Marc Ries

***photographie brute.* Peirce und die Photographie**

1990

1

Eine neue Kamera-Gattung[1] ist seit einiger Zeit auf dem Markt: die universale Kompaktkamera. Ihre Funktionen sind weitgehend automatisch, sogar die Scharfeinstellung und der Filmweitertransport passieren ohne die Einwirkung einer außerapparativen Kraft. Die Kameras sind oft klein, handlich, von dezenter Funktionsornamentik, man kann sie überall hin mitnehmen, in der Manteltasche, im Bad und bei Schlechtwetter. Was einzig noch einer gewissen Übung bedarf, ist der zum Photographieren unübliche, voraussetzungslose, rasche, zückende Handgriff und das sicht- und wahrnehmungs-unabhängige Abdrücken, Knipsen. Eine neue Haltung im Bilderschaffen, man beachte die in den Prospekten vorgestellte, angezeigte Stellung, vergleichbar dem lässigen Selbstverständnis eines Magiers, der zum Auslösen seines Zaubers mit dem Finger schnippt. Denn darauf zielt die *Kompakt*-Rede: Der photographische Prozess soll ausgelöst werden, soll *sich* auslösen, ohne daß der Verwender vorher durch das Objektiv blickt, weder noch eine Einstellung der technischen Parameter vornimmt. Wozu auch: Schärfe, Zeit, Blende und Belichtung, das alles und noch vieles mehr regelt der Apparat. Nur das haptische Minimalereignis des Auslösens vollzieht der Mensch. Vielleicht wird auch dieser verbleibende sinnliche Restkontakt demnächst mit einer neuen Sensorentechnik aufgehoben, so daß ein Wort, ein Hauch genügt, um das Bild sich herstellen zu lassen.

Die Kamera löst sich vom Auge, gewinnt endlich ihre Herkunftsautonomie qua eigener Logik, zuletzt also von jenem Organ, jenem sinnlichen Primärmedium, das ursprünglich Vorbild für ihre Konstruktion war. Hiermit wird das künstliche Auge des Apparates von seinem organischen, – humanen – Kontrollträger entbunden, reagiert nunmehr selbstbezüglich auf die Welt. Seine Artefakte formen endgültige, d.h. in ihrer technischen Immanenz selbstzufriedene mediale Oberflächen und diese folgen dem Gesetz der Serie. Kein einzelnes, einzigartiges – intentional vom Wirklichen abgezogenes – Photo stellt sich ein, das neue System zwingt, verführt vielmehr zum fortgesetzten Auslösen, Ablösen des Einzelbildes durch das serielle Bild, eingelagert in einer linearen Reihe von in sich kaum unterscheidbaren Einzelaugenblicken. Mit der rahmenlosen, segmenthaften Abbildung von Szenen alltäglicher Wirklichkeit entwirft diese Form der Massenphotographie auch eine erweiterte

[1] Der Text, geschrieben 1990, wurde von den in dieser Zeit den Markt überflutenden „Kompaktkameras“ angeregt; deren Weiterentwicklung in die Struktur von Smartphones hinein mag den nachfolgenden Überlegungen eine Art Theoriefundament für die gegenwärtige Bildproduktion zugestehen.

Zeitlichkeit. *Cinématographie pure*.[2]

2

Das Phänomen, dessen Eigenart sich in dieser Entwicklung radikalisiert, findet im Ton Roland Barthes´ seine stilistische Absolution: „Ihrer Natur entsprechend hat die Photographie etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar. Man könnte meinen, die Photographie habe ihren Referenten immer im Gefolge und beide seien zu der gleichen Unbeweglichkeit verurteilt, die der Liebe oder dem Tod eignet, inmitten der bewegten Welt.“[3]

Den Anfang in der Verwendung der Photographie markiert weder ihr symbolisches Feld: das weite Areal der Bedeutungen, das über eine semiotische Analyse der Signifikate seinen *sens obvi*e, seinen entgegenkommenden Sinn offenlegt[4] – diesen hat die Photographie mit allen anderen Bildtypen gemeinsam. Noch ist es das in der Intensität einer Wahrnehmung sich herausbildende Element der *Ikonizität,* die Identifikation oder das Wiedererkennen der Formen der Gegenstände, welches den Betrachter in Beziehung setzt. Das eigentlich lohnende Unternehmen auf der Suche nach dem immanenten Wert, der *ersten Kraft* einer photographischen Fläche beginnt vielmehr im Kommentieren jenes „strukturalen Bruches in den Werken der Massenmedien“, jener Zäsur zwischen dem „System als Kultur“ und dem „Syntagma als Natur“, von dem Roland Barthes von Beginn seiner photographischen Analyse an Zeugnis ablegt.[5] Innerhalb dieser Aufspaltung registriert Barthes vorerst eine ideologische Operation: Das kontinuierlich sich entfädelnde Syntagma der denotativen Botschaft betreibt die *Naturalisierung* des konnotativen Systems der Bedeutungen und schafft dergestalt ein scheinbar wertfreies, „unschuldiges“ Bild.[6] Einige Schritte weiter markiert Barthes eine anthropologische Wende. Mit Blick auf den Ursprung des photographischen Bildes beschreibt er eine Art Vor-Bild, ein Bild vor dem eigentlichen, sinn*vollen* Bild: „Alles geht so vor sich, als hätte am Anfang (selbst wenn dieser nur als ein utopischer zu denken ist) eine (direkte, scharfe) rohe Photographie (*photographie brute*) existiert, in die der Mensch dank gewisser Techniken Zeichen aus

---

[2] Diese, zu ihrer Autonomie hin sich steigernde Entwicklung der Photographie berührt in gewisser Weise die Versuche E. J. Marey´s, die Phasen von Bewegungsabläufen mittels eines „photographischen Gewehrs“ aufzuzeichnen und damit das kinematographische Konzept mitzubegründen. Man beachte in diesem Zusammenhang auch die, in einer para-ästhetischen Nische voll erblühte und sehr erfolgreiche „Kunst der Lomographie“.

