

David Jöckel

Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologie bildlicher Stereotypisierung

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16415>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jöckel, David: Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologie bildlicher Stereotypisierung. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Themenheft zu Heft 28, Jg. 14 (2018), Nr. 2, S. 255–273. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16415>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=92

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

David Jöckel

Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologie bildlicher Stereotypisierung

Abstract

In the reception of the works of Roland Barthes the dominance of *La chambre claire* has led to omit two texts that are of paramount importance for investigating the production of stereotypes through images. These two texts – *The Photographic Message* and *The Rhetorics of the Image* – analyse this kind of production with analytic and systematic rigour, orienting themselves in a much more obvious way to Barthes' idea in the 1950s and 1960s of a general semiology that entails a critical or sociocritical dimension. In this paper I want to investigate into a field of texts that bring together these three different threads in the oeuvre of Barthes: his notion of societal myths and of a scientific mythology, the project of a general semiology, and his image- and photography-related works. I want to highlight that images have a special function towards the production of social stereotypes that lies in their denotative level. Especially images, more than texts, appear to be an objective depiction of reality, a simple denotation of what ›is‹.

In der Rezeption von Roland Barthes' Schriften hat die Dominanz der *Hellen Kammer* zwei für die Analyse der bildlichen Produktion von Stereotypen gewichtige Texte aus den frühen sechziger Jahren in den Hintergrund treten lassen. In *Die Photographie als Botschaft* und *Die Rhetorik des Bildes* hat Barthes minutiös und mit analytischer Strenge die Produktion von Stereotypen durch bestimmte bildliche Techniken analysiert. Die semiologische Analyse des codierten Sinns von Bildern ist in dieser mittleren Phase von Barthes' Werk noch

strenger und systematischer am Projekt einer verallgemeinerten Semiologie orientiert und eng verbunden mit der ideologiekritischen Untersuchung gesellschaftlicher Mythen. Der Aufsatz möchte den Zusammenhang, den Barthes' bild- und insbesondere photographietheoretischen Arbeiten mit seinen mythenkritischen Texten unterhalten, rekonstruieren. Mehr noch als durch Texte lassen sich durch Photographien aufgrund ihrer Anmutung einer ›reinen‹ Abbildung und unentstellten Denotation solche kulturellen Stereotypisierungen fixieren und mit der Aura des Natürlichen belehnen. Dem Aufweis dieser, wie Barthes sie nennt, politisch und ethisch brisanten ›naturalisierenden Funktion der Denotation in Bezug auf die Konnotation‹ gilt nun gerade die in der vorliegenden Studie angestrebte Rekonstruktion von Barthes' semiologischer Analyse von photographischen Bildern, in der sich Semiologie, Mythenanalyse und Photographie als drei zentrale Stränge seines Werks verzahnen.

Einleitung

Auf einen ersten Blick stellt sich das Werk von Roland Barthes als so vielgestaltig in seinen Themenfeldern und Begriffen dar, dass es schwerfallen mag, übergreifende konzeptuelle Linien zu erkennen und herauszupräparieren. Prominenz erlangt haben unter anderen dessen bild- und photographietheoretische Analysen in *Die helle Kammer* (1980) seine Überlegungen zum Verhältnis von Text und Körper in *Die Lust am Text* (1973), die intertextualitätstheoretischen Arbeiten wie *Der Tod des Autors* (1968) und die Sammlung essayhafter, sich einzelnen kulturellen Phänomenen widmender Miniaturen *Mythen des Alltags* (1957). Nimmt man nur diese Texte in den Blick, so wird man geneigt sein, diese isoliert voneinander zu verstehen. Barthes' Oeuvre komponiert sich demzufolge aus Texten, die weder auf begrifflicher oder konzeptueller noch auf thematischer Ebene miteinander kommunizieren; demzufolge handelt es sich nicht eigentlich um eine klar abgesteckte und konturierte Theorie, sondern um eine Sammlung disparater Arbeiten. Diese Ansicht erscheint umso stärker und besser fundiert, blickt man auf Sammlungen kritischer Essays wie *Literatur oder Geschichte* (1963), *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (dt. 1990) und *Das Rauschen der Sprache* (dt. 2006) – denn diese deuten schon im jeweiligen Untertitel darauf hin, dass es sich bei ihnen lediglich um buchförmige Sammlungen zumeist sehr kurzer und verschiedensten Autoren, Texten, ästhetischen Objekten und Begriffen gewidmeter Arbeiten handelt.

Die Kennzeichnung von Barthes als wahlweise ›Strukturalist‹ oder ›Poststrukturalist‹ tut dem keinen Abbruch, sondern stärkt eher diese Vermutung. Denn schaut man einmal von diesen Etiketten aus auf die Texte, scheint prima facie unklar zu sein, in welcher Weise nun genau es sich bei diesen um strukturalistisch oder poststrukturalistisch angelegte und verfahrenende Studien handeln könnte. Dazu müsste, in einem ersten Schritt, unmissverständlich klar sein, welches das begriffliche und methodische Repertoire dieser beiden,

vermeintlich homogenen Strömungen ist; und in einem zweiten Schritt müsste plausibilisiert werden können, in welcher Weise nun dieses Repertoire auf die Phänomene, denen sich die angesprochenen Texte zuwenden, angewendet wird. Denn diese zwei Schritte bilden das geläufige, überkommene Verständnis einer Theorie: sie setzt sich aus gewissen Begriffen, Methoden und bevorzugt untersuchten Gegenständen zusammen und führt dieses theoretische Arsenal appliziert auf gewisse Phänomene exemplarisch vor. Zwar wird man den zu meist unter dem Strukturalismus rubrizierten Autoren – wie Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss oder Émile Benveniste – eine gewisse Verwandtschaft in ihren Begriffen und methodischen Zugängen nicht absprechen können – die Frage aber, ob die genannten Arbeiten Barthes tatsächlich in diesem Sinn strukturalistisch verfahren, bliebe dabei aber noch zu beantworten.¹ Im Falle des Poststrukturalismus ist bereits die Frage schwierig zu klären, durch welche Autoren, welche paradigmatischen, leitenden Texte und welche Begriffe und theoretische Leitlinien dieser ausgezeichnet ist. Ohne Zweifel hat es unterschiedliche Anläufe gegeben, den Poststrukturalismus mit klarer und genauer gezeichneten Konturen zu versehen; aber schon die Frage, ob sich die häufig diagnostizierte Präponderanz der Sprache, des Diskurses oder des Texts – einmal abgesehen davon, ob dies nicht sehr unterschiedliche Phänomene sind – im Werk von Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan und eben Barthes auf dieselbe Weise zur Geltung bringt, ist unbeantwortet geblieben.

Da ich, wie angedeutet, der Möglichkeit skeptisch gegenüberstehe, gewisse übergreifende Stränge im Werk von Barthes ausgehend von diesen beiden ›Strömungen‹ oder ›Bewegungen‹ zu sondieren, möchte ich vorschlagen, das Augenmerk stärker auf die Etikettierung Barthes' als ›Semiotiker‹ zu richten. Nun wird man sofort mit der Frage bei der Hand sein, weshalb es denn überhaupt nötig erscheinen könnte, dessen Arbeiten auf solche verbindende Linien abzutasten. Könnte es nicht eher angeraten sein, ganz gemäß eines grundlegenden intertextualitätstheoretischen Credo von der Azentrität des ›Texts‹, es bei der bloßen Heterogenität und Disparität der Texte zu belassen? Ich glaube, ganz schlicht: nein.² Denn es scheint mir nicht allein in exegetischer Hinsicht – also für das enger gefasste Interesse an dessen Texten und

¹ Mitunter spricht Barthes alternierend von strukturaler oder semiologischer Analyseform und Methode; auf die dahinterstehende Gemeinsamkeit von Strukturalismus und Semiologie gehe ich später noch ein. Gleichwohl hat Barthes sehr deutlich gemacht, dass sein Verhältnis zu derlei Strömungen oder Ismen wesentlich differenzierter und nuancierter ist, als es die Apostrophierung von Barthes als ihrem ›Vertreter‹ oder ›Mitglied‹ glauben macht. In dem kurzen Text *Das semiologische Abenteuer* deklariert er, mit einer gewissen ironischen Distanz zum Wort ›repräsentieren‹, zu Beginn: »Bevor ich auf die Fragen zurückkomme, die in diesem kleinen Psychodrama stecken, muß ich vorausschicken, daß ich die Semiologie (und auch den Strukturalismus) nicht *repräsentiere*: Kein Mensch kann eine Idee, einen Glauben oder eine Methode *repräsentieren*, erst recht niemand, der *schreibt*, dessen Wahlpraxis weder das Wort noch die Schriftstellerei ist, sondern das Schreiben« (BARTHES 1988b: 7f., Herv. im Original).

