

Martin Nies
(Universität Passau)

Fotografie – Referentialität, Bedeutung und kultureller Speicher

In: Hans Krahl / Michael Titzmann (Hgg.)

Medien und Kommunikation: Eine Interdisziplinäre Einführung

Passau: Stutz (3. und erweiterte Auflage) 2013, S. 291-323

– Sonderdruck ohne Paginierung –

Kontakt:

Martin.Nies@Uni-Passau.De

13 Fotografie – Referentialität, Bedeutung und kultureller Speicher

- 13.1 Fotografien als mediale kommunikative Produkte
- 13.2 Referentielle Fotografie – Ästhetische Fotografie
- 13.3 Faktoren der Bedeutungskonstitution
- 13.4 Zeichenhaftigkeit – Referentialität – Ko(n)texte
- 13.5 Kulturelle Speicher
- 13.6 ‚Bildwert‘ von Fotografien

Photography is not reportage, it's not journalism,
it's fiction!

Richard Avedon

Die simultane Erfindung der Fotografie in verschiedenen konkurrierenden Verfahren zu Beginn des 19. Jahrhunderts galt als kulturell derart bedeutsam, dass der französische Staat 1839 bekanntlich die Patente an der Daguerreotypie, dem seinerzeit praktikabelsten Verfahren, erwarb und in einem feierlichen Akt der Menschheit schenkte. Seither gilt sie als das zur ‚Nachahmung der Natur‘ am besten geeignete Medium, so dass sich die Malerei in der Folge zunehmend vom Gegenständlichen lösen konnte und sich der Abstraktion zuwandte. Bis in das 20. Jahrhundert hinein galt der künstlerische Wert von Fotografien als fragwürdig, da gegenüber der ästhetischen Originalität als relevanterer Aspekt ihr Wirklichkeitsabbildender Charakter angesehen war, wie es auch im Titel der ersten Fotobuchpublikation, „Zeichenstift der Natur“, von William Henry Fox Talbot (*The Pencil of Nature*, 1844) zum Ausdruck kam. So sind in der Theorie der Fotografie von ersten ontologischen Bestimmungsversuchen in philosophischen Diskursen ihrer Entstehungszeit bis zu den gegenwärtigen Bildtheorien solche Betrachtungsweisen dominant, die das fotografische Bild als wesensmäßig referentiell (und damit vorzugsweise dokumentarisch) behandeln. Entscheidend für diese Sichtweise ist der technische Aspekt: ein lichtempfindlicher chemisch-analoger (Filmmaterial) oder digitaler Datenträger (Speicherkarte) speichert ein Abbild der durch die Kamera gebündelten Lichtstrahlen, die von den vor dieser Apparatur befindlichen Objekten reflektiert werden. Ungeachtet der vielfältigen Möglichkeiten einer Bildmanipulation während und nach der Aufnahme bezeugt die Fotografie also stets die Existenz des Abgebildeten in dem Sinne, dass es zum

Zeitpunkt der Fotografie vor der Kamera in irgendeiner Weise *présent* gewesen sein muss. André Bazin schreibt daher beispielsweise in „Ontologie des fotografischen Bildes“:

Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objektes zu glauben, des tatsächlich repräsentierten, das heißt des in Zeit und Raum präsent gewordenen. Die Fotografie profitiert aus der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion. [...] Das ästhetische Wirkungsvermögen der Fotografie beruht in der Aufdeckung des Wirklichen (1999: 62f.).

Noch 2003 spricht Susan Sontag von der Autorität der Fotografie in der „Wiedergabe von etwas Realem“ (2003: 33). Auch Roland Barthes, der in „*Die belle Kammer*“ eine postmodern-zeichenkritische Sichtweise auf die Fotografie vertritt (1989, frz. EA 1980), und sich damit von seinem früheren fotosemiotischen Essay *Rhetorik des Bildes* abwendet (1990, frz. EA 1967), konstatiert, „die Fotografie hat ihren Referenten immer im Gefolge“, und in Anspielung auf René Magrittes Gemälde einer Pfeife mit dem Titel „*Ceci n'est pas une pipe*“ (sondern eben ein Bild davon): „Eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife“. Ist auch spätestens seit den Pariser Straßenfotografien Eugène Atgets zu Beginn des 20. Jahrhunderts und den surrealistischen Bildern Man Rays unumstritten, dass Fotografien Kunstwerke sein können, die neben ihrer Abbildungsfunktion über die Art und Weise der ästhetischen Darstellung ihrer Objekte eine eigenständige sekundäre Botschaft vermitteln, hat dies doch nur dazu geführt, dass in der Folge relativ strikt zwischen ‚dokumentarisch-wirklichkeitsbezogener‘ einerseits und ‚künstlerisch-ästhetischer‘ Fotografie andererseits unterschieden wurde: hatte im 20. Jahrhundert erstere ihren angestammten Platz im Kontext der bildjournalistischen Reportage solcher Magazine wie *Life*, *Newsweek*, *Time Magazine* und *Paris Match*, fand letztere Verbreitung durch Bildbandpublikationen und ihren Eingang in die Museen bis hin zur Gründung eigener musealer Institutionen wie etwa dem „Haus der Photographie“ in Hamburg.

Aus *mediensemiotischer* Sicht stellt sich im Fall der Fotografie folgendes grundsätzliche theoretische Problem: Wenn diese immer an einen konkreten Referenten gebunden und von diesem unlösbar ist (eine Pfeife ist eine Pfeife), kann sie dann überhaupt ‚Bedeutungen‘ vermitteln über das bloße Zeigen ihres Gegenstandes hinaus? Und wenn dies der Fall wäre, lässt sich dann von Fotografie als einem ‚Zeichensystem‘ sprechen und auf welche Weise konstituiert sich potenzielle Bedeutung beziehungsweise eine Aussage in einem semiotischen Sinne in einem fotografischen Bild? In einer weiteren *kultursemiotischen Dimension* schließt sich hier die Frage an, inwieweit Fotografien Träger *visuellen Wissens* sind: Fotos

sind *kulturelle Speicher*, insofern sie erstens auf der materiellen Ebene ein historisches ‚Abbild‘ von Objekten der jeweiligen Kultur vermitteln, die sie hervorgebracht hat und zweitens auf einer ideellen Ebene die Selektion des ‚Bildwertes‘ und die spezifische Art und Weise der Gemachtheit der Darstellung in (ästhetischen, medialen, politischen, sozialen usw.) kulturellen Diskursen verortet ist. Entsprechend fragt sich, ob Fotos auch Bedeutungen vermitteln, die sich als Indikatoren für eine ideelle ‚Haltung‘ oder eine ‚Denkweise‘ kultursemiotisch analysieren ließen.

13.1 Fotografien als mediale kommunikative Produkte

Wie alle medialen Produkte sind Fotografien eingebettet in kommunikative Kontexte – ob als Teil einer Reportage, als Beweisfoto in einem Gerichtsverfahren, als Kunstobjekt in einer Ausstellung oder als privates Urlaubsfoto, das in der Regel die Attraktivität des Erlebten für den Produzenten selbst bewahren und gegenüber anderen belegen soll, oder als Erinnerungsbild, das medial konserviert, dass etwas ‚so gewesen‘ beziehungsweise ‚da gewesen‘ ist. Das in Kapitel 3.1 vorgestellte Kommunikationsmodell zeigt einige der Faktoren, die bei einem kommunikativen Akt potenziell wirksam sind. Es trägt dem Sachverhalt Rechnung, dass jede Kommunikation in Kontexte eingebunden ist und sich aus spezifischen kulturellen Rahmenbedingungen speist, wie dem kulturellen Wissen, dem Denksystem einer Kultur und kulturellen Praktiken, aber sich auch aus der konkreten raumzeitlichen Situierung, institutionellen Einbindung und sozialen Dimension der Äußerung bedingt.

Selbst dann, wenn Sender und Empfänger identisch sind, etwa weil der Fotograf wie der Verfasser eines Tagebuchs Bilder macht, um sich später an etwas ‚Gewesenes‘ zu erinnern, gelten diese Rahmenbedingungen. Denn auch dann ist eine grundsätzliche Unterscheidung von *Produzent* und *Rezipient*, also einem fotografierenden und einem rezipierenden ‚Ich‘ vonnöten, da die fotografische Intention im Augenblick der Aufnahme und die spätere Rezeption des Bildresultates keineswegs identisch sein müssen, beispielsweise, wenn die Situation aus der späteren Wahrnehmung anders bewertet oder erst nachträglich als relevant aufgefasste Details im Bild wahrgenommen werden, die dem Fotografen im Moment des Fotografierens gar nicht bewusst waren. Ein Beispiel für die Notwendigkeit dieser Unterscheidung von produzierendem und rezipierendem ‚Ich‘ bietet die Fotografenfigur in Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* aus dem Jahr 1966, der vermeintlich ein „friedvolles Bild“ eines Liebespaares im Park fotografiert – als solches soll es einen Bildband mit „harten“ Sozialfotografien versöhnlich ab-

schließen, im Zuge von Detailvergrößerungen (Blow ups) aus dem Bildresultat dann aber Indizien eines Mordes entdeckt. Als fotografisches Abbild von ‚Gewesenem‘ / ‚Stattgefundenem‘ überlagern sich in ein und demselben Bild damit zwei verschiedene Repräsentationsebenen von Wirklichkeiten, die von der Betrachtungsweise abhängig sind: Die oberflächliche Betrachtung des Paares ermöglicht die Rezeption als ‚friedvolle Szene‘, die quasi-wissenschaftliche Analyse der vergrößerten Bilddetails entlarvt aber dessen Beteiligung an einem verborgenen Verbrechen – ein Bild mit sich simultan überlagernden oppositionellen Referenten in der Wirklichkeit also –, womit der Film eine grundsätzliche Verunsicherung über den Status von ‚Realität‘ kommuniziert. Nicht zuletzt, weil das nach einem Bilderraub einzig verbleibende Bild, eine maximale Vergrößerung, die das Fotografierte bis zur Unkenntlichkeit atomisiert, als Dokument des Ereignisses nichts mehr zu beweisen vermag (vgl. dazu Kapitel 15.3 in diesem Band und Nies 2008: 410ff).

