

# Selected Student Papers

[www.ipw.rwth-aachen.de/pub/select\\_tx.html](http://www.ipw.rwth-aachen.de/pub/select_tx.html)

ISSN 1862-8117

Selected Student Paper Nr. 31, Januar 2012

**Jens Dolfen**

**Fotografie, Wahrnehmung und Politik**

Anmerkungen zu einem politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff

Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Magisterarbeit 2011

Online veröffentlicht unter:

[http://www.ipw.rwth-aachen.de/pub/select/select\\_31.html](http://www.ipw.rwth-aachen.de/pub/select/select_31.html)

Veröffentlicht von:

Institut für Politische Wissenschaft

RWTH Aachen

Mies-van-der-Rohe-Straße 10

52074 Aachen

[www.ipw.rwth-aachen.de](http://www.ipw.rwth-aachen.de)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b> .....	<b>3</b>
1.1 Forschungsstand.....	8
1.2 Methode.....	9
<b>2 Politikwissenschaft und Politische Fotografie</b> .....	<b>10</b>
2.1 Begriffe.....	16
<b>3 Politische Fotografie als Konstruktion</b> .....	<b>23</b>
3.1 Selbstmitteilung.....	26
3.2 Beweiskraft und Objektivität.....	28
3.3 Bedeutungszuschreibung und Politisierung.....	35
3.4 Schlussfolgerung: Wissen als Voraussetzung.....	44
<b>4 Politische Fotografie im Wahrnehmungskontext</b> .....	<b>46</b>
4.1 Intrinsität.....	47
4.1.1 Ähnlichkeit.....	49
4.1.2 Referenz.....	55
4.1.3 Konvention.....	63
4.2 Extrinsität.....	67
<b>5 Ein Fotografiebegriff für die Politikwissenschaft?</b> .....	<b>74</b>
<b>6 Resümee</b> .....	<b>77</b>
Literaturverzeichnis.....	80

»Höre! Ein Gegenstand erscheint uns nicht gleich groß, wenn wir ihn in der Nähe und wenn wir ihn in der Ferne sehen. [...] Wir sind vielen solchen Sinnestäuschungen ausgesetzt, und die Kunst der Schattenrisse, ebenso die Taschenspielerkunst und viele ähnliche Künste machen sich diese Schwäche unserer Natur zunutze und lassen es an Betrug nicht fehlen.«  
*Platon, nach 385 v. Chr.*

»Die Fotografie ist die Möglichkeit einer Wiedergabe,  
die den Zusammenhang wegschminkt.«  
*Bertolt Brecht um 1930*

»Um das fotografische Bild hat man eine neue Bedeutung des Begriffs ›Information‹ konstruiert.«  
*Susan Sontag 1977*

## 1 Einleitung

Das Phänomen der menschlichen Bildschöpfung ist mindestens so alt wie der *homo sapiens* selbst.<sup>1</sup> Traditionell haben Bilder in der Philosophie aber lange Zeit keine nennenswerte Relevanz gehabt. Und obschon wohl zu kaum einer Zeit so intensiv über das Visuelle nachgedacht worden ist wie in den letzten Jahrzehnten, wirkt die lange Ausblendung der Bilder in den Geistes- und Sozialwissenschaften bis heute nach.<sup>2</sup> Autoren und Herausgeber jüngerer sozialwissenschaftlicher Arbeiten, die sich ganz dem Visuellen widmen, kommen kaum umhin, auf die Anfang der 1990er Jahre ausgerufene Wendung zum Bild, dem sogenannten *iconic turn* oder *pictorial turn*<sup>3</sup> zu verweisen. In ihren Aufsätzen finden sich unzählige Belege für die immer größer werdende Bedeutung von Bildern für moderne Gesellschaften. Zurecht werden oft die Erfindungen der Lithografie, der Fotografie, der Autotypie und schließlich der digitalen Bildverarbeitung und ihre jeweiligen Konsequenzen für die massenmediale Entwicklung herausgestellt. Auch fernab kunsthistorischer Überlegungen ist die zentrale Frage »Was ist ein Bild?«, der Gottfried Boehm einen Buchtitel widmete<sup>4</sup>, dabei immer wieder gestellt worden oder von Bedeutung gewesen. Der Versuch des Kunsthistorikers Peter Geimer, die Komplementärfrage zu beantworten (»Was ist kein Bild?«)<sup>5</sup>, offenbart, welche Schwierigkeiten und Probleme mit der Eingrenzung des Begriffs »Bild« bis heute verbunden sind. Die technischen Entwicklungen im Bereich der digitalen Bilder, die Pluralisierung und Beschleunigung der Verfremdungs-, Distributions- und Bearbeitungsoptionen

---

1 Vgl. Bredekamp 2010, S. 27ff. „In seiner fundamentalen, ersten Definition umfaßt der Bildbegriff jedwede Form der Gestaltung.“ Bredekamp 2010, S. 34.

2 Vgl. ebd., S. 36.

3 Andere geläufige in diesem Zusammenhang verwendete Begriffe sind „visualistic turn“ oder „imagic turn“, vgl. dazu Sachs-Hombach 2009, S. 7.

4 Vgl. Boehm 1995.

5 Vgl. Geimer 2002.

und die damit einhergehende und oft beklagte »Bilderflut« erschweren eine Definition zusätzlich. Ob es möglich beziehungsweise wünschenswert ist, die begriffliche Herausbildung und die faktische Forschungspraxis in einem interdisziplinären Theorierahmen zusammenzuführen, der sich – wie Klaus Sachs-Hombach vorschlägt<sup>6</sup> – als Bildwissenschaft konstituiert, soll hier offen bleiben. Aus politikwissenschaftlicher Perspektive, so wird hier angenommen, ist es aber dringend erforderlich – ganz unabhängig von einem Beitrag zu diesem Unternehmen – die Wirkung und Funktion von »politischen Bildern« interdisziplinär verstehen und erklären zu lernen.

Doch ist nicht mit der Suche nach dem Wesen des Bildes und besonders seinen gesellschaftlichen Funktionen ein oft zu weit gefasster Bildbegriff verbunden? Mitunter werden auch Denkbilder, natürliche Bilder (Spiegelbilder), Sprachbilder (Metaphern) sowie dreidimensionale Bilder in Form von Skulpturen, Denkmälern und Architektur in die Bildtheorien miteinbezogen.<sup>7</sup> Das ist für das Verstehen und Erklären der Wirkung, der Bedeutung und der Funktion von Bildern in ihrem sozialen Kontext langfristig etwa ebenso aussichtslos, als wolle man Sprachverwendung auf ihre soziale Funktion und Bedeutung hin untersuchen, ohne dabei zwischen Sprache in Text und Verbalsprache, Bild- und Zeichensprache, Computer- und Programmiersprache, Morsen etc. zu unterscheiden. Die Wirkung der spezifischen Ausdrucksform muss auch beim Bild für jede Gattung im Einzelnen analysiert werden. Denn schon das spezielle Phänomen der Bilder im engeren, etwa im visuell-artifizellen, zweidimensionalen und materiellen Sinne, erweist sich als überaus vielgestaltig.<sup>8</sup> Verschiedene Disziplinen beschäftigen sich daher zum Teil auf ganz unterschiedliche Weise mit dem Gegenstand »Bild« und setzen dabei ihnen jeweils eigene, je nach Forschungsinteresse ausgewählte, mitunter interdisziplinäre Schwerpunkte. So interessiert in kunsthistorischer Forschung traditionell das Bild vor allem im Zusammenhang mit seinem Urheber, dem schaffenden Künstler. Während die Geschichtswissenschaft Bilder als historische Quellen heranzieht<sup>9</sup>, beschäftigt sich die Kommunikationswissenschaft mit dem allgemeinen Einsatz von Bildern im Kontext jedweder Kommunikationsstrukturen. Die Phänomenologie stellt ihrerseits ontologische Fragen, die analytische Philosophie fragt nach dem Besonderen der Bildwahrnehmung. Psychologen untersuchen, ab wann und wie wir in der Lage sind, Bilder zu erkennen und konzentrieren ihre Forschungen besonders auf mentale und innere Bildrepräsentationen und -verarbeitungsprozesse<sup>10</sup> und Soziologen schließlich interessiert allgemein, welche Funktionen Bilder im gesellschaftlichen Zusammenhang einnehmen und wie Bildlichkeit konstituiert wird. Innerhalb der Disziplinen, die sich mit Bildern auseinandersetzen,

---

6 Vgl. Sachs-Hombach 2005.

7 So etwa bei Münkler 1994.

8 Vgl. Sachs-Hombach 2005, S. 13.

9 Vgl. zur Geschichtswissenschaft besonders Jäger 2000 sowie Jäger 2005.

10 Vgl. Stöckl 2004, S. 55 sowie Schwan 2005, S. 124.

existiert mittlerweile eine Fülle von Bildtheorien, die kaum zu überblicken ist. Die meisten dieser Theorien unterscheiden sich jedoch nicht radikal voneinander und es spricht vieles dafür, dass hier Interdisziplinarität möglich und ertragreich sein kann. Verknüpfungsmöglichkeiten bestehen vor allem zwischen philosophischen und semiolinguistischen Bildtheorien, bei denen der Fokus auf der Zeichenhaftigkeit und ihrem kommunikativen Gebrauch liegt.<sup>11</sup> Die größte Problematik liegt aber wohl an der häufigen Verwendung eines zu weit gefassten Bildbegriffs, durch die die Differenzierung unterschiedlicher Bildgattungen versäumt wird.

Wenn es richtig ist, was Benjamin Drechsel sagt, „die Politikwissenschaft muss sich nicht mit diffuser Bildlichkeit befassen, sondern ausschließlich mit *politischen Bildern* – denn »das Politische« ist ihr Kerngebiet“<sup>12</sup>, dann gilt das vor allem auch für *politische Fotografien*. Politikwissenschaftlich ist bis jetzt kaum zwischen unterschiedlichen Bildgattungen und ihren verschiedenen Wirkungen unterschieden worden; am besten ist das Wahlplakat oder der Wahlwerbe-Fernsehsport untersucht worden, für die politische Bildung wird in Lehrbüchern oft die Karikatur eingesetzt und reflektiert. Die Theorie des Umgangs mit und der Funktion von Bildern ist im Vergleich zu den empirischen Befunden stark unterentwickelt und noch im Entstehen begriffen.<sup>13</sup> Da es sich bei politischen Bildern zum Großteil (neben den verwandten Fernsehbildern) um *Fotografien* handelt, und diese innerhalb der Print- und Online-Medien dominierend und damit für die Politikwissenschaft von besonderer Bedeutung sind, wird in dieser Arbeit ausschließlich auf die Fotografie Bezug genommen.<sup>14</sup> Schon Susan Sontag, eine herausragende und viel zitierte Fotografiethoretikerin, wusste: „Bei den Bildern, die in einer modernen Gesellschaft einen praktisch unbegrenzten Einfluß haben, handelt es sich vorwiegend um fotografische Bilder; und es sind die charakteristischen Merkmale des Kamera-Bildes, aus denen sich die Reichweite dieses Einflusses ableitet.“<sup>15</sup> Aber die *Macht der Bilder* entzieht sich offenbar besonders derjenigen Wissenschaft, die zu ihren Kernbegriffen traditionell den Begriff der »Macht« zählt und ihr Hauptaugenmerk auf das Politische richtet. So hat es die Kommunikationswissenschaftlerin Marion G. Müller auf den Punkt gebracht: „Der Politologie fehlt ein wissenschaftlicher Bildbegriff.“<sup>16</sup> Wilhelm Hofmann diagnostiziert eine *Politik der Bilder* „für die zumal für die Politikwissenschaft gegenwärtig die Begrifflichkeit, Methoden und Theorien noch weitgehend fehlen.“<sup>17</sup>

---

11 Vgl. Stöckl 2004, S. 80.

12 Drechsel 2005, S. 66.

13 Vgl. Lesske 2005, S. 236.

14 Damit sind evtl. Parallelen und Bezugspunkte zu anderen Bildgattungen (insbesondere der verwandten Fernsehbilder) nicht ausgeschlossen. Näheres dazu in Kapitel 3.1.2 (Anmerkungen zu Siegfried Kracauer).

15 Sontag 1978, S. 146.

16 Müller 2004, S. 341.

17 Hofmann 1999, S. 7.

Aus politikwissenschaftlicher Perspektive soll deshalb gezeigt werden, dass besonders *politische Fotografien* ein relevanter Forschungsgegenstand der politischen Soziologie sind. Es wird damit in einem kleinen Schritt der Forderung nachgegangen, Politikwissenschaft müsse vermehrt das Phänomen der *politischen Bilder* in das Interesse ihrer Forschung rücken.<sup>18</sup> Doch was sind *politische Bilder*, was sind *politische Fotografien*? Woher nehmen sie ihre Macht und kann es einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff überhaupt geben? Was kann dieser leisten? In der vorliegenden Arbeit soll zwei Hauptthesen nachgegangen werden:

1. Fotografien werden zu politischen Fotografien, indem sie angeblickt und vom Betrachter in einen politischen Zusammenhang gesetzt werden. Ihre politische Bedeutung ist damit dynamisch. Ein politikwissenschaftlicher Fotografiebegriff muss also vom Betrachter ausgehen und die Bildwirkung als den Schlüssel zum Verständnis politischer Fotografien herausstellen. Dabei muss zwischen der Bildwirkung der Fotografie als zweidimensionale Fläche im Kontext ihres Betrachters und der Wirkung der Bildumwelt auf die Fotografie als Medium im Sinne eines erweiterten Textbegriffs differenziert werden. Dies geschieht über die Unterscheidung der *Intrinsität* und der *Extrinsität* des Bildes. Besondere Aufmerksamkeit gilt hier der *Intrinsität*, da nur sie Rückschlüsse auf das spezifisch Fotografische zulässt, während die *Extrinsität* nur kurz und schematisch dargestellt wird.

2. Dieser sozialkonstruktivistische Ansatz allein führt jedoch nicht zu einer angemessenen Erklärung, weshalb sich die (politische) *Macht der Bilder* besonders auf die Fotografie bezieht. Was sind die von Susan Sontag erwähnten »charakteristischen Merkmale des Kamera-Bildes«? Weshalb werden Fotografien in der modernen Berichterstattung anderen Bildmedien in der Regel vorgezogen? Es wird die These vertreten, dass die Fotografie unter allen Bildgattungen eine Sonderrolle spielt, die gerade für ihre gesellschaftlich-politische Funktion und damit wiederum für die Politikwissenschaft von ganz erheblicher Bedeutung ist. Denn wie keinem anderen Bildmedium wird offenbar der Fotografie *Objektivität* und *Beweiskraft* sowie eine ausgesprochene *Nähe zur Realität* zuerkannt.

Es soll hier also auch danach gefragt werden, unter welchen Bedingungen Fotografien überhaupt geeignet sind, Politik darzustellen oder ob sie zu stark vereinfachend und verfälschend wirken.<sup>19</sup> Und welche fotografiethoretischen Überlegungen spielen bei der Bewertung des Phänomens

---

18 Vgl. dazu besonders Drechsel 2005, S. 63ff.

19 Vgl. Lesske 2005, S. 236f.

*politischer Fotografien* eine wesentliche Rolle? Welchen Beitrag kann die Politikwissenschaft zur Erforschung gesellschaftlich relevanter Bilder leisten?

Das interdisziplinäre Studium visueller Medien ist immer mehr zum Bereich der Geistes- und Sozialwissenschaften geworden und hat eine immer intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit Bildern hervorgebracht.<sup>20</sup> Die Sozialwissenschaften befinden sich beim Forschungsgegenstand *Bild* aber immer noch in der Entdeckungsphase.<sup>21</sup> Gemessen an der Bedeutung der Bilder und Fotografien für die öffentliche Meinungsbildung und damit für die politische Dimension von modernen Gesellschaften fällt die Politikwissenschaft jedoch – besonders hinter den ihr nahestehenden Disziplinen, der Soziologie und den Kommunikationswissenschaften – weit zurück. Vor dem Hintergrund dieser Grundannahme stellt vor allem Benjamin Drechsel folgende Fragen:<sup>22</sup> Was macht ein gewöhnliches Bild zu einem politischen Bild, warum entstehen politische Bilder, welche gesellschaftlichen Reaktionen können sie auslösen? Drechsel argumentiert, die Politikwissenschaft, „die eigentlich für alle Spielarten des Politischen zuständig sein sollte, kann solche Fragen bisher kaum beantworten.“<sup>23</sup> Und weiter:

„Es ist dabei nicht zulässig, dass die Politikwissenschaft ihren Aufgabenbereich nur mit Hilfe schriftlich verfasster Quellen bearbeitet. Denn dann bleiben die visuellen Ursachen, Wirkungen und Kontexte öffentlich verbindlicher Entscheidungen unbekannt, d.h. Kontingent und damit gefährlich. Dass solche visuellen Ursachen, Wirkungen und Kontexte der Politik überhaupt existieren, kann nicht rational bestritten werden.“<sup>24</sup>

Die vorliegende Arbeit kann freilich nur als Skizze zur Annäherung an den Forschungsgegenstand *politische Fotografie* verstanden werden, wobei möglichst die wichtigsten Punkte getroffen werden sollen. Es gilt also zunächst, Politikwissenschaft und Fotografie in Bezug zueinander zu setzen, zu klären, weshalb ihr Gegenstand für die Politikwissenschaft von Bedeutung ist, zu definieren, was politische Fotografien sind und darzustellen, welche Rolle sie als erheblicher Teil der politischen Kommunikation spielen. Anschließend soll anhand der Fotografiethorie herausgearbeitet werden, worin die Sonderrolle der Fotografie begründet ist und welche Rolle ihre zeichentheoretischen Konzeptionen spielen. Nur anhand dieser Theorien lässt sich ein Blick auf ihre soziale Funktion werfen. Schließlich sollen die Ergebnisse in die Anmerkungen zu einem politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff münden.

---

20 Vgl. Sachs-Hombach 2009, S. 7 und Mitchell 2009, S. 319.

21 Vgl. Knieper 2005, S. 37.

22 Vgl. Drechsel 2005.

23 Vgl. ebd., S. 10.

24 Ebd., S. 64.

## 1.1 Forschungsstand

Die Forschungsansätze zur politischen Fotografie beziehungsweise zu politischen Bildern betreffen in erster Linie die Inhalte sowie Darstellungsweisen der Bilder. Dies betrifft vor allem die sozialwissenschaftlich geprägte Kommunikationswissenschaft und Journalistik, die Kunstgeschichte, die Medienwissenschaft und die transdisziplinäre Semiotik. Dabei sind die Forschungsgebiete „randständig“ und „haben sich in keiner Disziplin zu einem fest institutionalisierten Forschungsfeld entwickelt.“<sup>25</sup> Die wenigen politikwissenschaftlichen Ansätze beziehen sich zumeist auf die Politikdarstellung durch Politiker und Politikerinnen und auf das Verhältnis von Politik und Medien. Das weit verbreitete Konzept der »symbolischen Politik« hat dabei seit den 1990er Jahren an Bedeutung gewonnen. Die Forschungsansätze bleiben im wesentlichen makrosoziologisch. Bezieht man die kommunikations- und kulturwissenschaftlichen Forschungsansätze mit ein, zeigen sich Defizite in der Theoriebildung, oft wird versäumt, die soziale Komplexität der Fotografie in ihrer Gesamtheit zu betrachten. Benjamin Drechsel weist in seiner Arbeit *Politik im Bild* aus dem Jahr 2005 unter den *Anmerkungen zur Methode* darauf hin, dass politikwissenschaftliche Methodik ein „problematisches, weil sehr umstrittenes Gebiet“<sup>26</sup> ist. Das betreffe besonders die Arbeit mit dem Forschungsgegenstand *Bild*, da hier kaum Vorarbeit geleistet wurde. Seine Arbeit ist, so urteilt Klaus Sachs-Hombach in seiner Rezension, eine „sehr kompetent recherchiert, erfreulich sachlich und durchweg gut lesbar geschriebene Monografie, der das besondere Verdienst einer gelungenen interdisziplinären Arbeit zukommt“.<sup>27</sup> Drechsels Arbeit kann als Pionierarbeit zu einem politikwissenschaftlichen Bildbegriff betrachtet werden. Ihm kommt außerdem das Verdienst zu, politische Bilder definiert und die Politikwissenschaft vehement auf den interdisziplinären Untersuchungsgegenstand politischer Bilder aufmerksam gemacht zu haben. „Bilder“, so Drechsel, „bzw. die mit ihnen verbundenen Fragestellungen nicht zu thematisieren, kommt einer geistigen Amputation der Politikwissenschaft gleich.“<sup>28</sup> Neben seinen Ausführungen zu digitalen Bildarchiven widmet sich Drechsel besonders einem theoretischen Teil, in dem er den Aufgabenbereich der Politikwissenschaft als Bildwissenschaft konzipiert. In diesem Zusammenhang fordert er, Politikwissenschaft müsse danach fragen, wodurch Bilder in unserer Gesellschaft politisiert werden.<sup>29</sup>

Elke Grittmanns Publikation *Das politische Bild* von 2007 ist wegweisend für die Betrachtung der Bildproduktion. Im Fokus steht hier das Pressebild des Fotojournalismus. Die Arbeit enthält

---

25 Grittmann 2007, S. 175.

26 Drechsel 2005, S. 13.

27 Sachs-Hombach 2006, S.100.

28 Drechsel 2005, S. 75.

29 Vgl. ebd., S. 74.

einen empirischen wie einen theoretischen Teil zum Fotojournalismus als System, Kultur und Konstruktion sowie einen Überblick über den interdisziplinären Forschungsstand *Pressefotografie*. Frank Lesske hat 2005 zusammengefasst, dass Politikwissenschaft Bilder vor dem Hintergrund der Fragen nach ihrer *Authentizität*, *Adäquanz* und *Affektorientierung* betrachten müsse, da diese drei spezifischen Probleme politikwissenschaftliche Fragestellungen berührten.<sup>30</sup> Besonders das Verhältnis zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand gewinne „in der Politik eine ganz eigene Dimension“.<sup>31</sup> Auch diesen Hinweisen soll im Folgenden nachgegangen werden. Seit den 1990er Jahren orientiert sich die Politikwissenschaft innerhalb der visuellen Kommunikationsforschung methodisch an der Semiotik und der politischen Ikonografie. Beide Richtungen, so Marion G. Müller, seien zu diffus und verfügen über keinen handhabbaren Bildbegriff.<sup>32</sup> So stellt Drechsel fest, dass der Mangel eines politischen Bildbegriffs sich auch auf die empirische Forschung ausgewirkt hat.<sup>33</sup> Den jüngsten und sehr umfangreichen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zur politischen visuellen Kommunikation gibt Stephanie Geise 2011, die sich vor allem mit der Funktions- und Wirkungslogik des Wahlplakats beschäftigt.<sup>34</sup> Einen spezifisch politikwissenschaftlichen Blick auf die Fotoanalyse bietet Gregor Matjan 2002, ohne jedoch einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff zu spezifizieren.<sup>35</sup>

## 1.2 Methode

Die vorliegenden normativ-ontologischen Anmerkungen zu einem politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff umfassen sowohl einen mikro-theoretischen als auch einen meta-theoretischen Ansatz. Die Ebene der Mikrotheorie bezieht sich dabei auf das Individuum als Rezipient und seine unmittelbare Umwelt. Hier geht es im Besonderen um die Bildung politischer Einstellungen, um politische Sozialisation, Lerntheorie und mikrosoziologische beziehungsweise psychologische Fragestellungen der Wahrnehmung.<sup>36</sup> Für das Verständnis der Wirkung der Fotografie ist diese Betrachtungsweise unumgänglich, was die Übertragung der Ergebnisse auf makrotheoretische Aspekte jedoch nicht ausschließt, wie etwa die Rückschlüsse auf den politischen Diskurs. Metatheoretisch wird dagegen der Versuch angegangen, Ansätze eines Bild- bzw. Fotografiebegriffs zu entwickeln, der sich für eine politikwissenschaftliche Perspektive erschließt. Dazu soll ein

---

30 Vgl. Lesske 2005, S. 237f.

31 Ebd., S. 238.

32 Müller 2003, S. 203.

33 Vgl. Drechsel 2005, S. 67.

34 Vgl. Geise 2011.

35 Vgl. Matjan 2002.

36 Vgl. Alemann 1995, S. 80.

möglichst dichter Kanon an bild- und besonders fotografietheoretischer Literatur herangezogen und auf die Forschungsinteressen der Politikwissenschaft hin untersucht werden. Die Fotografietheorie setzt sich aus Beiträgen zusammen, die aus Kommunikationswissenschaften, Philosophie, Soziologie, Kunstgeschichte, Psychologie, Semiotik, und anderen Wissenschaften sowie aus der Kunst beziehungsweise aus der Fotografie selbst stammen. Gegebenenfalls wird daher auf eine für die Politikwissenschaft untypische Sprache zurückgegriffen, was besonders im Falle von Roland Barthes, einem der meist zitierten und nicht weniger umstrittenen Denker über Fotografie, hervortritt.<sup>37</sup> Andere, nicht immer nach strengen Methoden der Wissenschaft verfassten aber aus der Fotografietheorie nicht wegzudenkenden Texte, stammen etwa von dem Künstler und Kritiker Allan Sekula, der Schriftstellerin und Publizistin Susan Sontag, oder der Fotografin Gisèle Freund.<sup>38</sup>

## 2 Politikwissenschaft und Politische Fotografie

In modernen Gesellschaften bedarf Politik der politischen Kommunikation beziehungsweise der Vermittlung durch Massenmedien.<sup>39</sup> Zumindest in demokratischen Systemen stehen politische Organisationen, Akteure und Institutionen mit den modernen Massenmedien in einem Abhängigkeitsverhältnis. Aufgabe der Medien ist es, politische Öffentlichkeit zu ermöglichen, indem sie die Erwartungen der Bevölkerung aggregieren und selektieren, über Politik und politische Prozesse informieren, sowie politische Sachverhalte und Ereignisse bewerten und interpretieren.<sup>40</sup> Das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland räumt dabei nicht zufällig auch dem Bild einen Stellenwert in der politischen Kommunikation ein: „Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten.“, lautet der erste Paragraph in Artikel 5, »Meinungs-, Informations-, Pressefreiheit; Kunst und Wissenschaft«. Bilder können also genau wie die Sprache in Wort und Schrift ein maßgeblicher Faktor menschlichen Zusammenlebens, menschlicher Kommunikation und Interaktion sein. Im alltäglichen Gebrauch geht dabei aber oft unter, dass wir selbst die Urheber dieser Bilder sind. „Wir Menschen sind von Symbolen und Bildern umgeben, die wir uns selbst geschaffen haben. Dieser Umstand ist so offenkundig, daß wir ihn kaum noch wahrnehmen.“<sup>41</sup>

---

37 Bei der Lektüre der *Hellen Kammer* muss berücksichtigt werden, dass es sich um eine bewusst subjektive Arbeitsweise des Autors handelt. „Ich würde den Versuch wagen, auf der Basis von ein paar persönlichen Gefühlen die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine Photographie gäbe, zu formulieren.“ Barthes 1980, S. 17.