² Barthes selbst hat zwar, allerdings 1967, also noch vor gewissen Wandlungen seines Werks, dessen Heterogenität konzediert, dennoch einen Fluchtpunkt seiner Arbeiten gesehen, etwas wie ein gemeinsames Bezugsproblem oder eine perennierende Frage: nämlich das »Problem der Bedeutung der Kulturgegenstände« (BARTHES 2002c: 72).

deren internem Zusammenspiel –, sondern auch aus sachlichen Gründen, also für die Klärung und das Verständnis bestimmter Phänomene fruchtbar zu sein, die Texte von Barthes nicht isoliert, herausgenommen aus ihrem Zusammenhang mit anderen, sondern in ihrem wechselseitigen Bezug aufeinander zu verstehen. Da es hier nicht um eine Exegese von dessen Werk zu tun ist, entsteht jetzt die Frage, welches Phänomen oder welcher Sachverhalt es denn sein soll, den wir nur, oder vorsichtiger gesagt: besser verstehen können, wenn wir unterschiedliche Texte Barthes' in ihrem Zusammenhang zu lesen versuchen. Diese Frage soll hier über einen kurzen Umweg beantwortet werden; nachfolgend stelle ich kurz die Gliederung und das Vorgehen des vorliegenden Texts dar.

In seiner Antrittsvorlesung am *Collège de France* am 7. Januar 1977, wenige Jahre vor seinem Tod am 26. März 1980, hat Barthes rückblickend auf seine Beteiligung an oder auf sein damaliges Verständnis der Semiologie in den 1950er Jahren diese wie folgt charakterisiert:

Nun ist für mich die Semiologie von einer im eigentlichen Sinne passionierenden Bewegung ausgegangen: mir schien (um 1954), daß eine Wissenschaft von den Zeichen die Gesellschaftskritik definieren könnte und daß Sartre, Brecht und Saussure sich bei der Verfolgung dieses Ziels vereinigen lassen könnten; es handelte sich im Grunde darum zu verstehen (oder zu beschreiben), wie eine Gesellschaft Stereotypen hervorbringt, das heißt äußerste Formen des Künstlichen, die sie dann konsumiert wie angeborene Behauptungen, das heißt wie äußerste Formen des Natürlichen. Die Semiologie (zumindest meine Semiologie) ist entstanden aus einer Intoleranz gegenüber dieser Mischung aus Unaufrichtigkeit und gutem Gewissen, die die allgemeine Moral kennzeichnet und die Brecht als den größten Brauch getadelt hat. Die durch die Macht bearbeitete Sprache, das war das Objekt dieser ersten Semiologie (BARTHES 1980: 47f.).

Aus dieser Äußerung erfährt man, dass sich viererlei unterschiedliche Begriffe für Barthes in einen engeren Zusammenhang rücken lassen: die *Semiologie*, die Wissenschaft von den Zeichen, die Tradition der *Gesellschaftskritik*, das Phänomen sozialer *Stereotypen* und der Sachverhalt, dass sich geschichtlich und sozial hervorgebrachte Gegenstände wie Natur geben oder *naturalisiert* werden können. Davon ausgehend lässt sich zumindest vermuten, dass sich eine gewisse Anzahl von Barthes' Texten der näheren Explizierung dieses Zusammenhangs verschreibt; semiologische Texte wären in dem Sinne gesellschaftskritisch projiziert, als sie die Erzeugung von Stereotypen und die Naturalisierung von sozialen Gebilden untersuchen. Um nachzeichnen zu können, was es – um nur zwei sich anschließende Fragen zu stellen – in diesem Kontext genauer heißen mag, dass die Semiologie eine gesellschaftskritische Dimension hat, und in welchem Verhältnis Stereotypen und Naturalisierung zueinander stehen, müssen insofern unterschiedliche Texte und darin vorfindbare Begriffe herangezogen werden; denn in Barthes' Werk findet sich kein Text, der dafür die Funktion einer systematischen, tragenden Grundlegung ausüben könnte (auch das Nachwort zu den *Mythen des Alltags* vermag dies nicht zu leisten).

Es gehört nun aber zu einem der charakteristischen Züge dieses Projekts der Semiologie, dass sie sich, anders als in dieser Äußerung insinuiert, nicht allein mit der Sprache im engeren Sinne, sondern mit zahlreichen

unterschiedlichen kulturellen Gegenständen befasst. Während indes die Linguistik *sprachliche* Zeichen in diesem engen Verständnis untersucht, handelt die Semiologie von *Zeichen im Allgemeinen*: das können gestische und mimische Signale, Krankheitssymptome, Verkehrssymbole und, wie wir gleich sehen werden, noch weitaus mehr verschiedene Gattungen von Zeichen sein. Ausgehend von diesem weit bemessenen Gegenstandsfeld der Semiologie hat Barthes auch Bilder und Photographien untersucht. In dem für seine semiologische Arbeit zentralen Werk *Mythen des Alltags* stellen diese daher kein marginales, sondern ein gleichberechtigtes Material der Analyse dar. Wenn es sich nun also die Semiologie angelegen sein lässt, auch Bilder und Photographien mittels ihres semiologischen Vokabulars zu beforschen, und wenn die Semiologie eine hervorstechende gesellschaftskritische Dimension einbegreift, besteht ein berechtigtes Interesse danach zu fragen, ob Barthes denn diese drei Stränge seines Werks einmal zusammengeführt hat. Mit anderen Worten: gibt es Texte von Barthes, in denen er gleichermaßen bildtheoretisch vorgeht, semiologisch argumentiert und gesellschaftskritische Aspekte einbringt? Oder, nochmal anders: hat Barthes in semiologischer Manier untersucht, wie durch Bilder und Photographien gesellschaftliche Stereotypen erzeugt und soziale Phänomene naturalisiert werden? Ich möchte, ganz dezidiert, sagen: ja. Zu diesen Texten zählen zum einen bestimmte Abschnitte der *Mythen des Alltags* – wie ›Schockphotos‹, ›Photogene Kandidaten‹ und ›Die große Familie der Menschen‹ –, zum anderen gibt es zwei Texte, die sich wesentlich systematischer, in ihrer Terminologie und ihrem Vorgehen strenger mit diesem Zusammenhang von Bild, Stereotypie und Naturalisierung befassen – nämlich *Die Photographie als Botschaft* von 1961 und die *Rhetorik des Bildes* von 1964. Diese beiden Texte sollen daher im Zentrum der vorliegenden Studie stehen. Von ihnen aus lässt sich zeigen, dass Barthes über ein heute noch interessantes, gehaltvolles Modell verfügt, mit dem sich präziser verstehen lässt, wie durch Bilder und insbesondere Photographien gesellschaftliche Stereotypen erzeugt und mit dem Anschein natürlichen Daseins belehnt werden. Die Idee einer semiologisch verfahrenen Gesellschaftskritik liegt demgemäß in der Aufdeckung der Verfahren, wie diese Stereotypisierung und Naturalisierung vonstatten gehen. *Kritik* heißt dann: dasjenige, was naturgegeben erscheint, als gesellschaftlich erzeugt zu dechiffrieren; *Ideologie* heißt, im Umkehrschluss: dem, was gesellschaftlich erzeugt worden ist, ein natürliches Gepräge zu geben. Von anhaltender Aktualität sind Barthes' diesbezügliche Überlegungen deshalb, weil die gesellschaftliche, technologisch bedingte Zirkulation von Bildern, die eine solche ideologische Wirkung zu entfalten vermögen, gegenüber der damaligen Zeit, also den 1960er Jahren, stark zugenommen hat, was, glaube ich, auf der Hand liegen dürfte und schon damals, etwa unter dem 1962 aufgetauchten, geflügelten Wort vom ›Ende der Gutenberggalaxie‹ (McLuhan), zu ahnen war.