Geht man also davon aus, dass auch die private, nicht publizierte Fotografie letztlich in kommunikative Kontexte eingebunden ist und dies selbst dann gilt, wenn man ein Foto nur für den Eigengebrauch macht, dann hat jede Fotografie den Status eines kommunikativen Produkts und damit einer *Aussage* (zu den Begrifflichkeiten: alle privaten Verwendungsweisen von der Erinnerungs- und Gelegenheitsfotografie bis zur ambitionierten Hobbyfotografie werden heute mit einem Terminus der Fotowirtschaft in Unterscheidung von der professionellen Fotografie der so genannten *Consumer-Fotografie* zugerechnet). Schon die Auswahl eines erinnerungswürdigen Moments, Gegenstandes oder Aspekts ist dabei Beleg einer Hierarchisierungspraxis: *Was* erinnerungswert ist, was dagegen weniger, und *wie* man sich an etwas erinnern will, unterliegt bewussten oder unbewussten Selektionskriterien, die der eigentlichen Aufnahme vorangehen. Möglicherweise auch sind dem Fotografen nicht alle Abbilder einer geliebten Person gleich ‚lieb‘, einige beurteilt er im Rahmen seines Erinnerungsansinnens als ‚gelingen‘ andere als weniger ‚gelingen‘, weil sie seinem Entwurf von der Person, der Art, in der er sie erinnern möchte, ähnlich oder doch zu unähnlich sind. Die übliche Praxis aber, Fotografien überhaupt als mehr oder weniger ‚gelingen‘ zu bewerten, zeigt, dass sie wie jedes kommunikative Produkt etwas *vermitteln* sollen und einige dafür eben geeigneter scheinen als andere.

Als mediale kommunikative Produkte können Fotos per se als *bedeutungstragend* gelten und interpretiert werden. Das heißt nicht, dass sie Zeichensysteme bilden, die wie sprachliche Zeichen gelesen werden oder die etwas anderes bedeuten könnten, als sie darstellen, sondern zunächst nur, dass sie, einerlei, ob in öffentlichen oder privaten kommunikativen Kontexten einen Aussagestatus

haben und dass diese Aussage aus unter anderem solchen Kontexten heraus, wie sie das Kommunikationsmodell in Kapitel 3.1 anführt, rekonstruierbar sein müsste. Die folgenden Fotos aus einem Grenzbereich zwischen privater und professioneller veröffentlichter Fotografie können dazu als Beispiel dienen (Abb. 1, Quelle: www.richardavedon.com):

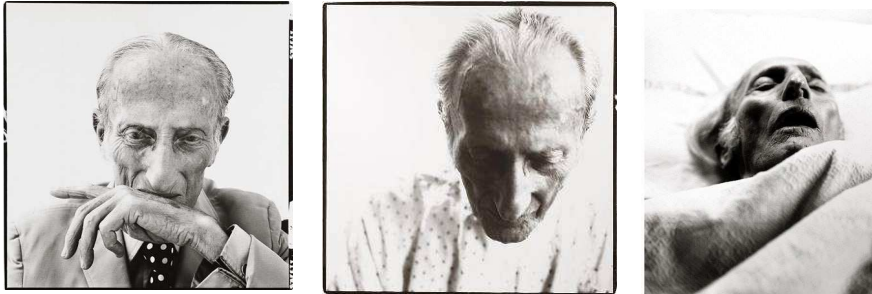


Abb. 1: Porträts Jacob Israel Avedon 1971-72 (Fotos: Richard Avedon)

Diese Porträts von Richard Avedons Vater sind zwar zunächst von privaten Erinnerungsaufnahmen zu unterscheiden, weil es sich um publizierte Bilder eines populären Starfotografen des 20. Jahrhunderts handelt, aber sie zeigen im Grundsatz, dass jedes Foto eines Menschen, das ausgewählt ist, diesen im Kontext einer bestimmten Lebenssituation zu repräsentieren (ein Urlaub, eine Party oder wie hier der Alterungs- und Sterbensprozess) ein *Image* der Person auch in einem *imagologischen Sinne* produziert und vermittelt – also eben nicht nur ein neutrales Abbild, sondern das Fremdbild der Person durch den sie wahrnehmenden und ein *Bildnis* produzierenden Fotografen. Avedons Fotos transportieren überdies – zumal in ihrem seriellen Kontext – über die individuelle Situation der abgebildeten Person hinaus ein anthropologisches Modell von Alter, Vergreisung und Tod.

Ein weiteres Beispiel: Dass private Kinderfotos in der Regel als Zeugnisse einer glücklichen Kindheit fungieren, die die Eltern damit implizit auch als ‚gute‘ Eltern ausweisen, weinende, zornige oder kranke Kinder in Familienalben statistisch aber eher selten dokumentiert sein dürften, mag zum einen daran liegen, dass die private Erinnerungsfotografie einem nachvollziehbaren Bedürfnis folgt, nur das Angenehme und Schöne zum Teil familiärer fotografischer Überlieferung werden zu lassen. Zum anderen ist dieser Sachverhalt aber auch sozialen und kulturellen normativen Praktiken geschuldet, denen zufolge das private Fo-

tografieren des Unglücks des eigenen Kindes als lieblos aufgefasst und die Eltern damit gleichsam als Rabeneltern entlarvt wären. Denn während das Foto vom lachenden Kind als emotionale Teilhabe des Fotografen an einem Glücksmoment verstanden werden kann, würde das Fotografieren des weinenden Kindes kulturell als Indikator einer unangemessen scheinenden Distanziertheit interpretiert, die es dem Fotografen gestattet, den Apparat draufzuhalten und ein Bild zu schießen, während das Kind an seine Hilfe appelliert. Mit dem Fehlen, sogar der Vermeidung solcher Bilder ist aber ein nicht unwesentlicher Teil der *Realität* von ‚Kindheit‘ aus der privaten medialen Repräsentation ausgeschlossen, während die ‚guten‘ Momente durchschnittlich weit überrepräsentiert sind: Die privaten Bilder vermitteln damit bewusst oder unbewusst auch *Modelle von ‚Kindheit‘*, die auf Setzungen von Wünschenswertem beruhen und Nicht-Wünschenswertes ausgrenzen: solche Modelle können dann wiederum Gegenstand kultursemiotischer Analyse werden und damit Erkenntnisse über die Kultur, die sie hervorgebracht hat, produzieren (vgl. dazu auch Nies 2011).

Nun sind die privaten Erinnerungsfotografien lediglich als *Anzeichen* für kulturelle Bildpraktiken interpretierbar, sie sind nicht selbst zeichenhaft. Sie können in kommunikative Akte eingebettet sein, und dann etwas ‚bedeuten‘, aber die Bilder selbst ‚stehen nicht für etwas‘ über das Dargestellte hinaus. Das ist dagegen der Fall bei den im institutionellen Rahmen von Büchern und Museen publizierten Familienfotos von Richard Avedon oder jenen von Sally Mann, die über den Sachverhalt hinaus, dass es sich bei den abgebildeten Personen um Angehörige der Bildproduzenten handelt, anthropologische Aussagen über das Alter beziehungsweise über Kindheit kommunizieren. Manns Bilder ihrer Kinder wurden sehr kontrovers diskutiert, da sie mit bestimmten Konventionen nicht des fotografisch Darstellbaren, sondern der von einer Mutter sozial erwarteten Verhaltensweisen gebrochen haben: In dem Bildband *Unmittelbare Familie* (1997, amerik. EA 1992) zeigt Mann ihre Tochter nackt schlafend im eingesenkten Bett, krank oder in todesähnlich anmutenden Zuständen. Nicht das vermittelte Bild von Kindheit an sich wurde in der Rezeption der Bilder kritisiert, sondern, dass die amerikanische Fotografin ihre *eigenen* Kinder im privaten Kontext in *dieser distanzierten Weise* fotografiert und künstlerisch ausgebeutet habe. Das mit „Das furchtbare Bild“ betitelte Foto (Abb. 2, links) kann auch als ein erstes Beispiel dafür dienen, wie Fotografien eine zusätzliche Bedeutung über das Abgebildete hinaus transportieren können. Zunächst ist es ein optischer Effekt, der es so aussehen lässt, als durchbohre eine Stange den Körper des Kindes. Der sprachliche Text unterstützt diese Bildwirkung, indem er das Bild als furchtbar ausweist, aber es ist klar, dass es eben nur so aussieht, ‚als ob‘. Darüber hinaus eröffnet das

Foto aber weitere konnotative Bedeutungsangebote: Denn es erinnert an eine entsprechende Szene aus dem Horrorfilm *Das Omen* (1976), in dessen Geschichte die gleiche Erscheinung innerhalb der Fotografien eines Journalisten als teuflisches Omen für den baldigen und gewaltsamen Tod der abgebildeten Person fungiert. Dieses zusätzliche Bedeutungspotenzial ist allerdings weder allein aus dem Bild noch aus dessen beigeordneten Kontext des Bildtitels unmittelbar ableitbar, sondern kann erst durch Einbeziehung kulturellen Wissens erfasst werden. Internetblogs zeigen, dass bei Rezipienten, die über das entsprechende Filmwissen verfügen, auch eigene private Fotos mit Bildfehlern entsprechende Assoziationen ausgelöst haben, die dann Anlass für eine Internet-Publikation waren (Abb. 2 Mitte und rechts; Quellen: fleamarketphotobox.wordpress.com und gainwatsonphotography.blogspot.com, beide aufgerufen am 17.07.2012).



Abb. 2: *Das Omen*, Film-Reminiszenzen – links „Das furchtbare Bild“ (Sally Mann); Mitte und rechts Privatfotos aus Internetblogs

Das Omen hat also erst populärkulturell eine bestimmte Lesart eines fotografischen Phänomens etabliert, die zwar nicht ernsthaft die magische Zeichenhaftigkeit der Bilder Glauben machen will, ihnen in ihrer Wahrnehmung aber doch seither eine Komponente des ‚Unheimlichen‘ implementiert. Das Foto ist in dieser Lesart also in einem konnotativen Sinne zeichenhaft: es kann ‚für etwas‘ über das Abgebildete hinaus stehen, wenn man es auf der Grundlage kulturellen Wissens intertextuell interpretiert.

Ob nun das private Bild der individuellen glücklichen Kindheit oder eine ästhetische Mythisierung von Kindheit an sich, wie sie die Künstlerin Sally Mann betreibt – gemeinsam ist diesen und prinzipiell allen Fotografien jeglicher Sujets ein Modellcharakter, der auf der *paradigmatischen Auswahl* aus einem unendlichen

Potenzial jedoch nicht realisierter Abbildungen beruht. Das, was Individuen einer Kultur als *bildwert* und somit als medial bewahrens- und/oder mitteilungswert erachten, gründet dabei ebenso im Bereich sozialer und kultureller Normen und Diskurse, wie das, was jeweils als abweichend davon interpretiert wird. Das heißt schon aufgrund seiner Gemachtheit durch einen Fotografen und seine kulturellen und situativen Entstehungskontexte ist kein fotografisches Bild *nur* Abbild von etwas, sondern immer schon ein durch ein Subjekt Wahrgenommenes und insofern paradigmatisch bedeutungstragend, als es auf einer Selektion beruht.

13.2 Referentielle Fotografie – ästhetische Fotografie

Die eingangs angesprochene kulturell übliche Unterscheidungspraxis von dokumentarisch-wirklichkeitsbezogener Fotografie einerseits und künstlerischer Fotografie andererseits lässt sich in Anlehnung an die Differenzierung referentieller und poetischer beziehungsweise ästhetischer *Funktionen von Kommunikation* nach Roman Jakobson kommunikationswissenschaftlich präzisieren.

