlichen Zeichens beruht nach der Definition Eco's auf Konvention.¹⁴⁹ Im Fall eines fotografischen Bildzeichens ist der Kode durch die ikonischen und indexikalischen Eigenschaften des Bildzeichens motiviert.

Für den syntaktischen Kode¹⁵⁰ des fotografischen Bildzeichens gilt Ähnliches wie für den lexikalischen Bildkode.¹⁵¹ Auch er ist moti-

¹⁴⁸Bei Doelker findet sich ein Ansatz zur Übertragung der verbalsprachlichen Syntax auf die Malerei. (Vgl. dazu Doelker 1997)

¹⁴⁹Die Konventionalität des Bildzeichens scheint zunächst geringer als die anderer Zeichen, wie z.B. der Verkehrsampel. (Vgl. dazu Wittkower 1996, Seite 320ff)

¹⁵⁰Es gibt darüberhinaus verschiedene andere Arten von Kodes. Jeder dieser Kodes ist kulturell bedingt. Eco unterscheidet zum Beispiel zwischen Geschmackscodes, kulturellen Codes, musikalischen Codes. (Eco 1991b, Seite 20ff) Doch dies ist keineswegs die einzig mögliche Unterscheidung von Kodes. Barthes unterscheidet in „Rhétorique de l'image“ verschiedene Dekodierungsstufen des Bildes, die der Betrachter durchläuft, nicht anhand von Kodes, sondern anhand von verschiedenen Arten von Wissen, über die der Betrachter verfügen muß, um das Bild zu verstehen. Barthes spricht hier von kulturellem Wissen, das zur Dekodierung des Bildes ebenso notwendig ist wie nationales und praktisches Wissen. Dieses Wissen ist zur Dekodierung jedes Textes wichtig. Der Begriff des Wissens, den Barthes hier verwendet, ist mit der Verwendung des Begriffs Kode bei Eco oben gleichzusetzen. Man könnte bei Barthes Untersuchung also auch von einem nationalen, kulturellen bzw. praktischen Kode sprechen.

¹⁵¹Der syntaktische Kode ist ebenso wie der lexikalische durch technisch-mechanische Produktion des Zeichens bedingt. Auch wenn der Künstler immer unwichtiger erscheint, greift „die Fotografie noch lange auf die Darstellungsweisen der Malerei zurück (..), die sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatten(...). Sie

viert. Er beruht auf der Ähnlichkeit der Wahrnehmung des Referenten und der Ausdrucksseite. Durch die technisch-mechanische Entstehung wird dies unterstützt.¹⁵² Die Ähnlichkeit der Wahrnehmung beschränkt sich hier jedoch nicht nur auf die einzelnen Zeichen¹⁵³, sondern gilt auch für textuelle Höherorganisation wie z.B. Sätze¹⁵⁴ und Absätze in der Verbalsprache.¹⁵⁵ Lindekens sieht beim Kode des Bil-

benutzte diese, weil sie die Wahrnehmung des Betrachters prägten und über ihre Vertrautheit sich das Neue des fotografischen Bildes vermitteln ließ.“ (Hickethier 1996, Seite 44. Vgl. dazu auch Kemp 1980) Also handelt es sich hier um einen von der Malerei verschiedenen Kode, der auch vom Betrachter erst erlernt werden muß, um das fotografische Bild dekodieren zu können.

¹⁵²Der „Hinweis auf das Primat der Technik, die eine mechanisch hervorgerufene Abbildung sämtlicher sichtbarer Erscheinungen von gegenständlicher Wirklichkeit erlaubt, bedeutet Begrenzung. Die individuell freie Synthese einer Bildwirklichkeit, über die der Maler verfügt (...), steht dem Fotografen nicht zu Gebot.“ (Kammann 1991, Seite 131) Der Fotograf ist durch die technisch-mechanische Entstehung des Bildes an die Wirklichkeit gebunden. Dies hat auch Einfluß auf den syntaktischen Kode, der dadurch beeinflusst ist. Doch der Fotograf hat auch hier Gestaltungsmöglichkeiten. „Jedes Bild verkörpert eine bestimmte Art des Sehens, selbst ein fotografisches Bild. Fotos sind eben nicht, wie häufig angenommen wird, lediglich mechanische Aufzeichnungen. Schauen wir uns ein Foto genau an, könnte uns bewußt werden, daß der Fotograf gerade diese Ansicht aus einer unendlich großen Anzahl von Möglichkeiten ausgewählt hat.“ (Berger 1994, Seite 10)

¹⁵³Schnelle-Schneyder geht bei der Untersuchung der „Syntax des Bildes“ auf die plastischen Zeichen ein, die einem eigenen syntaktischen Kode unterworfen sind: „Unsere Aufmerksamkeit und unser Sehen werden durch die prägnanten Grenzen der Flächenkontraste und Linien erregt. Sie bilden die visuellen Elemente der Strukturbildung. Hier wäre vielleicht ein Ansatz zur Entwicklung des Bildes zu finden (...)“ (Schnelle-Schneyder 1984, Seite 643f)

¹⁵⁴Bechstein setzt in Analogie zu verbalsprachlichen Sätzen bei Bildern die Kombination und Verknüpfung der Elemente aus minimalen bedeutungstragenden Einheiten, die durch Kombination der Elemente aus Chromemen und Formemen, „so daß eine Darstellung, die der Komplexität eines Satzes entspricht, entsteht (komplette Abbildung von Personen, Sachen etc.)“ (Bechstein 1987a, Seite 19) Hier zeigt sich jedoch, daß diese Formulierung sehr ungenau ist und hier grundlegende Analogien zuerst noch geleistet werden müssen.

¹⁵⁵Jäger unterscheidet drei Arten von fotografischen Bildern: Abbilder, Sinnbilder und Strukturbilder. (Jäger, Gottfried 1988, Seite 111-114 auch Jäger, Gottfried 1991, Seite 157-178) Abbilder bezeichnet er auch als „feststellende Fotografie“, die einen „neutralen Charakter“ hat. (Jäger, Gottfried 1988, Seite 111) Dabei wird der syntaktische Kode nicht manipuliert, sondern der Produzent des Bildes nimmt hier keine Veränderungen vor. Dies ist bei Sinn- und Strukturbildern anders. Die Sinnbilder „stehen eigentlich schon im Gegensatz zu den ursprünglichen puristischen Intentionen des fotografischen Prozesses und der Vorstellung, daß sich das Subjekt aus ihm weitestgehend herauszuhalten hat, um den Wahrheitswert der Aufnahme nicht zu schmälern. Ziel der darstellenden Fotografie ist aber gerade die subjektivi-

des eine Überlagerung verschiedener Ebenen.¹⁵⁶ Arnheim unterscheidet beim Bild seine Grundform und seine Oberflächenstruktur.¹⁵⁷

In der Malerei wird der Aufbau des Bildes unter den Begriff „Komposition“ gefaßt. Sie wird von Kandinsky folgendermaßen definiert: „Die Komposition ist die innerlich-zweckmäßige Unterordnung 1. der Einzelemente und 2. des Aufbaues (Konstruktion) unter das konkrete malerische Ziel.“¹⁵⁸ Dies zeigt, daß in der Komposition alles dem Ziel untergeordnet wird. Das malerische Ziel entspricht der Intention des Kommunikators, der eine Botschaft kommunizieren will. Daraus folgt, daß die Komposition nicht streng an die Realität gebunden ist, sondern vom Kommunikator gestaltet werden kann. Gombrich stellt fest, „daß man, auch wenn man die Welt in Bildern und nicht in Worten beschreiben will, dazu eines gut entwickelten Systems bedarf.“¹⁵⁹ Der Kommunikator muß sich bei der Komposition darüber im klaren sein, wie er sie gestalten muß, um seine Intention umzusetzen.¹⁶⁰

Eco beschreibt ikonische Codes wie folgt: „(...) die schematische

ve Schweise und das Aufspüren von Themen, die nicht unbedingt im Bereich des Sichtbaren liegen und die zunächst nur als Gedankenbild oder in der Vorstellung existieren.“ (Jäger, Gottfried 1991, Seite 159) Dies wird bei den Strukturbildern noch weiter verschärft, Jäger bezeichnet sie als Fälle, „in denen es nun vorrangig um die Schaffung neuer Bildstrukturen und um die Veranschaulichung abstrakter Ideen geht“. (Jäger, Gottfried 1991, Seite 160) Hier wird der syntaktische Kode so verändert, daß es sich nicht mehr um einem motivierten Kode handelt, sondern um einen arbiträren.

¹⁵⁶Lindekens 1973, bes. Seite 512f und 1971, bes. Seite 231ff, vgl. dazu auch Gruppe μ

¹⁵⁷Er untersucht die Oberflächenstruktur ausführlich anhand von Polocks Arbeiten, (Arnheim 1996, Seite 35) und die Unterschiede zwischen Grundform und Oberflächenstruktur anhand eines Bildes von Poussin. (Arnheim 1996, Seite 47) Er betont hier, daß sich nicht unbedingt deckungsgleiche Interpretationen aus beiden herausfiltern lassen, sondern daß bei einer Reduktion auf die Grundform auch viel verloren gehen kann. „In der unscharfen Fassung erschien die Kompositionsordnung sozusagen billiger erkaufte, das heißt, ohne die Vielfalt der Einzelheiten und inhaltlichen Hinweise, die der Ordnung des Originals seinen Reichtum verleihen.“ (Arnheim 1996, Seite 47)

¹⁵⁸Kandinsky 1964, Seite 36

¹⁵⁹Gombrich 1986, Seite 109

¹⁶⁰Zum Spannungsaufbau bei abstrakten Bildern vgl. Saint-Martin 1988.