Im Folgenden gehe ich so vor, dass ich zunächst (I.) skizziere, worum es sich bei der Semiologie handelt. Ich werde dabei auf dreierlei besonderen Wert legen: (i) auf den grundlegenden Aspekt der Intelligibilität oder

Bedeutungshaftigkeit, durch die vermittelt uns Objekte entgegentreten; (ii) die relationale oder strukturelle Konstitution solcher Bedeutungen – ein Aspekt, den Barthes insbesondere mit der relationalen Konzeption der Soziologie Pierre Bourdieus gemein hat; (iii) die an Wiederholungsprozesse gebundene Konstitution von Bedeutung – ein komplementärer Aspekt, der insbesondere im Hinblick auf das Verständnis von Vorgängen der Stereotypisierung wichtig ist. Nach diesem Teil schließt sich (II.) ein Abschnitt an, in dem ich mich enger an die beiden schon erwähnten bildsemiologischen Texte halte, um nachzuzeichnen, in welcher Weise nun für Barthes die bildliche Erzeugung von Stereotypen von anderen Modi solcher Erzeugung differiert. Am Schluss steht (III.) ein Ausblick. Darin suche ich schließlich noch einmal zu verdeutlichen, was Barthes' Idee einer bildtheoretisch fruchtbaren Semiologie zur Klärung der Frage beitragen könnte, wie stereotype kulturelle Deutungsmuster des Eigenen und Fremden erzeugt, stabilisiert und tradiert werden. In diesem Sinne weisen auch aus Barthes' Perspektive Bilder immer eine politische oder ethische Dimension auf.

I. Die Idee einer allgemeinen Semiologie

Wenn man so will – und bei allen Problemen mit solchen Periodisierungen – erstreckt sich Barthes' semiologische Periode von Mitte der 1950er bis Anfang der 1970er Jahre. Das kann man jedenfalls seiner Selbstauskunft in dem kleinen Text *Das semiologische Abenteuer* (1974) entnehmen, in dem er diese Periode überdies in drei Phasen einteilt (BARTHES 1988a: 8-11). So habe er sich zunächst fasziniert gesehen durch die Möglichkeiten, die ihm das semiologische Programm in den *Mythen des Alltags* von 1957 eröffnete; darauffolgend habe es, mit der *Sprache der Mode* (1967) und den *Elementen der Semiologie* (1965), eine strenger wissenschaftliche, kodifizierende Phase gegeben; und am Beginn der 1970er Jahre habe sich, so Barthes, die Semiologie durch die Einflüsse von Julia Kristeva, der Tel Quel-Gruppe, von Jacques Derrida und anderen stärker in Richtung einer allgemeinen Texttheorie entwickelt.

Am Beginn dieses Abenteuers stand für Barthes die Durchführung eines schon bei de Saussure angedeuteten, aber noch nicht eigens entfaltenen Programms. Demnach ist die Linguistik nur eine spezielle Abteilung der Semiologie als eine breiter angelegten Wissenschaft. Wie bereits erwähnt, stehen in ihrem analytischen Fokus nicht allein sprachliche Zeichen, sondern eine Vielzahl von Objekten, denen allerdings eines gemeinsam ist: sie alle sind auf die ein oder andere Weise sinnhafte, bedeutungstragende oder intelligible Phänomene. Das ist das Kriterium, das den Gegenstandsbereich der Semiologie absteckt. Sie erstreckt sich auf alle eine Bedeutung tragende Objekte und sucht zu verstehen, wie es zur Erzeugung von derlei Bedeutungen kommt, in welcher Weise sich diese Bedeutung als variabel erweist und ob es bedeutungslose Objekte gibt usw. Barthes hat einmal, in einem kleinen Text namens *Die Machenschaften des Sinns*, den initialen Gedanken der Semiologie so formuliert,

dass dessen Alltagsrelevanz und Lebensnähe genauso wie deren Faszinationskraft ins Auge springen dürfte:

Ein Kleidungsstück, ein Auto, ein Fertiggericht, eine Geste, ein Film, ein Musikstück, ein Bild aus der Werbung, eine Wohnungseinrichtung, ein Zeitungsartikel – offenbar lauter bunt zusammengewürfelte Gegenstände. Was können sie miteinander haben? Zumindest dies: Sie alle sind Zeichen. Bewege ich mich durch die Straßen – oder durch das Leben – und treffe auf diese Gegenstände, so unterziehe ich sie alle notfalls unbewußt derselben Aktivität, nämlich einer bestimmten *Lektüre*: Der moderne Mensch, der Stadtmensch, liest ununterbrochen: er liest zunächst und hauptsächlich Bilder, Gesten, Verhaltensweisen: dieses Auto unterrichtet mich über den gesellschaftlichen Status seines Besitzers, dieses Kleidungsstück unterrichtet mich genauestens über das Maß an Konformismus oder Extravaganz seines Trägers, dieser Aperitif (Whisky, Pernod oder Weißwein-Cassis) über den Lebensstil meines Gastgebers (BARTHES 1988c: 165, Herv. im Original)

Der Einsatzpunkt der Semiologie ist mithin die Erfahrung, dass wir im alltäglichen Leben nicht schlichten, materiell so oder so verfassten Objekten gegenüberstehen, sondern diese Objekte immer vermittelt durch eine gewisse Bedeutung wahrnehmen und erleben. Das ist gemeint, wenn Barthes davon spricht, dass wir Phänomene und Objekte wie Kleidung, Gesten, Filme, Möbel, Bilder, Musikstücke etc. lesen oder entziffern. Damit ist selbstverständlich nicht geleugnet, dass sie ein materielles Substrat haben: Kleidung besteht aus gewissen Stoffen, Gesten lassen sich nur durch Körperteile vollführen, Filme müssen auf einem Monitor oder einer Leinwand gesehen werden, usw. Und obwohl wir uns solchen Materialien im Einzelnen zuwenden und von ihrer sinnhaften Vermittlung absehen können, sind sie im Alltag in den meisten Fällen sehr viel weniger relevant als der jeweilige Sinn, den wir den Gegenständen, die aus den Materialien geformt sind, attribuieren. Es besitzen also, so Barthes (1988d: 190) entschieden, »[a]lle Objekte, die einer Gesellschaft angehören, [...] einen Sinn; um sinnfreie Objekte zu finden, müßte man sich vollständig improvisierte Objekte vorstellen; doch in Wirklichkeit gibt es keine«. Zwar gibt es Grenzfälle, Gegenstände, die uns zunächst insignifikant anmuten, fremdartige Objekte, als deren paradigmatischer Fall uns zumeist gewisse Kunstwerke erscheinen. Aber selbst »das ausgefallene Objekt als solches liegt nicht außerhalb des Sinns; es bewirkt die Suche nach dem Sinn: es gibt Objekte, vor denen wir uns fragen: *was ist das?*« (1988d: 196, Herv. im Original) Die Insignifikanz, die semantische oder sinnhafte Leere und Armut eines Objekts ist mithin nicht das völlige Vakuum an Sinn oder dessen gänzliche Absenz, sondern lediglich die Einsatzstelle für die Suche nach ihm.³

³ »Wie viele wirkliche *bedeutungsleere* Bereiche durchlaufen wir während eines Tages?«, fragt sich Barthes im Nachwort zu den Mythen des Alltags. »Sehr wenige, manchmal gar keinen. Ich bin am Meer: Gewiß, es enthält keinerlei Botschaft. Doch am Strand, wieviel semiologisches Material! Fahnen, Werbesprüche, Schilder, Bekleidungen, sogar Sonnenbräune – sie alle sind Botschaften, sie alle teilen mir etwas mit« (BARTHES 2010: 255Fn., Herv. im Original). Die Parallelstelle zu der oben zitierten Passage, wonach es keine sinnfreien Objekte in der Gesellschaft gibt, lautet in den *Elementen der Semiologie* wie folgt: »[D]a unsere Gesellschaft nur standardisierte, normalisierte Gegenstände erzeugt, sind diese Gegenstände zwangsläufig die Realisierungen eines Modells, die Worte einer Sprache, die Substanzen einer signifikanten Form; um einen unbedeutenden Gegenstand zu finden, müßte man sich ein absolut improvisiertes Gerät vorstellen, das in nichts einem existierenden Modell ähnelt (Claude Lévi-Strauss hat gezeigt, daß sogar die Bastelei Suche nach Sinn ist). [...] Diese universelle Semantisierung des Gebrauchs ist entscheidend: sie bringt die Tatsache zum Ausdruck, daß es Reales nur gibt, wenn es intelligibel ist, und müßte zur Folge haben,

Objekte erscheinen also, so Barthes, stets in gewisser Weise, also in variablem Maße semantisiert, mit Sinn überzogen. Wenn wir ein Objekt wahrnehmen, lesen wir es, wie gesagt, auf gewisse Weise; und dies findet *uno actu* statt: in einem Zuge sehen wir das Objekt und nehmen dessen Bedeutung wahr. Im Falle beispielsweise eines eine bestimmte Form romantischer Leidenschaft konnotierenden Rosenstraußes gibt es nicht zwei einander beigeordnete Phänomene, nicht zwei voneinander geschiedene Relata, »einen Signifikanten und ein Signifikat, die Rosen und meine Leidenschaft«, sondern »genaugenommen gibt es hier nur ›verleidenschaftlichte‹ Rosen« (BARTHES 2010: 256). Oder, um ein Beispiel aus dem oben zitierten Passus aufzugreifen: wir sehen nicht einen Aperitif einer bestimmten Sorte und Marke als einen isolierten Signifikanten, sondern das Signifikat, der Sinn, auf den er uns verweist, ist unmittelbar in unserer Wahrnehmung gegenwärtig. Zwar lassen sich Signifikant und Signifikat, das materielle Objekt und der Sinn, wie erwähnt, analytisch voneinander trennen, aber in unserer Wahrnehmung sind beide auf eine Weise miteinander verschränkt, die Barthes in die Formel fasst, wonach wir stets »etwas, das *als etwas gilt*« (BARTHES 2010: 254, 257, Herv. im Original), erleben.⁴ Wir nehmen eine erhobene flache Hand und ein begleitendes Lächeln als wohlwollenden Gruß wahr; den erhobenen Zeigefinger als Ermahnung; die schlecht sitzende Krawatte als betonte Lässigkeit; das raumgreifende Laufen eines Mannes als Zeichen übersteigter Männlichkeit; usw.