[3] Roland Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 1985, S. 13.

[4] siehe Roland Barthes: *Le troisième sens*. In: R. B.: *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Editions du seuil 1982, S. 45ff.

[5] siehe die drei zentralen Texte in Roland Barthes: *L´obvie et l´obtus*, a.a.O.: *Le message photographique, Rhétorique de l´image, Le troisième sens* in R.B. (Anm. 2).

[6] siehe Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main 1964, Zweiter Teil, ab S. 85, ebenso*: Rhétorique de l´image,* in: R. B. (Anm. 3), S. 36ff und S. 41.

dem kulturellen Code einbrächte. Nur der Gegensatz zwischen dem kulturellen Code und dem natürlichen Nicht-Code vermag, so scheint es, auf den spezifischen Charakter der Photographie zu reagieren und die anthropologische Revolution zu ermessen, die sie in der Geschichte der Menschheit darstellt, da die Bewußtseinsform, die sie hervorruft, wahrhaftig ohnegleichen ist.“[7]

Die Aufmerksamkeit verschiebt sich demnach in Richtung eines „message iconique non-codé“ (nicht-codierte ikonische Botschaft), eines „message littéral“ oder „image denoté“ (buchstäbliche Botschaft, denotatives Bild) und eben einer „*photographie brute“,* eines Brutto-Wertes des photographischen Bildes, wie einige vorsichtige Termini in den ersten Arbeiten Barthes zur Photographie lauten. Ein der Photographie Nachdenken hat folglich nach den Möglichkeiten der Übersetzbarkeit der *photographie brute* zu fragen, nach dem, wie dieses vorsymbolische, nackte, rohe Bild in die Beschreibung, auch einer Theorie, zu übertragen wäre. Denn jeder Beschreibungsversuch indiziert ja bereits ein Übersetzen des Bildes in die symbolisierende Dynamik der Sprache, überhöht, entfernt die nukleare Sinneinheit von ihrer Gebundenheit an die Signifikanten des Bildes, an seine – frontale und eindeutige – referentielle Evidenz.

Dasjenige, über das zu reden die Sprache anhebt, ist *aus sich heraus* abwesend, kann nur in Selbstaufhebung wirken. An seiner Stelle schimmert das Etwas eines Dings, das hereinzuholen in die Bemühungen einer Namensgebung schon erste intelligible Spuren, eine perzeptive und kognitive Konnotation voraussetzt.[8] Das Photo, als Automatik einer Aufzeichnung „wirklicher“ Ereignisse, ist per definitionem *unsichtbar*: „Was immer auch eine Photographie dem Auge zeigt und in welcher Manier auch immer, sie ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht die Photographie, die man sieht.“[9] Das Phänomen eines *rohen Wertes*, einer in der Wertlogik als erste sich artikulierenden Form – vor allen weiteren abstrakten Wertformen –, verleiht dem einzelnen Bild eine prekäre Allgemeinheit, die es mit allen anderen photographischen Bildern teilt. Es nützt wenig, diesen Wert am Referenten oder ikonographisch im Bildmotiv selbst zu suchen. Er klebt vielmehr an der komplexen Zeichenhaftigkeit der photographischen Sprache, vielleicht an einer Art photographischer *signifiance*, wie Barthes die Kategorie des „Dritten Sinns“ im gleichnamigen Text umschreibt.[10]

Trotz ihrer offensichtlichen Unsichtbarkeit, der Abwesenheit eines spezifischen photographischen Codes, offenbart die Photographie, sowohl als ein Allgemeines, wie auch vermittelt in jedem einzelnen Replikat, eine Art „Selbstanzeige“. Vor aller ikonischen und symbolischen Fülle präsentiert

---

[7] Barthes: Rhétorique de l'image, in: R. B. (Anm. 3)., S. 35, Übersetzung: mr.
[8] siehe Roland Barthes: *Le message photographique,* in: R. B. (Anm. 3), S. 21ff.
[9] Barthes (Anm. 2), S. 14.
[10] siehe Roland Barthes: Le troisième sens, in: R. B. (Anm. 3).

das photographische Bild ein Zeichen allgemeiner Erwartung, eine akklamative Vorschreibung, ein Wissen darüber, was Photographie aus-sich-heraus sei und welchen Verwendungen sie offensteht, deklariert sie sich unmißverständlich als ein *Subjekthaftes*. Dieser demonstrativen Selbstbezichtigung auf die Spur zu kommen, möchte ich in der Folge mittels einer Lektüre der Peirce´schen Zeichentheorie, einiger zentraler Augenblicke dieser Theorie, versuchen. Peirce verhilft der näheren Bestimmung eines Brutto-Wertes der Photographie mit Hilfe seiner formal-analytischen Konstruktionsarbeit am Zeichen zu einer möglichen Grundlage.