38 Benjamin Drechsel hat darauf hingewiesen, dass in politikwissenschaftlichen Arbeiten Theoretiker des Visuellen kaum rezipiert werden und bemerkt, Schriften wie etwa von Gisèle Freund oder Susan Sontag seien „geradezu Steinbrüche für die Entwicklung genuin politikwissenschaftlicher Fragestellungen an Bilder.“ Drechsel 2005, S. 70.

39 Vgl. Lesske 2005, S. 236.

40 Vgl. Holtz-Bacha 2002, S. 291f.

41 Wuketits 2009, S. 17.

Besonders der Medientheoretiker Vilém Flusser hat betont, der Mensch vergesse, alle technischen Bilder des Alltags selbst erschaffen zu haben, um sich mit ihnen in der Welt zu orientieren. Er habe dabei Probleme, sie zu entziffern und lebe seither mit einer gewissen Halluzination eines Bilderuniversums.<sup>42</sup> Auf der einen Seite ermöglichen Bilder uns also offensichtlich das Bedürfnis nach Mitteilung und Information zu befriedigen, auf der anderen Seite verstellen sie uns den Blick auf die Urheber.

Frank Lesske hat zuletzt darauf hingewiesen, dass die politische Beeinflussung durch Bilder angenommen werden muss und die allgemeine Frage der Bildwissenschaft nach der Übereinstimmung von Abbild und realem Gegenstand aus politikwissenschaftlicher Perspektive besonders relevant ist, „weil (gefälschte oder aus dem Zusammenhang gerissene) Bilder als Argumente dienen können, um die Welt zu verändern.“<sup>43</sup> Wenn Bilder also die Kraft besitzen, das menschliche Zusammenleben maßgeblich zu beeinflussen, dann bedarf es einer Wissenschaft, die sich mit dem Verhältnis von Bildern und öffentlichen Belangen, Interessen und Entscheidungen befasst, dieses untersucht und beschreibt und die Erkenntnisse in das Wissen um gesellschaftliche Zusammenhänge miteinbezieht. Politikwissenschaft ist die Wissenschaft, die die öffentlichen Handlungs- und Entscheidungsprozesse und ihre Zusammenhänge erklären und verstehen will. Es gehören ebenso wie politische Systeme, politische Parteien und politische Theorien auch politische Bilder in das Aufgabengebiet der Politikwissenschaft.<sup>44</sup> Und auch innerhalb ihrer Teilbereiche müssen Bilder berücksichtigt werden: Für die *Politische Theorie und Ideengeschichte* können Bilder etwa bei demokratietheoretischen Fragen nach politischer Legitimation, Identität, Transparenz und Information, Wahrnehmung und Partizipation eine Rolle spielen. Für den Bereich der *Politischen Systeme* sind sie bei der Einschätzung der Funktion von Medien und bei der Untersuchung von Wahlkämpfen und Meinungsbildung und der politischen Kommunikation von Bedeutung. Im Bereich *Internationale Beziehungen* sind politische Kommunikation<sup>45</sup>, Bilder und insbesondere Fotografien, von großer Tragweite. So sind sie etwa zu einem bedeutenden Kommunikationsmittel der Vereinten Nationen geworden.<sup>46</sup> vor allem in der Forschung über Kriegsberichterstattung<sup>47</sup> sowie in der Terrorismusforschung müssen Bilder auch bei politikwissenschaftlichen Fragestellungen berücksichtigt werden. Mary Kaldor und Herfried Münkler haben mit dem Begriff »Neue Kriege« unter anderem darauf hingewiesen, wie Gewalt als

---

42 Vgl. Flusser 1983, S. 10.

43 Vgl. Lesske 2005, S. 237.

44 Vgl. Drechsel 2005a, S. 10.

45 Vgl. zur politischen Kommunikation in Internationalen Beziehungen etwa Tenschler/Viehrig 2007.

46 Die „United Nations Photo Library“ enthält zurzeit etwa 800000 Fotografien zur Arbeit und Geschichte der Organisation. Vgl. [http://www.unmultimedia.org/photo/photo\\_library.jsp](http://www.unmultimedia.org/photo/photo_library.jsp) [aufgerufen am 22. Juni 2011].

47 Vgl. Spindler 2005, S. 182.

Strategie der Kriegsführung und terroristischer Akte mit steigender Tendenz von der Bildkommunikation abhängt.<sup>48</sup> Bilder werden als Waffe eingesetzt, Kriegsoffer und Leichen werden zur Abschreckung fotografiert und dem Kriegsgegner präsentiert.<sup>49</sup>

Unsere politische Wahrnehmung ist neben dem Hören offensichtlich besonders durch das Sehen geprägt. Gewiss, viele öffentlich verbindliche Entscheidungen aus Politikbereichen wie etwa der Wirtschafts- und Sozialpolitik, der Haushalts- und Finanzpolitik, der Gesundheits- oder der Bildungspolitik sind nur schwer visualisierbar. Um so erstaunlicher ist aber die Tendenz, auch diese Nachrichten- und Themenbereiche mit Bildern von Politikern und Plenarsälen, Supermärkten, Zapfsäulen, Fußgängerzonen, Schülern und Klassenzimmern, Arbeitsplätzen, Gerichtssälen oder Patienten und Arztpraxen und so weiter zu illustrieren. Spätestens in diesem Zusammenhang wird die Frage, ob Bilder überhaupt geeignet sind, Politik darzustellen, relevant.<sup>50</sup> Politische Kommunikation scheint ein komplexes Zusammenspiel aus Zahlen, Worten und Bildern zu sein, aus dem das Visuelle nicht wegzudenken ist.

Obwohl es ein wachsendes Interesse an Fragen zum Verhältnis zwischen Politik und Bildmedien gibt, existiert kein klar umrissener Forschungsgegenstand zur politischen Kommunikation.<sup>51</sup> Es fehlt dabei unter Anderem eine „verbindliche Systematik, mit der politische Kommunikation als komplexes Forschungsfeld angegangen werden könnte.“<sup>52</sup> Demnach präsentiert sich politische Kommunikation als sehr komplexer und verschwommener Gegenstand vieler wissenschaftlicher Disziplinen, wie etwa der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Soziologie, Psychologie, Ökonomie, Pädagogik oder Kunstgeschichte.<sup>53</sup> Beide Begriffe, »Politik« und »Kommunikation«, sind äußerst schwer zu fassen, inhaltlich umstritten und kaum von einander zu trennen. Kaum verwunderlich. Dass es umso schwieriger ist, »politische Kommunikation« als Gesamtbegriff zu definieren.

Der Politikwissenschaftler Ulrich Sarcinelli hat jedoch gefordert, dass politische Kommunikation als wesentlicher Bestandteil aller Gebiete der Politikwissenschaft begriffen wird: „Wie man heute [...] ein zeitgemäßes Verständnis von nationaler oder internationaler Politik erwerben, die Funktionslogik demokratischer oder auch nicht-demokratischer Systeme durchschauen, zentrale demokratietheoretische Prinzipien begreifen oder das Handeln und Verhalten politischer Akteure verstehen soll, ohne eine präzise Vorstellung von den spezifischen

---

48 Vgl. Kaldor 2007 und Münkler 2002.

49 Vgl. Ohnhäuser 2010.

50 Vgl. Lesske 2005, S. 236.

51 Vgl. Jarren/Donges 2006, S. 19.

52 Jarren/Donges 2006, S. 20.

53 Vgl. ebd., S. 19 und Sarcinelli 2009, S. 19.

politisch-kommunikativen Bedingungen zu haben, bleibt freilich schleierhaft.<sup>54</sup> Jürgen W. Falter, ebenfalls Politikwissenschaftler, hat darauf hingewiesen, dass nahezu jeder Definition von Politik – sei sie macht-, gemeinwohl- oder verteilungszentriert – ein angemessener Inszenierungsbegriff fehle: „der inszenatorische Charakter von Politik spielt seltsamerweise bisher nirgendwo, bei keiner Definition, eine Rolle. Dabei ist dieser Aspekt seit der Antike unverkennbar und untrennbar mit Politik verbunden.“<sup>55</sup> Die Divergenz zwischen dem Forschungsumfang der Politikwissenschaft und der politischen Realität ist im Hinblick auf politische Kommunikation offenbar schon lange evident.

Politische Kommunikation wird der *politischen Soziologie* zugeordnet und damit – zumindest im deutschen politikwissenschaftlichen Betriebe – oft als Teilgebiet oder *Appendix* der Politikwissenschaft degradiert.<sup>56</sup> Hiltrud Naßmacher dagegen stellt die politische Soziologie, bei der die Beziehungen zwischen der Gesellschaft und der Politik unter Berücksichtigung der Medienforschung im Mittelpunkt stehen, als Teildisziplin auf *eine Ebene* mit den etablierten Disziplinen *Politische Systeme*, *Politische Ideengeschichte* und *Internationale Beziehungen*.<sup>57</sup> Bereits 1950 enthält das Spektrum der Politikwissenschaft nach einer internationalen Konferenz der UNESCO neben den Kategorien »I. Politische Theorie«, »II. Politische Institutionen und Systeme« und »VI. Außenpolitik und Internationale Politik« nicht zuletzt die Kategorie »III. Politische Soziologie«. Der Politischen Soziologie wird hier unter Punkt 4. der Bereich »Öffentliche Meinung, Medien und Politische Sozialisation« zugeordnet.<sup>58</sup> Der Konferenz lag offenbar schon früh die Einsicht zugrunde, dass sich eine Dreiteilung des internationalen Faches Politikwissenschaft als zu grob erwies.<sup>59</sup> Wird die Dreiteilung beibehalten, so wie etwa bei Werner Patzelt, finden sich unter dem Teilfach der »Politischen Systeme« die Forschungsfelder »Erforschung politischer Kultur«, »Erforschung politischer Sozialisation«, »Erforschung politischer Kommunikation«, »Politische Soziologie«, »Politische Psychologie« sowie ihre jeweilige Theoriebildung.<sup>60</sup> Der Forschungsbereich »politische Kommunikation« entfällt also demnach – wenn ihm mit einer Teildisziplin »politische Soziologie« kein eigener Forschungsbereich zugestanden wird – in die Teildisziplin der *Politischen Systeme*.

Die prominente Fehleinschätzung besteht aus Sicht einiger Politikwissenschaftler allerdings darin, Politik und politische Kommunikation klar voneinander zu trennen, indem Kommunikation ausschließlich als Ausdrucks- und Verständigungsmittel der Politik gesehen wird. Das weit

---

54 Sarcinelli 2009, S. 23.

55 Falter 2002, S. 16.

56 Vgl. Sarcinelli 2009, S. 23.

57 Vgl. Naßmacher 2002, S. 19.

58 Vgl. von Alemann 1994, S. 71.

59 Vgl. ebd., S. 72.

60 Vgl. Patzelt 1993, S. 125ff.

verbreitete Konzept der »Symbolischen Politik«, das in den 1960er Jahren entwickelt worden ist und nach dem Politik in »Entscheidungspolitik« und »Pseudopolitik« unterteilt wird, die sich auf der Vorderbühne beziehungsweise der Hinterbühne abspiele, geht auf Murray Edelman zurück.<sup>61</sup> „Aber Politik gibt es nicht an sich:“, so Benjamin Drechsel, „wo kollektiv verbindliche Entscheidungen hergestellt werden, da müssen sie auch kommuniziert werden.“<sup>62</sup> Versteht man Politik als soziale Interaktionen, die auf „Selektion, Durchführung und Durchsetzung kollektiv bindender Entscheidung ausgerichtet sind, so sind Politik und politische Kommunikation untrennbar miteinander verbunden.“<sup>63</sup> Hans-Georg Soeffner und Dirk Tänzler haben der »Symbolischen Politik« deshalb das Konzept der »Figurativen Politik« gegenübergestellt. „Entscheidungsprozeß und Machtdarstellung, politische Pragmatik und politische Ästhetik bilden prinzipiell eine Einheit so wie einen je (epochen-) spezifischen Typus figurativer Politik.“<sup>64</sup> Politik lässt sich nach dieser Lesart also nicht auf Entscheidungshandeln reduzieren, das von einer symbolischen Politik verschleiert wird. Im Hinblick auf die Ausdifferenzierung der Urheberschaft politischer Fotografien<sup>65</sup> – und damit auch auf die Ausdifferenzierung und den Bedeutungszuwachs politischer Akteure auf gesellschaftlicher Ebene<sup>66</sup> – wird eine Trennung zwischen Darstellung, Beeinflussung und Entscheidung tatsächlich immer schwieriger. Oft wird nicht berücksichtigt, dass auch Politiker einen Großteil an Informationen aus den gleichen Medien beziehen, wie die Bürger. „Für die Politiker erfolgt Wirklichkeitswahrnehmung ebenso wie für die Bürger in hohem Maße sekundär, also über Informationen aus zweiter Hand. Das geschieht nicht zuletzt durch das kontinuierliche Verfolgen der massenmedialen Berichterstattung.“<sup>67</sup>

Vielen Definitionen zum Begriff »politische Kommunikation« ist die Vorstellung eines Prozesses immanent, der unter Beteiligung verschiedener Akteure abläuft. Schon die dem amerikanischen Politikwissenschaftler Harold D. Lasswell zugeschriebene Lasswell-Formel (»Who says what, in which channel, to whom, with what effect?«)<sup>68</sup> aus dem Jahre 1948 zur Untersuchung der Massenkommunikation, verweist auf die Ganzheitlichkeit des Kommunikationsprozesses, auf die beteiligten Akteure und ihre Beeinflussung der kommunikativen Teilaspekte.<sup>69</sup> Kommunikation

---

61 Grittmann 2007, S. 184.

62 Drechsel 2005, S. 68.

63 Jarren/Donges 2006, S. 21.

64 Soeffner/Tänzler 2002, S. 27.

65 Die mediale Verwendung und Weiterverarbeitung privater Fotografien nimmt durch die technische Entwicklung der Digitalfotografie weiter zu. (Vgl. auch den Abschnitt 4.1.2 *Referenz*). Hinzu kommt der Zugriff auf digitale Bildarchive (vgl. dazu Drechsel 2005), Satellitenaufnahmen privater Akteure (Google) und die Option, private Fotografien im Internet zu veröffentlichen.

66 Vgl. Jarren/Donges 2006, S. 126.

67 Sarcinelli 1987, S. 14.

68 „Wer sagt was in welchem Kanal zu wem und mit welcher Wirkung?“ Vgl. Bussemer 2008, S. 231.

69 Vgl. Kaase 2002, S. 287.

wird also als eine Handlung verstanden, die eindeutig nicht ohne ihre Wirkung gesehen werden kann.

Die konzeptionelle Untergliederung der Politik innerhalb der Politikwissenschaften (*polity, politics, policy*) beschreibt *politics* als die verfahrensmäßige Dimension, den Charakter von Politik als Konfliktaustragung<sup>70</sup>, als prozeduralen Gesichtspunkt<sup>71</sup> und als Prozess<sup>72</sup>. „Politics bezeichnet den Prozess der Politik, den man als andauernd konflikthafte und interessengeleitete Auseinandersetzung um Machtanteile verstehen darf oder, in der Terminologie von Max Weber, als »Kampf, Werbung von Bundesgenossen und freiwilliger Gefolgschaft«.<sup>73</sup> Damit fällt die Beschäftigung mit politischer Kommunikation offenbar in den Aufgabenbereich der Politikwissenschaft. Es ist weder möglich noch nötig, im Rahmen der vorliegenden Arbeit den Kommunikationsbegriff detailliert und abschließend zu klären. Es reicht an dieser Stelle die Annahme aus, dass Kommunikation in irgendeiner Form pragmatisch als Verständigung, Austausch und als Mitteilung verstanden wird.<sup>74</sup> Einen Überblick verschiedener Kommunikationsdefinitionen im Zusammenhang mit Politik findet sich bei Markus Rhomberg, der die wesentlichen Definitionsparameter zusammenfasst: „Beispielhaft umfasst die Kommunikation also einen Sender, einen Kanal, eine Botschaft, einen Empfänger, eine Beziehung zwischen Sender und Empfänger sowie bestimmte Effekte und einen Kontext, in dem die Kommunikation entsteht und einen Rahmen auf den sich die Botschaft bezieht.“<sup>75</sup> Um aber verstehen und beschreiben zu können, wie der komplexe Sachverhalt *politische Kommunikation* funktioniert und welche Folgen er hat, ist es für Sozialwissenschaftler aller Disziplinen von Vorteil, zunächst jeweils nur einen Teilbereich von Kommunikation zu untersuchen. Denn „der Themenbereich politischer Kommunikation widmet sich sämtlichen Phänomenen der Darstellung, Vermittlung und Wahrnehmung von Politik in modernen Gesellschaften.“<sup>76</sup> Damit ist nicht nur die Sprache in Wort und Schrift gemeint. Der zentrale Informationsträger der politischen Massenkommunikation scheint bei der Herstellung von Öffentlichkeit neben der Sprache – gerade vor dem Hintergrund der jüngsten Entwicklungen in der Presselandschaft: der Visualisierungswelle der Presse seit Beginn der 1990er Jahre<sup>77</sup>, der Privatisierung der Medien seit Beginn der 1980er Jahre<sup>78</sup> und dem Aufkommen von Online-Medien – vor allem das Bild beziehungsweise die Fotografie zu sein.<sup>79</sup> Die Herausbildung eines

---

70 Jarren/Donges 2006, S. 23.

71 Vgl. Nohlen 2001, S. 385.

72 Vgl. Naßmacher 2002, S. 2.

73 Leggewie 2008, S. 299.

74 Vgl. Hachmeister 2008, S. 205ff.

75 Rhomberg 2009, S. 17.

76 Leggewie 2008, S. 299.

77 Vgl. Grittmann 2009, S. 34.

78 Vgl. Holtz-Bacha 2002, S. 292.

79 Vgl. Grittmann 2009, S. 35 und Knieper 2005, S. 37.

politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs ist also offenbar eine notwendige Bedingung für das Verstehen von visueller politischer Kommunikation. Im Folgenden soll deshalb zunächst versucht werden, die notwendigen Begriffe zu definieren, um anschließend die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie näher betrachten zu können.

## 2.1 Begriffe

Für die Herausarbeitung eines politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs müssen zunächst die Begriffe »Fotografie« und »politische Fotografie« definiert werden. Bei jenen Definitionsfragen kann in einem ersten Schritt an die Vorarbeit der politikwissenschaftlichen Untersuchung *Politik im Bild* von Benjamin Drechsel angeknüpft werden. Drechsel definiert Bilder zunächst als „Zeichen“<sup>80</sup>. In der Semiotik sind Zeichen „solche wahrnehmbaren Dinge, die genutzt werden, um daraus Schlüsse auf nicht unmittelbar Wahrnehmbares zu ziehen.“<sup>81</sup> Allerdings gibt es über das Wesen eines Zeichens verschiedene Auffassungen.<sup>82</sup> Für Nelson Goodman, den zumeist diskutierten Referenzautor für semiotische Grundlagen, sind Zeichen „immer nur relativ zu dem System zu beurteilen, in das ein Benutzer es einordnet.“<sup>83</sup> Ohne einen Betrachter sind Zeichen also zunächst bedeutungslos. Für Drechsel werden Bilder „zu Zeichen, indem ihnen eine Referenz unterstellt wird, die über sie selbst hinausweist.“<sup>84</sup> Um an seine Definition anschließen zu können, muss davon ausgegangen werden, dass Fotografien visuelle Bilder sind. Zum einen werden visuelle Bilder über den menschlichen Sehsinn wahrgenommen, sie stellen etwas Sichtbares dar, ohne das Dargestellte selbst zu sein.<sup>85</sup> „Zum anderen gelten sie unterdessen in weiten Teilen der Forschung als Konstrukte. Sie sind also in irgendeiner Weise hergestellt. Die so gefundene Minimaldefinition lautet: Bilder sind visuelle Konstrukte.“<sup>86</sup> Damit grenzen sich die hergestellten, visuellen Bilder von den Denkbildern, Spiegelbildern und sprachlichen Bildern ab. Hier allerdings wird deutlich, weshalb eine bildwissenschaftliche Betrachtung problematisch ist, die sich zwar zur Aufgabe macht, Bilder zu verstehen, ohne aber dabei von Beginn an zwischen den Bildgattungen zu unterscheiden: Der Begriff Bilder subsumiert offenbar völlig unterschiedliche Erscheinungen und Phänomene mit ganz verschiedenen Eigenschaften.

Die Art und Weise, wie Bilder und Blicke zusammen wirken, ist heftig umstritten. Die Konfliktlinie verläuft zwischen der Behauptung, dass Bilder Zeichen sind (Semiotik), dass Bilder

---

80 Vgl. Drechsel 2005, S. 31.

81 Blanke/Giannone/Vaillant 2005, S. 149.

82 Vgl. dazu Nöth 2009, S. 235.

83 Sachs-Hombach/Schürmann 2005, S. 114.

84 Vgl. Drechsel 2005, S. 31.

85 Vgl. auch Brandt 2009, S. 4.

86 Drechsel 2005, S. 26.

keine, beziehungsweise nicht immer<sup>87</sup> Zeichen sind (phänomenologisch orientierte Gegenposition) und einer Vermittlungsposition, nach der Bilder nicht ausschließlich Zeichen sind.<sup>88</sup> Ein zu weit gefasster Bildbegriff, mit dem auf alles visuell Wahrnehmbare verwiesen wird, wird der Komplexität des Alltagsphänomens »Fotografie« und seinen spezifischen Wirkungsweisen und Funktionen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive nicht gerecht. Bereits die Minimaldefinition – wie später genauer gezeigt werden soll – nach der Bilder ausschließlich visuelle Konstrukte sind, schließt das fotorealistische Argument zunächst aus: das Wesen der Fotografie sei analogisch und das Resultat eines mechanischen Reproduktionsvorgangs.<sup>89</sup> Da es nicht Aufgabe der Politikwissenschaft ist, eine ontologische Bestimmung des Bildes beziehungsweise der Fotografie zu erarbeiten, müssen hier diejenigen Argumente und Betrachtungen herangezogen werden, die für die Frage nach der gesellschaftlichen und politischen Bedeutung und Wirkung und damit für einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff von Interesse sind.

Fotografien gehören also zur Gattung der visuellen Bilder, weil sie über den Sehsinn wahrgenommen werden. Dass eine Fotografie darüber hinaus Zeichen enthält, mithilfe derer Bedeutung und Sinn konstruiert werden, soll hier angenommen werden. Es sei jedoch schon hier darauf hingewiesen, dass der physikalische Entstehungsprozess sowohl der analogen als auch der digitalen Fotografie eine erhebliche Rolle in der Frage nach ihrer politischen Bedeutungs- und Objektivitätszuschreibung sowie ihrer Zeigekraft spielt.

