

Peter Riedel

Photographische Referenz. Zur Konkretion des Indexbegriffes

2002

<https://doi.org/10.17192/ep2002.3.2183>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Riedel, Peter: Photographische Referenz. Zur Konkretion des Indexbegriffes. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 19 (2002), Nr. 3, S. 283–297. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2002.3.2183>.

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.

Perspektiven

Peter Riedel

Photographische Referenz

Zur Konkretion des Indexbegriffes

Der Mythos vom *pencil of nature*, vom Lichtbild als Simulakrum des Objektes, Resultat einer Selbsteinschreibung der Natur, ist im Zuge semiologischer Forschungen längst demontiert worden. Die arbiträre Bestimmtheit der Bilder fand sich in ihren vielfältigen Dimensionen entfaltet, die noch das Grundprinzip ihrer Mimesis, die perspektivische Darstellung, umschließen. Gerade die Perfektion der Darstellung war es jedoch, die den Realitätsbezug, auch als „Wahrheit der Photographie“ gehandelt, zunächst zu gewährleisten schien, und zwar, bedingt durch den Spurcharakter dieses Bildtypus¹, unmittelbar, ohne Zwischenschaltung menschlicher Intentionalität.

Die Theorie des photographischen Indexes stellt in ihren gängigen Ausformungen den Versuch dar, durch ein radikalisiertes Denken der Spur die Referenz des Lichtbildes jenseits der Repräsentation zu verorten. Es lässt sich jedoch zeigen, dass der ontologisch gefasste Begriff des Indexes hierbei abstrakt bleibt. Eine konsequente Analyse führt zwangsläufig über das einzelne Bild, seine Produktionsmodi, hinaus auf die Verwendung der Photos, auf Zeigehandlungen, innerhalb deren sich Indexikalität als semiotische Funktion überhaupt erst einstellt. Aus dieser Perspektive betrachtet erweisen sich die diskurs- und dispositivanalytischen Konzepte, die die Referenz von Photographien aus übergreifenden Konstellationen und Handlungskomplexen aufzuschlüsseln bemüht sind, als die eigentlichen Indextheorien. Jüngst erfolgte Versuche, die Frage der Referenz durch Anknüpfung an Sprechakttheorien und Pragmatismus zu erhellen, eröffnen schließlich den Blick auf eine historiographische und zeichentheoretische Erfassung des photographischen Realitätsbezuges, die wiederum frei ist von den Aporien diskursanalytischer Ansätze.¹

Der Begriff des Indexes geht auf die semiotischen Studien von Charles Sanders Peirce zurück und ist Moment einer Kategorisierung der Zeichen anhand der Art ihres Gegenstandsbezuges. Während das Ikon sich durch seine Ähnlichkeit mit dem denotierten Objekt auszeichnet, ist der Bezug des Symbols auf seinen Gegenstand unmotiviert, arbiträr. Kennzeichnend für den Index im allgemeinen ist seine Funktion, die Aufmerksamkeit auf einen singulären Gegenstand zu lenken, und zwar ohne dass er eine signifikante Ähnlichkeit mit diesem aufwiese.² Dies erfordert eine gewisse Situationsgebundenheit, er muss in einem

direkten Verhältnis zum Objekt stehen oder gestanden haben. Der Zeigefinger weist auf einen Gegenstand in der Umgebung des Zeigenden; der Rauch entsteigt dem Feuer, auf das er schließen lässt; „dies“ kann, verbunden mit einer näheren Bestimmung („dieser Tisch“), als Ersatz für den Zeigefinger stehen (oder seine Funktion näher bestimmen); „jetzt“ verweist auf den Augenblick der Äußerung, Personalpronomina auf den derart Bezeichneten; Spuren jeder Art verweisen mich auf das, was sie hinterließ, zumindest wenn ich das nötige Wissen zu ihrer Entzifferung mitbringe.

Man sieht bereits anhand dieser willkürlichen Aufzählung, dass der Begriff des Indexes eine Vielzahl unterschiedlicher Phänomene umfasst, eine Gliederung unumgänglich ist³: Dem Zeigefinger, „dies“, „jetzt“, den Personalpronomina und dem Rauch ist gemein, dass sie in einer gegenwärtigen Beziehung zum Objekt stehen. Die Spuren wiederum, zu denen auch die Photographie zählt, sind Indizes von etwas Vergangenen, ich schließe mittels ihrer auf eine frühere physische Verbindung: Der Gegenstand befand sich vor der Kamera, das von ihm reflektierte Licht löste Reaktionen aus, deren Folgen ich nun vor mir habe. Hinsichtlich der gegenwärtigen Beziehung muss weiter differenziert werden zwischen solchen Indizes, die die Anwesenheit und solchen, die die Abwesenheit des Bezeichneten erfordern: Damit der Zeigefinger seine Zeichenfunktion erfüllen kann, muss das, worauf er zeigt, sichtbar sein. Rauch wiederum fungiert nur dann als Zeichen, wenn das Feuer nicht gesehen wird, in diesem Sinne abwesend ist; sehe ich das Feuer, gibt es kein Verhältnis der Bezeichnung (nur eine kausale Relation).

Es wird ersichtlich, dass der häufig verwendete Vergleich der Photographie mit dem weisenden Zeigefinger nicht unproblematisch ist; wie dieser, heißt es, sage sie bloß: „Dies!“⁴ Nun ist es zwar richtig, dass es sich in beiden Fällen um Indizes handelt (bzw. handeln kann), jedoch um Indizes unterschiedlichen Typus'. Zeigefinger und deiktische Wörter funktionieren nur in Anwesenheit des Gegenstandes, die Photographie hingegen setzt seine Abwesenheit, seine Vergangenheit voraus. Durch das Bild hindurch, in es hineinweisend, zielt das Sujet-Bewusstsein auf sein Objekt,⁵ und aufgrund meines Wissens über die Entstehungsweise der Photographie schließe ich auf die singuläre vergangene Existenz dessen, was sich vor der Kamera befunden hat.⁶