Charles S. Peirce, vielleicht der erste Philosoph der Moderne, der auch die Photographie einbezog, der sie direkt in Beziehung setzte zu seiner Theorie der Zeichen, sie als Beispiel verwendete, aber nicht in der Absicht kruder Exemplifizierung – hier die Reflexion, dort ihre Anschauung. Vielmehr gilt, daß die Photographie der Peirce´schen Semiotik *etwas zu sagen hat*, die Photographie der Theorie als ein ihr immanenter Teil angehört. Die Idee eines dreistelligen Zeichens, eines relationalen Organismus von Interpretant, Objekt und Zeichen, rekurriert geradewegs auf die technische Produktwelt der Gegenwart.

3

Wenn Photographie, in welcher Form auch immer, zur Sprache kommt: wir sie mit einer Kamera herstellen, sie anschauen, ihr in unseren alltäglichen Kommunikationen begegnen (in Zeitungen, auf Plakatwänden, in den Archiven oder auf Ausweisen), sie nur flüchtig bemerken oder uns ihren intendierten Botschaften aufmerksam zuwenden, sie unsere Wahrnehmung in vielfacher Weise betört, wir über sie, in Abwesenheit, als ein Allgemeines reden oder aber auf einzelne Bilder verweisen, in all diesen Fällen ist die Photographie in bestimmten Zuständen, in Variationen in Kategorien „in unserem Geist“ immer schon vorhanden, enthalten. Die erste Frage nach Art und Weise dieser geistigen Anwesenheit der Photographie führt zu einer „Phänomenologie der universalen Kategorien“. In Anlehnung an Hegels Phänomenologie fragt Peirce nach den Elementen oder „Gattungen der Elemente [...], die unveränderlich in allem gegenwärtig sind, was in irgendeinem Sinne im Geist enthalten ist“.[11] Die phänomenologischen Charakterisierungen, die Peirce zur Beschreibung der drei universalen Kategorien anführt, lassen auch die für die Photographie relevante Kategorie erkennen. Sie führt direkt in eines der Zentren Hegel´scher Philosophie, die Herr/Knecht-Dialektik. Die Welt der Dinge drängt sich unserer Wahrnehmung und dem Photoapparat auf. Als kontinuierliches Ereignis insistieren die Phänomene auf Anerkennung, fordern sie unsere Aufmerksamkeit. Wir erwehren uns, wählen aus, eliminieren und differenzieren. Auch der photographische Bildcode folgt einem

[11] Charles S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am Main 1983, S. 55.

Reduktionsmodell, das der Welt Widerstand leistet, ihr eine eigene technologische Kraft entgegensetzt, sich schlußendlich behauptet und die Objekte zwingt, sich ihrerseits seiner Zeichenhaftigkeit zu unterwerfen. Den Tatsachen wird es jedoch von Anfang an gelingen, unserer Anstrengung, sie abzuschaffen bzw. zu transformieren, zu widerstehen, sie vermögen zumindest partiell eine sich verweigernde Gegenkraft unserem Drängen entgegenzusetzen.[12] Dieser Prozeß, so Peirce, konstituiert Erfahrung, Erfahrung als die Kategorie der *Zweitheit*. Härte und Zwang der Erfahrung sind Ergebnis eines doppelseitigen Bewußtseins, eines Bewußtseins von Anstrengung und Widerstand, ein Gefühl der Reaktion zwischen Ich und Nicht-Ich, das sich in der Konfrontation mit der Welt der Phänomene, „mit dem Auf und Ab des Lebens", einstellt. Die gesamte wache Existenz widersteht mit den zwei Bewußtseinsformen dem Andrang der aktualen Existenz der Außendinge, die wir als „harte Tatsachen" und als „Zwang der Erfahrung" wahrnehmen. Ein Hervorbringendes und ein Erleidendes vereint in einer relationalen Beziehungsstruktur.[13]

Am Anfang photographischer Bildgebung ging mit der verunsichernden, ängstigenden Kunde eines – allein der Schöpfung des Menschen erwachsenen – *Bildes-seiner-selbst* (also nicht mehr seines Bildes als *Ebenbild* eines anderen, Gottes) ein besonderer Blick einher, ein Blick geradewegs in diese Schöpfung hinein. Man schaute unvermittelt durch die Bilder hindurch auf ihre Entstehung und schauderte auch noch in der ungläubigen Freude vor dem, was sich da bot: der mechanische Ein-/AbDruck als Verdoppelung der eigenen Wahrnehmung im Herstellungsprozeß der Bilder, Warten auf das langsame Einfräsen des ersten Körpers in den zweiten, in den Bildkörper, festgehaltene Spiegelbilder, *Verdoppelte Zweitheit.* Die Einsicht, daß Tatsachen nun nicht bloß vom eigenen Geist kategorial aufgenommen werden, sondern ebenfalls vom „Geist" einer Maschine sich implementieren lassen, diese Einsicht unterstützt bis heute eine gewisse Vorsicht im Umgang mit diesen Maschinenbildern.