Darstellung [reproduziert] einige Eigenschaften einer anderen schematischen Darstellung (...). Der ikonische Kode stellt so die semantische Beziehung zwischen einem graphischen Zeichenträger und einer schon codierten Wahrnehmungsbedeutung her. Die Beziehung besteht zwischen einer relevanten Einheit eines graphischen Systems und einer relevanten Einheit eines semischen Systems, das von einer vorhergehenden Codifizierung von Wahrnehmungserfahrung abhängt.“¹⁶¹ Doch ist auch der Kode des Bildzeichens wie der des verbalsprachlichen Zeichens konventionell. Peirce schreibt: „Jedes materielle Bild, wie z.B. ein Gemälde, repräsentiert sein Objekt hauptsächlich auf konventionelle Art und Weise.“¹⁶² Damit betont er die Konvention, die jedem Zeichen zugrunde liegt, auch für das Bildzeichen. Dies findet sich auch bei Eco. „Die Konvention regelt alle unsere Abbildungsoperationen.“¹⁶³ Dies findet sich ebenfalls bei Ecos Begriff der Transformation bereits angedeutet, wenn Eco schreibt, daß eine Transformation, also ein „Ikon“ nach Peirce, auf Regeln basiert.¹⁶⁴

In der Verbalsprache ist der syntaktische Kode ebenso wie der lexikalische Kode in den verschiedenen Landessprachen unterschiedlich.¹⁶⁵ Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, daß er vor allem auf Konvention beruht und damit im Gegensatz zu demjenigen Kode steht, der im Bild wirkt. Beim Bild gilt hier ebenso wie bereits beim lexikalischen Kode, daß dieser teilweise motiviert ist. Dennoch ermöglicht auch der Bildaufbau, der nach bestimmten Regeln funktioniert, dem Kommunikator ein Eingreifen – wenn auch in beschränktem Maße. Der Bildaufbau kann vom Kommunikator strategisch so verändert werden, daß

¹⁶¹Eco 1991b, Seite 208f

¹⁶²Peirce 1993, Seite 64

¹⁶³Eco 1991b, Seite 209

¹⁶⁴Eco 1991a, Seite 265

¹⁶⁵Im 19. Jahrhundert war „offenbar geworden, daß unter den Sprachen der Welt eine viel größere Vielfalt grammatischer Strukturen herrscht, als frühere Generationen von Forschern angenommen hatten.“ (Lyons 1992, Seite 215)

er dadurch seine Intention besser vermitteln kann.¹⁶⁶

Die Kodetheorie¹⁶⁷ unterscheidet verschiedene Kodierungsstärken. Wie stark ein Kode ist, beeinflusst das Verständnis des jeweiligen Textes sehr. Für jeden Text (bzw. für jedes Zeichen) gilt: Je stärker die Kodes, desto eindeutiger ist der Text (bzw. das Zeichen). Ein Kode ist ein starker Kode, wenn Sender und Empfänger sich gleichermaßen zur En- bzw. Dekodierung des Textes des Kodes bedienen. Hier kommt

¹⁶⁶Vgl. dazu hinten meine Ausführungen zum Bildaufbau Robert Franks anhand des Vergleichs der Bilder auf dem Kontaktbogen.

¹⁶⁷Die Kodetheorie ist noch weniger als die Zeichentheorie eine homogene Wissenschaft mit einem klar definierten Gegenstand. (Unter „Kodetheorie“ verstehe ich nicht allein die Theorie, die im wesentlichen auf Bernstein zurückgeht und davon ausgeht, daß „in verschiedenen sozialen Schichten innerhalb einer Gesellschaft verschiedene Formen sozialer Bindung realisiert werden, die unterschiedliche Sprechweisen (engl. codes) bewirken, die ihrerseits wiederum vermittelt sprachlicher Sozialisierungsprozesse auf die Sozialstruktur zurückwirken und diese stabilisieren.“ (Bußmann 1990, Seite 387) Der Begriff ist hier weiter zu fassen. Dies wird im Laufe dieses Kapitels noch deutlicher werden.) Kode geht auf das lateinische Wort „codex“ zurück und bedeutet eigentlich „Schreibttafel“ oder „Verzeichnis“. Im 19. Jahrhundert gelangt der Kodebegriff aus dem Englischen und Französischen als Fachausdruck der Fernmeldetechnik und des Nachrichtenwesens in die deutsche Sprache. In dieser fachsprachlichen Bedeutung ist ein Kode ein Buch mit Anweisungen für die Ver- und Entschlüsselung von Nachrichten. (Vgl. dazu Nöth 1985, Seite 177ff) Allgemein gesprochen ist ein Kode also ein „Zeichensystem oder Subsystem eines Zeichensystems“ (Ammon 1993, Seite 309), das beim Aufbau und bei der Übertragung von Texten eingesetzt wird. Der Begriff des Kodes wurde von verschiedenen Theoretikern unterschiedlich aufgefaßt. Bereits Saussure spricht vom „code de la langue“ (Saussure 1995, Seite 31), vom „Code der Sprache“ (Saussure 1967, Seite 16). Saussure nennt Kode hier im Zusammenhang mit „langue“ und nicht mit „parole“. Damit betont er die Unabhängigkeit des Kodes vom individuellen Sprechakt („parole“). Ein Kode ist ein abstraktes Regelwerk, das vom Kommunikationsakt unabhängig ist. Beim Kommunikationsakt muß der einzelne Sprecher ebenso wie der Empfänger ein Kenntnis dieses Kodes besitzen, damit Kommunikation möglich ist. Für die weitere Entwicklung der Kodetheorie ist Eco von besonderer Bedeutung. Eco hat in „Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen“ (Eco 1991a) einen Plan für eine allgemeine Semiotik entworfen. Diese „sollte zweierlei umfassen: (a) eine Theorie der Codes und (b) eine Theorie der Zeichen-erzeugung.“ (Eco 1991a, Seite 21f) Die hier erwähnte Theorie der Kodes ist für sein Semiotikverständnis grundlegend. Im Gegensatz zu Saussure, der von dem „Code der Sprache“ (Saussure 1967, Seite 16) gesprochen hat, setzt Eco „Code“ bei seiner Analyse in den Plural. Nicht ein bestimmter Kode ist Gegenstand seiner Untersuchung, sondern hier geht es um eine Differenzierung zwischen verschiedenen Kodes, die auch in ihrem Verhältnis zueinander untersucht werden. Teilweise hängen sie auch hierarchisch voneinander ab. Diese hierarchische Abhängigkeit der Kodes voneinander beschreibt Eco durch die Trennung von „Code“ und „S-Code“.

es zu einer größeren Deckung des Textverständnisses bei Sender und Empfänger.¹⁶⁸ Daher ist bei stärkeren Codes die Intention des Senders deutlicher und der Text (bzw. das Zeichen) kann eine größere Wirkung entfalten. Eco unterscheidet Phänomene der Überkodierung und der Unterkodierung. Dabei betrachtet Eco die Rezeption des kommunizierten Textes. Überkodierung und Unterkodierung spielen bei der Dekodierung eines Textes eine wichtige Rolle. „Die Überkodierung gelangt (...) von bereits existierenden Codes zu analytischeren Subcodes, die Unterkodierung dagegen von nicht existierenden Codes zu partiellen Codes.“¹⁶⁹ Dies wird im folgenden noch deutlicher werden.

Das Phänomen der Unterkodierung ist eine „Bewegung von einem unbekanntem Text zu einem Code“.¹⁷⁰ Er verdeutlicht dies anhand des folgenden Beispiels¹⁷¹: Wenn man ein fremdes Land besucht, des-

¹⁶⁸Idealerweise sollte sich die Enkodierung genau spiegelverkehrt zur Dekodierung verhalten, das heißt, daß sich Sender und Empfänger derselben Codes bedienen. Je größer die Deckung von Enkodierung und Dekodierung ist, desto besser wird das Verständnis, das der Text übermittelt. In der Praxis gibt es hier niemals eine vollständige Deckungsgleichheit, sondern immer Differenzen. Diese Differenzen möglichst gering zu halten ist ein Anliegen der Rhetorik. Denn der Text wird vom Empfänger um so besser verstanden, je geringer die Unterschiede zwischen En- und Dekodierung sind. Durch verschiedene rhetorische Strategien kann der Sender das Textverständnis bei dem Empfänger erhöhen. So kann ein Text so weit überdeterminiert werden, daß die Gefahr eines Mißverständnisses gering gehalten wird. Ein Schlüsselbegriff aus der Rhetoriktheorie ist auch das „Aptum“, die Angemessenheit des Textes. Der Text wird vom Sender auf den Empfänger (und die Situation) „zugeschnitten“. (Vgl. dazu hinten das Kapitel Rhetorik.) Dabei wird besonders auch auf die Kompetenz des Empfängers eingegangen und der entsprechende Text angepaßt. Hier spielt das Problem der Fachsprachen eine Rolle. Einzelne Fachsprachen verwenden bestimmte Begriffe, die in anderen Fachsprachen anders verwendet werden oder in diesen unbekannt sind. Dies ist auch ein Grund dafür, daß ich meiner Arbeit diese Begriffsklärung voranstelle. Doch nicht nur bei wissenschaftlichen Arbeiten, sondern jeder Art von Kommunikation stellt sich dieses Problem.