Philippe Dubois, der den umfassendsten Versuch vorgelegt hat, das Spezifische des Lichtbildes in seinem Spurcharakter zu verorten, um diesen per se als indexikalisches Moment auszulegen⁷, vollzieht nun eine radikale Trennung zwischen dem Ikonischen, Symbolischen und Indexikalischen. Die „Bezeichnung, die ich hier meine“, und die für das Lichtbild wesenhaft sei, komme nicht in der „fotografischen Szene“, in der Darstellung, zum Tragen. Sie sei eine „viel wesentlichere, die unterhalb der Gegenständlichkeit auf der ontologischen Ebene des Bildes operiert. Diese Bezeichnung ist konstitutiv für das Fotografische an sich.“⁸

Dass die Einschreibung in das lichtempfindliche Papier, die kausale Relation zwischen ihm und dem Gegenstand vor der Kamera, konstitutiv für die Photographie ist, soll hier nicht bestritten werden. Es ist dies jedoch ein Punkt, an dem die Tatsache, dass nicht jede Wirkung als Index ihrer Ursache angesehen werden kann, kausale und semiotische Relation nicht zwangsläufig zusammenfallen (siehe Rauch und Feuer), zum Tragen kommt. Zur Definition des Indexes gehört, dass er die Aufmerksamkeit auf etwas lenkt; aufgrund der Spur, des Zeigefingers, des shifters oder was sonst als Index dient, werde ich auf ein gewisses Etwas hingewiesen. Bei jenen Indizes, die die Anwesenheit des gezeigten Objektes voraussetzen, erfolgt diese Verbindung spontan, sie erklärt sich aus der Situation. Bei Spuren hingegen bin ich auf ein Wissen über kausale Zusammenhänge angewiesen, die mich von einem Gegenstand auf die frühere Kontiguität mit einem anderen schließen lassen.

Hinsichtlich der Photographie kommt hinzu, dass ich nicht nur um das Prinzip ihrer Entstehung wissen muss, um die photographische Aufnahmetechnik (dass ein Gegenstand vor der Kamera gestanden haben muss, der Licht reflektierte usw.); damit ich sie als Zeichen von etwas Bestimmtem erkennen, damit sie als Index für eine Person oder ein Ereignis dienen kann, muss sie darüberhinaus trivialerweise ikonisch sein. Blende ich das ikonische Moment aus, so habe ich es zwar nach wie vor mit einer kausalen Relation zu tun, ich weiß, dass es sich um die Wirkung von Lichtstrahlen handelt; um eine Zeichenrelation handelte es sich jedoch nicht mehr, da es nichts gäbe, worauf hingewiesen, worauf die Aufmerksamkeit gelenkt würde.⁹ Damit die Photographie als Index fungieren kann, muss sie notwendig ikonisch sein, eine isolierte Betrachtung des Spurcharakters macht ihre Indexfunktion nicht verständlich.

Wird man nun festhalten wollen, dass über das ikonische Moment bereits auch das Symbolische, Unmotivierte, in das Lichtbild Eingang findet, insofern jede Form der bildlichen Darstellung auf überkommenen Schemata aufsetzt, so findet sich das Symbolische noch in einer weiteren signifikanten Form vertreten. Denn wie eigentlich bezieht man sich mittels eines Indexes auf ein Objekt? Zeigte jemand auf ein rotes Buch, so wäre durch diese Geste allein der Referent nicht sicher zu identifizieren. Gemeint sein könnte „dieses Buch“ , „dieser Text“, „dieses Exemplar eines Buches“, „dieser rote Umschlag“, „dieser Ledereinband“, „diese Farbe (rot)“ usw. Was tatsächlich gemeint ist, ergibt sich entweder aus dem kommunikativen Kontext oder durch das Hinzufügen eines deskriptiven Elementes: Ich zeige nicht nur mit dem Finger, sondern füge hinzu: „Dieser Ledereinband...“. Einem indexikalischen Zeichen kommt eine volle Bedeutung allein dann zu, wenn es einen impliziten oder expliziten deskriptiven Zusatz mit sich führt¹⁰, dem situationsgebundenen Moment (dem Zeigefinger z. B.) fügt sich stets ein nicht situationsgebundenes „indexical symbol“¹¹ an, um den Index zu ‚sättigen‘. Für die Vervollständigung der indexikalischen Funktion bedarf es eines Zusatzes: „Dies ist meine Schwester“, „Die Endstation der Pferdebahn New York“, „Schau nur,

wie er guckt“ usw. In dieser Hinsicht hat Dubois recht, wenn er schreibt, dass das Photo „semantisch leer“¹² sei.

Nun wird in den Indextheorien der Photographie immer wieder betont, dass „der Referent haften bleibe“¹³. Im Gegensatz zum Gemälde oder zum Diskurs, die auf die *möglicherweise* reale Sache verwiesen und auch Chimären zum Gegenstand haben könnten, ließe sich bei der Photographie nicht leugnen, dass die Sache dagewesen sei. Der „photographische Referent“ sei die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv plaziert gewesen sei und ohne die es keine Photographie gäbe¹⁴. Das reale Objekt vor der Kamera (oder, bei Photogrammen, das direkt auf dem Papier plazierte Objekt) fungiere zugleich als *Ursache* und *Referent* der Photographie¹⁵. Die Frage ist nun, was man tatsächlich unter dem Referenten eines (ikonischen) Photos zu verstehen hat.

Nehmen wir das Porträt „William Casby, als Sklave geboren“, das Roland Barthes als Zeugnis nicht allein für das Gewesensein dieses Menschen vor der Kamera, sondern der Sklaverei im allgemeinen dient. „Le noème est ici intense; car celui que je vois là a été esclave: il certifie que l’esclavage a existé, pas si loin de nous [...]“¹⁶. Was wäre der Referent des Bildes? Der tatsächliche ehemalige Sklave William Casby, der sich zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera befunden hat. Was aber, wenn der Mann vor der Kamera nicht Casby gewesen wäre, sondern irgendein anderer Mann? Oder wenn es sich zwar um Casby gehandelt hätte, dieser aber niemals ein Sklave gewesen wäre? Der *Referent* des Bildes würde sich unter solchen Umständen als *fiktiv* erweisen, während die Existenz des Mannes vor der Kamera selbstverständlich unangetastet bliebe. Die (Mit-) Ursache des Photos, das Objekt vor der Kamera, darf nicht mit dem Referenten verwechselt werden.¹⁷

Man vergleiche dieses Beispiel mit Photos, die gezielt Fiktionen ins Bild setzen: „Venus Chiding Cupid and Removing His Wings“ (1872) von Julia Margaret Cameron zeigt Venus, die mit Cupido schilt und ihm die Flügel entfernt. Der Referent *wäre* die tatsächliche Venus, die entsprechende Handlungen vollzogen hätte, ein Referent, von dem man aber einsehen wird, dass es ihn nicht gibt bzw. gab. Die Darsteller vor der Kamera waren zwar als Ursache real, sind jedoch nicht als Referent anzusehen. Um in seine Position einzurücken, müssten sie *als* Darsteller exponiert oder der Titel müsste geändert werden: „Eine Frau, die so tut, als wäre sie Venus, gibt vor, Cupido, dargestellt durch ein Kind, zu schelten und seine Flügel zu entfernen“.