Bis heute herrscht also Uneinigkeit über das Wesen der Fotografie. Ist sie eine besondere Darstellungsform unter den visuellen Bildern? Ist sie eine (soziale) Konstruktion, die sich von einem Gemälde nicht unterscheidet? Werden Fotografien in der politischen Berichterstattung nur deshalb verwendet, weil sie schneller, einfacher und kostengünstiger sind, als handgefertigte Bleistiftzeichnungen oder Gemälde? Dürfen wir erwarten, dass Fotografien zukünftig durch computergenerierte Grafiken ersetzt werden, sobald ihre Verwendung einen ökonomischen Vorteil bietet? Oder gibt es doch einen anderen Grund für die Verwendung der Fotografie in der politischen Kommunikation?

Die kulturrelativistische Position der fotografischen Zeichen betont nach Hans-Diether Dörfler „a) die kulturelle und ontogenetische Determination des Zeichenbenutzers bei der Wahrnehmung einer Fotografie und b) die möglichen Manipulationen durch den Fotografen als Zeichenproduzenten während der verschiedenen Stadien des Aufnahme- und Entwicklungsprozesses bis zum fertigen Abbild.“<sup>90</sup> Doch sei darauf hingewiesen, dass die

---

87 Vgl. Asmuth 2011, S. 107.

88 Vgl. Burkhardt 2004, S. 1.

89 Vgl. Dörfler 2000, S. 18.

90 Dörfler 2000, S. 18.

Beschränkung der Bildproduktion auf den Fotografen als Akteur zu kurz greift. Vielmehr spielen auch andere Akteure (wie etwa der Bildredakteur) eine erhebliche Rolle im fotografischen Produktionsprozess. Entscheidend ist jedoch, dass nicht nur die Bildproduktion sondern auch die Bildrezeption bei der Betrachtung von Fotografien als Träger von Zeichen zu berücksichtigen ist. Denn ein Zeichen gewinnt erst dadurch an Bedeutung, dass es angeblickt wird. Es gibt also keine Zeichen ohne einen Betrachter. Alle Produktionsprozesse sind von Beginn an auf eine spätere Anschauung und Interpretation angelegt. Bevor nicht die Bildwirkung verstanden und beschrieben wird, laufen alle Erklärungen und Beschreibungen der Bildproduktion im Hinblick auf die soziale Funktion von politischen Fotografien ins Leere.<sup>91</sup>

Benjamin Drechsel hält deshalb in einem zweiten Definitionsschritt fest: „Bilder sind visuelle Zeichen, deren Bedeutungen sich aus dem Wechselspiel von Blicken und Trägern ergeben.“<sup>92</sup> Dabei kann der *Träger* „neben der ProduzentIn bzw. neben den ProduzentInnen auch die empirisch verifizierbaren Technik-/ Materie-/ Raum-/ Zeit-Kontexte eines Bildes“ meinen.<sup>93</sup> Von Gegnern und Skeptikern der Zeichentheorie wird aber entgegengehalten, „man kann Bilder als Zeichen benutzen, aber das bedeutet nicht, dass sie deswegen zur Klasse der Zeichen gehören.“<sup>94</sup> Denn immer wieder ist darauf hingewiesen worden, und das trifft im Besonderen auf die naturalistische Fotografie zu, wie auch Roland Barthes in *Die helle Kammer* beschrieben hat, dass wir in Bildern Dinge sehen, die uns buchstäblich präsent zu sein scheinen.<sup>95</sup> Und auch Wolf Singer betont, „die auf Bildern dargestellten Objekte sind der unmittelbaren visuellen Wahrnehmung ebenso gut oder schlecht zugänglich wie die dargestellten Objekte selbst, denn auch Objekte können ja nur über Bilder erfaßt werden, die sie auf der Netzhaut des Auges erzeugen.“<sup>96</sup> Auf die Grundannahme dieses Ähnlichkeitparadigmas – Genauerer dazu wird in Kapitel 4.1.1 (*Ähnlichkeit*) geklärt werden – stützt sich auch Klaus Sachs-Hombachs Vorschlag, Bilder als *wahrnehmungsnahe* Zeichen zu betrachten. Für einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff muss daran anschließend angenommen werden, dass Fotografien nicht einfach Zeichen sind. Fotografien sind visuelle Zeichen und gleichzeitig oft auch *Träger* visueller Zeichen sowie visueller Illusionen und unterscheiden sich durch diese Eigenschaft von anderen visuellen Bildern, was später genauer begründet werden wird.

---

91 Reinhard Matz und Joachim Weiner schrieben deshalb schon 1983 zum Begriff der *politischen Fotografie*: „Die Problematik »politischer Fotografie« besteht nicht nur darin, daß sie Greuelthaten oder menschliches Elend aus einer den Betrachter nicht betreffenden Distanz vorführt, sondern daß ihre jeweilige Wirkung und Bedeutung nur sekundär von der fotografischen Intention und den abgelichteten Inhalten bestimmt wird. Viel entscheidender sind der vom Fotografen meist nicht kontrollierbare Präsentationskontext der Bilder und der Gebrauch, den ein Betrachter von ihnen macht.“ Matz/Weiner 1983, S.16.

92 Drechsel 2005, S. 36.

93 Drechsel 2005, S. 37.

94 Belting 2005, S. 31.

95 Vgl. Mejetschak 2005, S. 97.

96 Singer 2009, S. 104.

Ihr Zeichencharakter bezieht sich dabei auf zwei unterschiedliche Ebenen: Wir erkennen Fotografien meist als Fotografien, insofern sind Fotografien Zeichen. Aber ihre Objektartigkeit ermöglicht zudem eine Bildlichkeit, die ihrerseits Zeichen enthalten kann. Im Gegensatz zu anderen visuellen Bildern jedoch, enthalten Fotografien oft visuell Wahrnehmbares, das in uns die Illusion erzeugen kann, ein reales Objekt zu sehen. Das Objekt *Fotografie* übernimmt demnach eine Trägerfunktion. Anders als bei Drechsel macht der Begriff *Träger* hier vor allem deutlich, dass neben den visuellen Zeichen eine Substanz vorhanden ist, die auch dann vorhanden wäre, wenn man alle Zeichen entfernen könnte.<sup>97</sup> Der Übergang von einer Illusion zu einem Zeichen, oder: von einem naturalistisch abgebildeten Objekt, das wir *erkennen* und einem Objekt, das wir zu *erkennen glauben* (und demnach bei der Betrachtung der Fotografie eher wissen als erfahren) ist fließend, individuell verschieden und deshalb weder objektiv noch subjektiv klar unterscheidbar. Er entzieht sich jeglicher wissenschaftlicher Beschreibung. An dieser Schwelle entzündet sich offenbar der Streit zwischen der phänomenologischen und der semiotischen Position. Es ist daher von besonderer Wichtigkeit, die Wahrnehmungstheorie der Fotografie zu beachten, um ihre gesellschaftliche Funktion aus sozialwissenschaftlicher Perspektive verstehen zu können. Denn offenbar lässt sich politische Fotografie nicht beschreiben, ohne ihre affektive Wirkung zu berücksichtigen.

An dieser Stelle kann zunächst die erste begriffliche Annahme kurz und zusammenfassend lauten: Politische Fotografien zeigen in der großen Mehrheit etwas, was wir aufgrund unseres Sehsinns auch ohne Vorkenntnisse erkennen können (Wahrnehmungsnähe). Der Sinn und die Bedeutung und damit das »Politische« der politischen Fotografie – so eine der zentralen Thesen der vorliegenden Arbeit – wird aber interpretativ über ihren sozialen Kontext vom Betrachter konstruiert (Zeichen).<sup>98</sup> Bis hierhin sollen darauf aufbauend politische Fotografien in einem ersten Schritt wie folgt definiert werden: Politische *Fotografien sind statische*<sup>99</sup>, *reproduzierbare visuelle Zeichen, gleichzeitig oft auch Träger visueller Zeichen, deren (politische) Bedeutung sich aus dem Blick des Betrachters ergibt.*

Peter Geimer hat darauf hingewiesen, dass die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs »Fotografie« nur mühsam voneinander zu trennen sind. Fotografie kann dabei „das allgemeine Phänomen bezeichnen, die Fotografie als solche, das Abstraktum unabhängig von seiner konkreten Realisierung in zahllosen einzelnen Bildern, was Rosalind Krauss »das Fotografische« genannt hat.

---

97 Vgl. dazu Kapitel 4.1.2 (*Referenz*) sowie Barthes 1964, S. 82.

98 Dazu Kapitel 3: Politische Fotografie als Konstruktion

99 *Statisch* meint hier: in Abgrenzung zum bewegten Bild (Videofilm) und bezieht sich nicht auf die politische Bildbedeutung, die ganz im Gegenteil *dynamisch* ist.

›Fotografie‹ meint aber auch: eine Fotografie, eine bestimmte Aufnahme, deren singuläre Bedeutung nicht mit »dem Fotografischen« als Kollektivsingular zur Deckung kommen muss.<sup>100</sup>

Das mühsam zu Trennende liegt auch – und gerade im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit – darin begründet, dass die Fotografie zwar als Endprodukt eines fotografischen Prozesses, als zweidimensionale Bildfläche, Gegenstand der Untersuchung ist, weil sie sich in dieser Form als Medium konstituiert, ihre Wirkung und Funktion sich aber gerade nicht oder nicht nur aus ihrer unmittelbaren Wahrnehmbarkeit erschließen lässt. So wird hier einerseits dafür plädiert, Fotografie als Gegenstand der Politikwissenschaft zu berücksichtigen, dabei jedoch auf die sozialen Gebrauchsweisen verwiesen, die die Fotografie und ihre Eigenschaften als Kommunikationsmedium erst herausgebildet haben. Andererseits sind ihre sozialen Gebrauchsweisen nicht ohne ihre Geschichte und ihre technischen Voraussetzungen verstehbar. Es kommt also darauf an, Fotografie als einen kulturellen Gegenstand zu denken, der gleichzeitig sowohl Produkt als auch Bedingung seiner gesellschaftlichen Verwendung ist.

Viele Definitionen der Fotografie gehen deshalb von ihrer spezifischen Herstellungsweise aus<sup>101</sup>, wie etwa die klassische Definition, nach der Fotografie „nichts anderes als ein Aufzeichnungsverfahren, eine Technik der Einschreibung eines stabilen, durch Lichtstrahlung erzeugten Bildes in eine Silbersalzemulsion“<sup>102</sup> ist. Es ist zu Recht darauf hingewiesen worden, dass diese Definition keinen Apparat voraussetzt.<sup>103</sup> Sie kann als allgemeine Minimaldefinition betrachtet werden. Allerdings ist sie aufgrund ihres Fokus auf die analoge Fotografie veraltet und berücksichtigt nicht die aktuellen Entwicklungen in der digitalen Fotografiertechnik. Auch die Definition, die Jens Jäger für die Geschichtswissenschaft vorgelegt hat, orientiert sich an der Entstehung einer Fotografie in ihrem technischen Zusammenhang: „Wenn [...] von Photographie die Rede ist, so bezieht sich das zumeist auf die Technik, mittels lichtempfindlicher Substanzen Bilder, meist mit Hilfe einer optischen Apparatur, herzustellen.“<sup>104</sup> Diese Minimaldefinition kann hier aber zunächst zugrundegelegt werden, denn Jäger gibt folgenden wichtigen Hinweis: „In der Regel erfüllen digitale Photographien ähnliche Funktionen wie optisch-chemische Photographien und werden auch so wahrgenommen.“<sup>105</sup>

---

100 Geimer 2009, S. 9f.

101 Eine eher sozialkritische Definition der Fotografie hat Flusser vorgelegt: „Sie ist ein programmgemäß von Apparaten erzeugtes und distribuiertes Bild, dessen angebliche Funktion es ist, zu informieren.“ Flusser 1983, S. 69.

102 Damisch 2002, S. 135.

103 Ein Apparat, grundlegend bestehend aus einem lichtundurchlässigen Gehäuse in Verbindung mit einem Objektiv, erweitert ja zunächst nur die Möglichkeiten der Kontrolle über die Belichtung des fotografischen Materials.

104 Jäger 2000, S. 10.

105 Ebd.

Einzelbilder oder Standbilder von Videoaufnahmen sind ebenso als Fotografien zu bezeichnen denn sie sind im Hinblick auf ihre Funktion und Wirkung mit ihnen identisch. Sie weisen dieselben Gesetzmäßigkeiten auf wie mittels lichtempfindlicher Materialien – entweder ohne Hilfe technischer Geräte oder durch Fotokameras, Mobilfunkgeräte oder sonstige Apparaturen – hergestellten fotografischen Einzelbilder. Bereits Siegfried Kracauer hat in seiner Theorie des Films klargestellt, dass Film und Fotografie gleichen Ursprungs sind. „Das Wesen der Fotografie lebt in dem des Films fort.“<sup>106</sup> Und schon Walter Benjamin wusste, dass „in der Photographie der Tonfilm“<sup>107</sup> verborgen war. Was das Medium des Films von dem der Fotografie unterscheidet, das ist die Illusion der Bewegung, die Abhängigkeit der Bilder untereinander und gegebenenfalls sein begleitender Ton. In diesem Sinne stellt der Film lediglich eine Erweiterung der Fotografie dar; das Kino behält aber die Hauptmerkmale der Fotografie bei.<sup>108</sup> Im Standbild löst sich diese Erweiterung auf und wird obsolet. Die vielen von den Print- und Onlinemedien übernommenen Standbilder aus den Fernsehnachrichten und Filmen können deshalb in die Analyse der politischen Fotografien mit einbezogen werden.

Der zu untersuchende Funktionsbegriff »politische Fotografie« bezeichnet zunächst im Gegensatz zu etwa privaten Erinnerungsfotos alle Fotografien, die durch die Presseorgane wie Zeitungen, Zeitschriften, Fernsehen und elektronische Medien beziehungsweise Internet-Medien oder durch Bücher (besonders Schulbücher, Bildbände), Ausstellungen, Veröffentlichungen und Plakate einer Gruppe von Menschen zugänglich gemacht werden. Demnach sind politische Fotografien zunächst *statische, reproduzierbare visuelle Zeichen, gleichzeitig oft auch Träger visueller Zeichen, die einer Gruppe von Menschen öffentlich zugänglich gemacht werden, die mittels einer lichtempfindlichen Substanz meist mit Hilfe einer optischen Apparatur hergestellt werden und deren (politische) Bedeutung sich aus dem Blick des Betrachters ergibt.*

Damit sind politische Fotografien aber unvollständig beschrieben und noch nicht exakt definiert. Denn das Gesagte trifft unter bestimmten Bedingungen auch etwa auf eine Produktwerbung oder auf ein Veranstaltungsplakat zu. Eine der leitenden Fragen der vorliegenden Arbeit lautet jedoch: Wie und wodurch werden Fotografien *politisiert* beziehungsweise *entpolitisiert* und was sind »politische Fotografien«? Es bleibt also die Frage offen, wie das »Politische« politischer Fotografien zu definieren ist. Worin unterscheiden sich öffentlich zugängliche Fotografien von politischen Fotografien? Auch hier kann auf die Arbeit Benjamin Drechsels zurückgegriffen werden. In Anlehnung an Michael Diers' Publikation zum Thema »Schlagbilder« weist Drechsel darauf hin, dass der Terminus »politisches Bild« nicht als Gattungs-

---

106 Kracauer 1960, S. 53.

107 Benjamin 1939, S. 11.

108 Vgl. Kracauer 1960, S. 11.

sondern vielmehr als Funktionsbegriff und keineswegs nur als Bild von Politikern oder politischen Symbolen zu verstehen ist.<sup>109</sup> Vielmehr kann jedes Bild „durch politische Kontexte politische Bedeutung erlangen – jedes Bild kann also zum politischen Bild werden.“<sup>110</sup> Benjamin Drechsel hat anhand der offenen, anschlussfähigsten und „konsensträchtigen Definition“<sup>111</sup> von Politik zu zeigen versucht, wie politische Bilder definiert werden können und darauf hingewiesen, dass jede gängige Definition von Politik für die Definition von politischen Bildern einsetzbar ist.<sup>112</sup> Demnach komme Politikwissenschaft die Aufgabe zu, „mit Hilfe intersubjektiv überprüfbarer Methoden Wissen bezüglich der Herstellung öffentlich verbindlicher Entscheidung zu produzieren.“<sup>113</sup> Für die politische Fotografie bedeutete dies: *Eine Fotografie ist dann eine politische Fotografie, wenn sie intersubjektiv überprüfbar in Zusammenhang mit mindestens einer öffentlich verbindlichen Entscheidung, mit dem Gemeinwohl beziehungsweise in Zusammenhang mit Machtfragen gestellt wird.*<sup>114</sup> Mit dieser Definition wird besonders *eine* der Bedingungen für eine politische Fotografie hervorgehoben, nämlich dass sie zielgerichtet in einen politischen Mitteilungskontext gestellt wird. Politische Fotografien werden dementsprechend oft als Zusatz zu anderen Kommunikationsmitteln<sup>115</sup>, meistens der Sprache oder anderen Bildern, verwendet. Deshalb liegt es auf der Hand, anzunehmen, dass Fotografien durch diejenigen Akteure politisiert beziehungsweise entpolitisiert werden, die die Macht besitzen, sie zu veröffentlichen. Ob und wie sehr Fotografien aber politisch sind, das heißt welche Wirkung sie auf öffentlich verbindliche Entscheidungen haben, hängt letztlich vom Blick ihrer Betrachter und ihrem Wahrnehmungskontext ab.

Der Zusammenhang, in dem eine Fotografie mit einer öffentlich verbindlichen Entscheidung, mit dem Gemeinwohl oder mit Machtfragen steht, wird also nicht davon bestimmt, was auf der Fotografie zu sehen ist. Damit grenzt sie sich schematisch von Politikbildern ab, die lediglich Politiker oder politische Symbole zeigen.<sup>116</sup> Zwar können Politikbilder auch politische Bilder sein und sind es oftmals auch. Aber es ist ihr Kontext, der sie politisieren oder entpolitisieren kann: „Völlig unabhängig von ihren konkreten Bildinhalten können visuelle Konstrukte durch Kontextualisierung [...] in Zusammenhang mit öffentlich verbindlichen Entscheidungen geraten.“<sup>117</sup> Ihre politische Bedeutung ist also nicht statisch, sondern dynamisch. So kann eine Fotografie von

---

109 Vgl. Drechsel 2005, S. 75.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 74.

112 Seine Minimaldefinition von Politik lautet: „Politik ist das gesellschaftliche Teilsystem, das öffentlich verbindliche Entscheidungen herstellt“. Ebd., S. 64.

113 Ebd.

114 Vgl. Drechsel 2005, S. 74.

115 Kommunikationsmittel bezeichnet in der Soziologie alle Kommunikationsmedien und »Vehikel« die Mitteilungscharakter gewinnen, vgl. Weymann 1975, S. 352.

116 Vgl. Drechsel 2005, S. 75.

117 Ebd.

einem Tag auf den Nächsten zu einer politischen Fotografie werden, wenn sich ihr Kontext dementsprechend ändert.

Politische Fotografien sind demnach also *statische, reproduzierbare visuelle Zeichen, gleichzeitig oft auch Träger visueller Zeichen, die einer Gruppe von Menschen öffentlich zugänglich gemacht werden, die mittels einer lichtempfindlichen Substanz meist mit Hilfe einer optischen Apparatur hergestellt, intersubjektiv überprüfbar in Zusammenhang mit mindestens einer öffentlich verbindlichen Entscheidung, mit dem Gemeinwohl beziehungsweise in Zusammenhang mit Machtfragen gestellt werden und deren (politische) Bedeutung sich aus dem Blick des Betrachters ergibt.*

Nur solche Fotografien, die als politische Fotografien bezeichnet werden können, sind Gegenstand der politikwissenschaftlichen Forschung. Die lange Definition täuscht, wenn sie den Eindruck erweckt, politische Fotografien seien Ausnahmefälle im visuellen Kanon des Alltags. Tatsächlich trifft diese Definition auf eine große Gruppe aller Bilder und auf die weitaus meisten politischen Bilder zu, die uns in Zeitungen und Online-Medien begegnen. Sie täuscht auch, wenn sie suggeriert, das »Politische« einer Fotografie sei mit einer einzigen Formel zu beschreiben. Denn die eigentliche Komplexität der politischen Fotografie liegt in ihrer Bedeutung im Kontext ihrer Rezeption, also der Konstruktion durch den Betrachter begründet. Im Folgenden soll dieser Gedanke nachgewiesen und in Ansätzen weiterentwickelt werden.

### 3 Politische Fotografie als Konstruktion

Das massenmedial kommunizierte Bild gewann im Laufe des 20. Jahrhunderts beständig an Bedeutung. „Bilder, insbesondere medial verbreitet, haben – das ist unstrittig – seit den 1930er Jahren nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ihre Vormachtstellung im Rahmen der Massenkommunikation deutlich ausgebaut.“<sup>118</sup> Die massenmediale Vermittlung ist besonders durch ihre technische Fortentwicklung und Vereinfachung immer mehr dazu übergegangen, mittels Bilddarstellungen von einer Wort- zu einer Bildorientierung zu tendieren.<sup>119</sup> Dabei ist oft darauf hingewiesen worden, dass Bilder nicht die Realität abbilden, sondern durch ihre Logik Sinn erzeugen und so eine eigene Realität schaffen.<sup>120</sup>

In der Theorie der Wahrnehmung von Fotografien stehen sich seit langem grob zwei Denkrichtungen gegenüber, die möglicherweise als Realismus und Konstruktivismus zu bezeichnen

---

118 Isermann/Knieper 2010, S. 304.

119 Vgl. Lesske 2005, S. 236.

120 Vgl. u. A. Bredekamp 2010, S. 15; Paul 2009, S. 24; Wuketits 2009, S. 26f; Boehm 2005, S. 28; Lesske 2005, S. 239; Matz/Weiner 1983, S. 4 und Flusser 1983, S. 10.

sind. Die radikale Form des alten Realismus wird heute kaum noch vertreten und stellt ähnlich wie in der Medientheorie ein nur noch gedankliches Gegenstück zum Konstruktivismus dar. Roland Barthes, Susan Sontag, Philippe Dubois, Rosalind Krauss, die in der Fotografie ein Abbild oder eine Spur der Wirklichkeit sehen (Index), sind eher einem Neorealismus zuzuordnen, der die semiotischen Positionen miteinbezieht. Die Gegenposition, die in der Fotografie eine gesellschaftlich konstruierte Konvention sieht, wird besonders von den Konstruktivisten, wie etwa Pierre Bourdieu, Allan Sekula, Joel Snyder und Wolfgang Kemp vertreten.<sup>121</sup>

Auch in der Medientheorie versteht sich der Konstruktivismus als grundlegende Alternative zum Realismus.<sup>122</sup> Realistische Positionen gehen davon aus, dass es eine äußere objektive Wirklichkeit gibt, die von den Medien aufgenommen und nach ihren Maßstäben an die Rezipienten weitervermittelt wird. vor allem Vertreter des Journalismus verbreiten oft diese Annahme, indem sie einen Objektivitätsbegriff suggerieren und instrumentalisieren, der mit konstruktivistischen Ansätzen unvereinbar ist.<sup>123</sup> Bei der Frage nach Authentizität politischer Fotografien geht es aus sozialwissenschaftlicher Perspektive jedoch nicht um die Bestimmung einer real existierenden objektiven Außenwelt. Da es Politik ohne Menschen nicht gibt und sie deshalb keine eigene vom Menschen unabhängige, äußere Realität einnimmt, interessiert aus politikwissenschaftlicher Sicht vielmehr, wie Menschen die subjektiv wahrgenommene Realität miteinander verhandeln und gestalten und – im Falle der vorliegenden Arbeit – welchen Anteil die Fotografie daran hat. In diesem Zusammenhang ist im Hinblick auf politische Kommunikation von einigen Seiten auf die Schlüsselbegriffe »Vertrauen« und »Nutzen« hingewiesen worden, in denen sich die Wahrnehmung der Politik manifestiert.<sup>124</sup> Ähnliche Begriffe – »Glaubwürdigkeit« und »Nützlichkeit« – verwendet Brit Großmann und bezeichnet sie als Kriterien für die Objektivität, die auf den Informationsbedürfnissen der Rezipienten beruht.<sup>125</sup> Glaubwürdige und nützliche Informationen sind nach dieser Lesart die Optimalbedingungen für eine unvoreingenommene politische Meinungsbildung. Denn Politik verhandelt Interessen, keine absoluten Wahrheiten. Der politische Realitätsbegriff konstituiert sich demnach in einer diskursiven und relativen Wirklichkeit menschlichen Handelns.