Mit der Simulierung der Wahrnehmungstechnik über die photographische Aufzeichnungstechnik trifft auf diese der gleiche dualistische Prozeß. Die Photographie, als zur Kategorie der *Zweitheit* gehörend, ist aktuales Reagieren eines maschinellen Algorithmus. Sie verursacht nicht Ereignisse, sondern Tatsachen. Wir erfahren die photographischen Bilder als Tatsachen, als eine „dualistische Abstraktion" der Phänomenwelt, über die deren Anerkennung passiert.[14] Die Photographie „handelt" zwischen irgendeinem Ding und einer Möglichkeit, einer *Erstheit*, die als Sichtbarkeits, als Wahrnehmungsqualität mit diesem Ding verwirklicht ist. Das Photo erfährt sich selbst als Zweitheit im Prozeß seiner apparativen Erzeugung. „*Zweitheit* ist die Weise oder das Element des Seins, durch

---

[12] siehe Peirce, ebda., das Kapitel 2: *Die Phänomenologie der universellen Kategorien* und Charles S. Peirce*: Semiotische Schriften*. Band 2 1902-1906. Frankfurt am Main 1990, S. 110.
[13] siehe Peirce, (Anm. 10), S. 55ff.
[14] Ebda., S. 164.

die jeder Gegenstand so ist, wie er in einem zweiten Gegenstand ist, unabhängig von irgendeinem dritten.“[15] Damit ist das „doppelseitige Bewußtsein“ des Photoapparates angesprochen: Der a-zentrische, offene Raum der Dingwelt umflirrt die photographische Apparatur, diese leistet offensiv Widerstand in der monoskopischen Verengung der reflektierten Lichtbahnen, verfügt deren geordnetes Hinlenken auf eine Emulsionsfläche, die unmittelbar auf die Lichtimpulse reagiert, diese wiederum verweigern sich, widerstehen und formen einen Abdruck *ihrer selbst*, der die gesamte Spannung der Zweitheit vehement widerspiegelt.

In Aufhebung der Unmittelbarkeit und im Abschließen der Dialektik von Zwang und Anerkennung konstituiert sich die Photographie als „Individualität“. Das Aktual-Sichtbare wird über die photographische Aufzeichnung *ausgezeichnet*, mit dem erklärten Ziel, innerhalb der analog geschaffenen Proportionen *Identität* zu stiften, um auf diese Weise die Welt der Erfahrung innerhalb einer Logik des Mit-sich-Gleichen zu vereinheitlichen. Die Photographie, eine „analoge Technik“? Nun kann hier nicht jene Bedeutung gemeint sein, die in Barthes´ Wort einer *plénitude analogique* (einer analogen Fülle), einer *nature absolument analogique de la photographie* (einer absolut analogen Natur der Photographie) angelegt ist, wo das Bild als sich mit Wirklichkeit auffüllend, als in wesentlichen Teilen mit ihr in großer Entsprechung stehend, gedacht wird, „analog“ also eher als eine Beschreibungskategorie in Verwendung steht.[16] In etymologischer Sicht weist das Wort in eine andere Richtung, erweist „analog“ dem Stammwort, dem *logos*, Referenz. *Analog* meint Dem-Logos-Entsprechend, in Beziehung zur (Sprache der) Vernunft stehend, also jene in der griechischen Spätphilosophie ausdifferenzierte, rationale Sichtweise der Dinge, die sich in Gestalt der *Proportion*, in bestimmten rational-logischen Verhältnissen, Bezügen, Strukturen bekannt macht und damit auf das „Hinter-dem-Gesichteten“, auf das Unsichtbare, das Abstrakt-Allgemeine eines Gesetzes verweist. Das Bedeutung-gebende der Gesetze, die „Semiosen des Logos“, sie bewegen sich ihrerseits auf die Formensprache der Techno-*Logien* zu. „Technik“ verstanden als ein bis in seine letzten Konsequenzen angewandter Logos. Auf die photographische Technik bezogen meint „analog“ nun den – in Entsprechung zum in der Bildmaschine angelegten Logos – durchgeführten Prozess des Hereinholens der Dingwelt. Von den Symmetriegesetzen der Lichtreflektionen bis zu den chemischen Reaktionen der Emulsion realisieren sich – autonom – proportionale Beziehungsfälle gemäß dem in der Maschine wirkenden Algorithmus. Die Photographie wird ein zweites Mal unsichtbar, und das nunmehr angezeigte Unsichtbare der Photographie ist ihr Logos, ihr rationales Programm. Wird ein Photoapparat auf uns gerichtet, sehen wir, als Vertreter jenes okzidentalen Denkens, das an der Herstellung dieses Apparates generativ beteiligt war, mit einem Staunen uns vor uns selbst gestellt, uns mit dem eigenen „Gestell“ konfrontiert und wir erleben für einige Augenblicke eine bestimmte

---

[15] siehe Helmut Pape, in Charles S. Peirce. Band 1. 1865-1903. Frankfurt am Main 1986, S. 74.
[16] siehe Roland Barthes: *Le message photographique,* in: R. B. (Anm. 3), S. 11ff.

Weise von *noesis noeseos*, eine kurze Zeit lang, die Zeit der Spiegelung, ein „Sich-selbst-denkendes-Denken“, ein Wissen, wozu dieser Apparat geschaffen wurde und was in diesem, im Augenblick seiner Handhabe mit uns passiert.

Mit dieser Idee eines photographischen Systems, das nicht unbedingt als *langue*, „Sprache“ im Saussure´schen Sinne, zu denken ist, wird ein neues Element, das Element der *Drittheit* eingeführt. Von ihr, der Drittheit aus, entwirft Peirce allererst seine Zeichentheorie als „physiologische“ oder „spekulative Grammatik“, von ihr aus entfaltet sich ein 3 x 3 Kategorien umfassender „Ideen“-Korpus, innerhalb dem alle Formen der drei universalen Kategorien ihre semiotischen Konstituenten finden. „Drittheit“, so Peirce, „schließt wesentlich das Hervorrufen von Wirkungen in der Welt des Existenten ein – nicht als Quelle von Energie, sondern durch die schrittweise Entwicklung von Gesetzen. Denn man kann ohne Zweifel sagen, daß kein Zeichen als solches wirkt, ohne eine physische Replika oder ein interpretierendes Zeichen hervorzubringen“.[17] Wie sehr die Photographie – alle audio-visuelle Apparaturen – im Bund mit dieser Drittheit sich dem Nachfragenden gegenüber zu erkennen gibt, davon soll nun eine Untersuchung der „Physiologie“ ihrer (Zeichen-) Formen berichten.