Ein drittes Bild: Eine Handvoll feenartiger Geschöpfe umtanzt ein junges Mädchen. Angefertigt wurde es 1917 von Elsie Wright und Frances Griffiths, 16 und 10 Jahre alt, um, zusammen mit weiteren Photos gleichen Typs, zunächst einige Bekannte und Verwandte und schließlich Sir Arthur Conan Doyle, den Schöpfer der Sherlock Holmes-Romane, an der Nase herumzuführen. Dieser war überzeugter Spiritualist, glaubte an die Existenz von Feen und nahm die Auf-

nahmen der beiden Mädchen als willkommenen Beweis für die Rechtmäßigkeit seines Glaubens: wenngleich, was Doyle nicht wusste, besagte „Feen“ lediglich aus einem Kinderbuch ausgeschnitten und mittels Hutnadeln in der abgebildeten Weise plaziert worden waren.¹⁸ Auf den ersten Blick möchte man die Photographie jener Kategorie von Bildern zuordnen, der auch die „Venus“ zuzurechnen ist. Doch es ist nicht das *Sujet*, das hier zählt.

Der Punkt ist vielmehr folgender: Wenn das Gewesensein des Sklaven Casby durch die Photographie bestätigt werden soll, so derart, dass der Komplex aus Bild, Titel und dokumentarischem Anspruch indexikalisch auf die derart qualifizierte Person vor der Kamera zielt. Im Falle der Venus hingegen scheint eine solche Relation gerade nicht angestrebt zu werden, man hat es mit einer ikonischen Spur zu tun, deren Funktion nicht darin besteht, auf die Menschen vor dem Objektiv zu verweisen, sondern eine Fiktion in Szene zu setzen. Das Beispiel der photographierten „Feen“ zeigt wiederum, dass der Verweis auf das Geschehen vor der Kamera nicht allein vom Aufnahmeprozess oder von der Bildgestaltung abhängig ist, sondern einen ganzen Komplex von Behauptungen voraussetzt, als deren zentrales Moment sich in diesem Falle DoYLES Glaube an die Existenz von Fabelwesen erweist; ein Glaube, der es erst ermöglicht, die offensichtlich fiktive Szenerie als Index dessen aufzufassen, was sich während der Einschreibung abspielte. Bei der Analyse photographischer Präsentationen muss entsprechend berücksichtigt werden, ob sie primär den Ikoncharakter betonen, wie bei fiktiven Szenerien, oder ob das Lichtbild eine Indexfunktion übernimmt, ob also mit seiner Hilfe die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf ein der Aufnahmesituation zugehöriges Moment gelenkt werden soll. Ich kann das „Venus“-Bild natürlich zu solch einem Zweck verwenden, wie ich auch umgekehrt ein Reportagephoto von einer Indexfunktion in eine rein ikonographische Betrachtung überführen kann. Die Differenz der semiotischen Funktionen ist den Bildern selbst nicht inhärent.

Es zeichnet sich ab, dass die Referenz eines photographischen Indexes wesentlich von der Präsentation des Bildes bestimmt wird. Die Indexanalyse wird sich, anders als von Dubois unter dem Stichwort „referentielle Situation“ vorgestellt, nicht primär an der Entstehungssituation orientieren, sondern an der Verwendung des Photos, an der Weise, in der die ikonische Spur als Index eingesetzt wird. Die Art der Entstehung kann hierbei zwar eine Rolle spielen, ihre Beschreibung klärt jedoch lediglich über physikalische Vorgänge auf, ohne dass der Bereich der Semiose notwendig berührt würde.¹⁹ Der photographische Index ist mehr als nur ein Lichtbild.

Die kurze Reflexion auf die Voraussetzungen des indexikalischen Gegenstandsbezuges konnte einsichtig machen, dass der Spurcharakter allein nicht hinreicht, um die Photographie in eine Indexfunktion zu setzen. Die kausale Relation darf nicht mit der semiotischen verwechselt werden; damit sie sich zu einer indexikalischen Bezugnahme wandelt, ist zum einen das ikonische Moment,

zum anderen ein symbolisches Umfeld unabdingbar. Indexikalität ist keine ontologische Eigenschaft von Gegenständen, die durch eine Charakterisierung ihrer Produktionsmodi erfasst werden könnte, sondern eine Funktion innerhalb von Zeigehandlungen. Ob eine solche Funktion vorliegt, ist im Einzelfall erst nachzuweisen. Festzuhalten bleibt, dass ein Index grundsätzlich nicht ausgehend von einem atomistischen Zeichenbegriff adäquat beschrieben zu werden vermag, sondern dem betreffenden Gegenstand, in diesem Falle dem Lichtbild, seine semiotische Funktion erst durch ein Ensemble begleitender symbolischer Zusätze zukommt. Es ist also keineswegs so, dass die Photographie als in sich geschlossenes und derart klar beschreibbares Zeichen eine Reihe von Kontexten durchlaufen würde, die in eben jenen Zusätzen bestünden; vielmehr erweisen sich letztere als konstitutiv für die der Photographie je eigenen Zeichenfunktion. Derart konzentriert sich das Interesse auf ein Phänomen, das als *photographische Aussage* bezeichnet werden kann. Es handelt sich dabei nicht um die Aussage, die ein Bild vermeintlich „enthält“, die es in seiner Singularität zu vermitteln imstande wäre, sondern um den gesamten Komplex aus symbolischen und nicht-symbolischen Komponenten, die jeweils die Bedeutung des Lichtbildes über die Festlegung seiner Funktionalität mitbestimmen. Dieser Komplex kann Behauptungen ebenso umfassen wie Aufforderungen, andere Bilder, ein institutionelles Umfeld, das bestimmte Erwartungshaltungen einschließt, sowie die meist impliziten lebensweltlichen Vorannahmen, die den Blick mitbestimmen. Eine Photographie findet ihren Sinn relativ zum Gesamt der in die jeweiligen Aussagen einbezogenen Komponenten.