Im Gegensatz zu realistischen Positionen wird in konstruktivistischen Ansätzen die Position vertreten, dass es eine unvoreingenommene Bewertung von Medieninformationen nicht gibt. Der Rezipient, so die Theorie, konstruiert eine Bedeutung aufgrund seiner Erfahrungen und seines Vorwissens. So darf nach konstruktivistischer Perspektive nicht davon ausgegangen werden, dass

---

121 Vgl. Geimer 2009.

122 Vgl. Weber 2010, S. 178.

123 Vgl. Grittmann 2007, S. 235; Burkart 1999, S. 60; Großmann 1999, S. 29; Tuchman 1972, S. 678.

124 Vgl. Gabriel 1987, S. 47

125 Vgl. Großmann 1999, S. 29.

Medien Realität abbilden. Der Begriff der Wirklichkeit verschiebt sich aus Sicht der konstruktivistischen Kommunikationstheorie auf den Akt der Kommunikation: „wir sind kommunikative Wirklichkeit. Wir sind wirklich, weil wir kommunizieren. Wirklich ist, was kommuniziert werden kann.“<sup>126</sup>

Die konstruktivistische Perspektive bedeutet auch im Hinblick auf Fotografien, dass die Abbildung von Realität nicht anzunehmen ist.<sup>127</sup> Allan Sekula hat bereits 1982 auf Folgendes hingewiesen: „Was ein fotografisches Bild [...] bedeutet, hängt zwangsläufig vom kulturellen Kontext ab.“<sup>128</sup> Aber was bedeutet dies für die Fotografie und ihre Politisierung? Besonders die „Fotografie ist eines unter mehreren gesellschaftlichen Signifikationssystemen, das nicht nur Inhalte kommuniziert, sondern auch das Verhältnis zwischen Subjekt und Gesellschaft mitbestimmt.“<sup>129</sup> Es ist aber anzunehmen, dass nicht die Fotografie selbst als ein Sinn erzeugendes Objekt zu verstehen ist, es sind die Menschen, die ihr diese Fähigkeit zugestehen. Was Sekula über die fotografische Bedeutung gesagt hat, trifft deshalb besonders auch auf die *politische* Bedeutung der Fotografie zu: „Nach Sekula stellt ein fotografisches Bild prinzipiell eine unvollständige Äußerung dar, da es aus sich heraus keine Bedeutung hervorzubringen vermag. Die Bedeutung einer Fotografie ist nicht gegeben, sondern wird »erfunden«, d.h. dem Bild in einem sekundären Akt der Zuschreibung von außen auferlegt.“<sup>130</sup> Diese ursprüngliche Bedeutungslosigkeit der Fotografie wird unter Anderen auch bei der amerikanischen Kunsthistorikerin Rosalind Krauss hervorgehoben.<sup>131</sup> Da das »Politische« nicht fotografierbar ist, Fotografien also ursprünglich unpolitisch sind, liegt die politische Bedeutungszuschreibung im *Akt* des Betrachtens begründet, der später noch genauer betrachtet werden wird.

Für einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff muss die ursprüngliche politische Bedeutungslosigkeit angenommen werden. Die Mitbestimmung der Fotografie an gesellschaftlichen Entwicklungen und an der Herstellung von Meinungen und ihre Eigenschaft, Realitäten zu erzeugen, äußern sich in einem kulturellen (und politischen) Diskurs.<sup>132</sup> Nach Sekula ist der „Fotografie-Diskurs [...] ein System, innerhalb dessen die Gesellschaft fotografische Bilder für bestimmte gegenständliche Zwecke einsetzt.“<sup>133</sup> Es ist also der soziale Gebrauch der Fotografie, der diesen Diskurs bestimmt und daher Aufgabe der Sozialwissenschaften, Fotografien als Forschungsgegenstand wahrzunehmen. Dieser Aufgabe sind die Sozialwissenschaften aber noch

---

126 Rusch 1999, S. 9.

127 Vgl. Burkart 1999, S. 61.

128 Sekula 1982, S. 302.

129 Braun 2008, S. 39.

130 Geimer 2009, S. 89.

131 Vgl. ebd.

132 Vgl. Braun 2008, S. 39.

133 Sekula 1982, S. 306.

nicht in vollem Umfang nachgekommen. „Die Theoriebildung zum Verhältnis von Bild und Politik befindet sich [...] noch am Anfang.“<sup>134</sup> Das Wissen verschiedener Disziplinen, wie etwa der Soziologie, der Kommunikationswissenschaft aber auch der Kunstgeschichte muss deshalb in die Herausarbeitung eines politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs miteinbezogen werden. Im Folgenden soll die Konstruktion der fotografischen Bedeutung genauer spezifiziert werden, was uns näher an die Sonderrolle der Fotografie unter den verschiedenen Bildgattungen heranführt. Warum eignen sich offenbar besonders Fotografien für den Einsatz visueller politischer Kommunikation?

### 3.1 Selbstmitteilung

Schon früh wird offensichtlich, dass sich die Ergebnisse der fotografischen Verfahren nicht von selbst verstehen. Seinen Zuhörern, die sich für seine Erfindung interessieren, muss William Henry Fox Talbot um 1839 zunächst erklären, dass es *nicht* aufwendiger ist, tausend Blüten abzulichten, als ein einziges Blatt. Bislang war man davon ausgegangen, dass sich hinter einer detailreichen Arbeit ein hoher Zeitaufwand verbarg. „Diese Konstellation zeigt, dass im Aufkommen einer Abbildungstechnik alles andere als Selbstverständlichkeit am Werk ist. Im Anblick der fotochemischen Artefakte versteht sich nichts von selbst.“<sup>135</sup> Historisch betrachtet bemerkt Peter Geimer folgerichtig: „Offensichtlich kann man die neue Technik zunächst nicht in ihrer Positivität denken, sondern immer nur ihre Differenz zur vorangegangenen Praxis der Handarbeit konstatieren.“<sup>136</sup> Welche Vorstellungen legen wir also bei der Betrachtung von Fotografien zugrunde?

Zur Veranschaulichung seiner Theorie der kulturellen Voraussetzung für das Erkennen von Bildinhalten, verweist Allan Sekula auf einen Versuch des Anthropologen Melville Herskovits: Dieser habe einer afrikanischen Frau, die fernab jeglicher technisierten Zivilisation lebte, ein Foto ihres Sohnes gezeigt. Die Frau habe solange ihren Sohn nicht erkannt, bis man sie darauf hingewiesen habe.<sup>137</sup> Bei diesem Beispiel muss davon ausgegangen werden, dass die afrikanische Frau keine Vorstellung von einem fotografischen Verfahren besaß und dieser Umstand das Erkennen ihres Sohnes vorübergehend unmöglich machte. Denn kulturvergleichende Studien kommen zu dem Schluss, dass einfache Objekte und Personen unabhängig vom Lernprozess auf Bildern erkannt werden können.<sup>138</sup> Wenn wir eine Fotografie betrachten, müssen wir unweigerlich nicht nur ihren Inhalt wahrnehmen, sondern auch die Tatsache, dass es sich um ein Bild bzw. um

---

134 Lesske 2005, S. 236.

135 Geimer 2002a, S. 188.

136 Ebd.

137 Vgl. Sekula 1982, S. 304.

138 Vgl. Schwan 2005, S. 127.

eine Fotografie und nicht um ein Objekt handelt.<sup>139</sup> „Dieser abbildende Status von Bildern wird in der frühen Kindheit nur langsam erworben.“<sup>140</sup> Dabei ist die Tendenz, abgebildete Objekte wie reale Objekte zu behandeln, um so größer, je realistischer die Abbildungen sind. Die Verknüpfung von Abbildung und Objekt gelingt Kindern dann erst in einem weiteren Entwicklungsschritt. Bis hin zum Alter von zehn Jahren erwerben Kinder eine Bildkompetenz, die es ihnen erlaubt zu verstehen, dass die Bildreferenz auf reale Objekte und Personen keine notwendige Bedingung für eine Bilddarstellung ist. Demnach werden auch fiktive Bilder als Fiktion verstanden. Bilderkennung als Voraussetzung für Bildinterpretation unterliegt also einem Lernprozess. Dementsprechend ist auch davon auszugehen, dass wir lernen, Zeichnungen von Fotografien zu unterscheiden und wissen, dass der Fotografie ein technisches Prinzip zugrundeliegt. Axel Müller hat zurecht bemerkt: „jeder Diskurs, d.h. jede theoretische Reflexion über Bilder muß deshalb stets auf die materielle Instanz des Bildes Bezug nehmen und diese sich in ihrer Aspektvielfalt bewußt machen.“<sup>141</sup> Bilder bieten sich dem Betrachter also immer auf eine doppelte Weise an: „Indem Bilder etwas zeigen, indem sie etwas sichtbar machen und damit dem Auge etwas zu sehen geben – also kurz gesagt: Sinn machen –, zeigen sie zugleich sich selbst, verweisen sie auf sich, lassen sie sich sehen in der sinnlichen Fülle ihrer materiellen Präsenz.“<sup>142</sup>

Roland Barthes hat darauf hingewiesen, dass eine Fotografie immer auch eine Zeigekraft hat,<sup>143</sup> „sie deutet mit dem Finger auf ein bestimmtes Gegenüber“<sup>144</sup>, eine Fotografie „ist immer die Verlängerung dieser Geste; sie sagt: das da, genau das, dieses eine ist's!“<sup>145</sup> Aber nicht die Fotografie zeigt, sagt, gestikuliert; es sind die Menschen, die ihr diese Eigenschaften zuschreiben. „Dass wir dennoch häufig den Eindruck haben, Bilder erzählten, beruht auf dem Prozess des Selbsterzählens mit den Mitteln des schlussfolgernden Denkens.“<sup>146</sup> An dieser Stelle sei ein längeres Zitat erlaubt, eine Bemerkung des Kunsthistorikers und Medientheoretikers Hans Belting zum fotografischen Bild, die die Theorie der Wirkung der Fotografie als zeigende Geste unterstützt.

*„Die Photographie gibt den Blick wieder, den wir auf die Welt werfen. Dieser Eindruck setzt sich über das Vorwissen hinweg, daß eine Kamera das Bild blicklos eingefangen hat, das wir sehen. Zwar wissen wir, daß sie von einem Photographen betätigt wurde, der sie mit seinem Blick steuerte. Doch würden wir auch dann nicht zögern, in der Photographie einen Blick zu identifizieren, wenn die Kamera blind und wahllos auf die Welt gerichtet worden wäre. Wir können gar nicht anders, als in ihr das Medium eines Blicks zu sehen, den sie im Bild festhält*

---

139 Vgl. ebd., S. 128.

140 Ebd.

141 Müller 2005, S. 78

142 Ebd., S. 83.

143 Vgl. Dubois 1983, S. 76.

144 Barthes 1980, S. 13.

145 Ebd., S. 12.

146 Pandel 2009, S. 12.

[...] *Wir sehen die Welt in einem anderen Blick, dem wir aber zutrauen, auch unser eigener Blick sein zu können.*<sup>147</sup>

Belting spricht in diesem Zusammenhang auch von einem Blicktausch, der dann stattfindet, wenn wir eine Fotografie betrachten. Die Fotografie sei damit ein Medium zwischen zwei Blicken.<sup>148</sup> Dieser Blicktausch entspricht der Annahme einer Selbstmitteilung. Indem eine Fotografie unweigerlich als eine Fotografie erkannt wird – was zudem stark von ihrem äußeren Kontext abhängt, wie später genauer beschrieben werden wird – erlangt sie ihren Status als fotografisches Medium und beeinflusst so die Wahrnehmung des Betrachters. Für den britischen Kunsthistoriker Ernst Gombrich ist das Kernprinzip aller darstellenden Bilder das Augenzeugenprinzip. Dahinter verbirgt sich der Gedanke, dass der Betrachter des Bildes tatsächlich den entsprechenden Standpunkt einnimmt, den der Urheber des Bildes, der Künstler oder Fotograf, eingenommen hat.<sup>149</sup> Die Selbstmitteilung der Fotografie hängt also im engsten Sinne mit der Illusion der Augenzeugenschaft und damit auch mit der Beweiskraft und Objektivität zusammen. Indem wir eine Fotografie betrachten, unterliegen wir der Illusion, das wahrgenommene Objekt direkt zu sehen, während wir gleichzeitig eine Perspektive des abwesenden Betrachters einnehmen, weil wir erkennen und wissen, dass es sich bei dem Wahrnehmungsgegenstand um ein Abbild in Form einer Fotografie handelt. Aus politikwissenschaftlicher Perspektive ist die Illusionstheorie deshalb von Bedeutung, weil sie die Grundlage dafür bietet, die so oft erwähnte emotionalisierende Kraft der Bilder, besonders der Fotografien, verstehen zu können. Diese affektive Wirkung ist eines der Interessensfelder, dass die spezifischen Fragestellungen und Probleme der Politikwissenschaft mitbestimmt, wie auch Frank Lesske betont. „Darüber hinaus stellt sich die Aufgabe, näher zu untersuchen, welchen Beitrag Bilddarstellungen eigentlich zur Entstehung und Entwicklung des affektiven Anteils von politischem Bewusstsein leisten. Denn so untauglich Bilder möglicherweise zur Darstellung von rationaler Politik sind: Sie haben eine suggestive Kraft und damit eine prägende Wirkung auf den »nicht-rationalen Anteil des politischen Bewusstseins«.<sup>150</sup>

### 3.2 Beweiskraft und Objektivität

Wie bereits erwähnt wurde, ist die Frage nach der Übereinstimmung von Abbild und Gegenstand in der Politikwissenschaft besonders relevant. So sind *Beweiskraft* und *Objektivität* sowie *Politisierung von Fotografien* eng miteinander verknüpft. Selbstverständlich können auch ein

---

147 Belting 2001, S. 223f.

148 Vgl. ebd., S. 224.

149 Vgl. Steinbrenner 2009, S. 289.

150 Lesske 2005, S. 238.

Gemälde, eine Illustration oder eine Zeichnung in erheblichen Maße politisiert werden.<sup>151</sup> Es wird jedoch hier davon ausgegangen, dass Fotografien besondere Eigenschaften zugeschrieben werden, die sie von anderen Bildern unterscheiden und für die Politikwissenschaft besonders interessant sind. In vielen theoretischen Arbeiten zur Fotografie wird zurecht darauf hingewiesen, dass gerade Fotografien mit dem verbunden werden, was wir Wahrheit bzw. Realität nennen<sup>152</sup>. Gleichzeitig aber streiten Wissenschaftler und Philosophen darüber, ob jeder Fotografie eine körperliche Spur des Abgebildeten, also ein Abdruck oder ein Index, zugrunde liegt und ob das Dargestellte seinem realen Gegenstand in irgendeiner Weise ähnlich ist oder nicht. Der Realitätsbezug der Fotografie ist also bis heute umstritten. Das hängt auch damit zusammen, dass immer dann, wenn Realität und Erkenntnis Gegenstände der Forschung werden, Wissenschaft an ihre methodischen und terminologischen Grenzen stößt. Was unterscheidet die Fotografie von anderen bildlichen Darstellungen? Wie ist der Realitätsbezug zu verstehen, der Fotografien in diesem Maße zugeschrieben wird? Es wird hier der These nachgegangen, dass man dem fotografischen Bild aufgrund seiner technischen Verfasstheit<sup>153</sup> und seinem gesellschaftlichen Gebrauch Objektivität und Beweiskraft zuschreibt. Fotografien können in verschiedenen Kontexten betrachtet werden und erhalten dadurch ihre Bedeutung. Aber auch *Objektivität* und *Beweiskraft* sind Eigenschaften, die ihnen von Menschen zugeschrieben werden.

Der Begriff Objektivität ist nicht eindeutig und wird auch in wissenschaftlich-empirischen Analysen, namentlich in der News-Bias-Forschung, unterschiedlich verwendet. So wird Objektivität als Abbildung von Realität, als Ausgewogenheit oder Neutralität im Sinne der Berichterstattung verstanden.<sup>154</sup> Die philosophische Terminologie versteht unter Objektivität eine „Ereignissen, Aussagen oder Haltungen (Einstellungen) zuschreibbare Eigenschaft, die vor allem ihre Unabhängigkeit von individuellen Umständen, historischen Zufälligkeiten, beteiligten Personen etc. ausdrücken soll. O. Kann daher häufig als Übereinstimmung mit der Sache unter Ausschaltung aller ›Subjektivität‹ [...] charakterisiert werden.“<sup>155</sup> Objektivität ist also eine Eigenschaft, die Ereignissen, Haltungen, Bildern und Aussagen etc. nicht genuin anhaftet sondern vom Menschen zugeschrieben wird. Wenn es Objektivität gibt, so muss diese intersubjektiv, also „von allen

---

151 Man denke nur an den Karikaturenstreit der Mohammed-Karikaturen (vgl. Schiffer/Gleißner 2008) oder die Propagandaplakate des 20. Jahrhunderts. Ein junges und besonders eindrückliches Beispiel findet sich bei Bredekamp: „Ein nebensächliches, in seiner Absurdität aber lehrreiches Ereignis geschah am 5. Februar 2003 im New Yorker UN-Gebäude. Die amerikanische Delegation ließ den im zweiten Stock aufgehängten Wandteppich von Picassos *Guernica* mit einem blauen Tuch verhüllen, um den Auftritt des amerikanischen Außenministers Colin Powell nicht durch ein Antikriegsbild konterkariert zu sehen.“ Bredekamp 2010, S. 233. Bezeichnenderweise druckt Bredekamp dazu eine Fotografie ab, die das Unsichtbare dokumentiert.

152 Vgl. etwa Bredekamp 2010, S. 190, Schneider 2009, S. 20.

153 Vgl. Honnef/Honef-Harling 2003, S. 15.

154 Vgl. Grittmann 2007, S. 73.

155 Thiel 2004, S. 1053.

Subjekten prinzipiell mit gleichem Ergebnis feststellbar sein<sup>156</sup>, was aber bei Fotografien nicht möglich ist, wie später nachgewiesen werden soll. Es ist deshalb von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, dass Objektivität gerade im Hinblick auf Fotografien eine theoretische beziehungsweise soziale Konstruktion ist.<sup>157</sup> Dabei hat etwa der Journalismus selbst Kriterien herausgebildet, anhand derer er Objektivität definiert und diese zu einem Legitimationswerkzeug macht.<sup>158</sup> Diese Konvention existiert aber nicht nur zwischen Journalisten sondern auch zwischen dem Bildproduzenten und dem Bildrezipienten.<sup>159</sup> Elke Grittmann hat zu zeigen versucht, dass Objektivität als Leitidee des Journalismus verstanden werden kann. „Der Authentizitätsdiskurs des Fotojournalismus, der Pressefotografie und des Journalismus rekuriert [...] immer wieder auf die potenzielle Möglichkeit, ein ›Abbild der Realität‹ liefern zu können“<sup>160</sup> Gleichzeitig aber finden jedes Jahr internationale Fotowettbewerbe statt, wie etwa der von der *World Press Photo* veranstaltete Wettbewerb, auf denen individuelle Leistungen der Fotografen im Mittelpunkt stehen.<sup>161</sup> Pressefotografien sind deshalb immer mehr, als der Versuch, die Wirklichkeit abzubilden: „Für die Pressephotographen kann die gute Zeitungsphotographie nicht einfach das analogon zur Wirklichkeit sein. Sie muß ein überschießendes Moment enthalten, das in Wirklichkeit nicht vorkommt [...] die gute Pressephotographie muss verblüffen“<sup>162</sup>. Demnach orientieren sich der Fotograf und der Bildjournalist bei ihrer Arbeit an der Wahrnehmung des Rezipienten, alle Eingriffe in das Bild zielen auf den Blick des Betrachters ab. Nur so ist die Zuspitzung Robert Castels zu verstehen, wenn er sagt: „Die Lektüre eines Photos ist stets die Wahrnehmung einer bewussten Absicht, selbst wo diese nicht immer bewußt vermutet wird.“<sup>163</sup> Das mag zwar nicht auf alle Fotografien zutreffen, da auch zufällige oder unabsichtliche Aufnahmen denkbar sind. Aber es gilt ausnahmslos für politische Fotografien, die qua Definition einer Gruppe von Menschen zugänglich gemacht werden. Welche Entwicklung ist für die Zuschreibung von Beweiskraft und Objektivität verantwortlich?

---

156 Ebd.

157 Vgl. Grittmann 2007, S. 74.

158 Vgl. ebd., S. 235. Bereits 1972 hat Tuchman auf das strategische Ritual des Journalismus im Hinblick auf den Objektivitätsbegriff hingewiesen: „objectivity refers to routine procedures which may be exemplified as formal attributes [...] and which protect professionals from mistakes and from his critics. It appears the word "objectivity" is being used defensively as a strategic ritual.“ Vgl. Tuchman 1972, S. 678.

159 Vgl. Grittmann 2007, S. 236.

160 Ebd., S. 37. „Einzig eingeschränkt durch das Wissen, dass das jeweils aufgestoßene Fenster nur einen ausgewählten Moment zeigt.“ Ebd.

161 Vgl. dazu Grittmann 2009, S. 35.

162 Boltanski 1965, S. 158.

163 Castel 1965, S. 240.

Der Fotojournalismus entsteht mit dem Aufkommen bedienungsfreundlicher Fotoapparate und der Expansion der Printmedien Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>164</sup> Die Fotohistorikerin und Fotografin Gisèle Freund bemerkt zu dieser Entwicklung, die Fotografie leite das Zeitalter der visuellen Massenmedien ein.<sup>165</sup> „Die Einführung des Photos in der Presse ist ein Phänomen von außerordentlicher Bedeutung. Das Bild verändert die Sehweise der Massen. [...] Mit der Photographie öffnet sich ein Fenster zur Welt.“<sup>166</sup> Es ist dabei vor allem die Erfindung des Fotofilms, die Ende des 19. Jahrhunderts dem Bild zur medialen Dominanz verhalf.<sup>167</sup> Sie ermöglichte die Verwendung von handlichen Kameras, die zu jeder Zeit und an jedem Ort ohne großen Aufwand einsetzbar waren. In Fred Ritchins Abhandlung zur Geschichte des Fotojournalismus heißt es, „Er [der Fotojournalismus] führt der Welt die Verbrechen gegen die Menschlichkeit vor Augen und *beweist*<sup>168</sup> das Unglaubliche anhand des fotografischen Bildes. [...] Das Foto ist ein rechteckiges, in der Zeit angehaltenes Bild, das eine Fülle von Einzelheiten exakt wiedergibt und dem Betrachter das Gefühl vermittelt, vor Ort zu sein.“<sup>169</sup> „Fotos liefern Beweismaterial“, sagt auch Susan Sontag im Hinblick auf die gesellschaftliche Funktion der Fotografie, „etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint »bestätigt«, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt.“<sup>170</sup> Fotografien schaffen also offenbar Referenzpunkte für das öffentliche Wissen.<sup>171</sup>

Pierre Bourdieu hat in seiner Studie zum sozialen Gebrauch der Fotografie festgestellt, dass „die vermeintlich objektiven Abbilder der fotografierten Realität sich in Wirklichkeit den Imperativen des sozialen Lebens weitaus stärker unterzuordnen hatten, als ihre unmittelbare technische Beschaffenheit glauben macht.“<sup>172</sup> Darin muss aber kein Widerspruch liegen: Mittelbar hat ihre technische Beschaffenheit wohl auf die Vorstellung vom fotografischen Herstellungsverfahren Einfluss gehabt. Wie später gezeigt werden wird, sind die technischen Eigenschaften der Fotografie von Anbeginn ihrer Entwicklung beschrieben und bewundert worden. Das hängt ganz offensichtlich auch mit ihrer Entstehungsgeschichte zusammen. „Was mit der Erfindung der Fotografie erzeugt wird, ist die Vorstellung, dass es sich um ein neutrales Modell der Abbildung handle, welches Objektivität und Wahrhaftigkeit gewährleiste.“<sup>173</sup> Die Vorstellung von einer Abbildungsleistung der Fotografie hat diese von Beginn an begleitet. Deshalb muss die

---

164 Vgl. Ritchin 1998, S. 591.

165 Vgl. Freund 1976, S. 117.

166 Freund 1976, S. 117.

167 Vgl. Paul 2009, S. 14.

168 Hervorgehoben durch den Autor der vorliegenden Arbeit.

169 Ritchin 1998, S. 591.

170 Sontag 1977, S. 280.

171 Vgl. Isermann/Knieper 2010.

172 Behnke 2008, S. 131.

173 Ebd., S. 135.

Analyse der Fotografie auch die gesellschaftlichen Anschauungen berücksichtigen, die parallel zu ihrer Entwicklung entstanden sind.<sup>174</sup> Es ist davon auszugehen, dass die Bewunderung und Betrachtung der Fotografie in ihren ersten Stunden die Weichenstellung für die späteren sozialen Gebrauchsweisen bedeutete. Bourdieu betont deshalb auch die historische Perspektive und erklärt: „Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als realistisch und objektiv gelten.“<sup>175</sup> Wie die realistische Tradition Künstler und Wissenschaftler auf unterschiedliche, teilweise subtile Weise über Jahrzehnte begleitet, ist von Siegfried Kracauer beschrieben worden. Kracauer kommt zu dem Schluss: „Die Anschauungen und Richtungen, die zu Beginn der Fotografie vorherrschten, haben sich im Verlauf ihrer Entwicklung nicht wesentlich geändert.“<sup>176</sup> Auch Joel Snyder betont, dass der Fotografie nicht durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zum abgebildeten Gegenstand Objektivität verliehen werde. Es sei vielmehr die Vorstellung vom Wesen der Kamera, „die sich im Laufe der letzten beiden Jahrhunderte herausgebildet hat. Darin hat die Kamera den Status einer natürlichen Maschine angenommen“<sup>177</sup>.