Referentielle Fotografie	Ästhetische Fotografie
<u>bedeutungskonstituierend:</u> - ‚Was‘ ist fotografiert? - Inhalt der Nachricht	<u>bedeutungskonstituierend:</u> - ‚Was‘ + ‚Wie‘ wurde fotografiert? - Inhalt + spez. Präsentation der Nachricht
<u>Rezeption als:</u> dokumentarische Fotografie	<u>Rezeption als:</u> künstlerische Fotografie
<u>Funktion:</u> Zeigen, Bezeugen, Bewahren: „Es ist so gewesen“	<u>Funktion:</u> Vermittlung einer ‚Aussage‘ über das Dargestellte durch künstlerische Gestaltung
<u>Relation: Dargestelltes - Referent:</u> ‚Neutralitätspostulat‘ ‚Authentizität‘ ‚Wirklichkeitsbezug‘ (technische Reproduktion von Referent)	<u>Relation: Dargestelltes - Fotograf - Referent</u> ‚Produkt individueller Kreativität‘ ‚künstlerische Gemachtheit‘ ‚Produzentenbezug‘ (Aussage eines ‚Ich‘)

Abb. 3: Differenzierung *referentieller* und *ästhetischer* Fotografie

Ob es sich dabei um Consumer- oder professionelle Fotografien handelt, spielt auf dieser Betrachtungsebene nur insofern eine Rolle, als letztere durch ihre öffentliche Verbreitung breiter rezipiert werden und damit potenziell diskursmächtig werden können; prinzipiell können aber selbstverständlich auch private Anwender sowohl in der einen als auch der anderen Weise fotografische Bilder kommunikativ nutzen.

Die obige Tabelle (Abb. 3) systematisiert zunächst die Merkmale, die für *referentielle beziehungsweise ästhetische* Fotografie definitorisch sein müssten, wobei in einem weiteren Argumentationsschritt noch zu prüfen ist, wie tragfähig deren Unterscheidung überhaupt ist.

Für Fotografien mit *referentieller kommunikativer Funktion* ist primär bedeutungskonstituierend *was* fotografiert wurde, da hier der *informative Gehalt* der Nachricht im Vordergrund steht: Dies ist der Fall bei Fotos, die Dokumentcharakter haben, also einen raumzeitlichen Wirklichkeitsausschnitt bezeugen sollen. Bei Bildern mit *ästhetischer Kommunikationsfunktion* dagegen ist zusätzlich *die spezifische Art und Weise der Gemachtheit* des Fotos durch den Fotografen bedeutungstragend, wie die folgenden Beispiele illustrieren können:

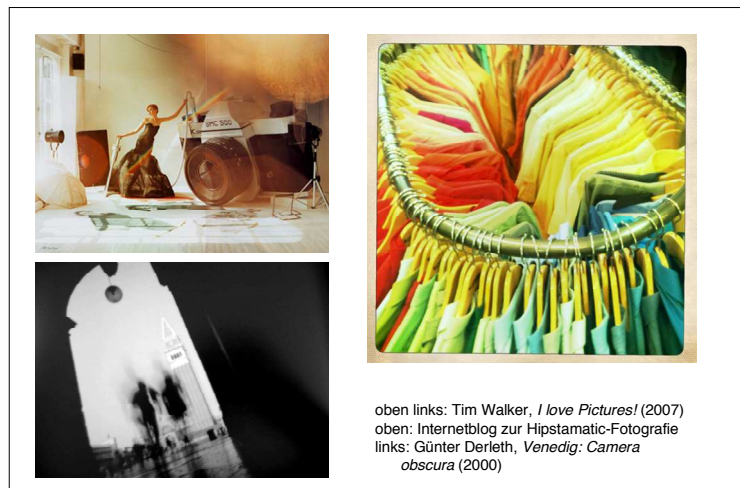


Abb. 4: *Ästhetische Fotografie* – Beispiele

Die Fotografie von Tim Walker (Abb. 4 oben links) indiziert schon aufgrund der unnatürlichen Größenverhältnisse zwischen Kamera und Modell, dass es sich

nicht um wirklichkeitsabbildende – also referentielle – Fotografie handelt, sondern um eine surreal-zeichenhafte Bildwelt, die die Relation von Fotografie und Referent metapoetisch reflektiert. Auch im Fall des fotografischen Abbildes eines Kleiderständers daneben ist offenbar weniger relevant *was* abgebildet ist als die spezifische durch Bildausschnitt und bestimmte Farbverfremdungstechniken (d.i. die digitale Imitation eines Cross-Prozesses in der Bildentwicklung) erzielte Ästhetisierung dieses alltäglichen Gegenstandes: nicht seine Existenz ist die entscheidende Bildaussage, sondern, dass er in dieser Weise durch ein Subjekt gesehen wurde. Die Fotografie unten links lässt sich zwar als eine Abbildung des Referenzobjektes ‚Markusturm in Venedig‘ identifizieren. Relevant ist aber wiederum, *wie* fotografiert wurde, und zwar in mehrfacher Hinsicht abweichend von gemeinhin geltenden ästhetischen Normen für ‚gelungene‘ Fotografien, etwa hinsichtlich ‚Schärfe‘ und ‚horizontaler Ausrichtung‘. Andere Fotografien in demselben Bildband zeigen zudem (vgl. Derleth 2000), dass diese Art der Repräsentation Venedigs kohärenzstiftend für die Gesamtpublikation ist: Die Fotos generieren damit ein *Image* Venedigs, das durch Unschärferelationen und schiefe Bildebenen die Stadt als einen Raum semiotisiert, der sich dem Betrachter entzieht, ‚aus den Angeln gehoben‘ ist und sich somit außerhalb normaler Ordnung und Wahrnehmbarkeit befindet. Dieses sekundäre semiotische Modell Venedigs findet sich nicht nur in Derleths Publikation, sondern ist in bildlichen Darstellungen Venedigs in der Gegenwart sehr verbreitet (vgl. etwa Hamilton 2003 und Thomas 2012): Es handelt sich dabei um eine spezifische fotografische Ästhetisierung eines realweltlichen Raumes, die die Stadt in eine Sphäre des ‚Unwirklich-Außerordentlichen‘, oder nach einem Zitat Thomas Manns aus *Der Tod in Venedig* (1912), des „märchenhaft-Abweichende[n]“ entrückt. Damit stehen die Fotos aber in einer sich in der Literatur der Goethezeit konstituierenden ästhetischen Tradition und sind als zeichenhafte Raumkonstrukte im Rahmen epochenspezifischer Venedigdiskurse und Wissenskontexte interpretierbar (siehe dazu Nies 2012 und 2013).

Im Fall der *referentiellen Fotografie* respektive der *Dokumentarfotografie* ist demgegenüber der primäre Zeugnischarakter der Bilder dominant. Als ‚technische Reproduktionen der Wirklichkeit‘ und ‚Momentaufnahmen‘ verstanden, steht bei ihnen die Abbildungsfunktion von Realität im Vordergrund und diese gilt – wie eingangs bereits festgestellt – in der Theorie der Fotografie gemeinhin auch als die eigentlich für das Medium konstitutive Funktion. Im Unterschied zur ästhetischen Fotografie handelt es sich bei der referentiellen Fotografie also *nicht* um ein Zeichensystem mit einem irgendwie gearteten semantischen Mehrwert: eine Pfeife ist eine Pfeife und nichts sonst. Demzufolge wäre auch dokumentarische

Fotografie *nicht* rhetorisch und *nicht* *zeichenhaft*. Auf der reinen Bildebene kann sie lediglich *Anzeichen* für etwas vor der Kamera Stattgefundenes sein, eben eine physikalisch-technische Aufzeichnung von Lichtspuren durch einen Apparat auf einem Speichermedium – und damit eine Existenzbezeugung des Realen. Ihre Bedeutung ist dann lediglich eine *denotative*, die auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen ikonischem Signifikanten und dem Referenten beruht. Entsprechend differenziert Gottfried Jäger das „Bildsystem Fotografie“ u. a. nach den semiotischen Bildarten „Abbildern“ und „Sinnbildern“, die sich mit der Unterscheidung von referentieller und ästhetischer Fotografie weit gehend in Einklang bringen lassen (vgl. 2005: 350). Im Bereich der *Abbilder* ist also die *Ähnlichkeit* von Bildzeichen und Bildgegenstand konstitutiv, im Fall der *Sinbilder* eine *Entsprechung* zwischen Bildzeichen und Bildbedeutung.

Damit – und dies ist ein entscheidender Gesichtspunkt – wäre aber die Genre- beziehungsweise Systemzuschreibung eines Fotos entscheidend für seine Lesart und diese Zuschreibung ist nur leistbar über kontextualisierende kommunikative Akte. Sofern die dargestellte Welt halbwegs realitätskompatibel erscheint, ist anhand eines Bildes ohne Kontextinformation in der Regel nicht entscheidbar, ob ein primär dokumentarisches oder künstlerisches Foto vorliegt und damit, wie es zu rezipieren und zu verstehen ist. Hinzu kommt, dass die Grenze zwischen beiden Bereichen ohnehin nicht als trennscharf angesehen werden kann: Auch dokumentarische Fotografie weist zumeist ästhetische Gestaltungskriterien auf, wie zum Beispiel den so genannten Goldenen Schnitt, und wird entsprechend nach ästhetischen Kriterien beurteilt, wie nicht zuletzt die jährliche Kür des *World Press Photo* zeigt (vgl. www.worldpressphoto.org). Darüber hinaus gibt es bekanntlich in der Fotografie eine beträchtliche Menge von Faktoren, die schon im Moment der Aufnahme das konkrete Bildresultat entscheidend beeinflussen. Da sie der Wahl des Fotografen unterliegen, können sie potenziell Bedeutungen konstituieren und sollen deshalb hier im Folgenden resümiert werden.

13.3 Faktoren der Bedeutungskonstitution

1. *Wahl des Sujets* und 2. *Wahl des Motivs*: Nach der Wahl des zu fotografierenden Themas (= Sujet) ist schon die Wahl des konkreten abzubildenden Referenten (= Motiv) ein entscheidender Faktor der fotografischen Bedeutungskonstitution: Denn dieser geht die bewusste oder unbewusste Entscheidung voraus, was überhaupt als mitteilens- und damit bildwert wahrgenommen wird. Hier soll als Beispiel das Sujet ‚Krieg‘ dienen, wozu Gerhard Paul in seiner bildhistorischen Stu-

die *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder* (2004) bis zur Golfkriegsfotografie umfangreiches Material bereitgestellt hat. Betrachtet man zunächst die ersten erhaltenen Kriegsphotografien aus dem Krimkrieg 1853-56 von Roger Fenton, zeigt sich bereits, wie weit reichend die Motivwahl das vermittelte *Image* schon dieses Krieges bestimmt (Abb. 5).