Es ist dies ein Moment, das in diversen empirischen und historiographischen Studien seine Würdigung erfahren hat, die teils explizit als Gegenmodell zur ontologisierenden Auffassung der Photographie als Index entwickelt wurden. Ihre wohl pointierteste Ausformulierung findet die Konzeption von Referenz als Diskurs- und Dispositiv-effekt in den von Foucault und Althusser geprägten Studien Victor Burgins, Abigail Solomon-Godeaus, Allan Sekulas und John Taggs.²⁰ Konsequenter wird die Photographie auf das Geflecht der Relationen zu sprachlichen und nicht-sprachlichen Momenten zurückbezogen, das ihren Gegenstandsbezug und ihre soziopolitische Funktion erst etabliert. Bei aller Kritik am Detail wird man jenen Positionen doch das grundsätzliche Verdienst zugestehen müssen, auf eben diesem unhintergehbaren Konnex zwischen Zeichenhaftigkeit, medialer Funktion, einerseits und der Einbettung des Zeichens in übergreifende Konstellationen und Handlungszusammenhänge andererseits bestanden zu haben.

Zwei Begriffe prägen in besonderer Weise die Arbeit Allan Sekulas, jene des *photographischen Diskurses* und des *Archivs*. Unter einem photographischen Diskurs versteht Sekula einen gezielt erzeugten Rahmen von Erwartungen, der Bedeutung und Referenz der Bilder in entscheidender Weise bestimmt. Wenn Alfred Stieglitz und Lewis Hine in etwa zur gleichen Zeit europäische Einwanderer auf der Planke eines Schiffes fotografieren, so stößt man, bedingt

durch die ursprüngliche Präsentation der Photos, auf eine fundamentale, den Bildern selbst nicht ablesbare Differenz: Stieglitz' „The Steerage“ (1907) findet sich zunächst publiziert in der Zeitschrift *Camera Work* und ist entsprechend für eine rein ästhetische Betrachtungsweise privilegiert, eine Form der Rezeption, die schließlich durch Stieglitz' autobiographische Ausführungen zementiert wird. Hines „Immigrants Going Down Gangplank, New York“ (1905) hingegen wurde anfänglich in sozialkritischen Magazinen publiziert, es fand sich, wie die übrigen Bilder Hines auch, zunächst in einer klaren soziopolitischen Funktion, der Blick wurde nicht auf die Gestaltung des Bildes, sondern auf die Lebensverhältnisse der Emigranten gelenkt.²¹

Dies ändert freilich nichts daran, dass die jeweiligen Photographien auch in gänzlich anderer Weise verwendet werden können: Man löst sie aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen heraus, archiviert sie, führt sie neuen Zwecken zu. Das archivierte Bild ist dabei kein Dokument, das auf seinen Referenten transparent wäre, Garant einer wie auch immer gearteten Wahrheit, vielmehr stellt das Photo in diesem Zustand eine fragmentarische, unvollständige Äußerung dar. Löst man ein Bild aus einer abkünftigen Verwendungsweise heraus, also etwa das zunächst sozialkritisch eingesetzte Bild aus einer die ästhetischen Aspekte des Photos betonenden Präsentation, so ist dies mit einem ähnlichen Verlust an Bedeutung verbunden, wie bei der ersten Änderung des Präsentationszwecks.²² Ein Aspekt, der noch einmal die unauslöschliche Abhängigkeit der Photographie von ihrer Verwendung unterstreicht: Sie hat keinen eigentlichen Sinn, keine eigentliche Referenz jenseits der jeweiligen Gebrauchsform.

Die Rekonstruktion der Gebrauchsweisen von Photographien, der bedeutungskonstituierenden Diskurse, vollzieht sich nun nach Sekula wiederum selbst nicht in einem neutralen Raum, sondern ausgehend vom Klassenstandpunkt des Historikers, in Abhängigkeit von seinem spezifischen Erkenntnisinteresse. Die hiermit verbundene Reduktion historiographischer Praxis auf strategische Positionierungen innerhalb gesellschaftlicher Konflikte, die Verknüpfung von Geschichtsschreibung mit äußerlichen, politischen Zwecksetzungen, birgt nun nicht zuletzt die Gefahr, eine argumentative Rechtfertigung des eigenen Vorgehens zu verbauen. Dies lässt sich exemplarisch auch an John Taggs „The Burden of Representation“ demonstrieren.

Mit seinen Analysen hat sich Tagg ausdrücklich von gängigen Indextheorien abzusetzen versucht, um die historische Gebundenheit des vermeintlich unmittelbaren Authentifizierungsvermögens der Photographie aufzuweisen.²³ Von zentralem Interesse ist hierbei die Anknüpfung photographischer Dokumentationen, polizeilicher Beweisphotos etwa, an den realistischen Code, der in einem intertextuellen Spiel den Referenten überhaupt erst als Effekt hervorbringe; einem Spiel, das die Produktion der Texte, ihren artifiziellen Charakter, zugunsten des Resultates, eines vermeintlich auf das Objekt transparenten Dokumentes, verdecke. Der Referent erscheint derart gebunden an ein bürgerliches Machtdispositiv,

ein spezifisches „régime of truth“, das durch eine Veränderung der ästhetischen Praxis, durch die Anknüpfung an unterdrückte Darstellungsstrategien, aufgebrochen werden soll.