Pierre Bourdieu hat beschrieben, wie soziale Gebrauchsweisen und Technizität Fotografie zu einem Modell der Wahrhaftigkeit und Objektivität machen: „Zweifellos liegt es ebenso sehr an der gesellschaftlichen Vorstellung vom technischen Gegenstand, der sie hervorbringt, wie an dem gesellschaftlichen Gebrauch, der von ihr gemacht wird, wenn Photographie als die treue Spiegelung des Wirklichen gilt.“<sup>178</sup> Deshalb wird die „Frage nach dem Bild im Falle der Photographie meist anders verstanden, weil das Bild hier entweder das Fundstück, das die Kamera der Welt entreißt, oder aber das Ergebnis einer Technik bedeutet, die im Apparat als Programm angelegt ist.“<sup>179</sup> Da es nach Bourdieu vor allem der soziale Gebrauch der Fotografie ist, welcher ihr die Wahrhaftigkeit und Objektivität zuschreibt, so argumentiert er, komme der *Soziologie* „die Aufgabe zu, diese Konvention als »gesellschaftliche Vorstellung« transparent zu machen und die »falsche Selbstverständlichkeit« aufzuzeigen, auf der sie beruht. Der Soziologe demaskiert den falschen Schein des fotografischen Realismus und die Verwechslung des sozialen Konstrukts 'Fotografie' mit tatsächlich existierenden Eigenschaften des Mediums.“<sup>180</sup> So habe man sich darauf geeinigt, in der Fotografie ein Modell der Wahrhaftigkeit zu sehen.<sup>181</sup> Diese Ansicht vertritt unter Anderen auch Ernst Gombrich. „Dass ein Bild als realistisch begriffen werden kann bzw. begriffen werden soll,

---

174 Vgl. Kracauer 1960, S. 25.

175 Bourdieu 1965, S. 86.

176 Kracauer 1960, S. 36.

177 Snyder 2002, S. 37.

178 Bourdieu 1965, S. 89.

179 Belting 2001, S. 213.

180 Geimer 2009, S. 75.

181 Vgl. Bourdieu 1965, S. 85.

begründet Gombrich [...] nicht mit einer ontologischen Eigenschaft von Bildern, [...] sondern mit einer den Bildern zugeschriebenen Funktion, die sich in der westlichen Kultur finde.<sup>182</sup> Der Realitätsbezug begründet sich nach Gombrich damit auf Wahrnehmungsprinzipien, die später genauer betrachtet werden sollen. Es muss davon ausgegangen werden – wie oben gezeigt wurde – dass sich die besonderen Wahrnehmungsprinzipien der Fotografie auf eine technische Eigenschaft des fotografischen Verfahrens stützen. So sind die Vorstellungen von Fotografie und ihrer objektiven Abbildungsfunktion besonders von ihrer historischen Entwicklung geprägt, die von Anfang an vom Wissen über ihre technische Verfahrensweise begleitet war.<sup>183</sup>

Für einen kompetenten Umgang mit Bildern ist es im Besonderen Aufgabe der politischen Soziologie und damit der Politikwissenschaft, diese Referenzpunkte und Zusammenhänge herauszuarbeiten und darzustellen. Denn der allgemeine Authentizitätseindruck von Bildern ist ein historisch gewachsenes Phänomen und „manifestiert sich in der Illusion der Unmittelbarkeit, in der ein Bildrezipient als Beobachter zweiter Ordnung, weil er den Medien zuschaut, wie sie die Welt beobachten, davon überzeugt ist, Beobachter erster Ordnung zu sein, also mit eigenen Augen zu sehen, was vor sich geht.“<sup>184</sup> Die soziale Praxis der Fotografie findet in gesellschaftlichen Kontexten statt und gewinnt daher ihre Bedeutung durch Zuschreibung und aus ihren Verwendungszusammenhängen heraus.<sup>185</sup> Philippe Dubois, der seine Untersuchungen zum Abdruck und Spurenparadigma der Fotografie auch im Lichte der Objektivitätszuschreibung erarbeitet hat, bemerkt: „Es herrscht so etwas wie eine grundsätzliche Übereinstimmung darüber, daß das fotografische Dokument die Welt getreu wiedergibt. Eine außerordentliche Glaubwürdigkeit wurde ihm zugesprochen, ein einzigartiges Gewicht der Wirklichkeit.“<sup>186</sup>

Aber die Beweiskraft der Fotografie, Objektivismus und die Nähe zur Realität werden aus fototheoretischer, kommunikationswissenschaftlicher, kunsthistorischer, soziologischer sowie philosophischer Sicht bereits lange diskutiert und immer wieder infrage gestellt.<sup>187</sup> Es gehört zum „Allgemeinplatz der konstruktiven Phototheorie“, dass „eine Photographie eine Photographie und nicht etwa die vermittelte Realpräsenz eines anderen Objekts oder Körpers darstellt“.<sup>188</sup> „Diese Diagnose der leerlaufenden Bilder gehört zu den kulturkritischen Grundakkorden des [20.] Jahrhunderts.“<sup>189</sup>

---

182 Grittmann 2007, S. 113.

183 Vgl. Damisch 2002, S. 136.

184 Ebd., S. 305.

185 Vgl. Jäger 2000, S. 79.

186 Dubois 1983, S. 29.

187 Vgl. Behnke 2008, S. 135.

188 Bredekamp 2010, S. 190.

189 Liesbrock 2000, S. 58.

Die Entstehung des Fotojournalismus und die damit einhergehende Veränderung der Sehweisen ist keinesfalls nur von rein historischem Interesse. Die Relevanz des massenmedial kommunizierten Bildes gewinnt seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute beständig an Bedeutung. Dieser Prozess ist durch die so oft beschriebene *Bilderflut* nicht nur nicht zum Ende gekommen – man könnte vermuten er habe ein quantitatives Maximum erreicht – vielmehr feiert der Glaube an die Fotografie als Dokument zurzeit eine Wiederkehr durch den Einzug der digitalen Technik. Der Fokus der Kritik am Fotografischen liegt immer mehr auf dem Gebiet der technischen Bildmanipulation. Gilt eine Fotografie als „nicht manipuliert“ und wird ihre „Echtheit“ bezeugt, rückt ihr dokumentarischer Charakter wieder in den Vordergrund. Ähnlich argumentierte schon das Magazin *FreeLens* der gleichnamigen Fotojournalistenvereinigung im Jahr 1995:<sup>190</sup> „[...] je öfter den Computerbildern der Stempel der Fälschung aufgedrückt wird, desto »ehrlicher« erscheinen die analogen Fotos.“<sup>191</sup> Vor dem Hintergrund der Entwicklungen im visuell-medialen Bereich – zum einen während der letzten 100 Jahre, aber im Besonderen seit dem Aufkommen der digitalen Medien – sollte aus politikwissenschaftlicher Sicht die Frage gestellt werden, wie Fotografien die Menschen in der Politikwahrnehmung beeinflussen. „Sind Bilder überhaupt geeignet, Politik darzustellen“?<sup>192</sup> So weist Susan Sontag etwa darauf hin, dass die Konstruktion eines Ereignisses der Beweisführung desselben immer vorangeht: „Es kann kein – fotografisches oder sonstiges – »Beweismaterial« für ein Ereignis geben, solange das Ereignis nicht als solches definiert und charakterisiert worden ist. Und niemals kann fotografisches Beweismaterial Ereignisse [...] identifizieren; der Beitrag, den die Fotografie leistet, erfolgt immer erst, nachdem ein Ereignis als solches definiert wurde.“<sup>193</sup>

Die Skepsis am Wahrheitsgehalt der Fotografie geht auf die Einsicht zurück, dass das fotografische Verfahren einer großen Palette an Einflussmöglichkeiten unterliegt. Dies beginnt schon vor der Betätigung des Auslösers der Kamera mit der Ortswahl des Fotografen, das bedeutet zunächst der Wahl des Ereignisses und dann der Wahl der Position des Fotografen und damit der Bildperspektive. Die technischen Optionen betreffen die Auswahl der Kamera (Kleinbild, Mittelformat, Großformat etc, digital, analog), des Films (schwarzweiß oder Farbe, Körnigkeit, Lichtempfindlichkeit, Infrarot etc. ), des Objektivs (Brennweite, Lichtstärke), der Verschlusszeit, dem Fokus und vielem mehr. Anschließend wird meist eine Auswahl der Fotografien getroffen, denn oft wird letztlich nur ein einziges oder nur wenige der Bilder veröffentlicht, die am

---

190 Vgl. Grittmann 2003, S. 123.

191 Zitiert nach Grittmann 2003, S. 123.

192 Lesske 2005, S.236.

193 Sontag 1977, S. 24.

Aufnahmeort entstanden sind.<sup>194</sup> Hiermit beginnen auch andere Verfahren des Bildprozesses, denen *kein* expliziter Auftrag an einen Fotografen vorausgegangen ist. So wird oft auf schon bestehende Bildarchive zurückgegriffen<sup>195</sup> oder es werden Fotos verwendet, die den Redaktionen von Amateurfotografen zugespielt worden sind. Fotografien können dann weiterbearbeitet werden, sie werden beschnitten, aufgehellt, abgedunkelt. Sie erhalten neue Kontraste oder werden hinsichtlich ihres Farbabgleichs verändert. Besonders schnell und einfach sind die Editieroptionen seit der Einführung der Digitaltechnik geworden. Dabei verschwindet zunehmend die Grenze zwischen Bearbeitung und gezielter Manipulation.

Doch völlig unabhängig von allen Möglichkeiten der Einflussnahme präsentiert sich das Bild dem Betrachter immer als zweidimensional begrenzte Fläche. Die meisten Entscheidungen über die Bearbeitung und Auswahlkriterien bleiben für den Konsumenten unsichtbar. Das gilt oft auch für den Wissenschaftler: In den wenigsten Fällen lassen sich über die Geschichte des Bildentstehungsprozesses klare Aussagen über das Abgebildete herleiten, wenn nicht der Kontext der jeweiligen Aufnahme näher bestimmt werden kann. In der Geschichtswissenschaft gilt daher: „Zuerst ist die Intention der Aufnahme banalerweise in der Abbildung des Abzubildenden zu sehen; was darüber hinausgeht, entzieht sich ohne Kenntnis des Kontextes.“<sup>196</sup> Ein noch so gut dokumentierter Entstehungskontext einer Fotografie kann aber schon morgen für die Beurteilung ihrer Bedeutung hinfällig sein. Denn es sind die Betrachter, die ihnen (politische) Bedeutungen zuschreiben. Es ist deshalb festzuhalten: Auf der einen Seite werden Fotografien Objektivität zugeschrieben. Auf der anderen Seite gehört die Infragestellung des Objektivismus heute zu den selbstverständlichen Paradigmen der Visual Studies. Trotz allem, der theoretische Status der Fotografie ist bis heute ungewiss.<sup>197</sup> Daher ist es für die Politikwissenschaft von besonderer Bedeutung, zunächst die Wirkung der Fotografien auf den Betrachter verstehen zu lernen.

### 3.3 Bedeutungszuschreibung und Politisierung

Luc Boltanski, ein Mitarbeiter Pierre Bourdieus bei dessen Studie zur sozialen Gebrauchsweise der Fotografie, behauptet: „Die Journalisten von Zeitschriften wenden sich an den Leser, der das Geschehen schon kennt. [...] Bestimmte auf der Photographie abgebildete Objekte vereinigen auf

---

194 Luc Boltanski beschreibt schon 1965 diesen Sachverhalt so: „Eine Straßendemonstration läßt sich nicht rekonstruieren. In diesem [...] Fall beschränkt sich die Rolle des Photographen darauf, eine möglichst große Zahl von Aufnahmen (gelegentlich 600 bis 700) zu »schießen«. Die Journalisten und die Metteurs wählen aus diesem immensen Material ein Photo, dem die Aufgabe zufällt, »die Geschichte zu erzählen«, und um den Preis bestimmter Manipulationen filtern sie genau die gewünschte Bedeutung heraus.“ Boltanski 1965, S. 147.

195 Vgl. dazu besonders die Arbeit von Drechsel 2005.

196 Jäger 2000, S. 12f.

197 Vgl. Geimer 2009, S. 9.

sich und kristallisieren, was wir von einem Thema wissen.“<sup>198</sup> Wir sehen also in gewisser Hinsicht, was wir bereits wissen, oder wie Pierre Bourdieu es ausdrückt: das Sichtbare ist nur das Lesbare.<sup>199</sup> Denn „nicht das Bild erzählt, sondern der Betrachter erzählt sich selbst die Geschichte, die ihm schon durch die mündliche Überlieferung oder Schrift bekannt ist.“<sup>200</sup> Für Hans-Jürgen Pandel liegt darin auch der Grund, dass Bildern eine Sprachbegabung zugeschrieben wird, wenn etwa behauptet wird, dass Bilder lügen.<sup>201</sup> Allerdings sprechen wir von lügenden Bildern meist im Falle von Fotografien. „Der Topos der lügenden Bilder ist somit eng an die Fotografie gebunden, weil nur ihr die Eigenschaft »objektiv« zugesprochen wird.“<sup>202</sup>

Allan Sekula hat anhand von zwei inhaltlich ähnlichen Fotografien und ihrem Entstehungskontext versucht zu zeigen, dass wir Bildern Bedeutungen aufgrund unseres Vorwissens zuschreiben. Es sei deshalb unmöglich eine neutrale Lektüre der Bilder vorzunehmen, auch wenn bestimmte Objekte auf ihnen wahrnehmbar sind. Diese Annahme korreliert mit der Definition von Fotografien als *Träger von Zeichen*. „Man kann aufzählen, welche Objekte hier abgebildet sind, man mag eine der Aufnahmen gefälliger finden als die andere – lösgelöst von ihren Kontexten bedeuten diese Bilder nichts.“<sup>203</sup> Allan Sekula betont daher: „Wenn wir die Prämisse akzeptieren, dass Informationen Ergebnisse kulturell determinierter Beziehungen sind, können wir dem fotografischen Bild keine immanente oder universale Bedeutung mehr zuschreiben.“<sup>204</sup>

Die intellektuellen und wissenschaftlichen Debatten um den Wahrheitsgehalt und die Beweiskraft von Fotografien, die „Infragestellung dieses Objektivismus, die heute zu den selbstverständlichen Paradigmen der Visual Studies gehört“<sup>205</sup>, stehen immer noch der allgemeinen Bedeutungs- und Objektivitätszuschreibung<sup>206</sup> durch den Großteil der Fotorezipienten, den Konsumenten der Pressefotos in Zeitungen, Zeitschriften und zunehmend den Online-Medien gegenüber. Es ist deshalb für die politikwissenschaftliche Bildbetrachtung von außerordentlicher Bedeutung, besonders den Bildrezipienten der Fotografie in den Blick zu nehmen. Denn eine wissenschaftliche Bildbetrachtung kommt ohne Einbeziehung des Betrachters zu kurz. Dieses potenzielle Defizit beklagt auch das Fachgebiet der Medienethik.<sup>207</sup>

---

198 Boltanski 1965, S. 151f.

199 Vgl. Bourdieu 1965, S.87.

200 Pandel 2009, S. 11.

201 Vgl. ebd., S. 12.

202 Pandel 2009, S. 11.

203 Geimer 2009, S. 92.

204 Sekula 1982, S. 305.

205 Behnke 2008, S. 135.

206 Vgl. Pandel 2009, S. 11.

207 Vgl. Funiok 2010, S. 232.

Politische Fotografien sind zwar *überwiegend*<sup>208</sup>, aber keineswegs *ausschließlich* Pressefotografien in Zeitungen und Zeitschriften. Sie tauchen auch dort auf, wo sie weniger erwartet werden, so etwa in der Kunst, Wissenschaft oder Werbung: In der wissenschaftlichen Studie *Deutsche Zustände* etwa, die die Abwertung von sozialen Gruppen in Deutschland untersucht, wird zu jedem von zehn Elementen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit, wie zum Beispiel „Abwertung von Obdachlosen“ oder „Antisemitismus“ eine Schwarzweißfotografie gezeigt.<sup>209</sup> Im Kontext der sozialwissenschaftlichen Studie und einer jeweiligen Bildunterschrift<sup>210</sup> werden die Fotografien, vom Betrachter als politische Fotografien wahrgenommen und ihre Bedeutung konstruiert. Die dem Element „Abwertung von Behinderten“ zugeordnete Fotografie beispielsweise zeigt nicht etwa eine Abwertung – wie auch immer diese fotografisch zu zeigen möglich wäre – sondern lediglich eine Gruppe von offenbar behinderten Personen.

Ebenfalls politisch wurden Oliviero Toscanis Werbefotografien, so zum Beispiel die »Bennetton-Plakate« aus den 1990er Jahren, besonders die Fotografie eines vor der italienischen Küste wartenden Flüchtlingsschiffes mit albanischen Flüchtlingen im Kontext des Firmenlogos.<sup>211</sup>

Da Bilder Träger von Zeichen sind, bleibt auch ihr Inhalt zumindest sinnleer. „Bilder erlangen dadurch Bedeutung, dass sie angeblickt werden. Anders formuliert: Der jeweilige Blick entscheidet mit darüber, was ein Bild bedeutet.“<sup>212</sup> Deshalb sind es auch die Blicke, die Fotografien auf unterschiedlichste Weise politisieren oder auch entpolitisieren.<sup>213</sup> Das gilt für alle öffentlich zugänglichen Fotografien, besonders für die Pressefotografie, die für die politische Kommunikation von zentraler Bedeutung sind. Für die Politikwissenschaft ist es also wichtig, zu verstehen, wie veröffentlichte Fotografien auf die Menschen wirken und wie sie die Meinungsbildung beeinflussen können. Wie etwa wirken die vom ehemaligen US-Außenminister Colin Powell als Beweisfotos inszenierten Satellitenaufnahmen vor dem UN-Sicherheitsrat auf die Bevölkerung? Powell hatte im Jahr 2003 die Existenz von Terroristenlagern und Massenvernichtungswaffen im Irak beweisen wollen, um eine amerikanische Militärintervention zu legitimieren. Aber die Interpretation der vorgelegten Fotografien beruhte auf Falschaussagen.<sup>214</sup> Der Fotografie haftet etwas Unverdächtiges an, was den Betrachter dazu verleitet, sich der „Illusion des unmittelbaren Verstehens“<sup>215</sup> hinzugeben. Dieser Begriff, den Pierre Bourdieu ursprünglich auf das Betrachten von Kunstwerken

---

208 Vgl. Grittmann/Neverla/Ammann 2008, S10.

209 Vgl. Heitmeyer 2008, S. 45f.

210 „Die Aussagen unter den jeweiligen Fotos sind Items des Fragebogens der GMF-Studie, denen die Befragten voll und ganz, eher, eher nicht, oder überhaupt nicht zustimmen konnten.“ Ebd.

211 Vgl. dazu Döring 2008, S. 630ff.

212 Drechsel 2005a, S. 7.

213 Vgl. ebd., S. 8f.

214 Vgl. Köppen 2008, S. 281.

215 Bourdieu 1974, S. 161.

angewendet hat und der uns weiter unten näher beschäftigen wird, ist auch – darauf hat Andreas Schelske hingewiesen – auf die Bildwahrnehmung übertragbar.<sup>216</sup>

In den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts ist von verschiedenen Seiten versucht worden, eine Bildakttheorie aus der Theorie des Sprechakts zu begründen. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat den Versuch unternommen, diese Idee aufzugreifen, zu präzisieren und die Wirkung der Bilder als Akt zu beschreiben. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern setzt Bredekamp das Bild „nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden.“<sup>217</sup> Denn der Sprechende ist nach Theorie des Sprechakts der Handelnde, nicht die Wörter. Bredekamp ist dabei bewusst, dass es sich beim Bild prinzipiell um einen Gegenstand handelt, dem keine aktive Qualität zuerkannt werden kann. „Natürlich vermag das in der Regel stumm bleibende Bild nicht zu agieren wie der Sprecher des Sprechakts.“<sup>218</sup> Im Sinne Friedrich Daniel Schleiermachers, der „im »Akt des Redens« auch das Hören und Verstehen als »Akt« enthalten sah“<sup>219</sup>, muss vielmehr auch der Bildblick als Akt gedacht werden. Denn auch beim Sprechakt geht der Sinn der Handlung des Sprechenden erst in der Wahrnehmung des Zuhörers auf. „Die Bedeutung von Bildern wird als Effekt pragmatischer Bedeutungszuschreibungen durch den Interpreten begriffen. Für diesen Begriff der Bildpraxis ist die Sprechakttheorie Austins wichtig.“<sup>220</sup> Die Bildakttheorie verlagert damit das Gewicht des Aktes indirekt auf den Rezipienten. Denn „dass die konkreten Dinge, die das Bild darbietet, von uns in Begriffen gedacht wird, ist eine Leistung unseres Verstandes und nicht des Bildes selbst.“<sup>221</sup> Auch bei Horst Bredekamps Definition des Bildakts geht es um die Kraft des Bildes im Wechselspiel mit dem Betrachter. „Im Sinne dieser Frage soll unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden, die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem Betrachtenden [...] Gegenüber entsteht.“<sup>222</sup> Für Silvia Seja besteht die Funktion des Bildaktes darin, „dass die Herstellung wie auch Betrachtung von Bildern eine Handlung ist, indem ein Gegenstand die Funktion zugewiesen bekommt, einen anderen Gegenstand bildhaft zu repräsentieren.“<sup>223</sup> Der Bildakt besteht demnach aus der Inhaltzuschreibung, aus der begrifflichen Bestimmung dessen, was wir auf einem Bild sehen, „und diese Begriffsbestimmung ist ein Bildakt, eine semantische Handlung.“<sup>224</sup>

---

216 Vgl. Schelske 2005, S. 260.

217 Bredekamp 2010, S. 51.

218 Ebd., S. 52.

219 Vgl. ebd., S. 49.

220 Sachs-Hombach 2005, S. 117.

221 Pandel 2009, S. 12.

222 Bredekamp 2010, S. 52.

223 Seja 2005, S. 27.

224 Seja 2005, S. 28.

Eingangs ist beschrieben worden, dass Bilder unsere Realitäten verändern können. Um aber zu verstehen, wie politische Bilder wirken und welchen Anteil sie am *Politischen* haben, ist es sinnvoll, die Parallelen zur Bildakttheorie herauszuarbeiten und die Bildwirkung als Akt, als indirekte soziale Handlung zu beschreiben. Denn die politische Bildbedeutung unterliegt offenbar immer der Konstruktion des Betrachters. So beschreibt Gerhard Paul den mit massenmedial kommunizierten Bildern verbundenen performativen Akt: „Bilder sind längst nicht mehr nur Repräsentationen von Realität; sie haben eine eigene Realität mit originären Gesetzen und Logiken geschaffen.“<sup>225</sup> Und auch der vielzitierte Medienphilosoph Vilém Flusser beschreibt die Medienlandschaft als ein »fotografisches Universum«, in welchem wir uns an die visuelle Darstellung der Welt gewöhnt haben. Dabei nehmen wir die meisten Fotografien, die unsere Wirklichkeit umstrukturieren, gar nicht mehr wahr.<sup>226</sup> „Ein Wahrnehmungsakt“, so schrieb der Kunsthistoriker Martin Kremp, „ist notwendigerweise immer eine stark zielgerichtete und selektive Angelegenheit, ob uns die Prinzipien dabei leiten, bewußt sind oder nicht.“<sup>227</sup> Hans Belting nennt unsere Wahrnehmung einen »symbolischen Akt«, der sich nicht nur als individuelle sondern auch als soziale Praxis darstellt.<sup>228</sup> Pierre Bourdieu hat darauf hingewiesen, dass jedes Bild „in gewisser Weise zweimal gemacht wird, nämlich einmal vom Urheber und einmal vom Betrachter oder, genauer, von der Gesellschaft, der dieser Betrachter angehört“<sup>229</sup> und nennt diese Entschlüsselung einen Akt.<sup>230</sup>

Als Begründer der Sprechakttheorie oder Sprechhandlungstheorie gelten Ludwig Wittgenstein, John Langshaw Austin und Gilbert Ryle. Alle Ansätze gehen davon aus, dass Sprechen oder Reden nicht nur der Vermittlung von Äußerungen und Sachverhalten dient sondern auch oder zumindest zum Teil als konkretes praktisches Tun und als Handlung zu verstehen ist.<sup>231</sup> „Für die Sprechhandlungstheorie gibt es also den Gegensatz zwischen 'tun' und 'sprechen' nicht, der im Alltagsgebrauch besteht“<sup>232</sup>.