¹⁶⁹Eco 1991a, Seite 192

¹⁷⁰Eco 1991a, Seite 192

¹⁷¹In diesem Beispiel werden zwei Dinge deutlich. Zum einen wird klar, daß sich das Verständnis hier nicht allein auf das Verständnis der Verbalsprache bezieht, sondern auch nonverbale Zeichen mit einbezieht. Die Codes wirken also bei allen Zeichen. Dies ist eine der Annahmen sowohl der Semiotik als auch der Kodetheorie, die von grundlegender Bedeutung ist. Zum anderen wird deutlich, was Eco unter Unterkodierung versteht. Der Empfänger steht vor dem Problem, daß

sen Sprache man nicht versteht, dann beginnt man nach und nach zu verstehen „nicht wirklich eine Grammatik, sondern irgendwie eine allgemeine Tendenz, bestimmte Verhaltensweisen, die sich aus Lauten, Gesten, Gesichtsausdrücken usw. zusammensetzen. Nach einer Weile beginne ich zu begreifen, daß einige dieser Verhaltensweisen (aus ineinander verschlungenen verbalen gestischen usw. Zeichen) einem sehr allgemeinen Signifikat entsprechen.“¹⁷²

Die Überkodierung ist in gewisser Weise das Gegenteil der Unterkodierung. Hier ist der Text sehr stark kodiert, und der Rezipient kennt die ihm zugrunde liegenden Regeln. Aus den ihm bekannten Regeln kann er analytischere Subcodes ableiten.¹⁷³ Die Überkodierung wirkt im Gegensatz zur Unterkodierung in zwei Richtungen. „Einerseits fügt sie in den Fällen, wo Codes bestimmten Minimalausdrücken ein Signifikat zuweisen, größeren Komplexen dieser Ausdrücke ein zusätzliches Signifikat hinzu.“¹⁷⁴ Das heißt dann also, daß sich hier verschiedene Ebenen überlagern.¹⁷⁵ „Aber es gibt auch Fälle, in denen die Übercodierung bei bestimmten codierten Einheiten diese in kleinere Einheiten aufschlüsselt, so wie etwa die Paralinguistik bei bestimmten Wörtern feststellt, daß die Aussprache dieser Wörter (Betonung

ihm die Regeln unbekannt sind, nach denen er den Text dekodieren muß. Die Kombinationsregeln, die den Ausdrücken zugrundeliegen, bleiben dabei – ebenso wie die ihnen korrespondierenden Inhalts-Einheiten – unbekannt. Der Empfänger erschließt sich durch verschiedene nichtexistente Codes potentielle Teilkodes. Es handelt sich dann um eine Art „grobe“ (Eco 1991a, Seite 192) Kodierung. Dies bezeichnet Eco mit dem Begriff der Unterkodierung.

¹⁷²Eco 1991a, Seite 192

¹⁷³Bei der Analyse von Lotmanns Unterscheidung von einer textorientierten und einer grammatikorientierten Kultur gibt Eco ein Beispiel von Über- und Unterkodierung: Er beschreibt den Prozeß der Sprachaneignung bei einem Kind, das seine Muttersprache lernt. „Es ist anzunehmen, daß der Prozeß (...) von Unterkodierungsvorgängen ausgeht, um über eine sukzessive Codierung zu Übercodierungsvorgängen zu gelangen (wobei die letztgenannten sich im Erwachsenenleben fortsetzen, da die Gesellschaft die bestehenden Codes ständig weiter ausbaut).“ (Eco 1991a, Seite 196)

¹⁷⁴Eco 1991a, Seite 189f

¹⁷⁵Vgl. dazu das Kapitel Texttheorie

unterschiedlicher Silben oder das Bestehen auf einer besonderen Art phonetischer Emission) verschiedenen Bedeutungsnuancen entspricht. Alle Höflichkeitsfloskeln sind übercodierte Alltagssprache.¹⁷⁶ Auch die rhetorischen und die ikonographischen Regeln sind Beispiele für Überkodierung.¹⁷⁷ Ein Bild kann wie jeder andere Text in seiner ganzen Bedeutung, d.h. über „grammatische“ Bedeutung hinaus, nur durch Überkodierung vollständig verstanden werden. Bei dem Phänomen der Unterkodierung ist es sehr schwierig, die ästhetische und rhetorische Ebene zu verstehen.

Die Unterkodierung ist gerade bei dem Verständnis von Bildern wichtig, die häufig, z.B., wenn es sich um Bilder einer fremden Kultur handelt, durch Unterkodierung verstanden werden.¹⁷⁸ Durch die Begriffe der Über- und Untercodierung kann unterschieden werden, wie der Vorgang der Bildwahrnehmung durch den Betrachter verläuft. Ein Bild kann sowohl durch Unter- als auch durch Überkodierung verstanden werden. Wenn es durch Unterkodierung verstanden wird, ist es schwieriger, die Rezeption des Bildes durch den Betrachter vorherzusehen und durch die Bildgestaltung entsprechend zu bestimmen. Bei dem Verständnis des Bildes durch Überkodierung hingegen ist dies besser bestimmbar. Gerade bei fotografischen Bildern ist dies sehr wichtig, denn die Phänomene der Über- und Unterkodierung finden sich hier bereits im Produktionsprozeß. Damit unterscheidet sich das fotografische Medium von dem der Malerei und der Bildsprache im allgemeinen.

Ein Foto ist unterkodiert, wenn es lediglich in Bezug auf die ikonische Eigenschaft der Zeichen (und der höher liegenden Einheiten) enkodiert bzw. dekodiert wird. Eine stärkere Kodierung bis hin zur

¹⁷⁶Eco 1991a, Seite 189f

¹⁷⁷Eco 1991a, Seite 190

¹⁷⁸Eco 1991a, Seite 327

Überkodierung erfolgt durch ein Übereinanderlegen der ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeicheneigenschaften (und der höher liegenden Einheiten).

3.1.4 Der fotografische Bild-Text

Wie bereits in meinem Kapitel zum Forschungsstand deutlich wurde, ist das Foto ein Text.¹⁷⁹ Bei diesem fotografischen Bildtext kann man die semiotischen Kategorien der Syntaktik, des Inhalts und der Pragmatik untersuchen. Darüberhinaus wirkt ein ästhetischer Kode, sowie Regeln der Rhetorik. Sein Inhalt, also seine Denotation, wird vom Betrachter wahrgenommen. „Ein Bild, das einen Gegenstand repräsentiert – ebenso wie eine Passage, die ihn beschreibt –, nimmt auf ihn Bezug und, genauer noch: *denotiert* ihn. Denotation ist der Kern der Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit.“¹⁸⁰

Die syntagmatische Struktur des Bildtextes ist seine Komposition. Auf der ästhetischen Ebene eines Textes (also auch des fotografischen) kann der Kommunikator seinen Stil verwirklichen.¹⁸¹ Lemagny¹⁸² sieht die Vorgehensweise zur Stilproduktion in der Fotografie der in der Malerei entgegengesetzt: „(...) si le peintre réunit des choses et leur ajoute son style, le photographe les prend à part et y trouve le style qu’il a choisi d’élire. Pour atteindre au style le peintre enveloppe le plus de choses qui vont dans le même filet, réseau tissé à sa manière. Mais le photographe qui cherche à son originalité doit

¹⁷⁹Für Kunsthistoriker (vgl. z.B. Belting 1989, bes. Seite 23ff) scheint es wesentlich einfacher zu sein, das Bild als Text zu definieren, in der Semiotik (vgl. z.B. Sonesson 1993) wird häufig das Bild als Zeichen definiert. (Vgl. z.B. Nöth 1985 und 2000, Scholz 1991, bes. 140ff und Burzlaff 1990, bes. Seite 128ff) Zur Geschichte des Bildes allgemein vgl. Belting 1991, zur Kunstgeschichte vgl. Gombrich 1992 und zur Geschichte der Kunstgeschichte vgl. Kultermann 1987 und 1996.

¹⁸⁰Goodman 1995, Seite 17

¹⁸¹Vgl. zum Stil auch Panofsky 1994, Seite 193 und Chamboredon 1965

¹⁸²Lemagny 1992, Seite 52-57

multiplier les chances de rencontre, même pour son seul regard, et collectionner les bonnes. Dans le style le peintre unifie et prolonge, le photographe décompose et juxtapose.“¹⁸³ Hier zeigt sich, durch die technische Produktion bedingt, eine andere Arbeitsweise des Fotografen dem Maler gegenüber. Darüber hinaus wird bei Lemagny auch deutlich, wie bewußt ein Bild auch in der Fotografie gestaltet wird. Von daher kann man hier nicht mehr von einer rein mimetischen Abbildung der Wirklichkeit durch den Fotografen sprechen, sondern hier wird erneut deutlich, daß es sich auch beim fotografischen Bild durchaus um einen konstruierten Text handelt, der sowohl auf der Ebene der Ästhetik als auch auf der Ebene der Rhetorik konstruiert ist.