Es nicht uninteressant, vor diesem Hintergrund die Frage nach der Schreibweise Taggs zu stellen: Ist er Realist? Es machte ja keinen Sinn, wollte man die Transparenz der Photographie abstreiten, mit dem Ziel, ihre historische, intertextuelle Generierung als Beweismittel nachzuzeichnen, um dann aber eine Transparenz historischer Dokumente auf Ereignisse zu suggerieren (auf die Funktionalität von Lichtbildern in Machtdispositiven). Hierbei zeigt sich:

1. Taggs Diskurs suggeriert eine Transparenz in Hinblick auf die „régimes of truth“. Er sieht Diskurse und Gegenstandskonstitutionen grundsätzlich in Abhängigkeit von Machtverhältnissen, deren Erkenntnis von ihm jedoch nicht in Frage gestellt wird, obgleich auch sie sich in den diskursiven Formationen eines solchen Dispositivs herausbilden müsste. Dies wird besonders deutlich, wenn er einerseits das Reale als Hierarchie von Diskurspraktiken bestimmt (von jenen der Bourgeoisie und der „unterdrückten Klassen“), um es andererseits aber als Diskurseffekt zu beschreiben.²⁴ Mit anderen Worten: Der Komplex aus „dominanten und dominierten Diskursen“ ist Produkt eines durch spezifische Machtdispositive determinierten Diskurses. Dabei greift Tagg im übrigen keine der von ihm dargelegten Strategien zur Subversion realistischer Codes auf, bewegt sich entsprechend selbst in deren Rahmen.

2. Gleichwohl erkennt Tagg in der Einleitung an, dass sein Diskurs sich innerhalb bestimmter institutioneller Zwänge herausgebildet habe, wengleich er sich, wie jeder andere Text auch, nicht in diesen erschöpfe.²⁵ Ein solches Zugeständnis ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Tagg auch hier die Existenz der „Macht“ als produktives (nicht primär repressives) Machtverhältnis voraussetzt. Dieses Konzept ist aber eben nicht ohne Argumentationszirkel zu haben, denn besagte „Macht“ bildet sich als *Gegenstand* erst im Diskurs heraus, der, folgt man dieser Theorie, sich selbst wiederum im Rahmen solcher Machtverhältnisse vollzieht. Eine innertheoretische Rechtfertigung bzw. Begründung des eigenen Ansatzes ist offenbar nicht möglich, da er stets relativ in Hinblick auf die „Macht“ ist.

Dieser Doppelschritt von „realistischer“ Schreibweise und einer Positionierung der Arbeit innerhalb von Machtstrukturen, einhergehend mit der Relativierung der eigenen Darstellung, legt im Stile Sekulas den Akzent der Überlegungen letztlich auf einen außertheoretischen bzw. nicht im engeren Sinne historiographischen Zweck: Die Untersuchung ist Teil einer institutionellen oder politischen Auseinandersetzung, deren Legitimierung jedoch durch das Projekt selbst nicht gewährleistet zu werden vermag.

Zweierlei ist festzuhalten: Zum einen können Ansätze wie jener Sekulas oder Taggs nicht wirklich als Gegenpol zu einer Indexanalyse der Photographie aufgefasst werden, vielmehr stellen sie seine Konkretion dar. Der Realitätsbezug

des Lichtbildes wird in seiner Abhängigkeit von ikonischen und symbolischen Momenten, von gesellschaftlichen Interessen und Praktiken vorgeführt, die die Spur des Lichtes überhaupt erst in semiotische Funktionen setzen. Zum anderen aber führt die Reduktion auf strategisches Wollen in einen Argumentationszirkel, der eine argumentative Rechtfertigung des eigenen Ansatzes unmöglich macht. Die rekonstruierte photographische Aussage ist zwar in der Tat stets eine komplexe Aussage, die die Position des Historikers, sein methodisch gebundenes Vorgehen, zwangsläufig als bestimmend für die Objektkonstitution einschließt: Er trifft selbst Aussagen durch die Rekonstruktion von Aussagen, seine Arbeit ist die einer *réécriture*. Die Akzentuierung des konstruktiven Aspektes historischer Arbeit muss jedoch nicht notwendig in reinen Relativismus münden.

Das grundlegende Missverständnis solcher Ansätze scheint in der Bindung der Wahrheitsfrage an den Referenten zu liegen. Ist dieser nicht direkt zugänglich, ist man stets geprägt von einem intertextuellen Spiel, von Machtdispositiven, so scheint sich alles in strategisches Wollen zu verflüchtigen. Derartige Konzepte sind im Grunde nur das Negativ einer Korrespondenztheorie der Wahrheit, sie verfehlen den spezifisch diskursiven, konsensuellen Charakter der Wahrheitsbildung. Dass Wahrheit keine Entität ist, auch nicht in einer Übereinstimmung mit dem Referenten wurzelt, hebt ihren Begriff keineswegs aus, man wird vielmehr auf den faktischen Vollzug der Verifikation und Falsifikation als phänomenologisch und kommunikationstheoretisch zu erfassendes Handeln zurückverwiesen.²⁶

Eine entspanntere Annäherung an die Frage der Referenz, in deren Rahmen gleichwohl die konstitutive Bedeutung einer Einbindung der Photos in übergreifende Konstellationen und Praktiken anerkannt wird, hat sich im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Digitalisierung herausgebildet. Die Begriffe der Wahrheit und Wirklichkeit, der Bedeutung und Referenz stehen dabei weder per se unter Generalverdacht, noch wird ihr konstruktiver Charakter geleugnet. Eher zielen entsprechende Unternehmen auf ihre Erhellung als Momente gemeinschaftlichen Handelns, teils explizit unter Rückgriff auf die Sprechakttheorie und den Pragmatismus.