Sybille Krämer fasst die Idee der Sprechakttheorie zusammen: „Nicht mehr interessiert die Sprache als ein Zeichensystem, sondern der Gebrauch, den wir von den sprachlichen Zeichen machen, und nicht mehr ist nach grammatischen Strukturen von Sätzen unabhängig ihrer Verwendungssituation gefragt, sondern nun geht es um Äußerungen, die nur mit Bezug auf

---

225 Paul 2009, S. 24.

226 Vgl. Flusser 1983, S.10 und S. 59.

227 Zitiert nach Majetschak 2005, S. 101.

228 Vgl. Belting 2005a, S. 353.

229 Bourdieu 1974, S. 175.

230 Ebd., S. 165.

231 Vgl. Hindelang 2010, S. 4.

232 Ebd.

Verwendungssituationen überhaupt identifizierbar werden.“<sup>233</sup> Fotografien im Sinne der Bildakttheorie zu denken heißt: nicht mehr interessiert die Fotografie primär als ein Zeichensystem, sondern der Gebrauch, den Menschen von den visuellen Zeichen machen, und nicht ist nach fotografischen Inhalten unabhängig ihrer Verwendungssituation gefragt, sondern es geht um Darstellungen, die nur mit Bezug auf Verwendungssituationen und ihre Zusammenhänge überhaupt identifizierbar werden. Bilder sind daher „nicht Dulder, sondern Erzeuger von wahrnehmungsbezogenen Erfahrungen und Handlungen“.<sup>234</sup> Die Kraft der Bilder beruht auf ihrer Eigenschaft, im Wechselspiel mit dem Betrachter die Realität mit zu konstituieren.<sup>235</sup> Die Theorie des Bildakts bezieht also das menschliche Handeln indirekt in den den Wahrnehmungsprozess mit ein, der Bilder erst zu politischen Bildern macht.

Die wissenschaftliche Rhetorik sieht in Bildern ein auf Handlungszusammenhänge bezogenes, wenn auch ausschließlich zielgerichtetes Interaktionspotenzial.<sup>236</sup> In den Kulturwissenschaften gebe es die Einsicht, so Peter Geimer, dass „Bilder [...] Sachverhalte nicht einfach reproduzieren, sondern diese verändern, organisieren oder sogar zuallererst hervorbringen können.“<sup>237</sup> Aber nicht die Bilder selbst produzieren und konstruieren, es sind immer die Menschen, die die Bilder betrachten und dabei Bildern politische Bedeutungen zuschreiben. Was verleiht Bildern die Kraft, in Menschen Handlungen und Erfahrungen zu generieren, wodurch werden Bilder zu politischen Bildern?

Philippe Dubois hat den Begriff »Bildakt« für die Fotografie übernommen und eine Kontextualisierung des Akt-Begriffs erarbeitet.<sup>238</sup> Vor und nach dem Belichten finden Gesten und Prozesse statt, „die zutiefst kulturell und vollständig von persönlichen und sozialen menschlichen Entscheidungen und Optionen abhängig sind.“<sup>239</sup> Innerhalb des *fotografischen Akts* ist der Augenblick des Auslösens also „ein bloßer Moment (wenn auch ein zentraler) in der Gesamtheit des fotografischen Verfahrens“<sup>240</sup>. Das fotografische Verfahren endet jedoch nicht mit der Fertigstellung der Fotografie. Dazu gehört neben einem undefinierten Zeitraum vor der Aufnahme ebenso der Produktionsprozess und das Betrachten der Fotografie als Produkt dieses Verfahrens: „Dem entsprechend bezeichnet der Bild-Akt bei Philippe Dubois nicht nur die Geste des Auslösens und den mit dieser verbundenen Schnitt in Raum und Zeit, sondern ebenfalls den Akt der

---

233 Krämer 2001, S. 55.

234 Bredekamp 2010, S. 326.

235 Vgl. Ebd., S. 328.

236 Vgl. Knappe 2005, S. 134.

237 Geimer 2002b, S. 7.

238 Vgl. Wolf 1998, S. 12.

239 Dubois 1983, S. 88.

240 Ebd.

Rezeption.<sup>241</sup> Fotografie als Akt zu betrachten – im Wortsinne von Handlung, Vorgang – oder ihr zumindest zuzugestehen, diesen hervorzurufen, zu begleiten oder zu provozieren, bedeutet also, ihr eine Kraft zuzugestehen, die auf allen Ebenen ein Empfindungs-, Denk- und Handlungspotenzial erzeugt.

Schon lange sprechen Soziologen vom Schema einer Kommunikationskette, das den Zusammenhang der Glieder eines Kommunikationsablaufs anschaulich macht. Das einfachste Schema einer Kommunikationskette besteht aus drei Gliedern: der Adressant, der Kanal und der Adressat.<sup>242</sup> Der Kommunikationswissenschaftler Thomas Knieper hat dieses Schema aufgegriffen und in den Prozess der medialen Bildkommunikation übersetzt. Dabei macht er einen ersten Vorgang der Codierung und einen zweiten Vorgang der Decodierung aus. Beiden Vorgängen, sowohl dem Codieren als auch dem Decodieren, sind die selben Handlungen Selektion, Interpretation, Reduktion und Konstruktion zugewiesen.<sup>243</sup> Aus politikwissenschaftlicher Perspektive interessiert die Wirkung, die Bilder und Fotografien auf die Menschen haben. Knieper hat gezeigt, dass die ursprünglich genuin kunsthistorische Methode der politischen Ikonographie und Ikonologie, die auf Aby Warburg und Erwin Panofsky zurückgeht und deren Gegenstand in der Vergangenheit allgemein eher Kunstwerke mit politischen Botschaften waren, auch auf Medienbilder anwendbar ist.<sup>244</sup> Beispielhaft nimmt er eine Analyse einer Pressefotografie vor, die einen Handschlag zwischen Jitzhak Rabin und Jassir Arafat zeigt. Knieper weist darauf hin: „Die semantische Bestimmtheit visueller Kommunikation hängt von äußeren Faktoren wie etwa Kulturkreis, historischer Kontext, Präsentationskontext, Umbildcharakter, Vorwissen oder individueller Wahrnehmungssituation ab.“<sup>245</sup> Im Gegensatz zur kunsthistorischen Untersuchung ist bei politischen Bildern der Blick des Betrachters entscheidend. Dies bleibt die Ikonologie aber schuldig, wie Knieper selbst sagt. „Eine Wirkungs- oder Rezeptionsanalyse selbst kann die Ikonologie aus nahe liegenden Gründen nicht leisten, da sie ihren Blick auf das Medienbild und nicht auf den Rezipienten richtet.“<sup>246</sup> Selbstverständlich kann und soll hier die individuelle Wahrnehmungssituation nicht nachvollzogen werden. Aber es muss berücksichtigt und verstanden werden, wie Fotografien im Gegensatz zu anderen visuellen Eindrücken in soziale Bedeutungssysteme einzuordnen sind und wie die Bewertung und Interpretation ihrer Inhalte dadurch beeinflusst werden kann. Knieper greift bei seiner Bildanalyse auf die Rechercheleistung

---

241 Wolf 1998, S. 12.

242 Vgl. Rammstedt 1975, S. 351.

243 Vgl. Isermann/Knieper 2010, S. 306.

244 Vgl. Knieper 2003. Siehe auch Dorsch-Jungsberger 2003.

245 Knieper 2003, S. 195.

246 Ebd., S. 207.

eines Journalisten, eines Kunsthistorikers und einer Politologin zurück, aus der sich der historische Kontext und der Produktionskontext zusammetragen lassen.<sup>247</sup> Als Kommunikationswissenschaftler hat Knieper damit ein Modell zur Analyse von Medienbildern vorgelegt. Die Politikwissenschaft ist aber gefordert, die politischen Auswirkungen von Bildern auf die Gesellschaft und die Menschen zu erforschen. Bilder müssen also im Verhältnis zu ihren Betrachtern erforscht werden. Sie „erheben für sich keine Geltungsansprüche und sie sprechen durchaus nicht für sich, wenn sie lösgelöst von sozialen Kontexten betrachtet werden.“<sup>248</sup>

Auch Susan Sontag hat darauf hingewiesen, dass insbesondere Fotografien ohne ihren Zusammenhang nicht deutbar sind: „Da jede Fotografie nur ein Fragment ist, hängt ihr moralisches und emotionales Gewicht von der Umgebung ab, in die sie gestellt ist. Eine Fotografie verändert sich mit dem Zusammenhang, in dem sie gesehen wird.“<sup>249</sup> Wenn also Benjamin Drechsel fordert, Politikwissenschaft müsse danach fragen, was ein Bild zu einem politischen Bild macht, dann kann diese Frage nur im Hinblick auf den Bildkontext bzw. Fotografiekontext beantwortet werden. Dies bedeutet aber auch, dass die Bildbedeutung nicht statisch ist: ihr Rezeptionszusammenhang, also in welchem Kontext Fotografien betrachtet werden, gestaltet sich immer wieder neu. Dass die Bedeutung eines Bildes im Fluss ist, lässt sich aus der Visual Culture, der Medienwissenschaft und der Kunstgeschichte lernen.<sup>250</sup> Und auch im Hinblick auf den politischen Zweck einer Fotografie, hat Susan Sontag bereits klar herausgestellt: „Aber nicht zuletzt weil das Foto immer in einem Kontext steht, bleibt seine Aussage dem Augenblick verhaftet; das heißt, dem Kontext, der den unmittelbaren – insbesondere den unmittelbaren politischen – Zweck des Fotos prägt, folgen unweigerlich Zusammenhänge, in denen dieser Zweck zurückgedrängt wird und immer mehr an Relevanz verliert.“<sup>251</sup> Luc Boltanski drückt es wie folgt aus: „Derselbe Gegenstand kann auf verschiedenen Photos zum Träger unterschiedlicher Symbolgehalte werden: Seine Bedeutung hängt von dem Kontext ab, der sich zwangsläufig ständig ändert, da er durch die Aktualität definiert ist.“<sup>252</sup> Denn die Sichtbarkeit ist nicht gegeben sondern wird gemacht.<sup>253</sup> Elke Grittmann hat Drechsels Überlegungen, was eine Fotografie politisch macht, bestätigt. „Was [...] zum politischen Bild wird, ist nicht ontologisch zu bestimmen; im medialen Kontext kann einer Fotografie auch erst politische Bedeutung zugeschrieben werden.“<sup>254</sup> Wann eine Fotografie zu einer politischen Fotografie wird, ist also nur über ihren Rezeptionskontext zu erfahren. Es ist oft auf die

---

247 Vgl. Knieper 2003, S. 199.

248 Schultz 2003, S. 16.

249 Sontag 1978, S. 104.

250 Vgl. Drechsel 2005a, S. 10.

251 Sontag 1978, S. 104f.

252 Boltanski 1965, S. 153.

253 Vgl. Isermann/Knieper 2010, S. 305.

254 Vgl. Grittmann 2009, S. 35.

fotografischen Entstehungs- Sozialisations- und Kulturzusammenhänge – wenn auch mit unterschiedlichen Akzentuierungen und teilweise nur einzelne Faktoren isoliert betrachtend – hingewiesen worden.<sup>255</sup> Am deutlichsten, so wurde bereits in Kapitel 3.1 gezeigt, ist dieser Gedanke bei Allan Sekula aufgetreten. „Sekulas fototheoretischer Entwurf verschiebt die Aufmerksamkeit vom fotografischen Bild auf den fotografischen Diskurs: „Für sich genommen hat ein Bild keine Bedeutung.“<sup>256</sup> Da der Politikwissenschaft nicht die Aufgabe zukommt, eine grundsätzliche Fotografiethorie vorzulegen, ist die Tatsache, inwiefern und ob überhaupt fotografische Bilder generell keine Bedeutung haben, von sekundärem Interesse. Für die Frage nach der *politischen* Bedeutung einer Fotografie allerdings trifft die sekulasche Formel aber ganz unbedingt zu. Bilder sowie Fotografien haben für sich genommen keine *politische* Bedeutung und bieten deshalb nur eine „leere Projektionsfläche, auf der sich das Schauspiel der Diskurse entfalten kann.“<sup>257</sup>

Hans-Diether Dörfler hat für die Fotografie ein Modell vorgelegt, dass sich in *Genese-* und *Signifikationsprozess* einteilen lässt. Dabei ist die Zeichengenese der Fotografie „allein durch ihren sich über zahlreiche Schritte hinziehenden technischen Ablauf als ein dynamischer Prozess aufzufassen.“<sup>258</sup> Der Signifikationsprozess beschreibt modellhaft die Vorgänge zum Wahrnehmungszeitpunkt. Die Faktoren des Signifikationsprozesses, die bei der Sinn- und Bedeutungszuweisung einer Fotografie zum tragen kommen, hat Dörfler in zwei Phasen unterteilt: a) erkennen des Objekts und b) Zuweisung von Bedeutung.<sup>259</sup> Diese Zweiteilung verträgt sich mit der Annahme, dass Fotografien Ähnlichkeiten aufweisen und der Idee, Fotografien als Träger *wahrnehmungsnaher* Zeichen zu definieren.

Die politische Fotografie als soziales Handeln zu denken, das sich aus ihrer Eigenschaft als Kommunikationsmittel<sup>260</sup> und aus ihrem Spezifikum ableitet, stellt sie in den Themenkanon der Politikwissenschaft. Der Sinn eines Bildes und einer Fotografie konstituiert sich also aus dem sozialen Kontext des Betrachters und seinen komplexen Handlungs- Kultur- und Sozialisationsräumen. Das Handeln der beteiligten Akteure vollzieht sich in der Planung, Inszenierung, Gestaltung, Produktion, Veröffentlichung, Beschreibung und in der Bedeutungs- und Objektivitätszuschreibung, Entschlüsselung, Interpretation und Reaktion. So hat Herfried Münkler beispielsweise herausgestellt, dass die Existenz der Bilder und ihre Objektivitätszuschreibung als Waffe genutzt werden können. Bilder können zur Antriebskraft von Gewaltinszenierungen werden.

---

255 Vgl. neben Drechsel 2005, Boltanski 1965, Sontag 1978 und Grittmann 2009 u. A. auch Isermann/Knieper 2010, S. 308, Scholz 2005, S. 67, Schmitt 2000, S. 165, Hirsens 2000, S. 74, Becker 1995, S. 8.

256 Geimer 2009, S. 91.

257 Ebd., S. 92.

258 Dörfler 2000, S. 43.

259 Vgl. ebd.

260 Kommunikationsmittel bezeichnet in der Soziologie alle Kommunikationsmedien und »Vehikel« die Mitteilungskarakter gewinnen. Vgl. Weymann 1975, S. 352.

„Wer nicht in der Lage ist, die konventionellen Streitkräfte einer Macht mit militärischen Mitteln erfolgreich zu attackieren, der sorgt für die Verbreitung von Bildern, in denen die Folgen der Gewaltanwendung unmittelbar sinnlich erfahrbar werden.“<sup>261</sup> Münkler spricht in diesem Zusammenhang von strategischer Gewalt. 1993 wurde die Leiche eines amerikanischen Soldaten in Mogadischu vor den Kameras des Nachrichtensenders CNN demonstrativ durch die Straßen geschleift. Danach zogen die USA ihre Truppen ab.<sup>262</sup> Bredekamp urteilt deshalb: „Unter den Bedingungen des asymmetrischen Krieges haben sich Bilder [...] zu Primärwaffen entwickelt.“<sup>263</sup> Auch der Terrorismus ist als eine Kommunikationsstrategie bezeichnet worden.<sup>264</sup> Bilder sind aber ohne ihre Adressaten bedeutungslos. Jede Bildproduktion und Bildinszenierung ist auf die spätere Betrachtung angelegt. „Die Fotografie impliziert, daß wir über die Welt Bescheid wissen“ sagt Susan Sontag, „wenn wir sie so hinnehmen, wie die Kamera sie aufzeichnet. Dies aber ist das Gegenteil von Verstehen, das damit beginnt, daß die Welt nicht so hingenommen wird, wie sie sich dem Betrachter darbietet.“<sup>265</sup>

### 3.4 Schlussfolgerung: Wissen als Voraussetzung

Was bedeutet die soziale Konstruktion von Fotografien für die Politikwissenschaft? Anhand der Selbstmitteilung und Beweiskraft der Fotografie sowie ihrer Objektivitätszuschreibung und Politisierung wurde gezeigt, dass Fotografien *ursprünglich politisch bedeutungslos* sind und als Projektionsfläche für politische Diskurse dienen, indem ihre Betrachter ihnen politischen Sinn zuschreiben. Peter Geimer hat die Prämissen der fotokonstruktivistischen Theorie wie folgt zusammengefasst: „1. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht länger auf das konkrete, fotografische Bild, sondern auf die sozialen Prozesse, Regeln und Diskurse, die es mit Bedeutung aufladen. 2. Die entsprechenden Studien liefern letztlich keine Theorien der Fotografie, sondern Theorien der sozialen und historischen Funktionen und Faktoren, die sich der Fotografie bemächtigen, sie umformen und definieren.“<sup>266</sup> Will die Politikwissenschaft also politische Fotografien als Konstrukt verstehen beziehungsweise dem Betrachten von Bildern den theoretischen Status eines Akts zuerkennen, liegt die Problemstellung darin – wie es Bredekamp für die Kunstgeschichte beschrieben hat – „welche Kraft das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung [...] aus der Latenz in die

---

261 Münkler 2002, S. 196f.

262 Vgl. ebd.

263 Bredekamp 2010, S. 14.

264 Vgl. Münkler 2002, S. 177.

265 Vgl. Sontag 1977, S. 299f.

266 Geimer 2009, S. 72.

Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen.<sup>267</sup> So muss also besonders der Blick des Betrachters innerhalb seines sozialen Kontextes untersucht werden.

„Kommunikation kann definiert werden, als eine Form des sozialen Handelns, das mit subjektivem Sinn verbunden ist und sich auf das Denken, Fühlen und Handeln anderer Menschen bezieht. Es handelt sich um ein verbales, bzw. non-verbales Miteinander-in-Beziehung-Treten von Menschen zum Austausch von Informationen.“<sup>268</sup> Dem Betrachten politischer Fotografien die Qualität eines Aktes zuzuschreiben, bedeutet darüberhinaus jedoch weit mehr, als aus ihrer kommunikativen Eigenschaft, soziales Handeln abzuleiten. Es betont das visuelle Spezifikum, das sie von anderen Kommunikationsmitteln absetzt: die Dynamik der Bedeutung durch Zuschreibung und die Illusion des unmittelbaren Verstehens. Die Planung, Auswahl und Produktion einer politischen Fotografie unter Berücksichtigung der verschiedenen Akteure und Strukturen, ist auf diesen sozialen Kontext des Betrachters zugeschnitten. „Im Gegensatz zum Kunstbetrieb orientieren sich Medienbilder weniger am Bildurheber, sondern primär am Publikum.“<sup>269</sup> Fotografien stellen sich dem Betrachter deshalb oft in einer semantischen Fülle dar, die durch eine Reihe von Darstellungskonventionen gekennzeichnet ist. „Empirische Studien deuten aber darauf hin, dass Betrachter diese Konventionen häufig nicht erkennen und deshalb den intentionalen Status der Bilder nicht angemessen interpretieren.“<sup>270</sup> Der Psychologe Bernd Weidenmann hat bereits 1989 darauf hingewiesen, dass Betrachter von Bildern sich oft damit begnügen, „eine abgebildete Szene in ihren Elementen zu identifizieren und mit ihren Wissensbeständen abzugleichen“<sup>271</sup> ohne dabei analytisch zu hinterfragen, welche kommunikativen Absichten einer Publikation zugrundeliegen. Persuasive Wirkung lässt sich demnach in politischer Berichterstattung durch Bilder einfacher erzielen, als es mit Texten möglich ist.<sup>272</sup> Ein politikwissenschaftlicher Fotografiebegriff steht deshalb auch immer im engen Zusammenhang mit der Frage nach politischer Bildung. „Die passiv erlebte Bilderfolge tritt an die Stelle der eigenen kritischen Denktätigkeit“.<sup>273</sup> Im Folgenden soll deshalb der Wahrnehmungskontext politischer Fotografien genauer betrachtet werden. Wie wird das Vorwissen, das wir verwenden, wenn wir eine Fotografie betrachten, in den Wahrnehmungsakt eingearbeitet? Wie werden (politische) Bedeutungen konstruiert? Woraus bestehen die Kontexte, die unsere

---

267 Bredekamp 2010, S. 52.

268 Rhomberg 2009, S. 18.

269 Knieper 2005, S. 46.

270 Schwan 2005, S. 130.

271 Ebd.

272 Vgl. ebd.

273 Brandt 2009, S. 9.

Interpretation von Fotografien bestimmen? Welche Sonderrolle kommt der Fotografie unter allen anderen visuellen Eindrücken zu?

## 4 Politische Fotografie im Wahrnehmungskontext

Politische Kommunikation zu verstehen bedeutet – im Hinblick auf potenzielle Auswirkungen auf politische Prozesse – zunehmend auch Fotografiewahrnehmung näher zu begreifen. Wie gezeigt wurde, muss angenommen werden, dass Fotografien ursprünglich keine politischen Inhalte immanent sind. Es kann sogar bezweifelt werden, ob sie überhaupt Bedeutungen enthalten und nicht vielmehr ihre Betrachter ihnen Bedeutung zuschreiben und in ihnen nur das sehen, was sie bereits wissen. Es ist deshalb die Rede davon gewesen, Fotografien als bedeutungsleere Projektionsflächen zu betrachten, auf denen politische Diskurse ausgetragen werden. Ihre (politischen) Bedeutungen sind demnach nicht statisch sondern dynamisch und somit abhängig von der Außenwelt des Betrachters. Diese perzeptuellen Zusammenhänge lassen sich mithilfe der Trennung von *Intrinsität* und *Extrinsität* beschreiben. Dabei meint »intrinsisch« das in der Fotografie Enthaltene, das Bild Konstituierende, Innewohnende, den Bildinhalt, den nicht offensichtlich und nur schwer zu bestimmenden Zusammenhang zwischen Dargestelltem und Abgebildetem sowie der Interpretation des Betrachters, wie etwa das Problem der Ähnlichkeit, des Index, des Symbols, also das Problem der analytisch-philosophischen beziehungsweise zeichentheoretischen Sichtweisen, während »extrinsisch« das Äußere, Offenliegende meint, die Bildumwelt, alles, was außerhalb der zweidimensionalen Bildfläche liegt und nach Fertigstellung des Bildes die Bildbedeutung beeinflusst, wie etwa die Bildunterschrift, der historisch-kulturelle Kontext, das Materielle, das Medium. Nur durch die Einbeziehung der *Intrinsität* und *Extrinsität* wird man einem Fotografiebegriff gerecht, mit dem die fotografische Wahrnehmung und die daraus abgeleitete dynamische (politische) Bedeutung verstehbar wird. Die dichotome Unterscheidung des intrinsischen und extrinsischen Kontexts von Fotografien ist dabei aber nur ein theoretisches Konzept, dessen Ebenen sich in der Praxis ineinander verschränken. So kann etwa der historische Kontext, in dem eine Fotografie veröffentlicht wird, die Bedeutung des Bildinhalts wie auch der Bildumwelt mitbestimmen und beeinflussen.

Politikwissenschaft kann und soll die grundlegenden Kontroversen über die Bildwahrnehmung nicht beseitigen. Aber sie kann – wenn sie Politikwahrnehmung in modernen, technisierten und globalisierten Gesellschaften verstehen will – Wahrnehmungstheorien miteinbeziehen um einen für sie nützlichen Bildbegriff zu erarbeiten. Dies soll im Folgenden in Ansätzen geschehen.