4

Nach der ersten, von Hegels Phänomenologie mitbestimmten Annäherung an die Photographie, nun ein Entwurf entlang jener in der „Spekulativen Grammatik“ vorgestellten triadischen Relationen, von denen eine auch die Photographie aufnimmt.[18] Mit Bezug auf den dingbezüglichen Aspekt des photographischen Phänomens, ist die Rede von *der* Photographie als bestimmte, als besondere, jenes oder dieses Photo. Oder aber alle nur irgend vorstellbaren Photos in ihrer Allgemeinheit werden in den Blick genommen, so wie jedes Ding eben nicht nur als ein Individuelles mir begegnet, sondern Teil eines Ganzen ist, Replik oder, wie Peirce sagt, *token* eines *type*, eines Allgemeinen, einer Gattung. Das photographische Einzelbild gehört zur triadischen Relation, zur Klasse der DIKENTISCH-INDEXIKALISCHEN-SIN-ZEICHEN.[19]

Dikentisch/Dici-Indexikalisches-Sin-zeichen (DISzeichen): Das *dikentische Element* gehört zur Trichotomie des Interpretanten, das *indexikalische* zur Trichotomie des Objekts und das *Sinzeichen* wird der Trichotomie des Repräsentamens zugeordnet. Das photographische Zeichen muß, wie alle anderen Zeichentypen, immer diese drei Korrelate umfassen, wobei die Zusammenstellung der drei je

---

[17] Peirce (Anm. 10)., S. 61.
[18] Die folgenden Ausführungen treffen sich im wesentlichen mit denjenigen von Phillipe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv.* Amsterdam, Dresden 1998.
[19] Peirce (Anm. 10), S. 128ff.

nach Perspektive verschieden ausfällt. Wichtig ist, daß kein Zeichen als ein Zeichen fungiert, bevor es nicht einen tatsächlichen Interpretanten hat, wobei der Interpretant ein interpretierendes Bewußtsein, aber auch eine maschinelle Entscheidungsstruktur sein kann. Entlang der von Peirce vorgeschlagenen Definition zum DIS-zeichen sollte eine semiotisch begründete Handhabe photographischer *techne* gelingen, wobei einige wichtige Reflexionen von Peirce zur Photographie Hilfestellung bieten.

Ein DISzeichen ist „jedes Objekt der direkten Erfahrung, insofern es ein Zeichen ist und als solches Informationen über sein Objekt liefert. Dies wird nur dadurch möglich, daß es tatsächlich durch sein Objekt beeinflußt wird, so daß es notwendig ein Index ist.“[20] Soweit der erste Teil der allgemeinen Definition des DISzeichen. Wir können nun zuerst auf das Korrelat der Objekt-Trichotomie, den *Index* eingehen. „Ein Index ist ein Zeichen, dessen zeichen-konstitutive Beschaffenheit in einer Zweitheit, oder einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt. Ein Index erfordert deshalb, daß sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen.“[21] Auf der Ebene der dyadischen Relation Zeichenträger/Objekt ist die Photographie ein Indexzeichen, das sich auf das von ihm denotierte Objekt bezieht, indem dieses Objekt faktisch auf es einwirkt, es verändert. Die Silbersalze der photographischen Emulsion reagieren, verändern sich, bilden ab. Es besteht also eine existentielle Relation zwischen Objekt und photographischem Zeichen, beide müssen individuelle Existenz besitzen. Das photographische Indexzeichen interveniert in *Kontiguitätsbeziehung* zum Objekt: Bei der Herstellung des Bildes war der Gegenstand physisch anwesend, zeitliches Zusammenfallen von Realzeit – als Lebenszeit – des Objekts und Produktionszeit der Apparatur. Gleichfalls steht das Zeichen in einem *Kausalzusammenhang* zum Objekt, da es *Wirkung* des realen, komplexen Gegenstandes ist, der als *Ursache* der Lichtreflektionen auftritt. In Fortsetzung dieser Überlegungen kann die Photographie ebenfalls als „motiviertes Zeichen“ begriffen werden. Die Beziehung zu seinem Denotat ist nicht willkürlich gesetzt, sondern „natürlich“, sie ist eine organische. Das vorliegende Bild erscheint deswegen so real, da es als übereinstimmend mit – einer bestimmten Wahrnehmung – der Wirklichkeit seines Beziehungsobjektes wirkt. Insoweit der Index vom Objekt beeinflußt wird, hat er notwendig irgendeine Qualität mit diesem Ding/Mensch gemeinsam, und im Hinblick auf diese Qualität verwirklicht sich seine – sichtbare – Verkörperung im Bild. In diesem Verhältnis schließt das Indexzeichen ebenfalls ein *Ikon* ein, allerdings ein Ikon besonderer Art, wie Peirce ausführt. Das Ikon ist nicht aufgrund der Ähnlichkeit Zeichen des Objekts, „sondern sein tatsächliches Verändert-werden durch das Objekt“ im Verfahren photographischer Entwicklung macht es zu diesem.[22] Der photographische Index gehört zu jenen Indices, die als Zeichen desselben Objekts in zwei Weisen wirken: „So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine

---

[20] Ebda., S. 129.
[21] Ebda, S. 65.
[22] Ebda., S. 125.

existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt, und genau dies ist es, was an Fotografien oft am meisten geschätzt wird. Doch darüber hinaus liefert ein Foto ein Ikon des Objekts, indem genau die Relation der Teile es zu einem Bild des Objekts macht.“[23]

Kommen wir zum zweiten Teil der Definition: „Die einzige Information, die es (das DISzeichen, mr) vermitteln kann, ist, daß eine Tatsache wirklich besteht. Ein solches Zeichen muß ein Ikonisches-Sin-Zeichen einschließen, um die Information zu verkörpern und ein Rhematisch-Indexikalisches-Sinzeichen um das Objekt anzuzeigen, auf das sich die Information bezieht“.[24] Zuerst zur Ebene des *Sinzeichens,* das ja zur Trichotomie des Repräsentamens gehört, also zu jenen Klassen, die an der Produktion des Zeichens selbst beteiligt sind. Das Sinzeichen ist ein „aktual existierendes Ding oder Ereignis, das mehrere Quali-Zeichen, mehrere Qualitäten einschließt“.[25]·Im Sinzeichen der Photographie präsentieren sich die verschiedenen technischen Eigenschaften, die *technologischen Qualitäten*, als aktual existierende Ereignisse, Aktivitäten des photographischen Programms. Diese Eigenschaften, Qualitäten der Repräsentation sind u.a. Perspektive, Zeiteinstellung, Blende, Schärfe, Kadrierung, Filmwahl, Farbe. Die *Objekt-Qualitäten* die für den photographischen Prozeß relevant sind, also Lichtreflektionen und Licht-absorptionen, werden über die *Maschinen-Qualitäten* einerseits als *indexikalische Aufzeichnung* in das photographische Material hinein fortgesetzt. Andererseits werden sie auf der Basis dieser Aufzeichnung zur *ikonischen Abbildung* konzentriert und als diese, d.h. als ikonischer Code, wahrgenommen. Die Aufzeichungsqualität, über die der Index verfügt, die er herbeiführt, muß sich keineswegs in einem eins-zu-eins Verhältnis zur Abbildungsnorm des Ikons verhalten, ja sie ist möglicherweise sogar *immer* überschüssig, generiert einen Mehrwert, der über die Wahrnehmungskonventionen, denen der ikonische Code folgt, nicht erfaßt werden kann und also unleserlich in einer Zwischenzone für sich ausstrahlt. Das Repräsentationsregime des photographischen Sinzeichens dirigiert auf der einen Seite die Aufzeichnung des Objekts als existentielle Relation von Index und Gegenstand, auf der anderen Seite orientiert sie sich an den ikonischen Abbildungsregeln. Diese Repräsentationsqualitäten sind aktual in jeder Photographie verkörpert, d.h. der Interpretant kann sich des Repräsentamens über Index und Ikon versichern.

5

Um die tragende Funktion dieses *photographischen Interpretanten* einzufangen, ist ein längerer Verweis auf das letzte Korrelat, das *Dicizeichen* notwendig. Von diesem Ort aus eröffnet sich sowohl

---

[23] Ebda., S. 65.
[24] Ebda., S. 129.
[25] Ebda., S. 123.

die maschinelle Entscheidungsstruktur des photographischen Systems, als auch die propositional interpretierende Wahrnehmung eines sich dem Bild zuwendenden Bewußtseins. Vom Dicizeichen aus gewinnt die Photographie ihre doppelköpfige Gestalt. Zur Physiologie des Dicizeichens gehört wesentlich, daß es *Information* vermittelt. Informationen, die der Interpretant nur bezogen auf das „Objekt des Zeichens" selbst erfahren und darstellen kann. Dieses *sekundäre,* oder *unmittelbare Objekt* tangiert jene *Zweitheit*, innerhalb der der Index auftritt, während der als ein konkretes Element der *Zweitheit* real existierende Gegenstand *primäres oder dynamisches Objekt* ist.[26] In der Vermittlung der Information über primäres und sekundäres Objekt folgt das Dicizeichen der Struktur einer *Propostion*, die sich aus zwei Teilen zusammensetzt:

1. das *Subjekt*, „das vorschreibt was zu tun ist, damit ein Index des realen Objekts gefunden werden kann",
2. ein *Prädikat*, „das im Geiste des Interpreten ein Ikon des Sachverhalts der Proposition erzeugt".[27]

„Der bloße photographische Abzug selbst liefert noch keine Information. Um ihn zu einem Dicizeichen zu machen, also ihn in den Kontext einer Interpretation einzubeziehen, ist es notwendig, die Tatsache zu berücksichtigen, daß er *determiniert* wurde, punktweise den Lichtstrahlen des Objekts zu entsprechen, die wiederum einen Ausschnitt aus einer Projektion dieses Objektes bilden. Es ist diese Tatsache, die das Foto zu einer Aufzeichnung des Ausschnitts der projizierten Lichtstrahlen von dem und dem Objekt macht, und die uns zeigt, welches das Objekt ist, von dem es, das Foto, das Repräsentamen ist. Diese Tatsache konstituiert das Subjekt des Dicizeichens. Das Prädikat, das den Kern der Information enthält, ist der photographische Abzug selbst. Die Tatsache, daß, nachdem das Negativ entwickelt worden ist, der Abzug davon auf diese Weise und nicht anders gemacht worden ist, ist ein Teil der Tatsache der existentiellen Relation des Abzugs zum Objekt."[28]