Nicht wenige wollten im Aufkommen digitaler Bildbearbeitungstechniken eine Erschütterung photographischer Wahrheit erblicken, eine fundamentale Störung photographisch vermittelter Kommunikation. Eine post-photographische Ära sei angebrochen, in der sich die Grenzen zwischen Lichtbild und Malerei gesprengt fänden. Nun handelt es sich bei der digitalen Photographie in der Tat nicht einfach um ein weiteres photographisches Genre, sondern um ein neues Medium, das die Beschaffenheit des Lichtbildes perfekt zu transformieren und zu imitieren ermöglicht. Sieht man als das Wesentliche an Photographien das „natürliche Bedeuten“ an, die vermeintlich im mechanischen Aufnahmeprozess verankerte Referentialität, so scheint zunächst eine grundlegende Veränderung diagnostiziert werden zu können: Intentionalität wäre als Differenzierungsmodus zwischen

Photographie und Malerei nicht mehr akzeptabel, wenn das „Lichtbild“ bis ins letzte Detail von jeglicher Kontingenz bereinigt zu werden vermöchte. Auch könnte behauptet werden: „The referent has come unstuck“²⁷ – wenn man die (falschen) Annahmen der Indextheorien voraussetzte und Referenz im Kausalnexu verwurzelt sähe. Und doch sollte einsichtig sein, dass man sich mit einem solchen Kommentar von der „ontologischen“ Lesart, die sich am isoliert und idealisiert betrachteten Bild orientiert, löst, um sich dem Kommunikationsprozess zuzuwenden, in dem photographisch aussehende Bilder vorliegen, ohne dass der Betrachter eine Garantie dafür hätte, dass sie wirklich photographisch und nicht digital generiert bzw. modifiziert wurden. Es geht also nicht so sehr um einen Eingriff in das „Wesen“ der Photographie, als vielmehr darum, ob sich Kommunikationsabläufe und -strukturen, in die das Lichtbild eingebunden ist, durch die neuen technischen Möglichkeiten zwangsläufig wandeln. Es sind dies zwei sehr unterschiedliche Reflexionsebenen, die leider zu oft vermengt werden.

Erstaunlich an Fred Ritchins *In Our Own Image* ist zunächst das Erscheinungsjahr: Die Erstauflage wurde bereits 1990 publiziert, zu einer Zeit also, in der die Möglichkeiten digitaler Manipulation noch deutlich beschränkter waren als heute, wo jedes Schulkind mit Hilfe leicht erschwinglicher Software und etwas Geschick mühelos Bilder zu überarbeiten vermag. Ritchin ahnte zu jener Zeit bereits die teils hysterischen Reaktionen voraus, mit denen man dem digitalen Bild begegnen würde und die sich unter anderem in der Proklamation einer allgemeinen Suspendierung photographischer Referenz äußern sollten. Der kausale Konnex mit dem Referenten sei nicht mehr gegeben, das Wesen, die Wahrheit der Photographie tangiert, ja unwiederbringlich verloren.

Fred Ritchin gelingt es, das Neuartige der digitalen Bildtechniken in treffender Weise zu relativieren: Ein Blick auf die Geschichte der Photographie lässt eine lange Tradition der Bildfälschung kenntlich werden, die gleichwohl den Glauben an die Bestätigungskraft des Lichtbildes nicht nachhaltig auszuhebeln vermochte. Die Digitalisierung der Photographie bietet hier lediglich die Optimierung dessen, was ohnehin je schon praktiziert wurde.

Was entsprechend die Frage der Referenz in zugespitzter Weise stellen lässt, sind nicht die neuen technischen Möglichkeiten, sondern deren unregelmäßige Anwendung: Zur Verhinderung einer generellen gesellschaftlichen Abwertung des Photojournalismus, einer grundsätzlichen Suspendierung der Referenz photographisch aussehender Bilder, bedürfte es einer Regulierung des Einsatzes digitaler Bildbearbeitung durch klare Abgrenzung unterschiedlicher Kommunikationsbereiche: Während sie in der Kunst- und WerbephotoGRAPHIE akzeptabel erscheint, lehnt Ritchin sie für den Photojournalismus grundsätzlich ab.²⁸

„Just because words can be fictional does not require the outlawing of news articles; similarly with photographs. The initial clarification that is needed is the separation of one kind of communication from another, properly labeled. Otherwise the reader may begin to assume that every photograph is altered.“²⁹

Mitchell arbeitet in einem vergleichbaren Gestus heraus, dass zwar das Auge des Betrachters „rekonfiguriert“ wird, das Netz der lebensweltlichen Vorannahmen sich erweitert findet durch die Kenntnis neuer Manipulationstechniken, dass aber nicht allgemein das vermehrte Eindringen digitaler Bilder in den öffentlichen Raum Veränderungen provoziert, sondern die *Art* des Eindringens, die Art der Verwendung, die mit Verstößen gegen performative Regeln einhergeht oder einhergehen kann.

Denn um ein Werk als „Fiktion“ begreifen zu können, so Mitchell, müssen wir verstehen, dass das, was wir vor uns haben, *nur* ein Bild ist, dass es nicht verwendet wird, um von einer tatsächlichen Szene oder einem Ereignis zu berichten (dass ihm also keine indexikalische Funktion zukommt) – selbst wenn es so aussieht, als könnte es dazu dienen. Es müsste, mit anderen Worten, einsichtig sein, dass sich die einen gültigen Bericht bestimmenden Regeln suspendiert fänden.³⁰ „The basic point is that if we do not know when the rules of reporting are in effect, we cannot know what to believe.“³¹ Auch die Wahrheitsfrage findet sich letztlich an diese Differenzierungen gebunden, da sie sich nur in Hinblick auf bestimmte Gebrauchsweisen (nicht ontologisch) stellt.

„Thus we can begin to see that the truth, falsehood, or fictionality of an image is not simply a congenital property – one conferred at birth by a particular capture or construction process. It is, at best, only partially determined by the maker of the image. It is a matter, as well, of how that image is being *used* – perhaps by somebody other than the maker – in some particular context.“³²

Die Relevanz der Digitalisierung ist in Hinblick auf die Wahrheitsfrage nur unter Rekurs auf jene die Gebrauchsweisen tragenden Regelsysteme zu verstehen. Es ist das Aufweichen der Grenzen zwischen unterschiedlichen Kommunikationsbereichen, die Aushebelung kommunikativer Regeln durch den unkontrollierten Einsatz von Manipulationstechniken, die nicht nur die Wahrhaftigkeit des Informanten in Frage stellt, sondern die auf diesem Wege auch die Unterstellung der Wahrheit der Aussage, an die man nur glauben oder nicht glauben kann, die man aber für gewöhnlich weder zu verifizieren noch zu falsifizieren vermag, suspendiert.