## 4.1 Intrinsität

„Die philosophische Beschäftigung mit Bildern wird während des 20. Jahrhunderts durch eine Dichotomie semiotischer und phänomenologischer Ansätze strukturiert“.<sup>274</sup> Im 21. Jahrhundert scheint diese im Großen und Ganzen fortzubestehen. Doch es gibt einige Ansätze, beide Positionen miteinander zu verbinden. Auch hier soll die These vertreten werden, dass ein rein semiotischer Ansatz zu kurz greift, weil er die Frage nach der Sonderrolle der Fotografie unbeantwortet lässt. Ein nützlicher Erklärungsrahmen für die Funktion und Bedeutungszuschreibung politischer Fotografien ist aber ohne die Semiologie kaum denkbar. Es wurde bereits gezeigt, dass nach Nelson Goodman Zeichen als relativ zu ihrem System zu beurteilen sind, in das ein Benutzer sie einordnet. Folglich sind Zeichen ohne Betrachter bedeutungslos. Fotografien liefern aber visuelle Wahrnehmungsreize, die nach der Illusionstheorie die Voraussetzung für eine Sinnzuschreibung darstellen. Die Bildesmiotik findet daher auf die Frage, inwiefern Bilder Zeichen sind unterschiedliche Antworten, je nach dem, welcher Zeichen- und welcher Bildbegriff zugrunde gelegt wird. Teilweise wird nicht nur die Wahrnehmung eines Bildes von einem Objekt als Zeichen ausgelegt, sondern sogar die Wahrnehmung des Objektes selbst.<sup>275</sup> Für die Frage der vorliegenden Arbeit nach der Wirkung von Fotografien gehen diese Überlegungen jedoch zu weit. Aus politikwissenschaftlicher Perspektive sind nicht die theoretischen Fragen nach einer objektiven, außerhalb unserer Wahrnehmung liegenden Realität und nach dem was wir dafür halten entscheidend – denn Politik ist selbst ein Produkt handelnder und wahrnehmender Menschen, keine physikalische Größe – vielmehr stehen die Legitimität und das Handeln im Zentrum, die Art und Weise, wie Menschen miteinander Belange öffentlicher Entscheidungen kommunizieren. Es geht also um das Verhältnis zwischen der Darstellung und dem Dargestellten. Genau auf diesen Anspruch – das Zeichen in Bezug zu seinem Objekt – definierte der Logiker Charles Sanders Peirce seine Zeichentheorie.

1893 befasst sich Charles Sanders Peirce als einer der Ersten theoretisch mit der Fotografie. Dabei setzt er sich mit Zeichen auseinander und nennt die Fotografie nur beiläufig als Beispiel für die Zeichenklasse, die er als *Indikatoren* oder *Indizes* bestimmt.<sup>276</sup> Obwohl Peirce kein genuiner Theoretiker der Fotografie war, sind seine Überlegungen aus der modernen Fotografietheorie nicht wegzudenken.<sup>277</sup> Ein Grund dafür ist, dass sich anhand Peirces zeichentheoretischem Ansatz die Fotografie als eine Bildgattung klassifizieren lässt, die für viele Theoretiker von der Malerei und anderen fiktiven Bildern abzugrenzen ist. Viele Autoren sind der Meinung, Peirces wenige Passagen

---

274 Drechsel 2005, S. 22.

275 Vgl. Nöth 2009, S. 236f.

276 Vgl. Geimer 2009, S. 18.

277 Vgl. Geimer 2009, S. 18.

zur Fotografie eignen sich als grundlegende Bestimmung des Fotografischen.<sup>278</sup> Tatsächlich gelingt es Peirce, den mechanischen Vorgang der Fotografie in ein Zeichenkonzept zu integrieren. Das Dilemma des fotografischen Bildes – „einerseits als ein Medium magischer Präsenz des Verschwundenen oder Entfernten aufgefaßt, andererseits, ganz im Gegensatz dazu, als ein künstlich hergestelltes Bild, das ebenso konstruiert ist, wie alle anderen Zeichen auch“<sup>279</sup> aufgefasst zu werden – welches sich durch den gesamten Verlauf der Fotografiegeschichte zieht, lässt sich für einige Theoretiker anhand der frühesten Überlegungen von Peirce auflösen. Hinzu kommt, dass Peirce – wie oben angedeutet – Zeichen nach dem Kriterium der Relation und dem Bezug zum abgebildeten Objekt bestimmt.<sup>280</sup> In der Frage nach der sozialen Konstruktion von Fotografien und ihrem Verhältnis zur visuellen Realität kommt also der peirceschen Zeichentheorie gerade für die Beurteilung politischer Bilder eine zentrale Bedeutung zu. Es ist kein Zufall, dass seinen wenigen Zeilen und Paragraphen zur Fotografie in einem von Bernd Stiegler herausgegebenen Sammelband „Texte zur Theorie der Fotografie“ ein wichtiger Platz zukommt, obwohl sie nur eine einzige Seite umfassen. Heute sind es nicht mehr Peirces Schriften allein, auf die sich eine fotografische Zeichentheorie stützt. Ausgehend von der ersten Reaktivierung der peirceschen Semiotik durch die amerikanische Kunsthistorikerin Rosalind Krauss über Roland Barthes bis zu Philippe Dubois und anderen Autoren wird das Indexikalische in Anlehnung an Peirce über das technische Prinzip der Fotografie definiert.<sup>281</sup>

Pierces Zeichenklassen und die Schlussfolgerungen jüngerer Autoren sind aber nicht unumstritten. Sie werden zum Teil abgelehnt, je nach Einsatz und Theorie modifiziert oder mit anderen Begriffen abgewandelt. Es soll im Folgenden daher nur den Grundgedanken der Pierceschen Trichotomie beziehungsweise den in theoretischen Abhandlungen mit ihnen verknüpften Gedanken gefolgt werden: der *Ähnlichkeit*, der *Referenz* und der *Konvention*. Peirces triadische Semiotik bietet außerdem den Vorteil, die sonst der binären Semiotik anhaftenden Dualismen zu meiden und stattdessen graduelle Abstufungen der Kategorien und Prozesse zuzulassen.<sup>282</sup> In Bezug auf die für die Politikwissenschaft interessanten fotografietheoretischen Überlegungen werden die *intrinsic* Wahrnehmungskontexte betrachtet, ohne die Peircesche Terminologie direkt zu übernehmen. Um zu erklären, wie Blicke Fotografien politisieren beziehungsweise entpolitisieren können, ist es jedoch wichtig, ihre Zeichenklassen näher zu betrachten.

---

278 Vgl. ebd., S. 19.

279 Michaud 1998, S. 733.

280 Vgl. Nöth 2009, S. 243 und Belting 2005, S. 32.

281 Vgl. Geimer 2009, S. 33.

282 Dualismen wie *das Zeichenhafte* und *das Nichtzeichenhafte*, *das Arbiträre* und *das Ikonische*, *das Natürliche* und *das Konventionelle*, *das Figurative* und *das Abstrakte*, vgl. dazu Nöth 2009, S. 247.

### 4.1.1 Ähnlichkeit

In der Frühphase der Fotografie war die Begeisterung für ein Medium, das Objekte detailgetreu abbilden kann groß.<sup>283</sup> „Mit freudigem Erstaunen“, so beschreibt Timm Starl die Entdeckungsphase der Daguerreotypie, „wird jede Kleinigkeit festgestellt, bürgt sie doch für die Authentizität der Wiedergabe.“<sup>284</sup> Auch die öffentliche Berichterstattung über die Erfindung schlug diese Töne an. So wurde die Exaktheit und Klarheit, die ungewöhnliche Nähe zum Dargestellten von nahezu allen Zeitzeugen hervorgehoben.<sup>285</sup> 1844 notiert einer der Urväter der späteren Fotografie William Henry Fox Talbot in seinem ersten mit fotografischen Aufnahmen ausgestatteten Buch *The Pencil of Nature* „Das Instrument registriert alles, was es wahrnimmt, und einen Schornsteinaufsatz oder einen Schornsteinfeger würde es mit der gleichen Unparteilichkeit festhalten wie den Apoll von Belvedere.“<sup>286</sup> Im 19. Jahrhundert erhielt das fotografische Bild Einzug in die Wissenschaft. „Die Automatik des photographischen Verfahrens versprach Bilder, die unberührt von Interpretation waren, objektive Bilder wurden sie genannt.“<sup>287</sup>

Die weit verbreitete Annahme, dass Fotografien ihren Referenzobjekten ähnlich sind, ist heute heftig umstritten. Auf der einen Seite gilt: Menschen waren von je her begeistert von der naturalistischen Abbildungsleistung der Fotografien. „Viel unmittelbarer als jede sprachliche Bezugnahme stellen sie das Dargestellte häufig so anschaulich vor Augen, daß der Betrachter die Sache selbst vor sich zu haben glaubt.“<sup>288</sup> Und selbstverständlich empfinden wir auch heute Fotografien ganz oft als ähnlich zu einem abgelichteten Objekt oder einer abgelichteten Person. Etwa das Lichtbild des Personalausweises, Bilder von Überwachungskameras, Fotografien in Gebrauchsanleitungen und Kleinanzeigen zum Verkauf gebrauchter Gegenstände, Röntgenbilder und auch wissenschaftliche Abbildungen funktionieren nach diesem Prinzip. Das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik setzte die Fotografie gezielt ein, um Gebäude zu inspizieren, Personen zu verfolgen, zu identifizieren und zu belasten.<sup>289</sup>

---

283 Der Maler und Physiker Samuel F. B. Morse, Zeitzeuge einer der ersten Daguerreotypien (nicht reproduzierbarer Vorläufer der späteren Fotografie) berichtet 1839: „Man kann sich keinen Begriff von der gestochenen Schärfe der Wiedergabe machen, an die keine Malerei und kein grafisches Verfahren heranreichen. Um ein Beispiel zu geben: Folgte man mit dem Auge dem Straßenverlauf, konnte man ein Schild mit einem Schriftzug erkennen, der aber zu klein war, um mit bloßem Auge entziffert zu werden. Sobald man eine Lupe über dieses Detail hielt, war jeder Buchstabe klar und deutlich erkennbar, und ebenso ging es mit den winzigen Spalten und Rissen in der Hauswänden und auf dem Straßenpflaster.“, zitiert nach Frizot 1998, S. 28.

284 Starl 1998, S. 34.

285 Vgl. Frizot, S. 51.

286 Talbot 2010, S. 163.

287 Daston/Galison 2007, S.138.

288 Majetschak 2005, S. 97.

289 Aus dem Tätigkeitsbericht der Behörde des BStU 2011: „Die operative Überwachung von Personen, Objekten und Transitwegen zählte zu den Kernaufgaben der HA VIII. [Hauptabteilung (HA) VIII (Beobachtung, Ermittlung)] Dies spiegelt sich auch in der fotografischen Überlieferung wider.“ BStU 2011, S. 42. Vgl. auch Hartewig 2008.

Die Behörde des BStU<sup>290</sup> archiviert über eine Millionen Fotografien in allen Formaten von Mikroformen bis zum Planfilm. Darüber hinaus sind Einzeldias und Diaserien überliefert. Und auch die Rechtsprechung hat die Fotografie als Beweiswerkzeug etabliert.<sup>291</sup> Im deutschen Strafprozess steht der Begriff des »Augenscheins« stellvertretend für alles über menschliche Sinne Wahrnehmbare. Hier spielen Fotografien vom Radarfoto oder der Wiedererkennung bei einer Gegenüberstellung bis zum Standbild von videoüberwachten Einkaufszonen eine große Rolle.<sup>292</sup>

In der Malerei wurden Fotografien als naturalistische Vorlage verwendet.<sup>293</sup> Francis Bacon etwa studierte anhand von Schwarzweißfotografien die Bewegungsabläufe und Körperformen von wilden Tieren, Gerhard Richter benutzte Fotografien als Vorlagen für seine Gemälde. Auch in den Wissenschaften des späten 19. Jahrhunderts wurden sorgfältig ausgewählte Fotografien an Künstler weitergegeben, die nach Vorlage der Bilder Zeichnungen anfertigten. Man versprach sich von diesem Verfahren Kostenersparnis für größere Auflagen und vor allem die Kontrolle von Subjektivität.<sup>294</sup> Es ist kaum bestreitbar, dass der regelmäßige Internetnutzer, Fernsehzuschauer oder Zeitungsleser Bundeskanzlerin Angela Merkel unter zehn, hundert, wenn nicht tausend Personen herauslesen könnte – ob wiederum auf einem Foto oder in einer Gegenüberstellung – ohne ihr jemals persönlich begegnet zu sein.

Auf der anderen Seite stellen Kritiker der Ähnlichkeitstheorie (auch: Ikonizitätstheorie<sup>295</sup>) aber den Begriff der Ähnlichkeit grundsätzlich infrage, allen voran Nelson Goodman, und weisen daraufhin, dass Ähnlichkeit nicht objektiv sei und sich stattdessen aus unseren individuellen Erfahrungen konstruiere.<sup>296</sup> Individuelle Erfahrungshorizonte sind nicht vorrangig Gegenstand der Politikwissenschaft, weil von ihnen nur schwer auf öffentlich verbindliche Entscheidungen geschlossen werden kann. Allerdings existiert seit der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ein interdisziplinäres Forschungsfeld, was als *Politische Psychologie* zu bezeichnen ist und bewegt sich unter Anderem an der Schnittstelle von Psychologie, Soziologie und Politikwissenschaft.<sup>297</sup> In Forschungen der Politischen Psychologie werden vor allem politische Prozesse „als Ergebnis der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit [...] betrachtet, die unter Einbezug der historischen Perspektive und des 'subjektiven Faktors' analysiert werden.“<sup>298</sup> Individuelle politische

---

290 Bundesbeauftragter für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik

291 Vgl. dazu die Beiträge von Golan 2002 und Leitner 2007.

292 Vgl. Leitner 2007, S. 171,

293 Vgl. Liesbrock 2000, S. 44f.

294 Vgl. Daston/Galison 2002, S. 62.

295 Vgl. Stöckl 2004, S. 50.

296 Vgl. Majetschak, S. 99f.

297 Vgl. Wasmuht 2002, S. 392.

298 Ebd., S. 393.

Wahrnehmung äußert sich in der politischen Kultur demnach als Kollektivmerkmal.<sup>299</sup> Geht man davon aus, dass auch kollektive Lernprozesse der Wirklichkeitskonstruktion stattfinden und Menschen in Gesellschaften Gemeinsamkeiten in ihren Sozialisationshintergründen und Wahrnehmungszusammenhängen aufweisen, dann wird es unumgänglich, sich der Fotografiewahrnehmung und ihrer Theorie politikwissenschaftlich zu nähern. Anthropologische Grundlagen der Bildwahrnehmung können zwar nicht erklären, wie Bilder zu politischen Bildern werden, aber sie sind deshalb zu berücksichtigen, weil nur so die Zusammenhänge zwischen der Fotografiewahrnehmung, Objektivitätszuschreibung und Selbstmitteilung und ihrer (politischen) Bedeutungszuschreibung verstehbar werden. Wie kann das Problem der Ähnlichkeit angegangen werden?

Wie bereits gezeigt wurde, erwerben Kinder im Laufe eines Lernprozesses verschiedene Bildwahrnehmungs- und damit auch Fotografiewahrnehmungskompetenzen. Einfache Objekte sowie Personen können schon sehr früh auf zweidimensionalen Bildern wahrgenommen werden. Diese anthropologischen Prinzipien gelten also kulturübergreifend. Einige Positionen der perzeptuellen Philosophie der Bildwahrnehmung, die den Bildstatus primär an die Bildwahrnehmung koppelt, sind also im Hinblick auf das Erkennen von Objekten und Personen überzeugend.<sup>300</sup> Diese Philosophie der Wahrnehmung wird häufig mit der phänomenologischen Philosophie assoziiert, obgleich auch Vertreter der analytischen Philosophie Schwerpunkte auf die Wahrnehmung beziehen.<sup>301</sup> Die semiotischen Ansätze aber, die eher die Analogie zu sprachlichen Zeichen betonen und davon ausgehen, dass Bildverstehen ähnlich wie eine Sprache erworben werden muss, bieten für einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff die eigentlichen Grundlagen. So wird in der vorliegenden Arbeit gemäß der vorgelegten Definition davon ausgegangen, dass politische Fotografien visuelle Zeichen und gleichzeitig oft auch Träger visueller Zeichen sind. Wo ein visuelles Zeichen beginnt und endet und wie es sich von visuellen Reizen abgrenzt, die nicht als Zeichen zu beschreiben sind, ist im Einzelfall nur schwer festzustellen. Auf theoretischer Ebene setzen sich Fotografien aus Zeichen sowie aus Wahrnehmungsinhalten beziehungsweise visuellen Reizen zusammen, die sich teilweise überschneiden oder eine Doppelfunktion übernehmen. Deshalb sind Fotografien ursprünglich nicht inhalts- sondern lediglich bedeutungsleer, ihre Projektionsfläche nicht leer sondern reich an visuellen Reizen. Auf dieser mit visuellen Reizen gefüllten, aber bedeutungsleeren Projektionsfläche, so die These, werden politische Diskurse ausgetragen.

---

299 Vgl. Gabriel 1987, S. 48.

300 Vgl. Sachs-Hombach/Schürmann 2005, S.113.

301 Vgl. dazu den Aufsatz von Steinbrenner 2009.

Die Ähnlichkeitstheorien, namentlich die *externalistische* und die *internalistische* Theorie, stehen den rein konventionalistischen-zeichentheoretischen Ansätzen gegenüber.<sup>302</sup> Externalistische Theorien betonen die substantielle Ähnlichkeit des Abgebildeten mit seinem Objekt während internalistische Theorien davon ausgehen, dass keine äußere Ähnlichkeit besteht. Die innere Ähnlichkeit besteht vielmehr zwischen dem abgebildeten Gegenstand und unserem *Eindruck* vom Bild.<sup>303</sup> Den konventionalistisch-zeichentheoretischen Ansatz vertritt wohl kaum jemand so radikal wie Ende der 1960er Jahre Nelson Goodman, indem er behauptet, dass jedes Bild für fast alles stehen kann.<sup>304</sup> „Tatsache ist, daß ein Bild, um ein Objekt zu repräsentieren, ein Symbol für es sein muß, für es stehen, sich auf es beziehen muß; und daß kein Grad der Ähnlichkeit ausreicht, um die erforderliche Relation der Bezugnahme herzustellen. Ähnlichkeit ist auch für Bezugnahme gar nicht notwendig; beinahe alles kann für alles andere stehen.“<sup>305</sup> Goodman argumentiert damit gegen die Ähnlichkeitstheorie in dem Sinne, dass Ähnlichkeit keine notwendige oder hinreichende Bedingung für Darstellung ist;<sup>306</sup> sein Vorschlag lautet, Bilder sind Zeichen, weil sie für etwas stehen. Goodmans Symboltheorie zielt auf den Schluss ab, die Bedeutung eines Bildes beruhe auf seiner Ähnlichkeit mit den abgebildeten Objekten.<sup>307</sup> Mithilfe seiner Theorie lässt sich aber nicht erklären, weshalb Menschen glauben, in Fotografien Ähnlichkeiten mit den repräsentierten Objekten zu sehen – eine Frage, die vor allem die Sozialwissenschaften zu interessieren hat.

Joel Snyder, Kritiker des Ähnlichkeitsparadigmas, räumt ein, dass es einen Glauben an „ein besonderes Verhältnis von Bild und Welt“<sup>308</sup> gibt. Dieser Glaube habe aber, so Snyder, eine verderbliche Seite. Er herrsche über den Betrachtenden und damit über sein Denken. Deshalb lieferten Bilder kein Abbild einer Erscheinung. „Wir akzeptieren das Bild als realistisch, obwohl es kein Ersatz für eine visuelle Erfahrung ist.“<sup>309</sup>

Gombrich verlagert deshalb „die Frage des Ähnlichsehens von der Darstellung selbst auf das Urteil des Betrachters“<sup>310</sup>, eine Akzentuierung, die einen sozialwissenschaftlichen Ansatz erleichtert. Es ist bereits im Zusammenhang mit der Selbstmitteilung der Bilder und dem Augenzeugenprinzip auf die Illusionstheorie Gombrichs hingewiesen worden, die im Gegensatz zur Theorie Goodmans den Betrachter und seine Wahrnehmungserfahrungen stärker miteinbezieht.

---

302 Vgl. Steinbrenner 2009, S.290.

303 Vgl. ebd.

304 Vgl. Drechsel 2005, S. 23.

305 Vgl. Goodman 1973, S. 17.

306 Vgl. ebd., S. 50.

307 Joel Snyder hat darauf hingewiesen, dass die meisten Menschen „zu dem Glauben neigen, daß die Bedeutung eines Bildes auf seiner Ähnlichkeit mit den abgebildeten Gegenständen oder anderen privilegierten bzw. natürlichen Entsprechungen (wie Abdruck oder Isomorphie) beruht und daß Bilder um so vollkommener oder realistischer wirken, je vollständiger diese Entsprechungen sind.“ Snyder 2002, S. 23f.

308 Snyder 2002, S. 27.

309 Ebd., S. 34.

310 Ebd., S. 25.

„Grundgedanke der Illusionstheorie ist, dass uns Bilder die Illusion vermitteln, den dargestellten Gegenstand selbst zu sehen.“<sup>311</sup> Gombrich bemerkt dazu, dass das Auge vom Bild betrogen wird, indem wir glauben, ein dreidimensionales Objekt zu sehen. Der Geist des Betrachters korrigiere diesen Eindruck; er wisse, dass er ein zweidimensionales Bild betrachtet.<sup>312</sup> Problematisch ist hier zwar die unklare Unterscheidung zwischen »Geist« und »Auge«. Wichtig ist jedoch, dass die Illusionstheorie von einer Ähnlichkeit ausgeht und gleichzeitig doch konstruktivistisch betont, „daß wir bestimmte Erwartungen und Vorstellungen über die Welt haben, die wir in die Bilder projizieren.“<sup>313</sup> So haben Gombrich und Goodman gemeinsam, dass sie von einem »unschuldigen Auge«, das das Gegebene einfach wahrnimmt, nicht ausgehen wollen.<sup>314</sup> Pierre Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Mythos vom »reinen Auge«“, dem „nicht nachdrücklich genug widersprochen werden“<sup>315</sup> könne. Im Unterschied zu Goodman, der die Ähnlichkeitstheorie als Erklärung ablehnt, geht Gombrich allerdings von einer subjektiven Ähnlichkeit aus – das gemeinsame von Objekt und Dargestelltem liege in der „Ähnlichkeit zwischen den geistigen Aktivitäten, die beide auslösen können“<sup>316</sup> begründet. Gombrich ist demnach den internalistischen Ähnlichkeitstheoretikern zuzuordnen. Ähnlich wie Gombrich argumentiert auch Robert Hopkins, der als Ähnlichkeit nicht eine tatsächliche sondern eine empfundene Ähnlichkeit sieht.<sup>317</sup> Auch Snyder argumentiert gegen ein der Fotografie eigenes objektivistisches Ähnlichkeitsparadigma. Er bestätigt aber indirekt, dass Ähnlichkeit eine subjektive Empfindung ist, die auf der Vorstellung von der Kamera als technischem Apparat beruht, der das Bild der Natur produziert. Snyder leitet aus dieser Erkenntnis allerdings kein Ähnlichkeitsparadigma der Fotografie ab, sondern legt Ähnlichkeit als ein Konstrukt des Betrachters offen. „Unsere Bereitschaft, Fotografien als natürliche und mechanische Aufzeichnungen des Gesehenen zu betrachten, unterstreicht die Macht unseres Glaubens, daß bestimmte Bilder ihre Bedeutung aus ihrer Natürlichkeit beziehen“<sup>318</sup>.

Internalistisch argumentiert auch Klaus Sachs-Hombach, wenn er von einem subjektiven Ähnlichkeitsbegriff ausgeht: „Mit diesem internalisierten Ähnlichkeitsbegriff wird auf die Möglichkeit verzichtet, Ähnlichkeit als mathematisch präzisierbare Abbildungsbeziehung zu fassen. Statt dessen soll gewissermaßen von einem intuitiven Ähnlichkeitsbegriff ausgegangen werden, nach dem ähnlich ist, was wir als ähnlich wahrnehmen.“<sup>319</sup> Für Sachs-Hombach kann Ähnlichkeit

---

311 Steinbrenner 2009, S. 288.

312 Vgl. ebd.

313 Ebd.

314 Goodman nimmt dabei ausdrücklich Bezug auf Gombrich und die Frage der Relativität des Sehens, vgl. Goodman 1973, S. 19 und Steinbrenner 2009, S. 290.