Eine Klassifikation des Bild-Textes entsprechend der Klassifikation Van Dijks wäre z.B. in der Kunstgeschichte die Einteilung in verschiedene Bildgattungen. Diese haben sich durch die Erfindung der Fotografie nicht grundlegend geändert.¹⁸⁴ „An Bildgattungen entstand mit der neuen Technik zunächst nichts grundlegend Neues. Das Porträt, die Kunstreproduktion, die Landschaft, die Architekturabbildung, wissenschaftliche und technische Zeichnungen – all das wurde schon lange vor der Photographie mit anderen Mitteln angefertigt.“¹⁸⁵ Die Einteilung kann ebenso wie beim verbalsprachlichen Text¹⁸⁶ nach

¹⁸³Lemagny 1992, Seite 53f

¹⁸⁴Vgl. zu den vielfältigen Anwendungsbereichen der Fotografie auch Stenger 1992, Seite 79-166.

¹⁸⁵Jäger, Jens 1996, Seite 139f

¹⁸⁶Von der antiken Rhetoriktheorie wurde ein triadisches Funktionalgattungsschema der Beratungsrede, Gerichtsrede und Vorzeigerede (*genus deliberativum*, *genus iudiciale*, *genus demonstrativum*) entwickelt. (Vgl. hierzu z.B. Knappe 2000a, Seite 13) In der modernen Texttheorie gibt es dazu verschiedene Ansätze. „Da es offenkundig schwierig – wenn nicht überhaupt unmöglich – ist, eine Texttypologie auf der Basis eines einzigen Kriteriums zu entwickeln und unterschiedliche Textklassen widerspruchsfrei voneinander abzuheben, gehen wir von der Annahme aus, daß Textmusterwissen durch multidimensionale Zuordnung von prototypischen Repräsentationen auf unterschiedlichen Ebenen (Schichten) zustande kommt.“ (Heinemann/Viehweger 1991, Seite 147) Heinemann/Viehweger unterscheiden hier fünf Text-Typologisierungsebenen: 1. Funktionstypen, 2. Situati-

vielfältigen Gesichtspunkten erfolgen.¹⁸⁷ Die Zuordnung eines Bildes zu einer bestimmten Textsorte hat Konsequenzen für die Dekodierung. Daher stellt Panofsky fest, „daß schon die primitive Deskription eines Kunstwerks (...) in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation ist.“¹⁸⁸

3.1.5 Zusammenfassung

Der fotografische Bildtext ist – ähnlich dem verbalsprachlichen Text – aus kleinen Einheiten aufgebaut, die zu größeren Einheiten zusammengefaßt werden. Die größte Einheit bildet der Text als Ganzes. Die kleinsten Bestandteile sind bei einem Foto wie bei jedem Bild als Flecken definiert. Ein Fleck ist eine homogene Fläche, die als solche noch keine Bedeutung haben muß. Analog zur Verbalsprache kann man einen Fleck mit einem Laut vergleichen. Aus mindestens einem (in der Regel aber aus mehreren) Flecken ist dann eine größere Einheit zusammengesetzt. Diese definiert z.B. Arnheim als Teil. Ein Teil ist von einem bloßen Stück zu unterscheiden, weil ein Stück keine bedeutungstragende Einheit bildet und willkürlich aus mehreren Flecken zusammengesetzt wird. Ein „echter“ Teil hingegen hat ähnlich dem verbalsprachlichen Zeichen eine Bedeutung. Die darüber liegenden größeren Einheiten sind nicht analog der Verbalsprache zu definieren,

onstypen, 3. Verfahrenstypen, 4. Text-Strukturierungstypen und 5. prototypische Formulierungsmuster. (Heinemann/Viehweger 1991, Seite 148ff)

¹⁸⁷Hacker unterscheidet zwischen Kunstfotografie, Werbefotografie, Bildjournalismus, Künstlerfotografie und Amateurfotografie. „Den Bildjournalisten unterscheidet vom Werbefotografen vor allem seine Beziehung zur Wirklichkeit. Während der Werbefotograf eine eigene Wirklichkeit erfindet, bemüht sich der Bildjournalist – wenigstens seinem Selbstverständnis nach – Wirklichkeit zu objektivieren. Er benutzt den Fotoapparat so, daß zwischen Abbildung und der abgebildeten Wirklichkeit ein möglichst große Übereinstimmung besteht. Die Fotos des Bildjournalisten sind kaum artifiziell. Im Gegensatz zum Werbefotografen, der bemüht ist, sein bildnerisches Vokabular zu erweitern, benutzt der Bildjournalist nur einen Teil dessen, was der Fotografie technisch möglich ist.“ (Hacker 1983, Seite 194)

¹⁸⁸Panofsky 1994, Seite 193

sondern auch sie sind Teile im Bild. Diese übergeordneten Teile sind nur schwer von denjenigen zu unterscheiden, die ähnlich dem verbalsprachlichen Zeichen eine Bedeutung haben.

Dies kann man am Beispiel der Wahrnehmung des Bildes erklären. Die Psychologie unterscheidet zwischen einem Top-Down und einem Bottom-Up-Prinzip. Beim Top-Down-Prinzip erschließt sich der Betrachter des Bildes seinen Inhalt ausgehend von übergeordneten Einheiten, die sich aus kleineren Einheiten zusammensetzen. (Dies funktioniert nach einem ähnlichen Prinzip wie in der Verbalsprache die Sätze und Absätze etc.) Beim Bottom-Up-Prinzip funktioniert die Bildwahrnehmung genau umgekehrt. Hier erschließt sich der Betrachter – ausgehend von den kleinsten Einheiten – die höher organisierten Einheiten. Diese beiden Prinzipien wirken in der Regel zusammen, so daß ein Bild immer von beiden Richtungen her erschlossen wird. Das Grundproblem bei diesen Einheiten im Bild ist es, sie so zu definieren, daß man eine Analogie zum verbalsprachlichen Zeichen und dem verbalsprachlichen Text finden kann. Eine strenge Analogie ist hier nicht möglich. Festzuhalten bleibt, daß sich auch hier diese Einheiten nicht überschneiden. Ein Fleck gehört immer genau einer Einheit auf einer Ebene an. Die direkt über den Flecken angesiedelte Einheit, die dem verbalsprachlichen Zeichen entspricht, wird genau einer direkt darüber liegenden Einheit zugeordnet. Diese darüberliegende Einheit kann wiederum einer über dieser liegenden Einheit zugeordnet werden etc. Damit unterscheidet sich das fotografische Bild nicht vom Bild im allgemeinen. Jede dieser Einheiten verfügt über bestimmte Zeicheneigenschaften, die für das fotografische Bild charakteristisch sind.

Für alle Bilder gilt die ikonische und symbolische Zeicheneigenschaft. Zusätzlich zu diesen zwei Zeicheneigenschaften des unbeweg-

ten Bildes kommt beim fotografischen Bild noch die indexikalische Zeicheneigenschaft hinzu. Diese Eigenschaft ist durch die technisch-mechanische Entstehung des Fotos bedingt. Im Gegensatz zu einem Gemälde oder einer Zeichnung, die auch vorgestellte Objekte abbilden können, ist die analoge Fotografie weitestgehend an real vorkommende Gegenstände gebunden. Erst die digitale Fotografie löst sich dann von dieser Abhängigkeit und kann künstlich erschaffene Sachverhalte abbilden. Das ursprüngliche fotografische Verfahren, also die analoge Fotografie, kann dies jedoch ohne zusätzliche Manipulation nicht. In diesem Kontext ist zu betonen, daß sich auch ein fotografischer Bild-Text zur Übermittlung einer rhetorischen Botschaft anbietet.

3.2 Fotorhetorik

Nach diesen grundlegenden Analysen des fotografischen Bildes und der Untersuchung seines Bild-Textes werde ich nun auf seine Rhetorik eingehen. Ebenso wie im vorangegangenen Kapitel beziehe ich mich dabei auf allgemeine Grundlagen, die vor allem auf Untersuchungen zur Verbalsprache¹⁸⁹ beruhen, und wende mich dann der Fotografie in ihren medialen Eigenheiten zu.

Unter dem Begriff „Kommunikator/Fotograf“¹⁹⁰ werden Produ-

¹⁸⁹ Auch die Rhetoriktheorie ist ursprünglich vor allem eine Theorie der Verbalsprache. Ihr Gegenstand ist bzw. war die gesprochene Rede.