Abb. 5: *Image: ‚Picnic-War‘* – Kriegsphotografien von Roger Fenton, Krimkrieg 1853-56

Es handelt sich bei den Aufnahmen mehrheitlich um Offiziersporträts; der Krieg wird in seinen Pausen dargestellt und präsentiert sich so als ein friedliches Zeltlager. Zwar mögen diese Aufnahmen dokumentarisch sein in dem Sinne, dass die Personen sich in ebendieser Weise vor der Kamera befunden haben, aber das, was am Krieg eigentlich bildrelevant wäre, das Töten und Sterben, das menschliche Leid, Siege und Niederlagen, ist in diesen Bildern gerade nicht repräsentiert. Als modellhafte ‚Abbildungen von Wirklichkeit‘ erzeugen sie aber ein *Image* des Krieges, das ihm in der historischen Wahrnehmung und im kulturellen Gedächtnis den Beinamen des ‚Picnic-War‘ eingetragen hat. Schon anhand dieser ersten Beispiele von Dokumentarfotos lässt sich also demonstrieren, dass sie vermittlels Motivwahl und Bildausschnitt im semiotischen Sinne hochgradig selektive Realitätskonstrukte darstellen, die mehr über die fotografische Praxis der Zeit und kulturelle Konventionen des Zeigbaren aussagen als über den dokumentierten

Krieg. Mit Alexander Gardners Bild *Stellung eines rebellischen Scharfschützen* (Gettysburg 1863) aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg ist die erste fotografische Darstellung eines Gefallenen überliefert; diese war aber eine ästhetisierte Inszenierung des Fotografen, dem die realen Leichname in den Schützengraben als zu wenig dekorativ galten. Die ersten ‚authentischen‘ Bilder tatsächlicher Opfer von Kampfeshandlungen sind die der Pariser Kommunarden, die allerdings nicht Aufklärungszwecken dienten, wie es Dokumentarfotografien idealiter für sich beanspruchen, sondern aus taktischen Gründen zur Abschreckung der Aufständischen aufgenommen und publiziert wurden, das heißt sie fungierten als konkrete adressatenbezogene Drohung und damit als kommunikative ‚Waffe‘. Das zwanzigste Jahrhundert kennt dann zahlreiche Fotos von Kriegsoptionen – auf das bekannteste, *Falling Soldier* von Robert Capa, wird noch einzugehen sein –, wobei bis zu den 1980er Jahren eine sukzessive Steigerung in der visuellen Explikation von Verletzungen in den Bildern feststellbar ist (als Indikator hierfür kann etwa der von William Manchester 1989 herausgegebene Bildband *Zeitblende: Fünf Jahrzehnte MAGNUM-Fotografie* dienen). Nicht wenige Kriegsfotografien der Gegenwart brechen neben konventioneller Bildberichterstattung aber offensichtlich mit solchen genrespezifischen Darstellungsmustern, indem sie andere Bilder des Krieges generieren: Der bloße Informationswert kann auch bei dem folgenden dokumentarischen Foto von Jihad Nga kaum das eigentlich Bildrelevante sein (Abb. 6; Quelle: *DER SPIEGEL* 11/2012):

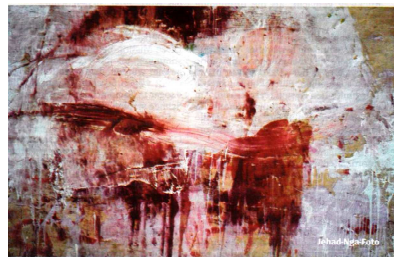


Abb. 6: *Entreferentialisierung* – links: Foto Jihad Nga; rechts: Gemälde von Gerhard Richter

Ohne die Kontextinformation, dass es sich hier um ein Kriegsbild aus Libyen handelt, hielte man das Bild für ein recht ansprechendes entreferentialisiertes Werk abstrakter Malerei, fast eine wenig originelle Kopie des daneben abgebildeten Gemäldes von Gerhard Richter (Quelle: Verlagswerbung www.hatjecantz.de). Genau darin besteht aber das Zeichenpotenzial dieses Bildes: Erst ein sprachlicher Kotext evoziert die Vorstellung von den referentialisierten blutigen Gräueln der Kriegswirklichkeit, während das Bild allein lediglich kommuniziert ‚Kunst‘ zu sein.

3. *Festlegung des Bildausschnittes*: Der Bildausschnitt definiert die Grenzen der innerhalb des Bildes dargestellten Welt: Diese Begrenzung des Bildes trennt das fotografisch Abgebildete vom nicht Repräsentierten. Was sich außerhalb dieses Rahmens befindet, kann nur durch kontextualisierende Informationen erschlossen werden (z.B. durch Kotexte, ergänzende Bilder, Publikationskontexte). Dessen Setzung ist eine technisch und medial notwendige, aber da sie auf in der Regel nicht thematisierten Propositionen beruht, auch eine hochgradig ideologisierte: Betrachtet man etwa die bei Paul publizierten Bilder des Mädchens Kim Phuc während eines Napalmangriffs im Vietnamkrieg, wird deutlich, dass die Veränderung des Bildrahmens – enthaltend je mehr oder weniger Informationen über den situativen Kontext – grundlegend bedeutungsrelevant ist für den Aussagegehalt des Fotos und seine Rezeption (Abb. 7; Quelle: Paul 2004).



Abb. 7: *Bildausschnitt* – links Nick Uts berühmtes Bild aus dem Vietnamkrieg; Mitte alternative Version; rechts Ausschnittvergrößerung aus der alternativen Version

Vergleicht man die Aufnahme in der Mitte und die Ausschnittvergrößerung daraus mit dem bekannten Bild (links), ergibt sich, obwohl diese in der gleichen historischen Wirklichkeitssituation entstanden ist, eine völlig andere Bildaussage (vgl. dazu Paul 2004): Während die berühmte Ikone die „Schrecken des Vietnamkrieges“ vermittelt, zeigt das unbekanntere Foto die „Unmenschlichkeit der

Reporter“, die das Geschehen dokumentieren, anstatt den verzweifelten Kindern zu helfen; einem pazifistischen Diskurs steht somit ein medienethischer entgegen. Die Entscheidung für die Publikation des einen oder anderen Bildes ist also zugleich eine ideologische Entscheidung für ein bestimmtes Bedeutungspotenzial und gegen ein anderes. Darüber hinaus kann der Bildrahmen auch als eine Grenze selbst semantisiert sein: Die beiden in Abb. 1 gezeigten Porträts des lebenden Jacob Israel Avedon weisen einen schmalen schwarzen Rahmen auf, der Bestandteil des Negativfilms ist und die künstlerische Gemachtheit der Fotografien als ‚Bild‘ hervorhebt. Weißer Hintergrund und Bildbegrenzung isolieren zudem die Person vollständig aus ihrem konkreten Umgebungsraum, so dass sich eine auf die Darstellung fotografisch ‚noch festgehaltenen Lebens‘ konzentrierte Bildaussage ergibt. Das Foto des toten Vaters hingegen ist in Opposition zu den ‚Lebendporträts‘ rahmenlos – eine auffällige Abweichung von dem zuvor etablierten seriellen Prinzip der Begrenzung, die damit als signifikant interpretiert werden muss. Da der Mund des Leichnams geöffnet ist, lässt sich unter Einbeziehung des kulturellen Wissens, dass verbreiteten volkstümlichen Vorstellungen zufolge die Seele den toten Körper mit dem letzten Atemhauch durch den Mund verlässt, das Fehlen einer Bildbegrenzung insofern als kodiert und damit ‚sinnvoll‘ interpretieren, als die ‚lebendige‘ Seele des Vaters nicht am Verlassen des Bildraumes und damit der Enge der dargestellten ‚Welt‘ gehindert werden soll.

4. *Auslösemoment*: Definiert der Bildausschnitt den Bildraum, so legt der *Auslösemoment* den zeitlich repräsentierten Wirklichkeitsausschnitt fest. Mit dem Diktum vom „entscheidenden Augenblick“ hat Henri Cartier-Bresson diesbezüglich ein ästhetisches Ideal für die Fotografie unter dokumentarischen Bedingungen formuliert, das er in seinen Bildern umgesetzt hat: Während Bildkomposition ihn nicht interessiert, er davon ausgeht, hier unbewusst das Richtige zu tun, sei demgegenüber die Repräsentation des *einen* Augenblicks in einer zeitlichen Abfolge von weniger relevanten Momenten das entscheidende Merkmal gelungener Fotografie (vgl. 1999: 78ff.). Was aber ist der entscheidende Augenblick? Dafür lassen sich aus der Betrachtung von Cartier-Bressons Fotos vor allem zwei Kriterien geltend machen: *Erstens* wenn – und das sehr wohl in einem bildkompositorischen Sinne – bewegliche Elemente innerhalb des betrachteten Bildausschnittes sich in einer ‚idealen‘ Relation zueinander oder zu unbewegten Elementen befinden, wodurch eine ästhetische Idealität beziehungsweise potenzielle Zeichenhaftigkeit im räumlich-proxemischen Sinne zu Grunde gelegt wäre. Dies zeigt sich etwa in den Künstlerporträts und der Straßenfotografie (Abb. 7).



Abb. 7: *Der entscheidende Augenblick I* (Fotos: HCB, Magnum Photos)

In diesem Porträt von Henri Matisse (Abb. 7 oben links) ist es die Position der Tauben zueinander, die das Bild aus einer Serie für die Publikation qualifizierte, in dem Porträt Alberto Giacomettis (oben rechts) besteht eine ikonische Äquivalenz zwischen dem Künstler und seinem bekanntesten Werk, dem *Gebenden Mann* (links im Bild). Aber auch in der Straßenfotografie findet sich dieses Prinzip (Abb. 7 unten), wenn die gezeigten Personen jeweils in einem ‚fotogeneren‘ Moment des Bewegungsablaufes als unmittelbar vorher oder nachher festgehalten sind (der Pfützenspringer schwebte nicht in der Luft und der Radfahrer wäre dann vom Geländer verdeckt). *Das zweite Kriterium* betrifft eine Zeichenhaftigkeit, die darin gründet, dass der ausgewählte Moment ein *Ereignis* im narratologischen Sinne indiziert. Bekanntlich kann das Bild Information nicht temporalisieren, aber eine dargestellte Situation kann ein zeitliches Davor oder Danach logisch oder qua kulturellen Wissens präsupponieren (siehe dazu Titzmann 1990 und Wünsch 1999). Der entscheidende Augenblick repräsentiert dann exakt den Moment, in dem sich in einem zeitlichen Ablauf eine Grenzüberschreitung vollzieht von einem Ausgangszustand in einen logisch-semantisch davon differenten Folgezustand (vgl. dazu Lotman 1993). Ein Beispiel dafür ist der Moment der

Entlarvung einer Gestapo-Zuträgerin in einem Flüchtlingslager (Abb. 8 links) oder in Kondensation Robert Capas Foto *Falling Soldier* aus dem Spanischen Bürgerkrieg (es gibt hierzu alternative Titelversionen, wobei der Titel der ersten Buchpublikation, *Death in the Making*, das Bild auch sprachlich eindeutig als Augenblick einer Grenzüberschreitung semiotisiert; vgl. Capa / Taro 1938).