Was heißt es nun aber, so wird man sogleich wissen wollen, der kulturelle Sinn sei in der Wahrnehmung eines Phänomens »gegenwärtig«? Ersichtlich besitzen Objekte von sich aus keinen Sinn und auch keinen ein für allemal, über alle Zeiten hinweg stabilen Sinn. Der Sinn, den bestimmte Rituale, Werkzeuge, mimische Regungen oder Bauwerke etwa in der griechischen oder römischen Antike angenommen hatten, ist uns nicht mehr geläufig. Auf dem *Genter Altar* Jan van Eycks, um dafür ein bekannteres Beispiel zu bemühen, sind vielerlei Figuren und Gegenstände abgebildet, deren religiöse Bedeutung uns heute nicht mehr direkt, sondern allenfalls über eine geduldige Auseinandersetzung mit der christlichen Kultur des Mittelalters zugänglich ist; sie sind, um einen sprechenden Ausdruck aufzugreifen, nicht mehr *sinnfällig*. »Das Objekt«, so Barthes pointiert in *Die Semantik des Objekts* von 1964,

ist polysemisch, das heißt, es ist mehreren Lektüren zugänglich: vor einem Objekt sind fast immer mehrere Lektüren möglich, und zwar nicht nur von einem Leser zum anderen, sondern manchmal auch im Inneren ein und desselben Lesers. Anders ausgedrückt besitzt jeder Mensch in seinem Inneren sozusagen mehrere Wortschätze, mehrere Lesevorräte je nach der Zahl der Kenntnisse, der kulturellen Niveaus, die ihm zu Gebote stehen (BARTHES 1988d: 195).

Der Sinn, auf den uns ein Phänomen verweist, differiert mithin zwischen unterschiedlichen Individuen verschiedener Epochen und Gesellschaften, aber

schließlich Soziologie und Soziologik zu vereinen« (BARTHES 1983: 36).

⁴ Diese der Wahrnehmung eigene Sehen-als-Struktur ist ein Aspekt, der Barthes semiologische Überlegungen in eine gewisse, näher auszulotende Nähe zu Martin Heidegger (1993: 148ff.) und Ludwig Wittgenstein (1984) bringt, die beide auf je unterschiedliche Weise von einem solchen hermeneutischen oder auslegenden Als-Charakter der Wahrnehmung gesprochen haben.

auch zwischen Individuen derselben Epoche und derselben Gesellschaft ebenso wie zwischen demselben Individuum zu einem und zu einem anderen Zeitpunkt. Es gibt eine Polysemie, eine Pluralität des Sinns, und darum eine Pluralität der Lektüren und Codes. Die Historiker/innen mittelalterlicher Kunst werden den erwähnten Altar in einer anderen Weise lesen als ein Laie⁵; das Lächeln eines Kassiers wird dem einen als mimischer Ausdruck alltäglicher Höflichkeit, dem anderen als Zeichen einer tiefergehenden Sympathie erscheinen; usw.

Gleichwohl, und obwohl die Bedeutung im diachronen, historischen Verlauf variiert und nicht a priori fixiert ist, ist die mit bestimmten Objekten verbundene Bedeutung weder einer schieren, permanenten Variation ausgesetzt noch beliebig, nach individueller Maßgabe veränderbar. Das System von Bedeutungen ist in diesem Sinne eine soziale Erbschaft, sie ist Bestandteil einer gesellschaftlichen Tradition und tritt dem einzelnen Individuum als etwas, das es zunächst passiv zu übernehmen hat – als *fait social*, gesellschaftliche Tatsache, mit Emile Durkheim gesprochen – gegenüber. »Jede Gesellschaft teilt die Objekte auf ihre Weise ein, und diese Weise bildet das eigentlich Intelligible, das sie sich verleiht«, so Barthes (BARTHES 1988g.: 173); und »wenn wir leben, haben wir mehr oder weniger bewußt eine bestimmte Einteilung der Objekte verinnerlicht, die uns von unserer Gesellschaft aufgezwungen oder suggeriert wird« (BARTHES 1988d: 191). Diese Art nun der gesellschaftlichen Konstitution von Sinn lässt sich über zwei Momente genauer aufschlüsseln, auf die ich nun zu sprechen kommen möchte, nämlich (i) die Strukturalität oder Relationalität und (ii) die Reidentifizierbarkeit, Klassifizierbarkeit und Wiederholbarkeit von Signifikanten als den bedeutungstragenden Elementen.

Diese Präzisierung ist notwendig, um genauer verstehen zu können, in welcher Weise von einer ›Sprache‹ die Rede ist, wenn man, wie es auch im Alltag geläufig ist, von der *Bildsprache* eines Regisseurs, von einem *beredten* Schweigen, von einem mit einem gewissen Design verbundenen *Ausdruck* gesprochen wird. Dass Phänomene, und nicht nur sprachliche Ausdrücke, von uns als bedeutungstragend erlebt werden, konnte bisher ja als ein plausibler Ausgangspunkt erscheinen, aber – kann man dies in irgendeiner Weise präzisieren? So hatten, wie Barthes in einem Gespräch über sein Buch *Die Sprache*

⁵ Ich möchte hier kurz auf eine Parallele zwischen Barthes' Überlegungen und Pierre Bourdieus Ausführungen in seinem noch sehr streng strukturalistisch argumentierenden Text *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung* zu sprechen kommen. Denn dort kritisiert Bourdieu wiederkehrend, was er den ›Mythos des reinen Auges‹ nennt: unsere Wahrnehmung sei demgegenüber nicht rein und unbefleckt, sondern immer schon gesellschaftlich überformt, und sie variiert für Bourdieu ebenso wie für Barthes zwischen den Epochen und Milieus. Im folgenden Zitat Bourdieus findet man so einerseits die Generalisierung der grundlegenden semiologischen Einsicht in die Semantizität oder Bedeutungshaftigkeit der Wahrnehmung von Objekten ebenso wie den Fokus auf die Milieugebundenheit der Fähigkeit zur Lektüre von verschiedenen Bedeutungsschichten: »Jedes kulturelle Produkt, von der Küche über den Western bis zur seriellen Musik, kann zum Gegenstand verschiedener Arten von Verständnis werden, die vom einfachsten und alltäglichsten Erlebnis bis zum gebildeten Genuß reichen. Die Ideologie vom ›reinen Auge‹ geht an der Tatsache vorbei, daß das Gefühl oder die Wahrnehmung, die das Kunstwerk hervorruft, einen unterschiedlichen Wert haben kann, je nachdem, ob das ästhetische Erlebnis dabei stehenbleibt oder sich einer angemessenen Erfahrung des Kunstwerks einfügt« (BOURDIEU 1974: 167f.).