¹⁹⁰ Im Hinblick auf die Antike wird davon ausgegangen, daß es sich um eine einzelne Person handelt. „Die Rhetoriktheorie bleibt beim einzelnen Menschen.“ (Knappe 2000a) Der Redner ist gleichzeitig Produzent und Vortragender seiner Rede. Doch auch in der Antike war dies nicht in jedem Fall so. Auch hier gab es bereits sogenannte „Logographen“. Dies waren Redenschreiber, die Reden geschrieben haben, die ihr Auftraggeber dann vor Gericht gehalten hat. Dies liegt im juristischen System der Antike begründet: Hier gab es noch kein Anwaltswesen, sondern jeder hat seine eigene Sache vor Gericht vertreten. Dabei konnte man durch den Logographen dann eine Rede für seinen eigenen Fall verfassen lassen, um ihn vor Gericht zu beschreiben. Einer der bekanntesten Logographen war Lysias. Aber auch Isokrates, der auch eine Philosophenschule gegründet hat, verdiente als Logograph seinen Lebensunterhalt. Die Ausbildung eines Rhetors ist so angelegt, daß sie alle Bereiche umfaßt, die für ihn wichtig sind. (Vgl. hierzu z.B. Quintilian

zent und Sender des zu kommunizierenden Textes als eine Einheit verstanden. Hier zeigt sich der linksseitige Ansatz im Kommunikationsmodell der Rhetorik.¹⁹¹ Bereits bei Chamboredon und Boltanski ist deutlich geworden, daß es sich gerade bei der Fotografie um verschiedene Personen handeln kann. Diese verfolgen jedoch gemeinsam ein bestimmtes Ziel und sind daher als Einheit zu verstehen.¹⁹² Häufig

1988, Seite 5-279)

¹⁹¹Das Bühlersche Kommunikationsmodell unterscheidet drei Instanzen: den Sender, den Kanal, durch den der Text übertragen wird, und den Empfänger. (Bühler 1999, Seite 24ff) Ein linksseitiger Ansatz geht vom Sender aus. Beim Kommunikationsmodell gibt es zwei Ansatzpunkte, um die kommunikative Funktion des Textes zu analysieren. Dies ist auf der Produktions- sowie auf der Rezeptionsseite möglich. Der klassische Ansatz der Rhetorik liegt auf der Produktionsseite. „Die Rhetoriktheorie geht traditionell von einer auf die Textproduktion bezogene Betrachtungsweise aus und setzt daher hinsichtlich der Instanzen des Kommunikationsmodells linksseitig an (Sender+Text), beschäftigt sich also zunächst mit dem Menschen als konstruierendem Kommunikator.“ (Knappe 2000a, Seite 111) Hier wird untersucht, welche Produktionsschritte der Kommunikator unternimmt, um zu kommunizieren. In der neueren Literaturtheorie hingegen wird vor allem der Leser, also der Empfänger, thematisiert und das Rezeptionsverhalten untersucht. Der Kanal, durch den der Text übertragen wird, kann abhängig von der Textform sein. Ein Text kann z.B. akustisch oder optisch übertragen werden, dies ist jedoch abhängig von der Art des Textes. Nicht jeder Text kann in beliebiger Form übertragen werden, denn ein Bild kann z.B. lediglich optisch übertragen werden. (Technisch möglich sind auch andere Arten der Übertragung z.B. über Telefonleitungen oder per Computer. Allerdings kann ein Bild nur dann vom Menschen als solches wahrgenommen werden, wenn es optisch übertragen wird.) Die Einschränkung des Kanals ist lediglich eine Einschränkung der Art und Weise, wie der Text übertragen wird, dies schränkt den Text in seiner Texthaftigkeit keineswegs ein. Die Eigenheiten, die sich für den Text aus dem Kanal ergeben, werden im Analogiemodell noch deutlicher werden. Unabhängig vom jeweiligen Übertragungskanal handelt es sich jedoch immer um die Kommunikation eines Textes, der auch vom Kanal unabhängige Eigenschaften besitzt.

¹⁹²Heute wird auch in der verbalsprachlichen Kommunikation die einzelne Person häufig durch verschiedene Einzelpersonen, die ein gemeinsames Ziel verfolgen und damit als homogene Gruppe anzusehen sind, abgelöst. Die Produktion und Transmission der Rede (bzw. allgemeiner formuliert: des verbalsprachlichen Textes) geschieht nicht mehr nur oral und auch nicht mehr durch einen Menschen allein, sondern durch eine Gruppe, die in der Rhetoriktheorie jedoch als Einheit unter dem Begriff Kommunikator zusammengedacht werden. „Er kann als eine von persönlichem Interesse geleitete Figur oder als soziales Organ auftreten, wobei es unter Umständen zu komplizierten Rollenaufspaltungen und auktorialen Produktionsgruppenbildungen kommen kann, die mittlerweile Gegenstand eigener Theoriebildung sind.“¹⁹³ Knappe sagt in diesem Zusammenhang, daß die Instanz des Senders als „Funktionsbündel“¹⁹⁴ aufzufassen ist. Durch die weite und immer weitere Verbreitung der Medien hat sich eine Veränderung zum einen auf der Sei-

wird daher auch das Bild selbst nur mit einer bestimmten Person in Verbindung gebracht - dem Fotografen - und nicht mit allen am Gesamtprozeß der Produktion bis hin zur Kommunikation beteiligten Personen.

Der Fotograf als Person ist von besonderer Bedeutung, da seine Glaubwürdigkeit den Empfänger in seiner Reaktion auf den kommunizierten Text stark beeinflusst.¹⁹⁵ Wenn der Kommunikator das Verhalten des Empfängers ändern will, ist es daher von besonderer Wichtigkeit, als Person besonders glaubwürdig zu wirken, damit der Empfänger ihm mit Vertrauen begegnet (Oratorethos). Wissenschaftliche Experimente haben erwiesen, „dass der Faktor Vertrauen im Verlauf der Diskussion nicht zunimmt, sondern gegen Ende unbedeutend wird. Der Faktor *confidence* bestimmt also gleich zu Beginn den Persuasionserfolg und ist unabhängig von Einschätzungen der Argumente.“¹⁹⁶ Die Glaubwürdigkeit der Person des Fotografen ist also gerade zum Schaffen einer positiven Ausgangslage der Kommunikation grundlegend.

Nicht nur der Fotograf selbst, sondern auch der Ort der Veröffentlichung des Fotos spielt hier eine Rolle. Wenn es sich zum Beispiel um ein Foto handelt, das in einer Zeitung abgedruckt wird, so hat das Renommee der Zeitung einen großen Einfluß auf die Aussage des Bildes.¹⁹⁷

Auch das Medium der Fotografie selbst hat eine Bedeutung. Die

te der Oralität ergeben (der Redner kommuniziert immer mehr durch graphisch aufgezeichnete Texte), zum anderen auch im Hinblick auf die körperliche Präsenz vor dem Publikum (der Text wird durch Medien übertragen). Durch die mediale Übertragung ist der Redner vor neue Anforderungen gestellt. (Vgl Kapitel Medialrhetorik in Knappe 2000a)

¹⁹⁵Vgl. dazu auf die Kommunikation im allgemeinen bezogen: Hovland 1953, Seite 31 und Knappe 2000a, Seite 74

¹⁹⁶Knappe 2000a, Seite 75

¹⁹⁷Vgl. dazu Bourdieu 1965

Fotografie zeichnet sich durch ihre indexikalischen Eigenschaften aus. Damit erreicht der Fotograf einen Confidence-Vorsprung beim Rezipienten.¹⁹⁸ Ferner verleiht ihr ihre hohe Ikonizität einen weiteren Anschein von Objektivität.¹⁹⁹ Auch die symbolische Eigenschaft des fotografischen Bildes kann zur Unterstützung der Intention des Fotografen eingesetzt werden, indem sie die beiden anderen Eigenschaft ergänzt und verstärkt.

Nicht nur bei der Ausgangslage hat das fotografische Medium bestimmte Eigenheiten, sondern auch was den Text selbst betrifft. Hier agiert der Kommunikator/Fotograf (als Informator, Elokutor und Orator²⁰⁰)²⁰¹ auf drei unterschiedlichen Ebenen und übernimmt dabei drei verschiedene Funktionen²⁰²: er informiert zum einen inhaltlich, zum

¹⁹⁸Dieser Vorsprung kann (siehe vorherigen Abschnitt) durch ein entsprechendes Renomme der Zeitung wieder zurückgenommen werden.

¹⁹⁹Gegenüber der Verbalsprache ist die Fotografie im Hinblick auf die symbolische Eigenschaft der verschiedenen Einheiten unterkodiert. Bei der Produktion ergibt sich daraus die Schwierigkeit der Überdeterminierung eines Bildes, um die Botschaft an den Rezipienten erfolgreich vermitteln zu können. Bereits bei der Untersuchung des Fotos habe ich deutlich gemacht, daß eine stärkere Determinierung des Fotos durch die Überlagerung der indexikalischen, ikonischen und symbolischen Eigenschaften der verschiedenen Einheiten möglich ist. Einer solchen Überlagerung bedient sich der Kommunikator im Hinblick auf die Vermittlung seiner Intention.

²⁰⁰Die Rhetoriktheorie versteht „...unter dem Orator einen Menschen, der in seinem Bewußtsein Intentionalität (kommunikative Zielvorstellungen, gerichtete Dynamik) ausprägt, sie im sozialen Handlungsraum per kommunikativer Intervention über Texte ausagiert, um sie letztendlich im Bewußtsein seiner Kommunikationspartner zu implementieren.“ (Knape 2000a, Seite 46f) Der Kommunikator als Orator bedient sich also eines Textes, um so seine Intention an den Rezipienten zu übertragen. Hier wird deutlich, wie wichtig der Text für die Rhetoriktheorie ist.