Abb. 8: *Der entscheidende Augenblick II* (Fotos links HCB; rechts Robert Capa, Magnum Photos)

Capas Foto (Abb. 8 rechts) zeigt exakt den Augenblick der Grenzüberschreitung des Milizionärs vom Leben zum Tod. Der Auslösemoment entscheidet damit wie der Bildausschnitt grundsätzlich darüber, welcher Aspekt einer ‚Wirklichkeit‘ abgebildet werden soll.

5. *Fokus / Tiefenschärfe*. Fokus (die SchärfEinstellung) und Tiefenschärfe (das ist der innerhalb eines Fotos ‚scharf‘ abgebildete Bereich in Abhängigkeit von der gewählten Blendenöffnung) hierarchisieren bildwichtige Elemente gegenüber weniger wichtigen Elementen, denn konventionell wird das scharf Abgebildete als bildrelevanter aufgefasst als das nur unscharf Repräsentierte, wie dies Abb. 9 (Quelle: Mario Dingethal, www.fotocommunity.de, 13.05.2012) als einfaches Beispiel einer Auswahl aus zwei möglichen Motiven einleuchtend veranschaulicht.

Während das scharfe Sehen allerdings den Normalfall menschlicher Sichtweise darstellt, da Auge und Gehirn unbewusst und mit großer Geschwindigkeit auf Fokusveränderungen reagieren können (ein durchgehend scharfes Bild – also eines mit maximalem Tiefenschärfebereich – wird deshalb als normaler Sichtweise entsprechend wahrgenommen), ist die Unschärfe ein durch Bedingungen des Apparats technisch erzeugtes Phänomen.



Abb. 9: *Fokus* – Hierarchisierung bildwichtiger Elemente

Gestalterisch bewusst wird in der Fotografie mit Unschärfen operiert, wenn demgegenüber das scharf gestellte Objekt hervorgehoben werden soll oder wenn mittels der Unschärferelation eine künstlerische Aussage über die begrenzte Wahrnehmbarkeit der dargestellten Welt beziehungsweise des dargestellten Objektes getroffen werden soll (wie im Fall der Venedig-Fotografie oben) oder, wenn der Fotograf das Bild mittels dieses optischen Effekts selbstreflexiv als ein technisch gemachtes mediales Produkt herausstellen will, das eben nicht ‚natürlichem‘ Sehen entspricht, sondern ein visuelles Rauschen zeichenhaft zwischen Betrachter und Betrachtetem inszeniert.

6. *Verhältnis von Kameraposition – Objektposition*. Auch die räumliche Relation von Kamera und Objekt entscheidet wesentlich über die Bildaussage. Zum einen betrifft dies die *Perspektive*. Spätestens seit Leni Riefenstahls NSDAP-Reichsparteitagfilm *Triumph des Willens* (1935) besteht ein kulturelles Bewusstsein davon, wie hochgradig ideologisch Perspektiven eingesetzt werden können; es genügt hier, etwa die Untersicht, die der Überhöhung des Dargestellten, und die Aufsicht, die dessen visueller Unterwerfung dient, zu erwähnen. Aber auch der *Grad an Nähe oder Distanz zwischen Kamera und Objekt* vermag etwa ‚Intimität‘ oder ‚Fremdheit‘ zu suggerieren. Dieser lässt sich durch die Größe des Motivs in Relation zum Umgebungsraum innerhalb des Bildes bestimmen und beispielsweise mit filmischen Einstellungsgrößen beschreiben. Aber ein weiterer Aspekt ist hier relevant: Henri Cartier-Bresson fotografierte wie viele Fotografen dieser Generation mit einer Messsucherkamera mit Standardbrennweite (dies entsprach 50mm Brennweite) Menschen im öffentlichen Raum. Diese Ausrüstung machte es erforderlich, möglichst nah an das Motiv heranzugehen, wie es Capa, der von der Presse als berühmtester Kriegsfotograf der Welt gefeiert wurde, auch in einem als goldener Regel der Reportagefotografie überlieferten Diktum statuierte: „Wenn deine Bilder nicht gut genug sind, warst du nicht nah genug dran“. Sofern der Fotograf nicht heimlich agiert, setzt diese Fotografie aber das Einverständnis

abgelichteter Personen voraus und macht es notwendig, dass Fotograf und Porträtierten in eine Beziehung zueinander treten, auch wenn sich dies auf einen Blickkontakt beschränken mag. Die bildrelevante Folge daraus ist aber, dass Anwesende etwa in einer Straßenszene sich des Fotografen in den Bildern jener Zeit häufig bewusst sind, auf ihn reagieren, in die Kamera hinein- und damit auch den Betrachter direkt anschauen. Der Fotograf ist Teil des Umgebungsraumes und der Menschen, unter denen er sich als Dokumentarist der *conditio humana* bewegt (so das emphatische Selbstbild der Fotografen der von Cartier-Bresson und Capa gegründeten Bildagentur MAGNUM). Die seit Einführung der Spiegelreflextechnik üblichen langen Telebrennweiten vergrößern nun aber das Motiv optisch aus großer Distanz heraus. Sie ermöglichen es dem Fotografen unbemerkt eine Situation abzulichten, an der er nicht teilhat, den Fotografierten ihr Abbild zu ‚stehlen‘, was im Fall der Paparazzo-Fotografie den Bildern nicht selten anzusehen ist. Von medienethischen Überlegungen abgesehen ist evident, dass die Bildprodukte, zu denen die unterschiedlichen Kameratechniken und Fotografierweisen führen, auch unterschiedlicher Art sind, insofern sie andere ‚Haltungen‘ gegenüber den dargestellten Personen vermitteln. Mit der Wahl des Objektivs aus der Spannbreite vom Ultraweitwinkel- bis zum Superteleobjektiv geht des weiteren die Billigung eines bauartbedingten Effekts einher: Weitwinkelobjektive rücken gemessen an den natürlichen Verhältnissen Objekte optisch weiter auseinander, während Teleobjektive diese optisch näher zueinander stellen und damit den Anschein größerer Distanz oder Nähe erwecken können.

7. *Belichtung und Lichtinszenierung*: Die Aufzeichnung des reflektierten Lichts wird in der Kamera durch das Zusammenspiel von Lichtempfindlichkeit des verwendeten Filmmaterials (gemessen in ASA- oder ISO-Werten; eine entsprechende Einstellungsmöglichkeit bieten auch die digitalen Verfahren), Kameraverschlusszeit (diese bestimmt über die Länge der Belichtung des Datenträgers durch den Verschluss) und Objektivblende (diese bestimmt über die Menge des simultan einfallenden Lichts) geregelt. Der Belichtungswert eines Standardmotivs (also mit gleichmäßiger Lichtverteilung ohne zu große Hell-Dunkel-Kontraste) richtet sich nach einem normativ festgelegten so genannten ‚mittleren Grauwert‘, auf den alle Kameras geeicht sind, auch wenn die Belichtungsmessverfahren heute technisch aufwändiger sind und eine Vielzahl von Messfeldern in einem Motiv differenzieren können, um auch problematischen Lichtverhältnissen gerecht zu werden. Jedes Motiv erfordert aufgrund seiner spezifischen Hell-Dunkel-Verhältnisse (die Skala zwischen hellstem und dunkelstem Bildpunkt entspricht dem *Kontrastumfang*) wiederum Entscheidungen des Fotografen: Das als bildrelevant selektierte

Element ist dabei maßgeblich für die Belichtung des gesamten Bildes, da bei der Messung hierauf entweder der mittlere Grauwert festgelegt (für eine Standardbelichtung) oder eine bewusste Belichtungskorrektur vorgenommen wird, wenn das Motiv heller (Schnee) oder dunkler (Ebenholz) ist als der Normgrauwert. Auch intendierte Über- (*high key*) oder Unterbelichtungen (*low key*) beeinflussen die Bildwirkung beträchtlich: Sie entscheiden beispielsweise darüber, ob der Betrachter eine Szenerie als ‚lichtdurchflutet‘, also tendenziell positiv oder ‚düster‘ und damit tendenziell negativ oder gar bedrohlich empfindet. Der Naturfotograf Ansel Adams (1902-1984) etwa hat durch ein eigens erdachtes Belichtungszonensystem hochdramatisch wirkende Landschaftsfotografien amerikanischer Nationalparks in äußerst kontrastreichem Schwarz/Weiß angefertigt, die die Natur gewaltig und erhaben erscheinen lassen. Die in *Arbeiter* (1993) und *Migranten* (2000) publizierten Bilder des Fotografen Sebastiao Salgado zeichnen sich ebenfalls durch einen besonderen Umgang mit Licht und Kontrast aus, der die Motive teils in unwirklich ‚schön‘ anmutendem Licht erstrahlen lässt. Die konkreten Lebens- und Arbeitsbedingungen der gezeigten Menschen scheinen so in eine mythische Dimension entrückt, die deren Elend ästhetisch relativiert.

8. *Eigenschaften des Speichermediums*: Zu spezifischen Eigenschaften des Filmmaterials beziehungsweise deren Simulationen durch digitale Datenträger zählen Farbigkeit (Color, Sepia, Schwarz/Weiß), die Farbsättigung, -temperatur und Kontrastwiedergabe sowie die Korngröße (betreffend die Struktur der lichtempfindlichen Emulsion auf dem Film: je lichtempfindlicher, desto grober das Korn, je feiner das Korn, desto genauer die Detailwiedergabe) beziehungsweise die Pixelgröße (also die Auflösung in Bildpunkten). Hier ist allerdings eine Differenzierung notwendig: feineres oder groberes Korn im Fall der analogen Fotografie ist nicht selbst zeichenhaft; aber kulturell wird ‚grobes Korn‘ eines lichtempfindlichen Films, wie er in der Available Light Fotografie verwendet wird, also der Fotografie, die nur mit natürlich vorhandenem Licht auskommt, als bildauthentisierend rezipiert, weil es häufige Verwendung im Kontext der Zeitungsreportage findet. Dass die Grobkörnigkeit einer Aufnahme nicht lediglich als technischer Mangel aufgefasst, sondern auch bewusst gestalterisch eingesetzt wird, lässt sich etwa daran erkennen, dass digitale Bildbearbeitungsprogramme über Modi verfügen, detailreichen Aufnahmen nachträglich eine grobkörnige Optik zu verleihen. Ein weiteres Beispiel: Warme Orangetöne in der Farbfotografie, wie sie gegenwärtig in der Lomographie durch bewusste Überlagerung des Filmmaterials oder der digitalen Hipstamatic-Fotografie wieder häufig anzutreffen sind, nicht selten in Kombination mit Gegenlicht, erinnern an Fotos der 1970er Jahre, für die diese

Farbtemperatur aufgrund des verwendeten Filmmaterials typisch war. Derartige Bilder haben abgesehen von dem, was sie abbilden, häufig eine retrokulturelle nostalgische *Anmutung*, indem sie eine bestimmte Ästhetik zu zitieren scheinen.