der Mode hinsichtlich dieses Problems sagt, zwar »Schriftsteller wie Balzac, Proust oder Michelet [...] bereits die Existenz einer Kleidersprache postuliert, doch es galt zu versuchen, dem, was man allzu leichthin ›Sprachen‹ nennt (Sprachen des Films, der Fotografie, der Malerei usw.), einen technischen und nicht mehr nur metaphorischen Inhalt zu geben« (BARTHES 2002a: 60).⁶ Dieses technischere, wissenschaftlich strengere und systematische Gepräge hat er seinem semiologischen Ansatz vor allem in den, auch zeitlich benachbarten Werken *Die Sprache der Mode* (1967) (BARTHES 1985a) und den *Elementen der Semiologie* (1964) (BARTHES 1983) zu geben versucht. Wir können diese beiden Werke freilich nicht in extenso abschreiten und also nicht diese strenge Gestalt der Barthes'schen Semiologie en detail rekonstruieren. Zunächst sei aber, bevor ich auf die erwähnten beiden Aspekte zu sprechen komme, darauf hingewiesen, dass ein wesentliches Problem der Rede von einer Pluralität von semiologisch untersuchbaren Sprachen darin liegt, die signifikativen Einheiten oder Elemente, aus denen sich solcherlei Sprachen komponieren, zu profilieren. Allererst muss mithin feststellbar sein, welches die voneinander abgesetzten Einheiten einer Sprache wie etwa der Mode, der Stadt oder einer kulinarischen Sprache sind. Dieses Problem der analytischen Aufgliederung und Artikulation der einzelnen Elemente – der *articuli* – einer Sprache stellt sich allerdings nur von der Warte der Wissenschaftler/in her, nicht im alltäglichen Leben. Auf einer noch basaleren Ebene ist es allerdings notwendig, dass diese Elemente eine rekurrente, typische, wiederholbare Gestalt haben. So wie ein sprachliches Zeichen eine gewisse ideale Form, unbeschadet der Varianzen seiner empirischen Realisierungen, aufweisen muss, so müssen wir auch als Zeichen geltende Objekte re-identifizieren können, damit sie als Zeichen fungieren können. Dass eine bestimmte Sorte Aperitif, eine Automarke, ein Kleidungsstil, ein Brillenmodell einen spezifischen Lebensstil indiziert oder bedeutet, diesen Sinn können diese Objekte nur erlangen, wenn wir sie in unterschiedlichen Kontexten als dieses oder jenes bedeutend zu lesen gelernt haben. »Ein Zeichen ist, was sich wiederholt«, so formuliert Barthes diese rohe, einfache Implikation. »Ohne Wiederholung kein Zeichen, da man es nicht *wiedererkennen* könnte und das Zeichen auf dem Wiedererkennen beruht« (BARTHES 1990g: 315, Herv. im Original). Die Semiologie als Wissenschaft der Zeichen ist demnach eo ipso eine Wissenschaft wiederholbarer, typischer Elemente. So wie »jedes einzelne Zeichen zu einem Element der Sprache« deswegen wird, »weil sich die Zeichen von einem Diskurs zum anderen sowie innerhalb ein und desselben Diskurses wiederholen« und so »das Sprechen in der ständigen Wiederkehr identischer Zeichen besteht« (BARTHES 1983: 14), gilt diese identische Rekurrenz auch von den anderen Zeichen im Phänomenbereich der Semiologie.

⁶ In ganz ähnlicher Weise formulierte Barthes das Problem in seinem Vortrag *Semiologie und Stadtplanung* von 1967: »Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen. Das Problem besteht allerdings darin, einen Ausdruck wie ›Sprache der Stadt‹ aus dem rein metaphorischen Stadium herauszuführen« (BARTHES 1988e: 202f.).

Häufig, und Barthes selbst ebenfalls, hat man daher die Saussure'sche Unterscheidung von *langue* und *parole* aufgegriffen, um die zwiefältige Existenzweise der Sprache wie jedes anderen Zeichensystems zu charakterisieren: das instituierte System von Bedeutungen, die *langue*, bedarf einer fortgesetzten Aktualisierung, eines Gebrauchs im konkreten Sprechen, der *parole*. Barthes hat es in den *Elementen der Semiotologie* daher unternommen, diese Unterscheidung von *langue/parole* tentativ für die semiologischen Bereiche der Mode, der Nahrung, des Mobiliars und der Autos durchzuspielen. Wichtig für uns ist an dieser Stelle aber lediglich, dass jedes semiologische Zeichen dieser Wiederholbarkeit unterworfen ist, also in seiner Verwendung (*parole*) auf eine gewisse stabilisierte, instituierte Bedeutung (*langue*) angewiesen ist, die es immer aufs Neue realisiert.

Am zweiten Aspekt des strengeren Gebrauchs des Terminus ›Sprache‹ im semiologischen Sinn lässt sich eine strukturalistische Erbschaft in der Semiotologie feststellen. Barthes erachtet nämlich die Bedeutung von Objekten nicht allein als aus Wiederholungsprozessen hervorgehend, sondern sie wird zudem *relational* oder *struktural* konstituiert. Eine intrinsische Bedeutung führen die Objekte nicht nur deswegen nicht mit sich, weil wir es erst durch den wiederholten Umgang mit ihnen oder ihre wiederholte Wahrnehmung erlernen, ihnen eine Bedeutung zuzuschreiben, sondern eine Bedeutung erlangen sie überdies auch erst dadurch, dass sie sich von anderen Objekten unterscheiden, und dies auf zweierlei Weise, nämlich in paradigmatischer und syntagmatischer Perspektive. Die Paradigmatik meint das virtuelle System von aufeinander bezogenen, also relationierten Elementen; im obigen Beispiel wäre das der Whisky, unterschieden vom Weißwein und Pernod; seine Bedeutung bezöge der Whisky also aus seiner relationalen Stellung gegenüber einer Reihe anderer, momentan nicht-präsenter Sorten von Alkoholika. Eine besondere Ausformung hat eine solche paradigmatische Relationierung von Elementen etwa in Bourdieus *Die feinen Unterschiede* (1979) gefunden, in dem die einzelnen Berufe und Milieus in einem Raum situiert werden, sodass sie nur durch ihren Unterschied zu anderen Berufen und Milieus ihre distinkte Bedeutung und Qualität erhalten.⁷

Die syntagmatische Ebene hingegen meint eine verkettende Relationierung bedeutungstragender Elemente: ein Element gewinnt seinen Sinn hier also nicht nur seine Stellung in einem virtuellen System, sondern aus seiner

⁷ Für Bourdieu war es die »entscheidende Neuheit« des Strukturalismus, »daß mit ihm die strukturalistische Methode oder einfacher das relationale Denken in die Sozialwissenschaften eingeführt wurde, das mit dem substantialistischen Denken bricht und dazu führt, jedes Element durch die Beziehungen zu charakterisieren, die es zu anderen Elementen innerhalb eines Systems unterhält und aus denen sich sein Sinn und seine Funktion ergeben« (BOURDIEU 1987: 11f.). Weil jedes Element innerhalb eines solchen Systems eine gewisse Bedeutung trägt oder symbolisiert, gibt es auch für Bourdieu eine Analogie zwischen Sprache im engeren Sinn und anderen Sprachen – etwa der Mode, des Konsums, der Geschlechter usw. So werden »unterschiedlichen Praktiken, Besitztümer, Meinungsäußerungen, sobald sie mit Hilfe der entsprechenden sozialen Wahrnehmungskategorien, Wahrnehmungs- und Gliederungsprinzipien wahrgenommen werden, zu symbolischen Unterschieden [...] und [bilden] eine regelrechte Sprache« (BOURDIEU 1998: 21f.). Es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Rezeption französischer Autoren in Deutschland, dass man diese Parallelen zwischen Bourdieu und Barthes kaum bemerkt hat.

Position gegenüber ihm unmittelbar, aktuell Vorausgehenden und ihm Nachfolgenden. »[I]n der Kette der gesprochenen Wörter« erhält »jedes Glied [...] seinen Wert nur aus seinem Gegensatz zu dem, was ihm vorausgeht, sowie zu dem, was ihm folgt« (BARTHES 1983: 49). Während man dies häufig in zeitlichen Begriffen artikuliert – das Syntagma ist demnach eine prozessuale Verkettung von Elementen –, kann es sich auch um eine synchronische Kombination von Elementen handeln. So wie wir in sprachlichen Äußerungen mehrere Wörter zu einem Satz verketteten und die Wörter daher je nach ihrer Stellung einen unterschiedlichen Sinn tragen – wobei die diachrone, zeitliche Dimension im Vordergrund ist –, so können wir unter dieser Perspektive auch die Kleidung betrachten, bei der die synchrone Relationierung einzelner Kleidungsstücke eher ins Auge fällt. »In *homo homini lupus* steht *lupus* in bestimmten Beziehungen zu *homo* und *homini*«, schreibt Barthes 1962 in *Die Imagination des Zeichens*. Und er schreibt weiter:

Bei der Kleidung sind die einzelnen Teile einer Kleidungsart nach bestimmten Regeln miteinander verbunden: einen Pullover und eine Lederjacke anziehen bedeutet zwischen den beiden Teilen eine vorübergehende aber signifikante Verbindung schaffen, die jener analog ist, die die Wörter eines Satzes vereinigt. Dieser Verbindungsplan ist der des Syntagmas, und wir nennen diese dritte Beziehung deshalb *syntagmatische* Beziehung (BARTHES 2006a: 94f., Herv. im Original).