²⁰¹Vgl. dazu Knape 2000a, Seite 113

²⁰²Der Informator behandelt den Text auf der Ebene der Semantik. Er macht mit Hilfe des Textes eine Mitteilung. Der Elokutor behandelt den Text auf der Ebene der Syntaktik. Er übermittelt mit Hilfe des Textes Strukturwerte. Auf dieser Textebene ist die struktur-ästhetische Bedeutung des Textes anzusiedeln. Der Orator in diesem Modell vermittelt eine Botschaft. Alle drei Funktionen sind in jedem Foto zu finden. Die Rhetoriktheorie geht „immer davon aus, dass jeder Mensch in der Kommunikation zugleich, wenn auch funktional getrennt, Informator, Elokutor und Orator ist.“ (Knape 2000a, Seite 114) Allein in der Gewichtung dieser drei Ebenen gibt es je nach Art des Textes graduelle Unterschiede. „Zum Beispiel dominiert bei der Produktion einer Gebrauchsanleitung für technisches Gerät die

anderen ästhetisch²⁰³ und übermittelt darüberhinaus eine aus allen Faktoren resultierende Botschaft.

In der Fotografie tritt der Künstler²⁰⁴ noch weiter als der Maler hinter sein Bild zurück.²⁰⁵ Es wird eine andere Art von Kunstfertigkeit²⁰⁶ vom Fotografen als zum Beispiel von einem Maler verlangt.

Informatorfunktion, die die Elokutor- und Oratorfunktion zurückdrängt. Bei der Produktion eines Werbetextes dominieren oft die rhetorische Oratorfunktion und die Elokutorfunktion.“ (Knappe 2000a, Seite 113)

²⁰³Vgl. hierzu die im Forschungsbericht genannten Ansätze vor allem zu Bestimmung rhetorischer Figuren im Bild.

²⁰⁴Bereits bei der verbalsprachlichen Kommunikation ist festzustellen, daß der Orator bei der graphischen Form der Übertragung weitgehend hinter den Text zurücktritt, bei der oralen Form hingegen ist er – auch hier in Abhängigkeit von der Art der oralen Übertragung – stärker körperlich präsent. Damit verliert die Person des Orators teilweise an Bedeutung. Als Ausnahme wäre in diesem Zusammenhang die Autorenlesung zu nennen, bei der der Kommunikator den grafischen Text oral präsentiert. Dies ist jedoch insofern ein Sonderfall, als der Orator hier nicht den gesamten Text kommuniziert, sondern bei einer solchen Lesung kommt die kommunizierte Botschaft eher einer Aufforderung zum Selberlesen des Textes gleich als der Kommunikation des Textes selbst. Die Besucher der Lesung werden angehalten, den Text selbst zu lesen. Dazu soll die Autorenlesung lediglich auffordern und dies keinesfalls ersetzen. Die eigentliche Kommunikation des vom Orator produzierten Textes findet erst bei der (vollständigen) Lektüre desselben durch den Rezipienten statt. In der Malerei hat ein Kommunikator durch sein Gesamtwerk personale Bedeutung. In kunsthistorischen Untersuchungen einzelner Bilder wird daher ein Bild immer im Kontext des gesamten Werkes eines Künstlers gesehen. Der Kommunikator ist selten bei der Präsentation seines Bildes präsent. Dies ist bei der Eröffnung von Ausstellungen, die sich ausschließlich oder in einem in sich abgeschlossenen Teil mit einem einzigen Künstler beschäftigen, zwar heute überwiegend üblich; dennoch ist dies hier insofern zu vernachlässigen, da viele Künstler bereits verstorben sind und von daher eine korporale Präsenz nicht mehr möglich ist. Und zum anderen ist die Zeitspanne einer Ausstellungseröffnung im Verhältnis zur gesamten Dauer der Ausstellung doch eher gering. Hier gilt, wie auch bei der Autorenlesung, daß die eigentliche Kommunikation, also die Rezeption des Textes, ohne die Präsenz des Autors stattfindet.

²⁰⁵Vgl. dazu – wie bereits vorne erwähnt – Bourdieu, der am Beispiel einer Foto-reportage deutlich macht, daß der Kommunikator als einzelne Person zurücktritt, denn eine solche Reportage ist niemals das Werk eines einzelnen Menschen. Sie wird „rhetorischen“ Regeln untergeordnet, die sie als kohärenten intentionalen Text erscheinen lassen. Dabei richtet sich die genaue Ausgestaltung vor allem nach dem Stil der Zeitung. (Bourdieu 1968, Seite 174ff, bes. Seite 197)

²⁰⁶Die vom Kommunikator verlangte Kunstfertigkeit, die Voraussetzung für die Produktion eines Textes ist, ermöglicht ihm gleichzeitig, einen Text zu produzieren, der ihn als Autor schon kenntlich macht, ohne daß er ihn mit seinem Namen versehen muß. Durch verschiedene Techniken und seinen Stil kann man einen Text einer Epoche und einer Stilrichtung und häufig sogar einem bestimmten Autor zuordnen. Auch wenn die korporale Präsenz des einzelnen Autors wegfällt, so ist

Nicht durch die Art der Pinselführung kann der Fotograf sich in einem Bild präsentieren, sondern durch andere Mittel der Bildgestaltung. Dies ist durch die technisch-mechanische Produktionsform in der Fotografie bedingt. Daraus resultiert zum einen die Auffassung der Fotografie als Abbild der Wirklichkeit mit der Konsequenz einer höheren Glaubwürdigkeit und damit eines *confidence-Vorsprungs* für den Kommunikator, zum anderen ergeben sich dadurch auch andere Gestaltungsmöglichkeiten für den Kommunikator. So sind über die Gestaltungsmöglichkeiten in der Fotografie, die vor allem durch die fotografische Technik bedingt sind, wie die Belichtung des Bildes und die Dauer der Aufnahme, hinaus auch die bei jedem Bild gültigen Gestaltungsmöglichkeiten von Bedeutung. Dazu zählen zum Beispiel die Auswahl und Darstellung des Motivs, die Auswahl der Perspektive, des Standpunktes, die Auswahl des Ausschnitts, der genaue Zeitpunkt, die Beleuchtung, die Schärfe und die Körnigkeit (Schraffur) der Darstellung.²⁰⁷ Diese verschiedenen Möglichkeiten werden vom Kommunikator dazu benutzt, seine Intention so zu kommunizieren, daß der Rezipient die Botschaft dekodieren kann. Nicht das Auffinden einzelner dieser Mittel oder rhetorischer Figuren hat dabei eine Bedeutung, sondern lediglich die Instrumentalisierung derselben für einen vom Kommunikator definierten Zweck ist für die Rhetorik von Bedeutung. Die Rhetorik interessiert sich nicht wie die Ästhetik für die genaue Beschreibung und Untersuchung dieser Strukturen, sondern einzig und allein für deren Instrumentalisierung im Hinblick auf die Botschaft des Gesamttextes.²⁰⁸

er selbst als Person doch in seinem Text präsent.

²⁰⁷ „Vor einem Werk der Malerei wird das Auge durch die große beschwingende Spannung zwischen der mitunter groben Faßbarkeit der Gestaltungsmittel und der geistigen Absicht, die sie verkörpern beschäftigt. (...) das Auge nimmt die unscheinbarsten Spuren handwerklichen Niederschlags wahr.“ (Kemp 1978, Seite 95)

²⁰⁸ Zum Standpunkt des Malers bzw. des Fotografen vgl. auch Nerdinger 1997.

Wie bereits im Forschungsbericht deutlich wurde, gehört zur Rhetorik eine umfassende Produktionstheorie.²⁰⁹ Dabei wird zum einen die gegebene Situation (Kasualrhetorik) untersucht und zum anderen das jeweilige Textmedium (Medialrhetorik).²¹⁰ Im Fall der Fotorhetorik ist das Medium immer die Fotografie, lediglich die Kommunikationssituationen unterscheiden sich voneinander.

Auch wenn der Ansatz der Rhetorik im Kommunikationsmodell linksseitig ist, wird der Empfänger doch immer miteinbezogen, damit die Kommunikation strategisch so geplant und umgesetzt werden kann, damit sie erfolgreich, d.h., so, wie der Kommunikator es intendiert hat, verlaufen kann.²¹¹ Der Kommunikator muß bei der Produktion immer auch den Empfänger im Blick haben und sich gemeinsamer Codes bedienen, damit hier erfolgreiche Kommunikation ermöglicht wird.²¹² Gerade die symbolische Bedeutung eines Fotos

Er betont, daß sich durch die Erfindung der Fotografie auch der Standpunkt der Maler geändert hat, und er belegt anhand der Analyse der Kathedralen-Bilder von Monet, daß dieser dort einen der Tradition (wie z.B: des Fensterbildes) entgegengesetzten und einen dem Fotografen ähnlichen Standpunkt einnimmt. (Nerdinger 1997, Seite 766ff)

²⁰⁹Zur Produktionsästhetik verbalsprachlicher Texte vgl. Rudloff 1991.