Im Rahmen der Dokumentarfilmtheorie wird die Markierung visueller Erzeugnisse zur Klassifikation ihrer Verwendungsweise unter dem Stichwort *indexing* gehandelt. Prägend sind hier vor allem die Konzepte von Noël Carroll³³ und Carl Plantinga³⁴, die nicht zuletzt in Abgrenzung zu den dekonstruktiven Praktiken aus dem Umfeld Michael Renovs³⁵ entstanden. Der von Renov so stark betonte Aspekt des Ästhetischen und der Rhetorik scheint in Hinblick auf die Bedingungen photographischer Referenz tatsächlich nur eine akzidentelle Bedeutung aufzuweisen. Nicht nur im Film, sondern auch in der Photographie war von Anbeginn an eine scharfe Trennung zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktiven *auf der Grundlage des Bildes, seiner Gestaltung* allein, nicht möglich. Dokumentarische Aufnahmen bedienten sich des Gestellten, der Arrangements und Kompositionen,

die nicht selten an ikonische Traditionen anknüpfen und derart die vermeintlich unmittelbare Darstellung von Ereignissen einer vorgängigen Rhetorik unterwerfen.

Zweifelsohne sind diese rhetorischen Schemata ein wichtiger Gegenstand historischer Forschung, muss eine Analyse jener Momente angegangen werden, die innerhalb bestimmter Gesellschaften, in einem mehr oder weniger genau abgrenzbaren zeitlichen Rahmen, möglicherweise abhängig auch vom sozialen Status der Menschen, eine Markierung der Bilder und der Bildpräsentationen als dokumentarisch erlaubten, um derart das Inkrafttreten der jeweiligen Ansprüche und der mit ihnen verbundenen performativen Regeln zu signalisieren. Die Analyse des Ästhetischen scheint derart als historische Präzisierung, nicht aber als eigenständiges Modell zur Aufschlüsselung photographischer Referenz dienen zu können. Eine reine Konzentration auf rhetorische, visuelle Strategien im Zuge einer *Poetik* des Dokumentarischen³⁶ vermag nicht nur die Mechanismen des Gegenstandsbezuges nicht zu erklären, sie stellt zudem den medienkritischen Diskurs selbst, seine Wahrheitsfähigkeit, Glaubwürdigkeit und derart seine eigene Referenz in Frage, insofern eine Selbstanwendung entsprechender Theorien diese als ein rein rhetorisches Spiel ausweisen müsste.

Nicht zuletzt in dieser Hinsicht riskieren entsprechende Ansätze, die Kompatibilität mit alltäglichen Fragestellungen audio-visueller Kommunikation zu verfehlen, den Weg zu einer Modifizierung der Praktiken oder zumindest zur Erhellung semiotischer Prozesse zu verbauen. Wenn wir uns täglich mittels Lichtbilder auf Realität beziehen, wenn wir Photographien, Filme, Fernsehsendungen mitunter als Darstellungen von Wirklichkeit auffassen und aufgrund dieser Einschätzung Entscheidungen treffen und handeln, so kann es nicht darum gehen, Referenz theoretisch für unmöglich zu erklären, sie als in einem rhetorisch-strategischen Spiel verfangen für suspendiert zu postulieren. Zwar können jene Konzepte mitunter zeigen, dass bestimmte Auffassungen von Referenz nicht haltbar sind; sie können allerdings nicht erklären, warum oder genauer: inwiefern der referentielle Bezug dennoch möglich ist, d.h. wie wir das machen, was wir nun einmal unablässig vollziehen.

Die grundsätzliche Frage ist, welches Verständnis von Wirklichkeit und Referenz sich an unserer Praxis ablesen lässt, welches know how hinsichtlich semiotischer Handlungen. Dieses gilt es in ein explizites know that zu überführen. Die Frage nach der Referenz ist keine ontologische, Seinsmodalitäten von Zeichen betreffend, sie zielt auf den Umgang mit Zeichen. Es geht um die Ausarbeitung eines Zeichenbegriffes, der den Gebrauch der Bilder bereits als integrales Moment umfasst. Jenseits des Postulates einer Auflösung von Realitätsbezügen in allumfassender Simulation, in einem rein innersymbolischen Prozess, gilt es theoretisch wie auch historiographisch nachzuweisen, auf welchen komplexen Wegen, innerhalb welcher Strukturen, ein Gegenstand mediale Funktionen zu übernehmen vermag,

wie sich im Gebrauch der Zeichen, in der Präsentation wie auch Rezeption, relativ auf lebensweltliche Vorannahmen und Vorkenntnisse, auf Diskurse und Praktiken, Referenz einstellt.

Anmerkungen:

- ¹ Für eine ausführliche Diskussion der hier skizzierten Problematik siehe Peter Riedel: *Pragmatik der Photographie. Eine Einführung in die Theorie des photographischen Realitätsbezuges*. Marburg: Tectum 2002.
- ² Charles S. Peirce: „The Icon, Index, and Symbol“. *Collected Papers* 2.306; vgl. „On the Algebra of Logic“ [1885]. *Collected Papers* 3.361: „The Index asserts nothing; it only says “There!” It takes hold of our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops.“
- ³ Vgl. hierzu Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* [1973]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S.61f. sowie das Schema S.67.
- ⁴ Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma; Gallimard – Le Seuil 1980, S.15f.
- ⁵ Edmund Husserl: *Phantasie und Bildbewusstsein* [1904/05]. In: Ders.: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Hrsg. Von Eduard Marbach. The Hague/Boston/London: Nijhoff 1980 (= Husserliana XXIII), S.1-169, hier: S.30.
- ⁶ Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* [ca. 1935-1945 (1. Teil) und 1947-1949 (2. Teil)]. EA 1953]. Werkausgabe, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp (7.Aufl.) 1990, S.429 [§486]: „Aber schließe ich denn nicht aus den Eindrücken, Sinnesdaten, daß ein Sessel dort steht? - Ich ziehe keinen Schluß! - Manchmal aber doch. Ich sehe z.B. eine Photographie und sage »Es muß also dort ein Sessel gestanden sein«, oder auch »Aus dem, was man da sieht, schließe ich, daß ein Sessel dort steht.«“
- ⁷ Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* [1990]. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Herta Wolf. Dresden: Verlag der Kunst 1998. Eine erste im engeren Sinne theoretische Fokussierung des Spurcharakters findet sich bei André Bazin: „Ontologie des fotografischen Bildes“. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* [1945]. Hrsg. Von Hartmut Bitomsky. Harun Farocki, Ekkehard Kaemmerling, Schauberg: DuMont 1975, S.21-27. An die Thesen dieses Textes sollte Roland Barthes anknüpfen, dessen autobiographische Erzählung *La chambre claire* zwar wichtige Anregungen in Hinblick auf die Einstufung von Photos als Indizes gibt, die aber insofern einen Sonderfall darstellt, als sich, bedingt durch die diskursive Strategie Barthes', die Referenz des Textes und damit einhergehend auch die Wesensbestimmung des Lichtbildes gezielt suspendiert findet. Siehe hierzu ausführlich Peter Riedel: *Pragmatik der Photographie*, S.124-146. Prägend für die Auffassung der Photographie als Index war auch die Arbeit von Rosalind Krauss: „Notes on the Index“ [1977]. In: Dies.: „The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths“. Cambridge London: The MIT Press 1985, S.196-219.
- ⁸ Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, S.79.
- ⁹ Photogramme, auf denen der das Bild mitverursachende Gegenstand nicht identifiziert zu werden vermag, und die von Dubois zur Photographie in Reinkultur stilisiert werden (*Der fotografische Akt*, S.71-73), verweisen eben auch nicht auf jenen Gegenstand, sondern allenfalls auf den eigenen Produktionsmodus. Sie sind „selbstreferentiell“.
- ¹⁰ Arthur W. Burks: „Icon, Index, and Symbol“, *Philosophy and Phenomenological Research* 9 (Sept.1948-June 1949), S.673-689, hier: S.687. Vgl. John Searle: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* [1969]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S.135 und 143.