Dieses syntagmatische, kombinatorische Zusammen- und Aufeinandereinfließen der Elemente kann den Effekt haben, einen globalen, übergreifenden Sinn zu vermitteln, der auf keines der Elemente allein zurückgeht. Dass es sich bei den auf bestimmte Nationen oder Volksgruppen bezogenen Stereotypen oftmals um solche globalen Bedeutungskomplexe handelt, werden wir gleich, im zweiten Abschnitt sehen.

Um das Vorstehende zusammenzufassen: in Barthes' Verständnis der Semiologie hat diese ein sehr weit gefasstes Gegenstandsgebiet; alle mit einer gewissen, sozial etablierten und tradierten Bedeutung versehenen Objekte und Phänomene, von den Nahrungsmitteln, den Möbeln, Kleidungsstücken, Fortbewegungsmitteln, Filmen, Gesten, Frisuren bis hin zu Blicken können semio-logisch analysiert werden. So gibt es unterschiedlichste Sprachen, etwa die *Sprache der Mode* und die *Sprache der Liebe* (BARTHES 1988a), wie sie Barthes selbst schon minutiös analytisch zu rekonstruieren unternommen hat, oder, mit einem Fragezeichen versehen, die *Sprache der Malerei* (BARTHES 1990c). »Sprache«, so kann man seinen Schriften entnehmen, bedeutet dann im Wesentlichen ein System von wiederholbaren, signifikanten Elementen, deren Sinn sich durch ihren distinktiven Bezug auf Elemente derselben Gruppe konstituiert – das ist die Dimension der Relationalität oder Strukturalität –, und deren Sinn sich auf einer konkreteren Ebene je nach der unmittelbaren Kombination und Assoziation mit anderen Elementen verändert – das ist der Aspekt der syntagmatischen Anordnung von Elementen. Durch ihre Wiederholung und durch ungebrochene, unbefragte Tradierung können solcherlei bedeutungstragende Elemente zudem eine gewisse Stereotypizität aufweisen. Prägnant, aber auch mit einem gewissen Mangel an Differenzierung, hat Barthes diesen Sachverhalt in *Die Lust am Text* so formuliert:

[A]lle offiziellen Sprachinstitutionen sind Wiederkäumaschinen: die Schule, der Sport, die Werbung, die Massenware, der Schlager, die Nachrichten sagen immer die gleiche Struktur, den gleichen Sinn, oft die gleichen Wörter: die Stereotypie ist ein politisches Faktum, die Hauptfigur der Ideologie« (BARTHES 1974: 62).

Stereotypen sind mithin Ablagerungen, Sedimente von Wiederholungsprozessen; Frauenzeitschriften als Elemente der Massenkultur befördern etwa, so Barthes, ein »stereotypes Bild der Weiblichkeit« und ein »typische[s] Frauenbild«, die zur »Projektion des kollektiven Imaginären« (BARTHES 2002b: 66) gehören. Das Problematische liegt für Barthes nicht allein in der Redundanz und Stereotypie solcher Bilder und Projektionen, sondern vor allem darin, dass sie, durch ihre kaum variierende Wiederholung, als natürlich erscheinen. Dieser »Verlust der Historizität der Dinge« ist es, »der den Mythos ausmacht« (BARTHES 2010: 295). Mythisch ist für Barthes die Naturalisierung von kulturell und sozial erzeugten, also auch veränderlichen Bedeutungskomplexen. »[D]er eigentliche Zweck der Mythen ist es, die Welt unveränderlich zu machen« (BARTHES 2010: 311). Wie man sich nun eine solche Stereotypisierung und Naturalisierung von Sinn durch Bilder und Photographien vorzustellen hätte, müssen wir uns jetzt überlegen.⁸

II. Bildsemiologische Analyse von Stereotypisierungen

Barthes hat nicht nur Texte zu verschiedenen bildenden Künstlern – etwa André Masson, Cy Twombly, Bernard Réquichot – geschrieben, sondern auch selber »Bildtexte[]« (BARTHES 2002d: 389) verfertigt, in denen Bilder und Photographien eine gegenüber dem eigentlichen Text nicht unwichtige Rolle spielen: *Das Reich der Zeichen* (1970), *Über mich selbst* (1975) und *Die helle Kammer* (1980). Wir hatten ja auch schon notieren können, dass Bilder, Photographien und Filme gleichberechtigte Forschungsgegenstände der Semiologie sind. Aber in welcher Weise sind Bilder und, nochmals problematischer, Photographien denn eigentlich selber Zeichen oder als Zeichen lesbar? In welcher Weise bedeuten sie, sind sie selbst ein signifikatives Element oder was an oder in ihnen sind ihre signifikanten Elemente? Im Hinblick auf die Rede von einer Sprache des Bildes oder der Photographie war sich Barthes selbst dieses Problems bewusst – in einem 1980 geführten Gespräch meinte er:

Wenn man sagt, die Fotografie sei eine Sprache, so ist das falsch und wahr zugleich. Falsch ist es im buchstäblichen Sinne, weil das fotografische Bild als analogische Reproduktion der Wirklichkeit keine diskontinuierlichen Partikel enthält, die man *Zeichen* nennen könnte: bei einem Foto gibt es im unmittelbaren Sinne kein Äquivalent zum Wort oder zum Buchstaben. Wahr ist es aber insofern, als die Komposition, der Stil eines Fotos

⁸ Noch sehr viel deutlicher als in seinem Nachwort zu den *Mythen des Alltags* hat Barthes in *Mythologie heute* (1971) die kritische Funktion der Semiologie formuliert. »Als Rede«, also als Menge bedeutungstragender Einheiten, »fällt der zeitgenössische Mythos unter seine Semiologie: diese gestattet, die mythische Verkehrung wieder »zurechtzurücken«, indem sie die Botschaft in zwei semantische Systeme zerlegt: in ein konnotiertes System, dessen Signifikat ideologisch ist [...], und in ein denotiertes System (die offensichtliche Buchstäblichkeit des Bildes, des Gegenstands, des Satzes), dessen Funktion darin besteht, den klassenspezifischen Satz zu naturalisieren« (BARTHES 2006: 73f.).

sich wie eine sekundäre Botschaft verhalten, die über die Wirklichkeit und den Fotografen Auskunft gibt: das nennt man die *Konnotation*, welche eine Sprache ist; nun aber konnotieren die Fotos immer etwas anderes als das, was sie auf der Ebene der *Denotation* zeigen; paradoxerweise ist das Foto durch den Stil, und zwar allein durch den Stil, eine Sprache (BARTHES 2002d: 382, Herv. im Original).

Die Photographie verwehrt es also prima facie, ihr den Status einer Sprache zu verleihen. Denn wir hatten ja gesehen: eine Sprache muss aus signifikanten, individuierbaren Einheiten bestehen – bei der Photographie ist aber nicht direkt ersichtlich welche Einheiten dies sein könnten.⁹ Zudem muten Photos wie reine, objektive Abbildungen, als »mechanisches Analogon des Wirklichen« (BARTHES 1990a: 14) an, die keinen zusätzlichen Sinn und keine versteckte Botschaft in sich zu tragen scheinen. Gleichwohl hat Barthes Photographien mittels eines semiologischen Vokabulars analysiert, zu dem, wie hier schon angeklungen ist, die Unterscheidung von Denotation und Konnotation des Abgebildeten und des Symbolisierten gehört. Den eigentlich symbolisierten, konnotierten Sinn einer Photographie versteht Barthes als »Einbringung eines zusätzlichen Sinns in die eigentliche fotografische Botschaft« (BARTHES 1990a: 16). Diese Konnotierung – der Vorgang, es mit einer gewissen weiterreichenden Bedeutung zu versehen – kann auf der materialen Seite der dargestellten Objekte und auf der formalen Seite der eingesetzten photographischen Techniken geschehen.