²¹⁰Diese Theorie unterstützt den Kommunikator bei allen Schritten der Textproduktion und -transmission. Dabei werden auch die situativen Elemente in seine Planung mit einbezogen. Auch mediale Faktoren spielen eine Rolle. In der Produktionstheorie bezieht der Kommunikator alle Faktoren mit ein, die bei der Transmission des Textes eine Bedeutung haben. Dies ist zum Beispiel die Sprache und deren Konnotation, die sich u.a. durch ihre Gebrauchsgeschichte (vgl dazu Knape 2000a, Seite 60) ergibt, der Kanal und auch die Situation selbst. Eine Untersuchung dieser Faktoren ist wichtig, um die sich daraus ergebenden Widerstandsfaktoren zu identifizieren und den Widerstand (Knape 2000a, Seite 58ff) so gering wie möglich zu halten.

²¹¹Zur rhetorischen Projektion tritt auch das Fallkalkül, das in der Kasualrhetorik genauer untersucht wird.

²¹²„Der Orator muss als Kommunikator wissen, dass er seine Botschaft nicht einfach auf den Rezipienten nach dem Muster elektronischer Datentransfers übertragen kann. Der menschliche Rezipient, verstanden als autopoietisches kognitives System, reagiert – wie gesagt – auf jedes mediale Ereignis selbstbezüglich und generiert Bedeutung aufgrund seiner je individuellen Voraussetzungen und Fähigkeiten selbst. Für den Orator kommt alles darauf an, mit seinen kommunikativen Instrumenten das Interaktions- und Reaktionsrepertoire seines Rezipienten abzurufen. Die operative Chance des Orators beruht nämlich darauf, dass im Be-

ist für den Rezipienten oft nur schwer verständlich. Hierbei muß der Fotograf sich bewußt machen, welche Symbolik er im jeweiligen Bild dem speziellen Empfänger vermitteln kann.

In der Produktionstheorie ist die rhetorische Projektion²¹³ durch den Kommunikator von besonderer Bedeutung, damit der Kommunikator die ihm zur Verfügung stehenden Mittel strategisch erfolgreich einsetzen kann.²¹⁴ Das rhetorische Instrumentarium des Kommunikators beschränkt sich im Fall der visuellen Kommunikation durch das Bild auf gestalterische Mittel, die im Bild selbst eingesetzt werden können, und es stehen ihm nur begrenzt Mittel zur Verfügung wie Gestik und Mimik seiner korporalen Präsenz, da das Bild meist ohne seine korporale Präsenz und allein durch einen medialen Träger (wie z.B. Papier und Farbe) kommuniziert wird. Dabei handelt es sich auch gerade bei der Auswahl des Mediums um ein wichtiges Mittel, das den Kommunikationspartner wesentlich beeinflusst. Es ist von entscheidender Bedeutung, daß der kommunizierte Text ein fotografischer Bild-Text ist und kein verbalsprachlicher Text. Die verschiedenen Medien (wie die Fotografie, Bilder im allgemeinen oder auch die Verbalspra-

reich symbolischer Kommunikation doch gemeinsame Bedeutungszuschreibungen, gemeinsame Codes existieren.“ (Knappe 2000a, Seite 57) Wenn die gemeinsamen Codes nicht existieren oder nicht genutzt werden, dann ist keine erfolgreiche Kommunikation möglich.

²¹³Bei der rhetorischen Projektion „handelt es sich um ein projektives Adressaten- und Instrumentariumskalkül. (...) Für den Orator sind kommunikative Mittel Instrumente, sie stellen sein Oraganon dar, mit dem er sehr bewußt umgehen muss. Der Orator kann mithilfe eigener projektiver Vernunft in sein Gegenüber hineinphantasieren, sich so auf die spezifische Strukturdeterminiertheit von Kommunikationspartnern einstellen und versuchsweise kalkulieren, welche Reaktion die von ihm eingesetzten Mittel der Beeinflussung beim Gegenüber selegieren könnten.“(Knappe 2000a, Seite 55)

²¹⁴In der klassischen Rhetorik handelt es sich bei den kommunizierten Texten vor allem um Reden, also um verbalsprachliche Texte, die in einer Face-to-Face-Kommunikation mit korporaler Oratorpräsenz kommuniziert werden. Heute ist es aber weitestgehend anerkannt, daß sich der Gegenstand der Rhetorik nicht allein auf verbale Kommunikation beschränkt, sondern auch im non-verbale Bereich Rhetorik wirkt.

che) unterscheiden sich vor allem durch ein unterschiedliches Grundverständnis bei verschiedenen Rezipienten, im Fall der Fotografie ist hier die indexikalische Eigenschaft besonders zu betonen.²¹⁵

Darüber hinaus ist auch das vom Kommunikator benutzte Medium selbst von Bedeutung.²¹⁶ Auch hier gibt es Widerstandsfaktoren, die es zu beachten und zu minimieren gilt, damit das rhetorische Ziel erreicht werden kann. „Die Medialrhetorik (...) untersucht, mithilfe welchen Instrumentariums sich rhetorisches Handeln vollzieht und wie die rhetorischen Mittel beschaffen sind.“²¹⁷ Dabei steht der Kanal im Mittelpunkt. „Das Widerstandspotential des „Kanals“ hängt an der *channel deflection*, d.h. an den schon erwähnten, systembedingten autopoetischen technischen und semiotischen Ablenkungseigenschaften der Medien und Texturen, die für die Intentions- und Rezeptionseigenschaften der kognitiven Systeme (Sender, Empfänger) Verfremdung mit sich bringen. Zwei Faktoren machen sich beim „medialen“ Widerstand besonders bemerkbar: Distanz und Komplexität.“²¹⁸

Beim Bild handelt es sich in der Regel um tertiärmediale Kommunikation.²¹⁹ Eine Ausnahme ist hier das Selbstporträt, das zur

²¹⁵Hierbei ist die vorne angesprochene Mediengläubigkeit sowie der Begriff der Mimesis von Bedeutung.

²¹⁶Aus der Medienentwicklung ergeben sich Konsequenzen für die Rhetorik. Dabei ist festzustellen, daß sich vor allem eine Verschiebung weg von der Face-to-Face-Kommunikation hin zu einer Kommunikation ergeben hat, bei der der Kommunikator entweder gar nicht mehr selbst in Erscheinung tritt oder dies durch Medien vermittelt wird. Dies hat die Konsequenz, daß der Kommunikator selbst keinen direkten Kontakt mit dem Rezipienten mehr hat. Die Kommunikation wird immer stärker unidirektional. Dies findet sich auch bei Flusser reflektiert. (Flusser, 1996) Es gilt sowohl für verbalsprachliche Kommunikation als auch für bildsprachliche.

²¹⁷Knape 2000a, Seite 90

²¹⁸Knape 2000a, Seite 91

²¹⁹Die tertiärmediale Kommunikation verzichtet vollständig auf die körperliche Anwesenheit des Kommunikators im Kommunikationsprozeß. „Normalerweise findet hier Kommunikation allein durch eine vom Sprecher abgetrennte Zirkulation akustischer oder optisch-graphischer Texte statt (z.B. Nuntialrede, Brief, Gedicht, Zeitungsartikel usw.).“ (Knape 2000a, Seite 102f) Hier tritt der Kommunikator immer stärker hinter den Text zurück, so daß er selbst als Person an Bedeutung

sekundärmedialen Kommunikation²²⁰ gehört. Aber es gibt auch Fälle der primärmedialen Kommunikation.²²¹ Allerdings gibt es hier einen wesentlichen Unterschied zur verbalsprachlichen primärmedialen Kommunikation, denn bei der Fotografie kann der fotografische Bild-Text bei seiner Transmission nicht mehr verändert werden.

Die einzelnen Medien haben durch ihre unterschiedlichen Eigenschaften auch unterschiedliche Widerstandsfaktoren. Auf die verschiedenen Widerstandsfaktoren gehe ich im folgenden genauer ein. In einer Kommunikationssituation bringt „(...) jeder Kommunikator (...) seine kognitiven Konstruktionen nach außen, indem er sie semiotisch kodiert und medialisiert, um sie im Bewußtsein seiner Kommunikationspartner zu verankern. Dieser Vorgang ist in allen seinen Phasen problematisch, weil sich (...) auf mindestens fünf verschiedenen Ebenen kommunikativer Widerstand einstellt, der letztlich nur annähernde Kommunikationserfolge zulässt: 1. auf der kognitiven Ebene, womit das menschliche Denken und Fühlen gemeint ist, 2. auf der Ebene der Sprache, 3. auf der Textebene, 4. auf der Medienebene und 5. auf der situativen Ebene. Die rhetorische Projektion muss sich mit diesen Widerstandsfaktoren auseinandersetzen.“²²² Von daher hat die Rhetoriktheorie diese Faktoren in ihre Untersuchungen miteinbezogen und ist bestrebt, den Widerstand so zu minimieren, daß die Kommunikation erfolgreich sein kann und so die vom Orator vermittelte Botschaft

verliert. Er muß hier mit jeweils anderen Mitteln sein rhetorisches Ziel verfolgen und umsetzen.

²²⁰Bei der sekundärmedialen Kommunikation liegt eine Präsenzverfremdung vor. Der Kommunikator ist nicht mehr körperlich anwesend. Seine Anwesenheit wird aber in einer Form simuliert, z.B. durch eine Fernsehübertragung.