13.4 Zeichenhaftigkeit – Referentialität – Ko(n)texte

Alles, was bisher über Bedingungen und Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution in der Fotografie (und die auch für die referentielle oder dokumentarische Fotografie Geltung haben!) ausgeführt wurde, darf dennoch nicht dazu verleiten, fotografische Bilder pauschal als *Zeichensysteme* zu behandeln, deren Bedeutungen sich in eine Art ‚Bild-Sprache‘ übersetzen ließen. Ikonische Zeichen in der Fotografie sind zunächst einmal weder arbiträr, da sie ja einen konkreten Referenten haben, noch konventionell, in dem festgelegt wäre: „Orange bedeutet 1970er“ oder ein „Anker“ steht hier nicht stellvertretend für „Hoffnung/Verlässlichkeit“ (Kap. 14.2) und ein Foto einer Pfeife bedeutet auch nicht, das hier eine selbstreflexive und metapoetische Zitation Magrittes vorliegt. Lediglich ein „Akt der Projektion des Betrachters“ (vgl. Kap. 14.2) oder die kontextgebundene Verwendung solcher Bilder, ihre Einbindung in andere kommunikative Akte ermöglicht derartige „Setzungen von Zeichenhaftigkeit“ (ebd.). Ein Beispiel:



Links: Claus Björn Larsen, *Flüchtlinge*, Kosovo 1999

Unten: von links nach rechts
Dorothea Lange, 1936; David
Seymour (Chim), 1936; Werner
Bischof, 1951; Erich Lessing, o.A.



Abb. 10: *Komnotative Kodierung* – ‚Madonnenbilder‘

Dieses Bild aus dem Kosovo (Abb. 10 oben links) ‚bedeutet‘ nicht *statt* der abgebildeten Personen in metaphorisch-uneigentlicher Weise „Maria mit dem Kinde auf der Flucht“, aber mittels kulturellem Wissen lässt sich ein Vergleich herstellen, der dann über das gezeigte individuelle Schicksal hinaus dem Bild ein christlich-mythologisches Konnotationspotenzial eröffnet. Selbiges gilt auch für die anderen ‚Madonnen-Bilder‘ (Abb. 10 unten). Die Rekurrenz aber, mit der solche christlichen Bildmotive im Kontext von Kriegs fotografie auszumachen sind, ist als Symptom sekundärer Sinnstiftungsversuche über das konkrete Elend hinaus durchaus kultursemiotisch interpretierbar.

Hinsichtlich der Interpretierbarkeit von Bildern schreibt W. J. T. Mitchell in *Bildtheorie*: „Ein Bild ist also nicht so sehr eine Aussage oder ein Sprechakt als vielmehr ein Sprecher, der *zu unzähligen Äußerungen* imstande ist. Ein Bild ist kein Text, der gelesen werden will, sondern die Puppe eines Bauchredners, in die wir unsere eigene Stimme hineinprojizieren“ (2008: 391). Diese Auffassung des kommunikativen Potenzials von Bildern darf indes als unzutreffend und beliebig bezeichnet werden: Ein Kriegsbild aus Vietnam sagt nichts aus über Amerika – auch nicht, wenn es wie Nick Uts Foto zu einem grundlegenden Umdenken in den Vereinigten Staaten gegenüber diesem Krieg geführt hat; das Bild kann schließlich nur so viel aussagen, wie aufgrund seiner Merkmale und der Tatsache seiner Existenz erschließbar ist. So wie die Puppe des Bauchredners bestimmte Merkmale aufweist und andere nicht, vielleicht ein Tier oder einen bestimmten Typus repräsentiert, mit bestimmten Charaktereigenschaften ausgestattet ist und vielleicht sogar in Theatertraditionen verortet, so wie der konkrete Sprechakt des Bauchredners kontextabhängig ist, sind auch die Bedeutungspotenziale von Bildern begrenzt und keineswegs beliebig assoziativ auffüllbar. Will man halbwegs auf der Grundlage wissenschaftlicher Normen argumentieren, müsste ein Bild im kulturellen Kontext seiner Produktionszeit und den kulturellen Rahmenbedingungen seiner Entstehung beurteilt werden und nicht im Rahmen nachzeitiger rein subjektiver Rezeptionsakte, wie es Roland Barthes mit seinem Konzept des *punctum* in die *Helle Kammer* praktiziert (also, dass ein bestimmtes, von der subjektiven Wahrnehmung des einzelnen Betrachters abhängiges Detail zum Zentrum des Bildes erhoben wird). Barthes unterscheidet diese dezidiert nicht-analytische Bildbetrachtung aber auch systematisch von der wissenschaftlichen Praxis des *studium*, die das im Bild Gegebene in irgendeiner Weise zu bestimmen und klassifizieren hat und die er mit seiner Betrachtungsweise zu konterkarieren sucht (vgl. Barthes 1989).

Das Bild von Marc Riboud aus dem Kontext einer Demonstration der Flower Power-Bewegung 1967 (Abb. 11) vor dem Pentagon zeigt, dass Fotos auch

rhetorische Funktionen übernehmen können, etwa wenn sie Elemente enthalten, die mittels kulturellen Wissens als zwei oppositionellen Klassen zugehörig identifizierbar sind:



Abb. 11: *Semantisch-logische Relationen I* (Foto: Marc Riboud, Magnum Photos)

Das Bild semantisiert diese Elemente nicht, es zeigt sie nur, aber auch wenn in Wirklichkeit die Frau mit der Blume möglicherweise die Soldaten angreifen wollte, kulturell wäre sie – solange nicht andere Informationen dem widersprechen – dem semantischen Paradigma ‚Frieden‘ zuordenbar, die Soldaten dagegen dem Paradigma ‚Krieg‘, wobei die Unausgewogenheit der Kräfte und scheinbare Unangemessenheit der Bedrohung der Frau durch die Waffen als Indikatoren von ‚Unrecht‘ und ‚Unterdrückung‘ verstehbar sind. Das gleiche Prinzip der In-Bezugsetzung oppositioneller Elemente, die einer Klasse je friedlich-ziviler und kriegerisch-militärischer Objekte zugeordnet werden können, ist ersichtlich in den Fotos von Philip Jones Griffiths (Abb. 12), unter anderem aus dem Vietnamkrieg (Quelle: P. Jones Griffiths, *Dark Odyssey* 1996).

Soldat und Mutter mit Kind, Soldat und Kind, Ball spielendes Kind und Panzer, Badende und Landungsboote, ein mit nacktem Oberkörper auf einem Panzer liegender Soldat, der ein Automagazin liest, und zuletzt Totenschädel und Gebeine vor einem ruhenden Buddha. Selbst wenn dies alles authentische Aufnahmen sein mögen, es fragt sich doch, ob hier noch sinnvoll die Grenze zwischen referentiell-dokumentarischer und ästhetisch-künstlerischer Fotografie, zwischen ‚Abbild‘ und ‚Sinnbild‘ aufrechterhalten werden kann.



Abb. 12: *Semantisch-logische Relationen II* (Fotos: P. Jones Griffiths, Magnum Photos)

In einem paradigmatischen Sinne etablieren die dokumentarischen Bilder sekundär ‚Bedeutungen‘, indem innerhalb des Bildrahmens Bildelemente motivgebend sind, die kulturell in einer bestimmten semantisch-logischen Relation gedeutet werden und deren bildinterne Inbezugsetzung als intendiert und zeichenhaft gelten kann, zudem sie ganz offensichtlich einem in der Publikation des Fotografen rekurrenten und kohärenzstiftenden Kompositionsprinzip folgen.

13.5 Kulturelle Speicher

Ohne der Vielschichtigkeit aktueller Wissensdiskurse Rechnung tragen zu wollen: aus Fotografien kann eine Vielzahl von wissensrelevanten Informationen über die Kultur gewonnen werden, deren kommunikative Produkte sie sind: Sie fungieren damit in kultur- und mediensemiotischer Perspektive als ‚*kulturelle Speicher*‘. Im naiven ‚Abbildungsverständnis‘ zeigen sie uns schlichter Weise einen Teilaspekt der Kultur, liefern Zeugnisse beispielsweise (1.) der *materiellen Kultur*, also aller denkbaren Produkte der Alltagskultur, der Architektur, Technologie, Mode usw. Auch Texte und die Fotos selbst sind Bestandteile der materiellen Kultur, da sie uns in medial konservierter Form vorliegen. Zugleich zeugen sie aber auch im ikonologischen Sinne nach Panofsky von (2.) der *mental en Kultur*, da sie in Diskursen, Genres, ästhetischen Traditionen verortet sind, und die sich in den fotografisch dominanten Sujets und Darstellungsweisen einer Zeit visuell manifestiert.



Abb. 13: *Mobilphoneography* – von der Lomographie geprägte Ästhetik der Gegenwart

Diese Bilder zeigen Produkte der materiellen Alltagskultur (Quelle: www.journalist-und-optimist.de/iphoneography, letzter Aufruf 17.07.2012), darüber hinaus ist aber der Sachverhalt, dass diese Dinge offensichtlich von dem Fotografen überhaupt für abbildungswert befunden worden sind, nicht selbstverständlich, sondern das Ergebnis unter anderem *ästhetischer Diskurse* seit den 1970er Jahren, in denen beispielsweise in populären Fotolehrbüchern extrem häufig farbenprächtige Detailaufnahmen von materiellen Objekten präsentiert sind, die als Ausdruck einer ‚neuen Wahrnehmung‘ gelten können, die sich auf die verborgene Schönheit von Farben und Formen im Alltäglichen und Kleinen richtet, und die der Fotograf erst sichtbar macht. Diese mit einem Mobiltelefon angefertigten Fotos hier stehen darüber hinaus in der Tradition der Lomographie seit den 1990er Jahren, die in Abgrenzung von den fototechnischen Möglichkeiten der ultrascharfen autofokussierten *High End*-Kameras das beiläufige, nicht fokussierte und technisch mangelhafte Bild zum Programm einer subversiven Weltansicht erhoben hat und das in den Regeln der lomographischen Gesellschaft poetologisch festgeschrieben wurde (Quelle: www.lomography.de/about/the-golden-rules, 12.10.2012; der Wortlaut der Regeln kann bei verschiedenen Quellen differieren):

1. Nimm deine Kamera überall hin mit.
2. Verwende sie zu jeder Tages- und Nachtzeit.
3. Lomographie ist nicht Unterbrechung deines Alltags, sondern ein integraler Bestandteil desselben.
4. Übe den Schuss aus der Hüfte!
5. Nähere dich den Objekten deiner lomographischen Begierde so weit wie möglich!
6. Don't think. (William Firebrace)
7. Sei schnell.
8. Du musst nicht im Vorhinein wissen, was dabei heraus kommt.
9. Im Nachhinein auch nicht!
10. Vergiss die Regeln.