Statt uns nun diesen beiden analytisch unterscheidbaren Ebenen der photographischen Konnotierung entlang von Barthes' theoretischen Ausführungen zuzuwenden, erscheint es mir ratsamer, dies entlang zweier Beispiele zu tun, die es für sich haben, unmittelbar auch auf die bildliche Erzeugung von Stereotypen zu verweisen. In der *Rhetorik des Bildes* (1964) hat Barthes Bilder und in *Der Werbespot* (1964) (BARTHES 1988h) Slogans, mit denen Produkte beworben werden, untersucht. Für gewöhnlich tritt uns die Werbung allerdings in Form einer Gemengelage zwischen sprachlichen und bildlichen Botschaften vor Augen.¹⁰ Im Falle des Beispiels einer Werbung für italienische Teigwaren

⁹ In den *Mythen des Alltags* hat Barthes die Zugänglichkeit der Photographie für die Semiotik unumwundener formuliert. Zwar erkennt er auch hier, dass Bilder nicht in demselben Sinn signifikante Einheiten wie die Sprache im engeren Sinne enthalten; das verwehrt es aber nicht, von der Möglichkeit zu sprechen, ein Bild oder eine Photographie zu lesen. »Gewiß ist diese Materie nicht gleichgültig: Das Bild ist zwingender als die Schrift, es drängt uns die Bedeutung mit einem Schlag auf, ohne sie zu gliedern, ohne sie räumlich zu streuen. Doch das ist kein entscheidender Unterschied mehr. Sobald das Bild Bedeutung enthält, wird es Schrift; als Schrift erfordert es eine *Lexis*. Unter *Sprache, Diskurs, Rede* usw. ist hier also von nun an jede bedeutungsfähige Einheit oder Synthese zu verstehen, sei sie verbaler oder visueller Art. Wir werden eine Photographie mit demselben Recht als Rede betrachten wie einen Zeitungsartikel; die Objekte selbst können Rede werden, wenn sie etwas bedeuten« (BARTHES 2010: 253, Herv. im Original).

¹⁰ Barthes interessiert sich auch, entgegen einer alleinigen Zentrierung auf die eine oder die andere Gattung von Signifikanten, besonders für das Zusammenspiel sprachlicher und bildlicher Botschaften. Er schreibt daher: »Auf der Ebene der Massenkommunikationen hat es heute durchaus den Anschein, daß die sprachliche Botschaft in allen Bildern vorhanden ist: als Titel, als Bildbeschriftung, als Zeitungsartikel, als Filmdialog, als *Sprechblase*; daraus ersieht man, daß es nicht sehr richtig ist, von einer Kultur des Bildes zu sprechen: Wir sind weiterhin, und mehr als je zuvor, eine Schriftkultur, weil die Schrift und das Wort immer vollwertige Glieder der Informationsstruktur sind« (BARTHES 1990a: 33f., Herv. im Original). Ganz ähnlich formuliert er an anderer Stelle: »[D]ie Sprache greift immer als Relais an, namentlich in Bildersystemen wie Titel, Bildunterschriften und Artikeln, weshalb es nicht richtig ist, wenn es heißt, wir lebten ausschließlich in einer

gibt es Etiketten und Slogans, aber zugleich sind darauf, neben Nudeln, Parmesan und passierten Tomaten als den beworbenen Produkten der Firma, eine Reihe von Gemüsesorten, die aus einem Netz herauskullern, zu sehen. Man kann auf diesem Bild mithin verschiedene signifikante Elemente voneinander unterscheiden. Diese tragen wiederum unterschiedliche Bedeutungen, sie verweisen auf verschiedene Signifikate: die Vorstellung der Rückkehr vom Markt, die häusliche, authentische Zubereitung, das Frische und Gesunde des Gemüses und anderes mehr. Da das Gemüse rot, gelb und grün ist, lagert sich an das Bild zugleich die Bedeutung einer gewissen stereotypisierten Italianität, auf die Barthes ein besonderes Augenmerk legt. Barthes schreibt:

Ein zweites Zeichen ist beinahe ebenso evident; sein Signifikant ist das Zusammentreffen von Tomate, Paprikaschote und der Dreifarbigkeit (gelb, grün, rot) des Plakats; sein Signifikat ist Italien oder eher die *Italianität*; [...] das Wissen, das durch dieses Zeichen mobilisiert wird, ist bereits eigentümlicher: Es ist ein zutiefst ›französisches‹ Wissen [...], das auf einer Kenntnis gewisser touristischer Stereotype beruht (BARTHES 1990b: 30, Herv. im Original).

Jedoch ist diese

Italianität [...] nicht Italien, sie ist das kondensierte Wesen all dessen, was italienisch sein kann, von den Spaghetti bis zur Malerei. [...] *Italianität* gehört zu einer bestimmten Achse der Nationalitäten, neben der Frankität [sic!], der Germanität oder der Hispanität (BARTHES 1990b: 43, Herv. im Original).

Die durch das Werbungsbild global vermittelte Bedeutung ist demnach ein diffuser stereotyper Bedeutungskomplex des italienischen Wesens oder eben der Italianität. Daran ist zudem bemerkenswert, dass dieser Bedeutungskomplex nicht durch einen Signifikanten, nicht durch ein Element des Bildes allein konnotiert wird, sondern durch deren konstellatives Zusammenspiel.

Dieses Phänomen eines sinnhaften *Syndroms*¹¹, einer Kooperation unterschiedlicher signifikativer Einheiten, wird im folgenden Beispiel, in dem es um die bildliche Erzeugung des Stereotyps der nach Barthes sogenannten Britishheit geht, noch deutlicher. Für diese konstellative oder konfigurative Erzeugung von Bedeutung durch Bilder gibt Barthes zwei Beispiele einer »Zusammenstellung von Objekten«: Er zeigt zunächst

einen Mann [...], der abends liest: auf diesem Bild gibt es vier oder fünf signifikante Objekte, die zusammen einen einzelnen globalen Sinn übermitteln, den des Ausruhens, der Entspannung: die Lampe, der Komfort des dicken wollenen *Sweaters*, der Ledersessel, die Zeitung; die Zeitung ist kein Buch; es wirkt entspannend, nicht so seriös; das alles meint, daß man am Abend ruhig Kaffee trinken kann, ohne nervös zu werden (BARTHES 1988d: 194, Herv. im Original).

Zivilisation des Bildes« (BARTHES 1988d: 187).

¹¹ In seinem Text über *Semiotologie und Medizin* (1972), in der die medizinische Diagnose als Lektüreart verstanden und auf die Verwandtschaft zwischen Symptom und Symbol eingegangen wird, kommt Barthes auch auf den medizinischen Begriff des Syndroms zu sprechen: »Mir scheint, eine stabile und wiederholte Konfiguration der gleichen medizinischen Zeichen könnte als *Syndrom* bezeichnet werden und wäre damit sprachlich das Äquivalent des sogenannten starren Syntagmas, das heißt einer Gruppe stereotyper Wörter, die in verschiedenen Sätzen ständig auf dieselbe Weise zusammengeballt auftritt und folglich, obwohl sie strenggenommen aus mehreren, zwei, drei oder vier Wörtern besteht, absolut denselben Funktionswert besitzt wie ein einziges Wort« (BARTHES 1988f: 216, Herv. im Original).

Nicht der Ledersessel, die Lampe oder der Sweater allein vermitteln also den übergreifenden, allgemeineren konnotierten Sinn des Bildes, sondern allein deren assoziative Beiordnungen zueinander. »Diese Art Parataxe der Objekte«, meint Barthes sodann, »ist im Leben äußerst häufig: dieser Form sind zum Beispiel alle Möbel eines Zimmers unterworfen. Die Möblierung eines Zimmers ergibt nur durch die Nebeneinanderstellung von Elementen einen finalen Sinn (einen ›Stil‹)« (BARTHES 1988d: 195). Und er gibt selbst ein Beispiel, das den vorigen Sachverhalt der Italianität nochmals besser zu illustrieren vermag:

Hier ein Beispiel: Es handelt sich um eine Werbung für eine Teemarke; man darf also nicht England bedeuten, denn die Dinge sind viel subtiler, sondern die *Englischheit*, oder die *Britischheit*, wenn ich so sagen darf, das heißt eine Art emphatische Identität des Englichen: also hat man hier, dank eines äußerst sorgfältig komponierten Syntagmas, den Store der Kolonialhäuser, die Kleidung des Mannes, seinen Schnurrbart, die typische Vorliebe der Engländer für die Marine und den Reitsport, die in diesen Nippes-Schiffen, in diesen Bronzepferden da ist, und letztlich lesen wir, einzig und allein durch die Nebeneinanderstellung einer bestimmten Anzahl von Objekten, ein äußerst starkes Signifikat aus dem Bild heraus, eben diese Englischeit, von der ich sprach (BARTHES 1988d: 195, Herv. im Original).