²²¹Die primärmediale Kommunikation ist eine direkte, unvermittelte Face-to-face-Interaktion (wie z.B. eine Rede vor einem Publikum). Dabei ist der Kommunikator (ebenso wie der Empfänger) körperlich präsent und kann die Wirkung direkt kontrollieren und auf den Empfänger reagieren. „In der primären Kommunikation hängt der Persuasionserfolg in großem Maße davon ab, wie sich der Kommunikator inszenieren kann.“ (Knape 2000a, Seite 99)

²²²Knape 2000a, Seite 58

beim Empfänger wirken kann.

Der Kommunikator muß sich bei der Produktion des Textes bereits Gedanken über die konkrete Kommunikationssituation²²³ machen, um den Text daraufhin abzustimmen.²²⁴ Bei der Kommunikationssituation spielen sowohl räumliche Gegebenheiten eine Rolle als auch der Empfänger selbst, auf den der Kommunikator sich ebenso einstellen muß wie auf die räumlichen Faktoren. Im Fall der Fotografie geht es hier vor allem um den Kontext des Bildes. Häufig kann ein Bild sowohl als Werbefoto, als auch als Kunstwerk betrachtet werden.²²⁵

Auch zwischen einem privaten Urlaubsfoto und einem Werbefoto gibt

²²³ „Vom Standpunkt des Orators aus betrachtet geht es dabei um eine komplexe Situationsanalytik, vor allem die bewußte Inblicknahme der Instanz des Auditoriums (des „Empfängers“ im üblicherweise verwendeten Kommunikationsmodell) mit allen kommunikativen Rahmenbedingungen (Setting), die für rhetorisches Handeln bedeutsam sind.“ (Knape 2000a, Seite 87) Dabei „ist vor allem zu untersuchen, welche Art Widerstand die verhandelten Inhalte sowie die äußeren materiellen und sozialen Rahmenbedingungen erzeugen. Dazu gehört unter anderem auch die genaue Analyse der rhetorischen Proxemik, also der räumlichen Kommunikationsverhältnisse; dazu gehören auch immer Überlegungen zu den oratorischen Konkurrenten als Widerstandsfaktor und zu eventuellen Kombattanten. Bislang gibt es lediglich für die Pressefotografie Ansätze zu einer Untersuchung in diese Richtung. Dabei ist z.B. schon die Kommunikation des Titels der Zeitung und damit ihr Image von Bedeutung. Überlegungen in diese Richtung finden sich z.B. bei Chamboredon und Barthes. Barthes betont die Bedeutung des „nom même du journal (car ce nom constitue un savoir qui peut infléchir fortement la lecture du message proprement dit: une photographie peut changer de sens en passant de l’Aurore à L’Humanité (Barthes 1961/62)).“ Chamboredon (Chamboredon 1965) betont die Produktion eines Bildes dem Stil einer bestimmten Zeitung gemäß. Das nötige rhetorische Fallkalkül, einschließlich der oben erörterten rhetorischen Projektion, das schon die antiken Rhetoriken immer an den Anfang ihrer Lehrgebäude stellten, beruht also vor allem auf Widerstandsanalyse. Als Ergebnis sind Maßgaben für das in diesem Zusammenhang entscheidende Ziel der oratorischen Situationsbeherrschung zu gewinnen. Die bewusste Einstellung auf das gesamte kommunikative Setting, insbesondere aber auf die Kommunikationspartner, ihre Erfahrungs- und Erwartungshorizonte ist entscheidend. Kurz: Die Kasualrhetorik stellt Theorien auf über die Korrelation von fallbedingt gegebenen Kommunikationsstrukturen bzw. kommunikativen Situationsbedingungen und dem angemessenen rhetorischen Handeln des Orators.“ (Knape 2000a, Seite 88)

²²⁴ Diese konkreten rhetorischen Handlungsbedingungen untersucht die Kasualrhetorik.

²²⁵ Viele Modofotografien werden heutzutage wegen der künstlerischen Gestaltung des Bildes im Museum ausgestellt.

es diese Möglichkeit.²²⁶ Im Fall eines solchen Genrewechsels ändert sich jeweils die Aussage des Bildes. Hier wird die Kontextabhängigkeit der Fotografie besonders deutlich. Auch verbalsprachliche Zusätze haben einen großen Einfluß auf die Aussage des Bildes. Auf diese beiden Punkte gehe ich im nächsten Kapitel anhand der Beispiele noch einmal konkret ein.

Die vorne dargelegten Eigenschaften des fotografischen Bildes sind vor allem für die Textrhetorik von Bedeutung. Diese untersucht, wie die Botschaft des Kommunikators im Text optimal vermittelt werden kann. Auch beim Text selbst gibt es Widerstandsfaktoren, die minimiert werden müssen.²²⁷

Das Ziel der Produktion liegt in der Erzeugung einer Botschaft²²⁸ im fotografischen Bild-Text.²²⁹ Diese wird durch den Fotografen dort

²²⁶ Auch die Fotokunstwerke Boltanskis zeugen von einem fließendem Übergang zwischen Privatfoto und Kunstwerk, da er ausschließlich Privatfotos in seinen Werken verwendet.

²²⁷ „Der Orator muß sich auf dieser Ebene mit der Tatsache auseinandersetzen, dass auch der Selbstbezüglichkeits- und Selbstorganisationsdruck von Textualität die konstruktive Umsetzung seines oratorischen Telos in Zeichenstrukturen immer wieder dekonstruiert. Die Eigengesetzlichkeiten jeder benutzten Sprache, jeder an Gattungsmodelle gekoppelten Textkonstruktion und aller wirkungsermöglichenden literalen Kodes stellen für ihn eine Schwierigkeit dar.“ (Knape 2000a, Seite 60f)

²²⁸ „Die Botschaft ist (...) eine Resultante aus diversen textuellen Komponenten, die sich analytisch unter Einbeziehung weiterer, kontextueller Elemente ermitteln und darstellen läßt.“ (Knape 2000a, Seite 130) Knape deutet hier bereits an, daß die Botschaftstheorie über die Kommunikatortheorie und die Produktionstheorie hinausgeht. Es geht um eine daraus hervorgehende Resultante. Die Botschaft, die der Kommunikator mit dem von ihm produzierten Text an den Rezipienten übermittelt, kann nur unter Einbeziehung pragmatischer Elemente untersucht werden. Hier handelt es sich um die Kombination von textuellen Komponenten (dazu zählt z.B. auch die Stilistik) und pragmatischen Aspekten. „Der Orator hat bei der Textproduktion darauf zu achten, dass er die zahlreichen im Text zusammenspielenden Komponenten für die Erzeugung seiner Botschaft instrumentalisiert. Das betrifft alle informationellen, textlinguistischen und ästhetischen Phänomene, insbesondere auch die stilistischen (z.B. die rhetorischen Figuren).“ (Knape 2000a, Seite 108)

²²⁹ Bei der Botschaftstheorie handelt es sich folglich um das erfolgreiche Übermitteln dessen, was der Kommunikator dem Rezipienten vermitteln möchte. Dies geht über eine reine Information von sichtbaren Gegebenheiten hinaus. Der Text (inklusive der inhaltlichen und ästhetischen Ebene), also das Ergebnis vorheriger Bemühungen, seine Medialität, wird zusammen mit dem, was mit dem Kom-

so implementiert, daß sie den Rezipienten (Betrachter) erreicht.

Die Implementierung einer Botschaft geschieht durch die spezifisch rhetorischen „Grundgesten im Text, die sich unter Austins Sprechakttheorie subsumieren lassen: 1. Instruktion, 2. Aufbau von Geltungsansprüchen, 3. Evaluation.“²³⁰ Bei der Instruktion untergliedert er in zwei Bereiche: die Sachinstruktion, die auf einer bestimmten Festlegung von Sachverhalten beruht, und die Handlungsinstruktion, die eine Aufforderung zum Handeln beinhaltet. „Beim Aufbau von Geltungsansprüchen sucht der Text zu bestätigen, dass eine Sache sozial gültig oder eine Handlungsweise berechtigt ist.“²³¹ Bei der Evaluation wird der Sache ein bestimmter Wert zugeschrieben. Dies geschieht entweder über die Erzeugung rationaler Werturteile oder Affekte.

3.2.1 Zusammenfassung

Auch der fotografische Bild-Text bietet die Möglichkeit zur Übermittlung einer Botschaft durch den Kommunikator. Ihm stehen wie im Fall des verbalsprachlichen Textes rhetorische Mittel zur Verfügung, die bei der Vertextung eine Überdetermination erlauben. In einer speziellen Kommunikationssituation kann ein fotografischer Bild-Text beim Rezipienten eine Verhaltensänderung herbeiführen. Dies werde ich im nächsten Kapitel anhand verschiedener Beispiele im Detail belegen.

munikator konnotiert wird, und der konkreten Kommunikationssituation selbst zusammengedacht. Die Botschaft geht über diese Einzelbereiche insofern hinaus, als sie sie in ihrem Zusammenwirken in Hinblick auf die Wirkung auf den Rezipienten analysiert. Dies wird nicht vom Rezipienten ausgehend getan, sondern der linksseitige Ansatz im Kommunikationsmodell, der der Rhetorik eigen ist, wird beibehalten.

²³⁰Knape 2000a, Seite 120

²³¹Knape 2000a, Seite 121