Die *photographische Tatsache* besteht also darin, sehend zu wissen, zu denken, daß jede Photographie einer Proposition folgt, innerhalb der das Subjekt auf die maschinelle Entscheidung, den maschinellen Algorithmus der Determination – als Aufzeichnung des jeweiligen Ausschnitts der projizierten Lichtstrahlung von dem und dem Objekt – verweist. Indes das Prädikat den "Kern der Information" enthält und zwar als empirisch konkretes Einzelnes des je einmaligen Abzugs. Das Prädikat erzeugt „im Geiste des Interpreten ein Ikon des Sachverhaltes", entlang konventioneller und historisch-tradierter Wahrnehmungsregeln. Das Prädikat ist ein Ikon, ist eine bestimmte Menge von Ikonen, mit deren Hilfe die „Idee" der Photographie ihren Ausdruck findet. Der propositionale Prozeß beschreibt die Umwandlung des Phänomens zum Zeichen, des photographischen Phänomens zum photographischen Zeichen. Mit Peirce kann das Zeichen im Umfeld seiner Darstellung und im

---

[26] Ebda., S. 67-68 und ders.: *Semiotische Schriften*. Band 2 (Anm. 11), S. 376ff.
[27] Peirce, (Anm. 10), S. 70.
[28] Ebda., S. 70ff.

Umfang seiner darstellenden Wirkungen zu sich finden. „Es ist etwas Wirkliches, das von seinem Wesen her eine Darstellung ist; und dies nenne ich ein Element der Drittheit, weil ein *Repräsentamen* (oder repräsentierendes Objekt) als etwas definiert werden kann, dessen Sein darin besteht, daß es eine Relation zu einem Zweiten besitzt, sein dargestelltes Objekt, so daß es ein Drittes bestimmt, seine *Interpretanten*-Darstellung, in derselben Relation zu jenem Zweiten zu stehen.“[29]

Die innerhalb der Zeichenklasse der Photographie provozierte Darstellung und deren Wirkung „im“ Interpretanten (als zweite Funktion der Darstellung: die Kausalität mentaler Kräfte – im Sinne einer nicht-psychologischen Definition von „Geist“) resultiert im wesentlichen aus der real-existierenden Verbundenheit des Zeichens zu seinem Objekt. Das photographischen System leitet über seine Repliken eine „dynamische Relation“ von Zeichen und Objekt ein, d.h. die Aufzeichnungskraft vermag die Richtung der Lichtreflektionen zu bestimmen, auf daß der interpretierende Geist diese Richtung beachte, da sie auf ihn einwirkt. Ich sehe also in der Photographie eine genuine Beziehung von Kräften zur Idee sich bilden, zur Idee einer Erfahrung von Leiden und Leidenschaft, von Schrecken und Lust zu gleichen Teilen. Am Ursprung dieser Idee agiert ein *factum brutum,* genannt: INDEX. „Ein Index ist ein Ding, das – von einer Kraft seines Objekts affiziert – mit seiner Kraft seinen Interpreten beeinflußt und ihn veranlaßt, seinerseits von der Kraft des Objekts affiziert zu sein und wiederum seinen Interpretanten zu affizieren.“[30]

Vom Dicizeichen aus – dem Ort des Interpretanten – nehmen wir die Photographie wahr, zum einen die Subjekt-Tatsache – sekundäres Objekt – als die Vorschreibung dessen, was zu tun ist, damit ein Index des realen, primären Objekts gefunden werden kann; es ist dies die Information des Bildes als *System* der Photographie. Gleichzeitig vermittelt die Wahrnehmung des je besonderen ikonisch-bildlichen Ausdrucks des primären Objekts eine Information über das existentielle Denotat des Bildes. Photographiehistorisch ist anzumerken, daß nach der Entdeckung des photographischen Subjekts, der maschinellen Entscheidungsstruktur, eine bis heute fortdauernde Arbeit an den einzelnen Elementen dieser Struktur, damit an der Herstellung der Prädikate erfolgt.

In der dargestellten Zeichenklasse agiert die Photographie, handeln ihre Repliken im Rahmen der *Triadischen Relation der Performanz*, d.h. die Relation ist wesentlich reaktiv-informativ bestimmt. Performanz der Maschine, die die Einschreibung des Lichts vollzieht. Das Dicizeichen vereinigt die Aufnahmeregeln, den Einschreibungs- und den Abbildungsprozeß für das aktuell herzustellende Photo. Die technisch-optischen Regeln codieren die Lichtreflektionen des Objekts auf der Ebene des Zeichens/ Repräsentamens, sie semiotisieren den Referenten. Während die indexikalische Beziehung

---

[29] Peirce: *Semiotische Schriften*, Band 2 (Anm. 11), S. 112.
[30] Peirce (Anm. 14), S. 428.

die Veränderung der Emulsion durch das abgelichtete Objekt im Prozeß der Einschreibung selbst meint. Ergebnis dieser Schrift ist ein visueller Abdruck der Gegenstände, eine Art abwesender Spiegelspur der Objekte, ein zur Entität materialisiertes Wahrnehmungsbild.

6

Die systematische *Lektüre* eines photographischen Bildes passiert, in Entsprechung zum Aufbau des Zeichens, in drei Phasen. Die nach der ikonischen Codierung vorgehende Wahrnehmungslektüre ebenso wie die Dechiffrierung ikonographisch-symbolischer und rhetorischer Codes findet in der Forschung eine weitgehende Beachtung. Nicht jedoch die tiefenstrukturelle Lektüre des Bildes, die Peirce entlang des Dicizeichens eröffnet. Folgt man dieser, werden Dynamik und Richtung der Analyse andere.