Um diese konnotierten Bedeutungen aus solchen Bildern herauszulesen, also ihre Elemente korrekt entziffern zu können, sind gleichwohl ersichtlicherweise spezifische unterschiedliche Wissensbestände vonnöten. Dass es zur Britischeit gehören könnte, eine Vorliebe für Polo und die Seefahrt zu haben, muss man wissen, um zu bemerken, dass die ›Nippes-Schiffe‹ und ›Bronzepferde‹ auf solche stereotype Züge verweisen. »[D]ie Lektüre der Photographie« ist mithin »immer historisch; sie hängt vom ›Wissen‹ des Lesers ab« (BARTHES 1990a: 23); und ebenfalls sind die Objekte der Werbungsbilder polysemisch, sie sind Träger pluraler Bedeutungen und partizipieren an unterschiedlichen Sinnregistern: »Jedes Zeichen entspricht einem Korpus von ›Einstellungen‹: dem Tourismus, dem Haushalt, der Kenntnis der Kunst, von denen manche in einem Individuum natürlich fehlen können« (BARTHES 1990b: 41).

Wenn es nun also zur Bildung von Stereotypen durch Bilder dadurch kommt, dass diese eine bestimmte Menge von bedeutungstragenden Elementen abbilden, die eine solche stereotype Bedeutung konnotieren – in welcher Weise ist das Bild näherhin an der Naturalisierung solcher Bedeutungsmuster beteiligt? Barthes bleibt in diesem Punkt ein wenig vage, unentschieden. Man könnte es bei der Diagnose belassen, dass Stereotypen bildlich dadurch tradiert und stabilisiert werden, dass sie sich eben wiederholen. Dann gäbe es aber vermutlich nichts oder wenig Spezifisches an der Weise, wie Bilder an den Stereotypisierungsprozessen beteiligt sind. Ob ein Stereotyp in einem Text, einem Film oder einem Bild vorkommt, wäre mithin unerheblich, weil es denselben Effekt hätte. Das Spezifikum des Bildes liegt in der oben schon erwähnten Unterscheidung einer denotativen und einer konnotativen Ebene. »Das denotierte Bild naturalisiert«, so Barthes,

die symbolische Botschaft, es lässt den (vor allem in der Werbung) sehr differenzierten semantischen Trick der Konnotation unschuldig erscheinen; obwohl das *Panzani*-Plakat voll von ›Symbolen‹ ist, bleibt in der Photographie dennoch eine Art natürliches *Dasein* der Objekte, insofern die buchstäbliche Botschaft hinreichend ist: Die Natur scheint spontan die dargestellte Szene hervorzubringen (BARTHES 1990b: 40, Herv. im Original).

Das nennt Barthes die »naturalisierende Funktion der Denotation in Bezug auf die Konnotation« (BARTHES 1990b: 45). Indem die Photographie, so lässt sich Barthes verstehen, anders als die Malerei, die Zeichnung oder andere Darstellungsmodi, die die Wirklichkeit immer gebrochen durch einen Stil wiedergeben, anmutet wie eine objektive, nicht durch Signifikanten vermittelte Abspiegelung der Wirklichkeit, trägt sie ein besonderes Vermögen, das in ihr Dargestellte mit der Aura der Natürlichkeit zu befehlen. »[G]ewiß ist das Bild nicht das Wirkliche: Aber es ist zumindest das perfekte *Analogon* davon, und für den gesunden Menschenverstand wird die Fotografie gerade durch diese analogische Perfektion definiert« (BARTHES 1990a: 12f., Herv. im Original).

III. Ausblick

Im Vorstehenden ging es mir im Wesentlichen um zweierlei: (i) Barthes Idee einer allgemeinen Semiologie in ihrer Begrifflichkeit und illustriert an einigen exemplarischen Phänomenen darzustellen; und (ii) das Augenmerk auf gewisse, in der Rezeption mitunter in den Hintergrund getretene bild- und photographiesemiologische Aspekte dieses allgemeinen semiologischen Unterfangens zu lenken. So hat deutlich werden können, dass sich die gesellschafts-, genauer: mythen- und stereotypenkritische Dimension der Semiologie auch auf Bilder und Photographien erstreckt. Barthes' Texte halten folglich ein noch nicht ausgehobenes Potential bereit, ein systematisches Instrumentarium auszuarbeiten, wie die Erzeugung, Stabilisierung und Naturalisierung von stereotypen Bedeutungskomplexen feinsinniger zu verstehen ist. Mir scheint, dass seine Überlegungen heute von ungebrochener Relevanz und Aktualität sind. So ließe sich etwa eine semiologische Analyse der »Arabität« (BARTHES 1990a: 24) denken: zu untersuchen wäre, etwa im Anschluss an Edward Saids Begriff des Orientalismus (SAID 2009), wie gegenwärtig Vorurteile, Klischees und Stereotype einer vermeintlich homogenen und von der »westlichen« Kultur krass unterschiedenen orientalischen Kultur erzeugt und fixiert werden. Dass dies, auch oder gerade, vermittelt durch Bilder und Photographien geschieht, scheint mir nahezuliegen. Barthes' Werk ist dafür, so hatte ich zu erweisen gesucht, ein fruchtbarer Ausgangspunkt.

Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Die Lust am Text*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
BARTHES, ROLAND: *Leçon/Lektion*. Antrittsvorlesung am Collège de France.
Gehalten am 7. Januar 1977. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980
BARTHES, ROLAND: *Elemente der Semiologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983
BARTHES, ROLAND: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985a
BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985b

- BARTHES, ROLAND: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988a
- BARTHES, ROLAND: Das semiologische Abenteuer. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988b, S. 7-12
- BARTHES, ROLAND: Die Machenschaften des Sinns. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988c, S. 165-167
- BARTHES, ROLAND: Semantik des Objekts. In: BARTHES, ROLAND: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988d, S. 187-198
- BARTHES, ROLAND: Semiologie und Stadtplanung. In: BARTHES, ROLAND: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988e, S. 199-209
- BARTHES, ROLAND: Semiologie und Medizin. In: BARTHES, ROLAND: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988f, S. 210-220
- BARTHES, ROLAND: Soziologie und Sozio-Logik. Zu zwei neuen Werken von Claude Lévi-Strauss. In: BARTHES, ROLAND: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988g, S. 168-180
- BARTHES, ROLAND: Der Werbespot. In: BARTHES, ROLAND: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988h, S. 181-186
- BARTHES, ROLAND: Die Fotografie als Botschaft. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990a, S. 11-27
- BARTHES, ROLAND: Die Rhetorik des Bildes. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990b, S. 28-46
- BARTHES, ROLAND: Ist die Malerei eine Sprache? In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990c, S. 157-159
- BARTHES, ROLAND: Semiographie André Massons. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990d, S. 160-162
- BARTHES, ROLAND: Cy Twombly oder *Non multa sed multum*. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990e, S. 165-183
- BARTHES, ROLAND: Réquichot und sein Körper. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990f, S. 219-246
- BARTHES, ROLAND: Auge in Auge. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990g, S. 315-319
- BARTHES, ROLAND: Über ›Die Sprache der Mode‹ und die strukturelle Analyse der Erzählungen (1967). In: BARTHES, ROLAND: *Die Körnung der Stimme*. Interviews 1962-1980. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002a, S. 50-63
- BARTHES, ROLAND: ›Die Sprache der Mode‹ (1967). In: BARTHES, ROLAND: *Die Körnung der Stimme*. Interviews 1962-1980. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002b, S. 64-71

- BARTHES, ROLAND: Gespräch über ein wissenschaftliches Gedicht (1967). In: BARTHES, ROLAND: *Die Körnung der Stimme*. Interviews 1962-1980. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002c, S. 72-77
- BARTHES, ROLAND: Über die Fotografie (1980). In: BARTHES, ROLAND: *Die Körnung der Stimme*. Interviews 1962-1980. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002d, S. 382-389
- BARTHES, ROLAND: Mythologie heute. In: BARTHES, ROLAND: *Das Rauschen der Sprache*. Kritische Essays IV. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2006, S. 73-77
- BARTHES, ROLAND: Die Imagination des Zeichens. In: BARTHES, ROLAND: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2006a, S. 94-100
- BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. Vollständige Ausgabe. Berlin [Suhrkamp] 2010
- BOURDIEU, PIERRE: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: BOURDIEU, PIERRE: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974, S. 159-201
- BOURDIEU, PIERRE: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1987
- BOURDIEU, PIERRE: Sozialer Raum, symbolischer Raum. In: BOURDIEU, PIERRE: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998, S. 11-27
- HEIDEGGER, MARTIN: *Sein und Zeit*. Tübingen [Niemeyer] 1993
- SAID, EDWARD: *Orientalismus*. Frankfurt/M. [Fischer] 2009
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophische Untersuchungen*. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984, S. 225-580