Beiläufigkeit, Nicht-Zielgerichtetheit und Fehlerhaftigkeit der Aufnahme sind also programmatisch und lassen sich als Phänomene einer postmodernen Ästhetik deuten, die (zeichenhaft) um eine De(kon)struktion von Zeichenhaftigkeit bemüht ist: Entwertung des fotografischen Aktes und Entreferentialisierung, die simultane Überlagerung verschiedener repräsentierter Raum- und Zeitebenen in einem Bild durch Mehrfachbelichtungen oder fragmentierte und zeitversetzt belichtete Negative, eine verfremdende Farbästhetik und Unschärfe generiert durch die Mängel der bevorzugten Apparate, die analogen LOMOs oder HOLGAs, – dies alles sind Merkmale einer fotografischen Subkultur, die sich bewusst tradierten fotografischen Normen und Werten verweigerte und sich als ein Gegenmodell zum fotografischen Mainstream etablierte, durch die digitalen Imitationen, wie die erwähnte Bildbearbeitungssoftware für Mobiltelefone, mittlerweile aber selbst Mainstream geworden ist.

Das Beispiel zeigt, dass Fotografien (auch unter dokumentarischen Bedingungen entstandene) stets visuelle Zeugnisse einer zeitgenössischen Ästhetik sind – und dies gilt nicht nur für die Auswahl und Inszenierung der abzubildenden Objekte (beispielsweise durch Modefotografien generierte Schönheitsideale), sondern auch auf der Ebene der Technik. Dies kann durch bestimmte technische Neuerungen bedingt sein, wie die Durchsetzung der Farbfotografie gegenüber der Schwarz/Weiß-Fotografie, durch die Veränderung von Sehgewohnheiten (heute hat sich die 35mm-Brennweite gegenüber der 50mm-Brennweite als Standardobjektiv etabliert, das heißt, auch das, was als ‚natürlicher‘ Sichtweise entsprechend gehandelt wird, ist kulturell wandelbar). Bilder sind immer in bestimmten kulturellen Bildtraditionen und -normen verortet oder sie grenzen sich davon ab, was es umso notwendiger macht, diese Bildtraditionen zu kennen, um Phänomene wie die Lomographie oder das Foto von Jihad Nga (vgl. Abb. 6 links) als kulturelle Speicher der mentalen Kultur interpretieren zu können.

Nicht zuletzt sind Fotos (3.) als *Zeugnisse der sozialen Kultur* auswertbar. Das soziale Leben ist, spätestens seit sich die Kamera dank technischer Neuerungen vom Stativ lösen konnte und alltagstauglich wurde, umfangreich dokumentiert. Die zeitgenössische Rezeption etwa der Fotos Pariser Prostituierter um 1920 von Eugène Atget oder die Reaktionen auf Diane Arbus' Bilder von Randfiguren der Gesellschaft wie auch auf die Familienfotos von Sally Mann zeigen, dass das fotografisch ‚Darstellbare‘ von kulturellen Normen abhängig ist. Eine ganze visuelle Archäologie des sozialen Lebens in Deutschland strebte das Fotoprojekt *Ein Tag Deutschland* einer Vielzahl beteiligter Fotografen an, das in einem 640 Seiten umfassenden Bildband unterschiedlichstes Alltagsgeschehen am 7. Mai 2010 zu repräsentieren sucht (vgl. a. die Website www.eintagdeutschland.de). Da

auch den hier publizierten Bildern notwendig bestimmte Selektionskriterien zugrunde liegen, lässt sich an diesem Beispiel, bei allem Bemühen, der Vielschichtigkeit der sozialen Kulturen in Deutschland Rechnung zu tragen, studieren, wie medial und visuell ein sekundäres semiotisches Modell von ‚Deutschland‘ konstruiert wird.

In Anlehnung an Erwin Panofskys Unterscheidung von *Ikonografie* und *Ikonologie* (vgl. Panofsky 2006) lassen sich nun einige der möglichen Kategorien tabellarisch zusammenfassen, die für medien- und kultursemiotische Bildanalysen heuristisch funktionalisiert werden können (Abb. 14). Die ikonografische Ebene der Analyse bezieht sich dabei auf den eigentlichen Bildinhalt, die ikonologische Ebene bezieht relevante Ko(n)texte mit ein.

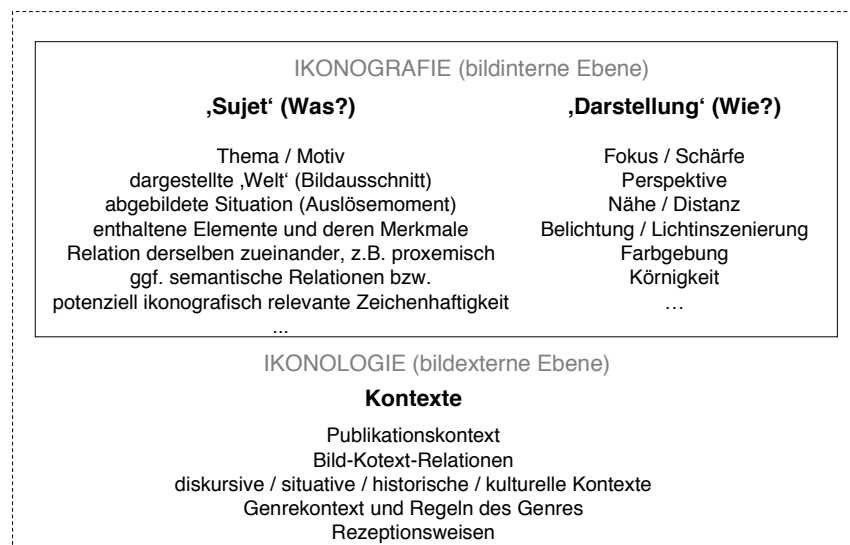


Abb. 14: Ebenen und Kategorien der Bildanalyse

Da eine prinzipielle Gültigkeit der oben angeführten paradigmatischen Faktoren der Bedeutungskonstitution in der Fotografie auch für die referentielle Fotografie nachgewiesen wurde, kann die Differenzierung von referentieller und ästhetischer Kommunikationsfunktion von der ikonografischen Betrachtungsebene gelöst werden. Denn da sich diese zudem als abhängig von kommunikativen Kontexten erwies und aus den Bildern selbst nicht schlüssig ableitbar ist, gehört die Rezeption einer Fotografie als ‚Abbild‘ oder ‚Sinnbild‘ zu den potenziell zu

berücksichtigenden Kontexten einer ikonologischen Analyse, deren Gegenstand die kulturelle und kommunikative Verortung des Bildes als Äußerungsakt ist. Das fotografische Bild ist damit primär als mediales kommunikatives Produkt einer Kultur aufgefasst und in diesem Sinne medienkultursemiotisch deutbar, ebenso wie die Rezeption und Wertung von Fotografie, – hierin bestehen durchaus Anknüpfungspunkte zu den historisch-kulturell orientierten Bildwissenschaften (vgl. dazu einführend Paul 2006).

13.6 Bildwert von Fotografien

Einigen Fotos wird kulturell ein höherer Wert zugesprochen als anderen, sie rangieren als Ikonen, wobei die Kriterien, die ein Bild in der Rezeption gegenüber anderen in dieser Weise hervorheben, völlig verschiedene sein können. In *Jahrhundert der Bilder* hat Gerhard Paul solche Ikonen gesammelt und den Hintergründen ihrer Entstehung und den Rahmenbedingungen, die dazu geführt haben, dass ein Bild ins kulturelle Gedächtnis eingeht, nachgespürt (siehe Paul 2008). Diese Bilder sind dabei offenbar in besonderer Weise Modell bildend – einmal hinsichtlich ihrer Repräsentation des Abgebildeten, zum anderen aber auch hinsichtlich einer visuellen Eigenwertigkeit, die sie zu etwas Besonderem machen, das dann im ikonologischen Sinne eine eigene Bildtradition begründen kann. Oliver Stones Film *Salvador* (USA 1986) reflektiert narrativ über Kriegsfotografie, Referentialität und das Bildwerte am Beispiel einer Referenznahme auf Capas Ikone der Kriegsfotografie (Abb. 8, rechts):

Cassidy: „Weißt du, worin der Unterschied zwischen Fotografen wie Robert Capa und uns besteht? Die waren nicht hinter dem Geld her, die, die haben die Würde des menschlichen Lebens eingefangen.“

Boyle: „Es gibt ein tolles Foto aus dem spanischen Bürgerkrieg, einer fliegt durch die Luft.“ [Er ahmt die Haltung des sterbenden Milizionärs nach.]

Cassidy: „Ja, aber es war mehr als eine Momentaufnahme, es zeigt, wieso sie starben, das ist das Geheimnis von Capas Bildern. Er zeigt die Hintergründe und den Augenblick des Todes [...]. Die Wahrheit kann man nur sehen, wenn man dicht ran geht und wer zu dicht dran ist, stirbt. Irgendwann gelingt mir eine Aufnahme wie Capa. Irgendwann, irgendwann.“ (26:13)

Das Bild vermittelt aber das, was hier behauptet wird, „die Hintergründe“, in keiner Weise. Es ist nicht narrativ, es kann nicht die Geschichte dahinter kommunizieren, die zu der dargestellten Situation geführt hat. Ohne sprachliche Kontexte sähe man nur einen fallenden Mann, vermutlich in einer kriegerischen Situation. Die Art der Haltung lässt vermuten, dass Ursache seines Falls nicht ein Stolpern ist und mittels kulturellen Wissens über den gezeigten Waffentypus und

die Kleidung des Mannes ließe sich das Bild vielleicht noch relativ datieren, aber darüber hinaus wird es schwierig. Im kommunikativen Kontext der Publikation aber und in Korrelation mit der sprachlichen Erläuterung *bedeutet* das Bild im semiotischen Sinne ‚Death in the Making‘ und zwar gleichgültig, ob es authentisch ist oder nicht. Denn die Echtheit des Fotos wurde immer wieder bezweifelt. Über Jahrzehnte hielten sich Gerüchte, das Bild sei inszeniert. Zeugen berichteten, Capa wäre es bei einem Frontbesuch während einer Gefechtspause zu ruhig gewesen, es habe ihm an ‚Action‘ gemangelt, also habe der Kommandant der Einheit einige Soldaten abgestellt, die entsprechende Szenen nachspielten (vgl. dazu Posener 2008). Wie die verschollen geglaubten und im Jahr 2008 in einem Nachlass gefundenen Negative aber belegen, war das Bild dennoch echt, in dem Sinne, dass es tatsächlich den Tod des Mannes zeigt: Es lässt sich aus der umfangreichen Bildserie rekonstruieren, dass die unter der Inszenierung für den Fotografen abgefeuerten Schüsse die Aufmerksamkeit der faschistischen Truppen erregten und zu einem kurzen Gegenfeuer führten, in dessen Verlauf als einziger an diesem Tag der ‚fallende Soldat‘ starb. Die Referentialität dieser Ikone ist authentisch – aber die wahre Geschichte dahinter ist, wie Posener anlässlich der Entdeckung der Negative in der *Welt* schreibt, eine „tragische Groteske“ (2008).