- ¹¹ Arthur W. Burks: „Icon, Index, and Symbol“, S.682.
- ¹² Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, S.87.
- ¹³ Roland Barthes: *La chambre claire*, S.18: „Bref, le référent adhère.“
- ¹⁴ Ebd., S.119f.
- ¹⁵ Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, S.65.
- ¹⁶ Roland Barthes: *La chambre claire*, S.125.
- ¹⁷ Wenn Barthes festhält, dass er mit dem Begriff „photographischer Referent“ die notwendig reale Sache meine, die sich im Moment der Aufnahme vor der Kamera befunden habe (*La chambre claire*, S. 120), so trägt das zur Problematik nichts bei: Das Wort „Referent“ wird für gewöhnlich nur in Bezug auf semiotische Relationen verwendet; bei der Photographie hat man es aber bezüglich des Gegenstandes vor der Kamera zwar mit einer kausalen, jedoch nicht notwendig mit einer semiotischen Relation zu tun. Reserviere ich das Wort „Referent“ nun für den Gegenstand vor der Kamera, so bin ich gezwungen, für das, was sonst „Referent“ genannt wird, ein neues Wort zu finden, vorausgesetzt, die genannte Differenz soll nicht verwischt werden.
- ¹⁸ William Mitchell: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press 1992, S.196.
- ¹⁹ Vgl. Joel Snyder, Neil Walsh Allen: „Photography, Vision, and Representation“. *Critical Inquiry* 2 (1975), S.143-169, hier: S.157: „No matter how great the photographer's range of controls, no matter how labyrinthine the path from scene to image, one can always find mechanical connections between the two. The question is whether these mechanical connections are really important to us when we look at and try to understand the final picture.“
- ²⁰ Im folgenden beschränke ich mich auf die Konzepte Allan Sekulas und John Taggs. Zu Victor Burgin und Abigail Solomon-Godeau siehe Peter Riedel: *Pragmatik der Photographie*, S.114-124.
- ²¹ Allan Sekula: „On the Invention of Photographic Meaning“ [1982]. In: Victor Burgin (ed.): *Thinking Photography*. Houndsmills/Basingstoke/Hampshire/London: Macmillan Press 1998, S.84-109, hier: S.88-104.
- ²² Allan Sekula: „Reading an Archive“ [1983]. In: Brian Wallis (ed.): *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Cambridge, MA: MIT Press 1991, S.114-127.
- ²³ John Tagg: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* [1988]. Houndsmills/Basingstoke/Hampshire/London 1999. Die Distanzierung von Roland Barthes und der Auffassung der Photographie als Index findet sich auf S.1-5.
- ²⁴ Ebd., S.100f.
- ²⁵ Ebd., S.33.
- ²⁶ Hinsichtlich eines Versuches, die „Wahrheit der Photographie“ wie auch das Verhältnis von Wahrheit und Wirklichkeit ausgehend vom Begriff der photographischen Aussage neu zu denken, siehe Peter Riedel: *Pragmatik der Photographie*, S.147-174.
- ²⁷ William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye*, S.31. Vgl. Hubertus von Amelunxen: „Fotografie nach der Fotografie. Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum“. In: Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, in Zusammenarbeit mit Alexis Cassel (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*. Verlag der Kunst: Dresden 1996, S.116-123, hier: S.118: „Die Ontologie des fotografischen Bildes, wie sie in den 20er Jahren von Kracauer bis Benjamin, später von Bazin bis Barthes gedacht wurde, ist in ihren Grundfesten erschüttert. Auch die an Charles S. Peirce angelehnte Theorie des Index erscheint nun angesichts der binären Kodierung fotografischer Kontingenz als obsolet.“
- ²⁸ Fred Ritchin: *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography* [1990]. New York: Aperture (2.Aufl.) 1999, S.12.

- ²⁹ Ebd., S.126.
- ³⁰ Dies ist die Umkehrung der Searle'schen Feststellung, dass für das Verstehen eines illokutionären Aktes der Zuhörer begreifen muss, dass er aufgrund der diesen Akt determinierenden Regeln zu einer bestimmten Erkenntnis gebracht werden soll. John Searle: *Sprechakte*. S.76.
- ³¹ Ebd., S.220.
- ³² William Mitchell: *The Reconfigured Eye*, S.220
- ³³ Noël Carroll: „Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism“. In: David Bordwell, Noël Carroll (ed.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press 1996, S.283-306.
- ³⁴ Carl Plantinga: „Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches“. In: David Bordwell, Noël Carroll (ed.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, S.307-324. Ders.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge New York / Melbourne: Cambridge University Press 1997.
- ³⁵ Michael Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. New York London: Routledge 1993.
- ³⁶ Michael Renov: „Toward a Poetics of Documentary“. Ebd., S.12-36.