Jedes abwesende und jedes anwesende Photo wird zunächst auf seine unsichtbare Qualität hin gelesen, also auf seinen *Subjektstatus*, der allen konkreten Bildern gemeinsam ist und unsere Grunderfahrung mit der Photographie bestimmt. Es ist zu unterscheiden zwischen dem Reden über die Photographie als Gattungsbegriff, als ein Verfahren technisch-codierter Bildaufzeichnung und der Immanenz, dem Gehalt eines ersten Wertes der Photographie. Denn *zwischen* dem Benennen, den Namen der Photographie als ein Allgemeines und dem Besprechen eines photographischen Einzelbildes liegt noch eine weitere Zeichenspur: das Element des *photographischen Subjekts.* Eingebettet im Korrelat des Dicizeichens ist es, im Hervorbringen der indexikalischen Einschreibung, als *identitätsstiftend*, als eine Kategorie innerhalb der Identitätslogik beschreibbar. Folgt man mit Klaus Heinrich dem Identitätsbegriff in seine Herkunftszone, so stellt Identität sich zunächst als ein *Zeigewort* dar, ein „Wort mit dem Zeigefinger“. „Ich zeige auf diesen dort und, gefälligst, er hat der Gleiche zu bleiben oder er ist tatsächlich immer noch Derselbe; hier: das, wo ich hinzeige, behält diesen seinen Charakter, es ändert sich nicht. Aus dieser Sphäre stammt der Begriff Identität, durchaus aus einer der gerichteten Tätigkeit, des auf eine bestimmte Stelle hin Zeigens, Sprechens, Denkens.“[31] Auch Barthes streift mit seinem moralischen Diskurs in der *Hellen Kammer* diese Identitätsproduktion. Für ihn ist sie jedoch bloß „eine lächerliche, rein zivilrechtliche, ja sogar strafrechtliche Angelegenheit, sie gibt das Subjekt wieder 'als es selbst', während ich auf ein Subjekt aus bin, das 'in sich selbst ist'“.[32]

In unserer Lesart entwickelt sich Identität aus dem indexikalischen, deiktischen Gefüge, das den Gegenstand und sein Zeichen in eine existentielle Beziehung stellt. Identität, als technische, wird zu

---

[31] Klaus Heinrich: *tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik*. Frankfurt am Main 1987, S. 20 und S. 30.
[32] Barthes (Anm. 2), S. 113.

einer Eigenschaft der Objektivität schlechthin und schließt an jene Reflexionsleistung an, die der Neuzeit als Fundamentalkategorie ihrer rationalistischen Konzepte dient(e), an das *Subjekt* als „Das-Selbe-im-Selben“. In Fortsetzung der Repräsentationsregime der Moderne einverleibt sich die photographische Technik den „Zeigefinger des Subjekts“ als *Identität* und *Objektivität* in ihrem zeichenkonstituierenden Programm. Ihre Arbeitsweise entwickelt sich zu einem fortgesetzten Hereinholen der Verschiedenheiten und Vielheiten, der Bewegungen und Bedrohungen der Außen- und Innenwelten in den transluziden Wert einer als absolut gesetzten Identitätsfolie des photographischen Bildes. Jeder Wahrheitsanspruch zerrinnt vor der Evidenz dieser technischen Offenbarungsbilder. *Identität*, geradezu ein Deckname für das Absolute, das Universelle, wird dem *Subjekthaften* der Bildmaschinen assimiliert, möglicherweise proportional zum sogenannten „Verlust“ oder „Tod“ des *Subjekthaften* im/des Menschen.

Der *erste Wert* der Photographie, Teil einer umfassenden Neuordnung des Sozialen, ist virtuell und all anwesend in unserer Kultur, unserem Bewußtsein. Über diese Kraftzelle muß nicht gesondert gesprochen werden, sie konstituiert sich vielmehr als Erwartungshaltung, als ein fundamentaler Glaube, eine „Urdoxa“ (Barthes), als eine Art Vorschreibung, eine Vorschrift dessen, wie das Medium sich in unsere Bedürfnisstruktur eingewohnt hat. *Identität als Photographie* verführt die Betrachter zu einem „Wechselgesang von Rufen“, wie „Seht mal!“, „Schau!“, „Hier ist's“ (Barthes). Diese Rufe sind Elemente einer reinen Hinweissprache, eine Sprache, die an die Zeigefingerform der Maschine, an die „Der-da-igkeit“ oder „Das-da-igkeit“ (Heinrich) des identitätssüchtigen Bildprogramms gebunden ist.

Noch einmal zurück zur universalen Kompaktkamera. Ihre Automatismen enteignen den Bediener, machen ihn zum Diener ihrer Identitätsproduktion. Selten offenbarte sich ein Gerät in derart unverdeckter Selbstbezeugung:

automatische Scharfeinstellung
automatische Belichtung
automatische Schwachlichtanzeige
automatische Blitzbelichtung
automatische Verschlußsperre
automatisches Filmeinfädeln
automatische Filmempfindlichkeitseinstellung
automatischer Filmtransport
automatische Filmrückspulung
automatischer Filmrückspul-STOP.

[*Photographie brute. Peirce und die Photographie*. Vortrag vom 10.10.1990 in der Sektion Photographie des 6. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik in Passau. Überarbeitet, aufgenommen in: Medienkulturen. Wien: Sonderzahl 2002, S. 48-66.]