Dessen ungeachtet, zeigen das Filmzitat aus *Salvador* und diese sehr verbreiteten Plakate (Abb. 15), dass Capas Bild eine eigene Bildtradition, eine Ästhetik von Bildern sterbender Soldaten begründet hat:



Abb. 15: *Why?*-Plakate, 1960er Jahre

Waren diese Plakatdrucke aus dem Kontext der Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg in den 1960er Jahren noch rhetorisch funktionalisiert, indem sie die

Darstellung eines fallenden Soldaten mit der Frage nach dem Sinn dieses Sterbens verknüpfen, verweist Balakov mit seinem *Falling Lego* implizit auf die Medialität und problematische Authentizität der zitierten Capa-Ikone (Abb. 16 links, Quelle: www.flickr.com, zuletzt aufgerufen am 15.09.2012).



Abb. 16: links *Falling Lego* (Foto: Balakov); rechts *Why?* (Wandtattoo)

Wie vollständig sich eine Fotoikone von ihrem ursprünglichen Referenzgegenstand lösen kann, zeigt indes das Katalogbild von einer Webseite für Wandtattoos (Abb. 16, rechts). Der Kotext dazu lautet:

Why, Soldat im Krieg (82x115), Farbe: Schwarz (114) ... dieses Motiv ist in 43 Farben lieferbar... Auch dieses Wandtattoo besteht aus hochwertigem Textilstoff aus der Bekleidungsindustrie. Statt kalter Folie, schafft das Material aus 100% Velours eine warme Atmosphäre. Seine sanfte Oberfläche fühlt sich sehr angenehm an und erzeugt einen zusätzlichen Struktur-Effekt. Durch das patentierte Verfahren klebt es an Wänden, Tapeten, Raufaser, Möbeln, Decken und an vielen anderen Untergründen, und das Besondere daran, Du kannst es rückstandslos ablösen, um es an einer anderen Stelle wieder anzubringen. Material: 100% Velours und wie jedes unserer Wandtattoos wieder verwendbar (<http://wall4u.de>, letzter Aufruf 17.07.2012).

Diese kommerzielle Profanierung der Kriegs-Ikone zu einem Wandornament rekuriert nicht mehr auf den fallenden Soldaten und seine Geschichte, sondern lediglich noch auf sein popkulturell verbreitetes Abbild.

Der Entreferentialisierung von Fotografien in unserer Gegenwart, wie sie am Beispiel der Lomographie, der scheinbaren Abstraktion von Wirklichkeit in Jihad Ngas Bild und der Profanierung der Ikone des *Falling Soldier* sichtbar wurde, begegnet die Fotografin Taryn Simon in ihrem dokumentarischen Bildband *A*

living Man declared dead (2011), mit dem Vorsatz, auch die Geschichten ‚hinter‘ den Bildern zu erschließen. Die relativ kleinformatigen und stereotyp unter weitgehend standardisierten Porträtstudio-Bedingungen aufgenommenen Bilder sind hier durch die Gegenüberstellung umfangreicher sprachlicher Erläuterungen ergänzt, um so die menschlichen Schicksale hinter den gezeigten Personen verständlich zu machen. Mit diesem Beispiel will nicht gesagt sein, Bilder wären gegenüber der Sprache defizitär – sondern im Sinne Foucaults erfüllen Sprache und Bild im besonderen Wissen und Denken einer Kultur unterschiedliche Aufgaben, die sie ausschließlich aufgrund ihrer jeweiligen Form auch erfüllen können; sie sind nicht austauschbar (vgl. Frank/Lange 2010: 65). Aber das Verstehen von ‚Hintergründen‘ erfordert deren Versprachlichung beziehungsweise Narrativierung. Dennoch wird der Fotografie kulturell ein Sonderstatus in der Vermittlung von Erkenntnis und Wissen zugestanden, den sich auch die Werbung zunutze macht (Abb. 17).



Abb. 17: *Fotografie als Mittel der Realitätsaneignung* – links Werbung für den Kamerahersteller LEICA, rechts für das Magazin GEO

In der Leica-Werbung ist Fotografie als ein Mittel der kreativen Selbstverwirklichung und Ausdruck von Persönlichkeit ausgewiesen. Die Kamera ist als ein Teil des Fotografen, als dessen „Hand“ und „Auge“, als ein Werkzeug der individuellen Aneignung von Wirklichkeit semiotisiert. Die Werbung für das Magazin GEO (Slogan: „Das Bild der Erde“) behandelt Fotografie (und freilich die Zeitschrift selbst) als ein Instrument der Welterkenntnis: Wer fotografiert, ‚sieht‘

nicht nur, sondern ‚erkennt‘, das heißt ihm erst erschließt sich das wahre Wesen der Dinge außerhalb von Platons Höhle. Beide Werbungen zielen damit darauf ab, dass Fotografieren eine Möglichkeit der Realitätsaneignung darstellt, bei Leica mit Gewichtung auf der subjektiven Wahrnehmung und Formung durch den kreativen Geist, bei *GEO* auf objektiver Erkenntnis. Ungeachtet all der virtuellen computergenerierten Bilder in unserer Gegenwartskultur, die ‚Fotografie‘ im physikalisch-technischen Sinne nur noch durch Rechenleistungen simulieren, ist der Glaube an die Bilder ungebrochen.

Die gegenwärtig häufig konstatierte ‚Bilderflut‘ bereitet dabei auch unter archivarischen Gesichtspunkten große pragmatische Probleme. Eine interdisziplinäre Tagung mit dem Titel „Über den Wert der Fotografie: Wissenschaftliche Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen“ im März 2012 stellte sich der Frage „welche Fotografien archivwürdig und somit erhaltenswert sind und welche nicht. Sie ist nicht einfach zu beantworten, da die Fotografie nicht nur als ästhetisches Produkt erfasst werden darf, sondern ebenso als Medium der Kommunikation und des Wissenstransfers zu gelten hat.“ Eine sinnvolle Lösung für dieses Problem wird sich indes kaum finden lassen. Als Gegenstand kultursemiotischer Analyse kann potenziell jedes Bild relevant werden, ebenso wie die kulturellen Hierarchisierungspraktiken im Umgang mit ihnen und die wechselnden Erkenntnisinteressen der wissenschaftlichen Moden und Diskurse, die sich ihrer annehmen. Die Vernichtung oder bewusste Vernachlässigung nicht ‚bildwerter‘ Bilder aus einer bestehenden Sammlung käme einer Bücherverbrennung gleich.

Literaturempfehlung

- Barthes, Roland (1990): Die Rhetorik des Bildes. Ders. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main ⁵1990, 28-46.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2005): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main 1989.

Barthes, Roland (1990): Die Rhetorik des Bildes. In: Ders. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main ⁵1990, 28-46.

- Bazin, André (1999): *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie*. Band III: 1945-1980. München 1999, S. 59-64.
- Capa, Robert / Gerda Taro (1938): *Death in the Making*. New York 1938.
- Cartier-Bresson, Henri (1999): *Der entscheidende Augenblick*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie*. Band III: 1945-1980. München 1999, S. 78-82.
- Derleth, Günter (2000): *Venedig. Camera obscura*. Zürich 2000.
- Frank, Gustav / Barbara Lange (2010): *Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der visuellen Kultur*. Darmstadt 2010.
- Hamilton, David (2003): *Venezia*. Hamburg 2003.
- Jäger, Gottfried (2005): *Bildsystem Fotografie*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.). *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main 2005, S. 349-363.
- Jones Griffiths, Philip (1993): *Dark Odyssey*. Frankfurt am Main 1993.
- Lotman, Jurij M. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.
- Manchester, William (Hg.) (1989): *Zeitblende: Fünf Jahrzehnte MAGNUM-Photographie*. München 1989.
- Mann, Sally (1997): *Unmittelbare Familie*. München 1997.
- Mitchell, W. J. T. (2008): *Bildtheorie*. Frankfurt am Main 2008.
- Nies, Martin (2006): *Death in the Making: Reflexionen über Journalismus und Fotografie im Kriegsberichterstattungsfilm der 1980er und -90er Jahre*. In: *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, Bd. II: *Ideologisierung und Entideologisierung* Hgg. von Stephan Jäger/Christer Petersen. Kiel 2006, S. 59-91.
- Nies, Martin (2008): *Fotografie und Fotograf als filmische Zeichen*. In: *Zeichen(-Systeme) im Film (= Zeitschrift für Semiotik; 30; 3-4)*. Hgg. von Jan-Oliver Decker/Hans Krahl. Tübingen 2008, S. 391-425.
- Nies, Martin (2011): *Kultursemiotik*. In: Christoph Barmeyer / Petia Genkova / Jörg Scheffer (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau 2011, S. 207-225.
- Nies, Martin (2012): *„Die Unwahrscheinlichste der Städte“: Raum als Zeichen in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“*. In: Holger Pils / Kerstin Klein (Hgg.) *Wollust des Untergangs: 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig*. Katalog. Göttingen 2012.
- Nies, Martin (2013): *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2011*. Marburg.
- Panofsky, Erwin (2006): *Ikonographie und Ikonologie*. Köln 2006.

- Paul, Gerhard (2004): Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des Krieges in der Moderne. München 2004.
- Paul, Gerhard (2006) (Hg.): Visual History: Ein Studienbuch. Göttingen 2006.
- Paul, Gerhard (2008): Das Jahrhundert der Bilder: Bildatlas 1949 bis heute. Göttingen 2008.
- Posener, Alan (2008): Ein Bild trägt mehr als tausend Worte: Die wahre Geschichte des Fotos „Fallender Soldat“ von Robert Capa ist eine tragische Groteske. In: Die Welt vom 18.10.2008. http://www.welt.de/welt_print/article2593335/Ein-Bild-truegt-mehr-als-tausend-Worte.html; zuletzt aufgerufen am 17.07.2012.
- Simon, Taryn (2011): A living Man declared dead. New York 2011.
- Sontag, Susan (2003): Das Leiden anderer betrachten. München, Wien 2003.
- Thomas, Christopher (2012): Venedig: Die Unsichtbare. München 2012.
- Titzmann, Michael (1990): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Beziehungen. In: Wolfgang Harms (Hg.). Text und Bild. Bild und Text. Stuttgart 1990, S. 368-384.
- Walker, Tim (2007): I love Pictures. Ostfildern 2007.
- Wünsch, Marianne (1999): Narrative und rhetorische Strukturen im Bild: Das Beispiel der Werbung. In: Horst Brunner, Claudia Händl u. a. (Hgg.). Helle, döne, schöne: Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek. Göttingen 1999, S. 323-359.

Martin Nies