315 Bourdieu 1974, S.162.

316 Gombrich, zitiert nach Snyder 2002, S. 25.

317 Vgl. Steinbrenner 2009, S. 301.

318 Snyder 2002, S. 41.

319 Sachs-Hombach 2003, S. 141.

verschiedene Formen annehmen, die sich aus der Abhängigkeit von Bildtyp und Darstellungsstil ergeben. Damit ist Ähnlichkeit ein „kulturelles Phänomen, das durch Interessen, kulturelle Vorgaben, Kontexte usw. bestimmt wird.“<sup>320</sup> Sachs-Hombach vertritt also einen Bildbegriff, der sowohl Zeichencharakter als auch den Wahrnehmungsbezug kombiniert.<sup>321</sup>

Der Begriff »Ähnlichkeit« ist in Bezug auf Fotografie umstritten. Möglicherweise kann ein Verzicht, eine Präzisierung oder eine Modifizierung des Begriffs (wie etwa strukturelle oder funktionale Analogie) die vorgestellten Positionen einen. Wichtig ist jedoch, dass die Ähnlichkeit von Fotografien zu ihren abgebildeten Objekten stark relativiert werden muss. Den Kritikern der Ähnlichkeit und den Vertretern der internalistischen Ähnlichkeit kommt das Verdienst zu, auf die Unterschiede zwischen Abbild und Objekt hingewiesen zu haben. Gleichzeitig aber werden viele Fotografien vom Betrachter als ähnlich wahrgenommen. Es ist anzunehmen, dass diese Illusion für die affektive Wirkung von Fotografien verantwortlich ist. Außerdem unterstützt sie möglicherweise den Eindruck von Authentizität. Philippe Dubois hat betont, dass die Ähnlichkeit von Fotografien, oder das, was wir für ähnlich halten, ihr allgemeiner Effekt ist. Er sei „das Ergebnis einer bestimmten Anordnung der Silbersalzkristalle der Emulsion“, die durch das Eintreffen von Lichtstrahlen „dergestalt reagieren, daß sie mehr oder weniger abgestufte Zonen bilden, die sich selbst allmählich zu eventuell wiedererkennbaren Bildern strukturieren, deren Erscheinungsform der der Objekte gleicht, von denen sie herrühren.“<sup>322</sup> Die visuelle Illusion, die auf das Ähnlichkeitsparadigma der Fotografie zurückzuführen ist, erklärt also, wenn überhaupt, dann nur bedingt, weshalb besonders Fotografien als einer Bildkategorie unter vielen Objektivität zugeschrieben wird. Auch Gemälde, Zeichnungen und Computergrafiken können Illusionen auslösen. Deshalb, so Dubois, bedinge die Fotografie „nicht zwangsläufig die Vorstellung einer Ähnlichkeit.“<sup>323</sup>

Charles Sanders Peirce hat neben den *Ikons* oder den *Similes*, die „die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen“<sup>324</sup>, zwei weitere Zeichenklassen definiert. Besonders die Zweite Klasse „Indikatoren oder Indizes“ wird in der Fotografiethorie häufig für die Wesensbestimmung der Fotografie gegenüber anderen visuellen Darstellungsformen herangezogen. Im Folgenden wird die Referenz, oder der Spurencharakter, die der Fotografie im Zusammenhang mit dem Index unterstellt werden, genauer untersucht.

---

320 Steinbrenner 2009, S. 302.

321 Vgl. Sachs-Hombach 2009, S. 412.

322 Dubois 1983, S. 71.

323 Ebd.

324 Peirce 1893, S. 77.

#### 4.1.2 Referenz

Anhand des Ähnlichkeitsparadigmas konnte gezeigt werden, wie Fotografien Wahrnehmungswirkungen hervorrufen können. Das subjektive Ähnlichkeitsempfinden bestärkt vermutlich den Authentizitätseindruck sowie die Objektivitätszuschreibung und ist eine mögliche Erklärung für die affektive Wirkung von Fotografien. Wie aber verhält es sich mit Fotografien, auf denen Objekte nur schwer erkennbar sind oder mit solchen, die einen höheren Abstraktionsgrad aufweisen? Zugegeben, die meisten Fotografien, die in den Medien veröffentlicht werden, weisen ein hohes Maß an Schärfe auf<sup>325</sup> und sind nach den Regeln der professionellen Fotografie richtig belichtet. Die Weiterentwicklung der Fotografiertechnik hat dazu geführt, dass immer mehr technisch hochwertige Bilder die Fotoagenturen erreichen und Zeitungen und Internetplattformen zur Verfügung stehen. Allerdings hat sie auch bewirkt, dass fotografische Technik Einzug in Mobiltelefone, Webcams und andere elektronische Geräte erhalten hat. Von politischen Großereignissen wird daher auf Seiten der Medien zunehmend auch auf Amateuraufnahmen zurückgegriffen<sup>326</sup>, die nicht den Qualitätsstandards professioneller Fotografen entsprechen.<sup>327</sup> „Während in der Technik der Apparate eine offenbar grenzenlose Steigerung von Präzision anhält, entstehen zur gleichen Zeit [...] ganze Bildwelten der Unschärfe. [...] im Fotojournalismus treten oft amateurhaft wirkende, verwackelte oder unfokussierte Bilder an die Stelle der professionellen dokumentierenden Schärfe von Abbildern.“<sup>328</sup> Dieses Phänomen trifft jedoch nicht nur auf Amateuraufnahmen zu, sondern ebenso auf militärische sowie zivile Satellitenaufnahmen: etwa die bereits erwähnten, 2003 vor dem UN-Sicherheitsrat präsentierten Bilder aus dem Irak oder die Google Earth Bilder von der Tsunami-Katastrophe in Japan im März 2011. Die Vorfälle in Japan haben gezeigt, dass trotz der Professionalisierung des Fotojournalismus nicht alle Ereignisse immer aus nächster Nähe abgelichtet werden können. So zeigen die Fotografien des explodierenden Kernkraftwerks Fukushima unscharfe weiße Konturen des Gebäudes, die umhüllt sind von einer Rauchwolke in einem blau-schimmernden Dunst. Die ZEIT, die das Bild veröffentlichte, bemerkt dazu: „Das ist das zweite Bild des 21. Jahrhunderts: Am 12. März 2011 explodiert das

---

325 Fotografen unterscheiden verschiedene Arten der Schärfe/Unschärfe, so etwa Einstellschärfe, Tiefenschärfe und Bewegungsschärfe. Vgl. Feininger 1979, S. 138. Hinzuzufügen ist die in der chemischen Fotografie bekannte Kornschärfe, die in der digitalen Fotografie durch andere technische Faktoren ersetzt wird, wie etwa die Daten-Kompressionsschärfe, die Auflösungs- oder Pixelschärfe sowie die Schärfe, die durch das Bildrauschen beeinträchtigt wird. Schließlich können natürliche Phänomene der Außenwelt die Schärfe beeinflussen, besonders bei Distanzaufnahmen, wie etwa Staub oder hohe Luftfeuchtigkeit. Einige Arten der Schärfe/Unschärfe werden als kompositorische Mittel verwendet, um Bildausdrücke zu verstärken, andere je nach Einsatzgebiet der Fotografien eher gemieden und gelten oft als Ursache qualitativ minderwertiger Aufnahmen.

326 Das bekannteste Beispiel ist möglicherweise die Verwendung der Amateuraufnahmen von den Terroranschlägen am 11. September 2001 in New York.

327 Vgl. dazu etwa den Beitrag von Dohnke 2008 oder Hellmold 2008, S. 713.

328 Hüppauf 2008, S. 561.

Atomkraftwerk in Fukushima. Es wird künftig immer neben dem ersten Bild des 21. Jahrhunderts zu sehen sein: den Türmen des World Trade Center<sup>329</sup>. Meistens wurden jedoch Bildserien des kaum zu erkennenden Kraftwerks veröffentlicht, um den Unterschied des Zustands vor und des Zustands nach der Explosion zu verdeutlichen.

Doch die Verwendung von schemenhaften Aufnahmen ist kein neues Phänomen der Jahrtausendwende. So existieren vom Moment des Attentats auf den ehemaligen US-Präsidenten John F. Kennedy nur unscharfe Standbilder eines 8-mm-Films, die später der Künstler Ernst Volland für seine Arbeiten verwendete.<sup>330</sup> Volland bemühte sich im Kreise anderer Künstler seit 1967 um eine progressiv interpretierte Wirklichkeit und um die Infragestellung eines Photorealismus.<sup>331</sup> Gut ein Jahr vor seinem Attentat hatte Kennedy eine Fernsehansprache gehalten. Anlass waren Luftfotografien, die ein U-2-Spionageflugzeug der amerikanischen Streitkräfte über Kuba angefertigt hatte. „Was auf ihnen zu sehen war, konnten nur Experten entziffern.“<sup>332</sup> Dennoch wurden die Bilder medienwirksam eingesetzt und bald war die Bedrohung evident: Mithilfe von grafischen Pfeilen und Textfeldern wurden sowjetische Mittelstreckenraketen auf Kuba identifiziert; die Fotografien lösten den gefährlichsten Konflikt des Kalten Krieges aus. Im Zweiten Persischen Golfkrieg waren es die Cockpit- und Raketenbilder, die die Wahrnehmung des Krieges entscheidend beeinflussten: grün-blaue, körnige und unscharfe Nachthimmel und Schatten über Bagdad mit grellen Lichtern der Flugabwehr sowie Fadenkreuze, kombiniert mit blassen von technischen Bildstörungen durchgezogene Luftaufnahmen der Kampfflugzeuge.<sup>333</sup>

Was haben diese unterschiedlichen Bilder gemeinsam? Sie sind politische Fotografien, die ihre abgebildeten Personen, Orte und Gegenstände kaum noch zu erkennen geben, und doch wird ihnen oft Beweiskraft zuerkannt. Mindestens aber werden sie genau wie andere politische Fotografien vielfach eingesetzt und verbreitet. Die detailgetreue Abbildungsleistung, die seit den Zeitgenossen der Daguerreotypie so bewundert worden ist, ihr Naturalismus, kurz: ihre später so umstrittene Ähnlichkeit zum Dargestellten ist also nicht das einzige konstituierende Paradigma, das die Fotografie von anderen Darstellungsweisen unterscheidet, obwohl sie traditionell als das wesentliche Merkmal des Bildes galt.<sup>334</sup> Jedenfalls scheint die Funktion politischer Fotografien nicht darauf beschränkt zu sein, größtmögliche Ähnlichkeit zum fotografierten Objekt herzustellen. Im Gegenteil: oft werden Unschärfe und mangelnde Bildqualität bewusst eingesetzt, um den

---

329 Illies 2011, S. 49.

330 Vgl. Machat 2008, S. 284f.

331 Vgl. Görtemaker 2004, S. 657.

332 Köppen 2008, S. 274.

333 Vgl. dazu den Beitrag von Lohoff 2008.

334 Vgl. Sachs-Hombach 2003, S. 129.

Authentizitätseindruck zu erhöhen. Luc Boltanski hat analysiert, wie dieses Verfahren vor allem in der Pressefotografie praktiziert wird:

„Die Unschärfe ist das Vehikel, um den Betrachter davon zu überzeugen, daß das Bild tatsächlich das Ereignis selbst zeigt und in dem Augenblick gemacht wurde, als es sich abspielte, und zwar auf mechanische Weise und – damit ist alles gesagt – objektiv. So ist die Unschärfe, die im allgemeinen Bewußtsein gleichbedeutend ist mit Bewegung, der beste Ausweis für die Reinheit der Absichten des Photographen.“<sup>335</sup>

Verschiedene Theorien der Fotografie stehen deshalb vor der Herausforderung, ihr Wesen zu begründen und ontologisch danach zu fragen, was die Fotografie von anderen abbildenden Medien unterscheidet<sup>336</sup>. Andere währenddessen aberkennen ihren Sonderstatus unter den Bildern und betrachten ihre Abbildungsleistung als rein kulturell-historische Entwicklung.<sup>337</sup>

Das Phänomen, welches mit den verschiedenen Begriffen des Abdrucks, der Spur oder des Index beschrieben wird, spielt dabei in der Geschichte der Fotografietheorie eine erhebliche Rolle. Peter Geimer hat in zwei Sätzen zusammengefasst, was darunter zu verstehen ist: „Das fotografische Bild beruht auf einem Vorgang der Übertragung, zwischen Bild und Abgebildetem der Fotografie existiert eine physische Verbindung. Was auf der einen Seite dieses materiellen Kontinuums geschieht, muss deshalb auch auf der anderen Seite Wirkungen entfalten.“<sup>338</sup> Das Indexikalische, oder auch der »Abdruck« oder die »Spur«, werden in der fototheoretischen Literatur aber nicht immer einheitlich definiert.<sup>339</sup> „Zwei Grundvoraussetzungen teilen jedoch alle genannten Bestimmungen: Sie leiten die Besonderheit fotografischer Bilder aus dem Vorgang ihrer Hervorbringung ab und setzen voraus, dass dieser Vorgang im Zusammenwirken von Objekt und lichtempfindlichen Material stattfindet, d.h. sich – zumindest zeitweise und partiell – der direkten Einflussnahme durch den Fotografen entzieht.“<sup>340</sup> Je nach Interpretation des Zeichenbegriffs wird die Indexikalität gegebenenfalls als Gegenposition zur Semiotik aufgefasst und der realistischen Tradition um Niépce, Daguerre und Talbot zugeschrieben.<sup>341</sup> Um die Fragestellung, was Fotografien

---

335 Boltanski 1965, S. 158f.

336 Das betrifft in der Geschichte der Fotografietheorie lange Zeit besonders die Malerei. Neben der Malerei grenzt sich die Fotografie aber auch von anderen Darstellungsformen ab. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der Film im Sinne Siegfried Kracauers als eine Erweiterung der Fotografie betrachtet werden kann. Die neueren Auseinandersetzungen werden insbesondere auf dem Gebiet der Digitalfotografie und den Computergrafiken ausgetragen.

337 So etwa der französische Fotografiehistoriker André Rouillé, der einen kulturtheoretisch-historischen Ansatz der Fotografiedeutung verfolgt und eine Ontologie des fotografischen Bildes ablehnt. Vgl. dazu Stiegler 2010, S. 71f.

338 Geimer 2009, S. 13f.

339 Dennoch beziehen sich die Autoren grundsätzlich zunächst auf die von Charles S. Peirce definierte zweite Zeichenklasse der Indizes, um diese für die Anwendung auf die Fotografie weiter zu entwickeln. Peirce schreibt 1893: „Zweitens gibt es Indikatoren oder Indizes, die etwas über Dinge zeigen, weil sie physisch mit ihnen verbunden sind.“ Peirce geht davon aus, dass „Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.“ Peirce 1893, S. 77.

340 Geimer 2009, S. 59.

341 Vgl. Geimer 2002a, S. 186.

von anderen Bildern unterscheidet und was ihnen als Medium eigen ist, hat sich seit der Erfindung der Fotografie eine fotografiethoretische Debatte unter Philosophen, Kunsthistorikern, Fotografen, Soziologen, Kommunikationswissenschaftlern und anderen Wissenschaftlern und Intellektuellen entwickelt, in deren Zentrum zunächst die Positionen „Selbsteinschreibung der Natur“ gegen „Codierung einer Botschaft“ standen,<sup>342</sup> bevor die Entwicklung der digitalen Bildverarbeitung den Fokus auf die technische Bildmanipulation lenkte. Alternativ dazu kann die Unterscheidung zwischen Realisten und Kulturrelativisten angenommen werden.<sup>343</sup> Auf der einen Seite wurde die Fotografie, wie oben gezeigt wurde, als die Möglichkeit gesehen, die Welt getreu der Realität abzubilden. Dagegen entwickelte sich die Position, dass Fotografien nichts anderes seien, als codierte Botschaften, die sich ausschließlich durch ihre Zuschreibung eines Bestimmten Codes von anderen visuellen Bildern unterscheiden.<sup>344</sup> Diese Dichotomie hat in der Fotografiethorie bis heute Bestand. Doch sind ihre Positionen nicht zwingend unvereinbar. Es wäre „ungleich interessanter“, wie Peter Geimer es formuliert, „die Fotografie [...] als eine hybride Formation zu denken“<sup>345</sup>. In der Tradition der Pierceschen Trichotomie Ikon/Index/Symbol schließen sich die Einbeziehung der Indexikalität und die Annahme, dass Bilder Zeichen sind nicht unbedingt aus. Im Gegenteil: „Mit dem Konzept des Indexikalischen lässt sich [...] am unhintergehbaren Weltbezug fotografischer Bilder festhalten, ohne dass zu gleich eine realistische Position bezogen werden muss.“<sup>346</sup> Diese kombinierende Position findet sich vor allem bei Philippe Dubois und Roland Barthes. „Die Fotografie ist in dieser Deutung »Spur des Realen« und eingebunden in ein Zeichenhandeln.“<sup>347</sup>

Besonders der Streit um die Indexikalität, um das Spurenparadigma, ist für das Verständnis der Zuschreibung einer Funktionsweise der Fotografie und damit für die Frage der Politikwissenschaft nach ihrer Wirkung auf die Meinungsbildung aber von enormer Bedeutung. Der Gedanke des Abdrucks und der Spur wurde ursprünglich dem Kreis der Realisten zugeordnet. Wie bereits gezeigt werden konnte, folgte eine Tradition, die die Vorstellung des Realismus ablehnte und Fotografien als Zeichen betrachtete. Erst in den 1970er Jahren vertiefte sich das Nachdenken über das Wesen des fotografischen Bildes, als frühe Theoretiker zum ersten Mal die Bilderflut aus Werbung, Kunst und Fotoberichterstattung diagnostizierten.<sup>348</sup> Inzwischen hatten „semiotische, sozialgeschichtliche, marxistische und konstruktivistische Theorien das Deutungsmonopol übernommen.“<sup>349</sup> Das wusste

---

342 Vgl. ebd., S. 183.

343 Vgl. Dörfler 2000, S. 12 ff.

344 Vgl. Geimer 2002a, S. 185.

345 Ebd., S. 185.

346 Geimer 2009, S. 23f.

347 Stiegler 2010, S. 74.

348 Vgl. Michaud 1998, S. 733.

349 Geimer 2002a, S. 186.

auch Roland Barthes, der als einer der Ersten die Reanimation der Idee des Indexikalischen wagte<sup>350</sup>: „Bei den heutigen Kommentatoren der Photographie (Soziologen und Semiologen) steht die semantische Relativität hoch im Kurs: nichts »Reales« gibt es (groß ist die Verachtung für die »Realisten«, die nicht sehen, daß eine Photographie immer codiert ist) [...] die Photographie, sagen sie, ist kein Analogon der Welt; was sie wiedergibt, ist künstlich erzeugt“<sup>351</sup>. In Barthes Äußerungen scheinen sich die mit dem Index zusammenhängenden Probleme und Schwierigkeiten zu manifestieren: Kein anderer Autor der Fototheorie ist so oft zitiert und doch missverstanden worden wie Barthes. Im Hinblick auf die Problematik der fototheoretischen Diskussion soll deshalb kurz auf seine Gedanken und die damit verbundenen Schwierigkeiten Bezug genommen werden.

Barthes bezeichnet sich selbst als Realisten<sup>352</sup> und beschreibt die Fotografie als Nachricht ohne Code.<sup>353</sup> Zwar räumt er ein, dass Codes die „Lektüre“<sup>354</sup> der Fotografie steuern. Aber er stellt fest: „Nur der Gegensatz zwischen dem kulturellen Code und dem natürlichen Nicht-Code kann dem spezifischen Charakter der Fotografie Rechnung tragen“<sup>355</sup>. So wurde Barthes von einigen Kritikern als naiver Realist bezeichnet.<sup>356</sup> Gleichzeitig gilt er jedoch als Semiologe und weiß „aufgrund seiner semiotischen Vergangenheit nur allzugut, daß im fotografischen Bild alle möglichen Codes zum tragen kommen [...] Wenn Barthes die Dinge so darstellt, verstrickt er sich natürlich“<sup>357</sup>. Die Bemerkungen Philippe Dubois verdeutlichen, dass Barthes von vielen Theoretikern missverstanden worden ist und eine Symbiose zwischen phänomenologischen und semiotischen Positionen zu denken offenbar schwer fällt. Ein längeres Zitat von Peter Geimer bringt die Absichten und Denkmuster Barthes' auf den Punkt:

„Es gehört zu den Besonderheiten der Fototheorie von Roland Barthes, dass sie als Theorie der Spur und des Index diskutiert werden kann, ihren Ort zugleich aber auch in einem Kapitel hat, das vom fotografischen Bild als kulturellem Konstrukt, Diskurs und Code handelt. [...] Barthes selbst hat zwischen beiden Perspektiven keinen Bruch gesehen“<sup>358</sup>

Doch auch Geimer kann das Paradoxon zunächst nicht lösen, dass Barthes Gedanken anmutet: „Die theoretischen Setzungen der *Hellen Kammer* scheinen bei näherer Betrachtung also doch nicht so mühelos mit den früheren semiologischen Schriften vereinbar zu sein“<sup>359</sup>. „Wodurch unterscheidet sich Barthes überhaupt noch von den späteren Vertretern eines fotografischen Konstruktivismus“<sup>360</sup>?

---

350 Vgl. dazu auch Kapust 2009, S. 260f.

351 Barthes 1980, S. 97-99.

352 Vgl. ebd., S. 99.

353 Vgl. Barthes 1964, S. 83.

354 Barthes 1980, S. 99.

355 Barthes 1964, S. 87.

356 Vgl. Geimer 2009, S. 83.

357 Dubois 1990, S. 107f.

358 Geimer 2009, S. 79.

359 Ebd., S. 85.

360 Ebd., S. 86.

An anderer Stelle weist Geimer darauf hin, dass Barthes die Zeugenschaft der Fotografie nicht im Abbilden des Objekts sondern in der Zeit ausmacht.<sup>361</sup> „Phänomenologisch gesehen, hat in der Photographie das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.“<sup>362</sup>

Festgehalten werden kann immerhin, dass Barthes bei dem theoretischen Gedankenexperiment, in dem alle Zeichen aus dem Bild eliminiert werden, von einem »Rest« ausgeht, der in der Fotografie zurückbleibt: „Eliminiert man alle diese Zeichen aus dem Bild, so bleibt noch eine gewisse informationsähnliche Substanz zurück“<sup>363</sup>. Dieser Gedanke entspricht der Fotografiedefinition der vorliegenden Arbeit: Fotografien sind oft auch Träger von Zeichen, sie sind, so wurde hier bereits erwähnt, bedeutungsleere, nicht inhaltsleere Projektionsflächen für politische Diskurse. Die „gewisse informationsähnliche Substanz“ von der Barthes spricht und die zurückbleibt, wenn alle Zeichen eliminiert sind, entzieht sich einer wissenschaftlichen Beschreibung weil sie subjektiv wahrgenommen wird. Denn Zeichen treten niemals im reinen Zustand auf und sind nur im theoretischen Gedankenexperiment von ihren Trägern zu trennen. Barthes kann deshalb behaupten, die Botschaft ohne Code vermittele nur das *Gefühl* einer Denotation<sup>364</sup>; Beschreibungen einer Fotografie seien letztendlich unmöglich.<sup>365</sup> Für Barthes gibt es in der Fotografie deshalb einen Ort jenseits des Sozialen.<sup>366</sup> Es handelt sich um eine Mischung aus subjektiver Illusion („Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben.“<sup>367</sup>), also der internalistischen Ähnlichkeit und um das Wissen um den physikalisch-zeitlichen Bezug zum Referenten, den Index (die „Gewißheit: das Wesen der Photographie besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt.“<sup>368</sup>) Die Missverständnisse um Roland Barthes werden dadurch genährt, dass er Ähnlichkeit als die Voraussetzung für die Gewissheit des Betrachters um das Indexikalische zu sehen scheint.<sup>369</sup> Barthes phänomenologische Engführung besteht also darin, das Wissen um den Spurencharakter der Fotografie nicht als »sozial erworben« zu beschreiben.

Klarer tritt der Gedanke der Kombination aus Fotografie als Index und als Konstruktion bei Philippe Dubois hervor. Philippe Dubois Arbeit bietet weniger eine neue und eigenständige Theorie zur Fotografie sondern liefert den Versuch einer Symbiose aus den oben genannten Gegensätzen:

---

361 Ebd., S. 131. Vgl dazu Barthes 1964, S. 99.

362 Barthes 1964, S. 99.

363 Ebd., S. 82.

364 Vgl. Geimer 2009, S. 84.

365 Vgl. ebd., S. 82.

366 Vgl. ebd., S. 87.

367 Barthes 1980, S. 1.

368 Ebd., S. 95.

369 In der Tat müssen wir Fotografien als solche erkennen, um ihnen überhaupt fotografische Eigenschaften zuschreiben zu können. Wie dieser Prozess in der Regel abläuft, ist vermutlich aus dem komplexen Zusammenspiel einer Vorahnung und einem Maß an Naturalismus der bildlichen Darstellung zu erklären. Näheres kann hier nicht bestimmt werden. In Zukunft gilt es aber zu klären, welche analogen und besonders digitalen Abbilder der Betrachter für Fotografien hält und welche nicht.

»Fotografien als Zeichen« als Gegenposition zur »Fotografie als Abdruck«. Damit schließt Dubois den Entstehungsprozess der Fotografie mitein, der Spurencharakter bleibt aber die notwendige Bedingung für das komplexe Zusammenspiel aus Entstehungsprozess und Betrachter und damit „das essenzielle Merkmal, das die Fotografie von anderen Techniken der Repräsentation unterscheidet.“<sup>370</sup> Dubois folgt damit den Gedanken Roland Barthes dessen Werk *Die Helle Kammer* drei Jahre zuvor erschienen war. „Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin“<sup>371</sup>, schreibt Barthes über seine Vorstellungen zur physikalischen Eigenheit der Fotografie. Genau wie Barthes betont Dubois deshalb, es könne keine Fotografie ohne einen Referenten geben „und die spezifische mediale Wiedergabe des Referenten konstituiert das Fotografische. [...] Nicht ein primär ähnliches Bild des Modells zeigt das Fotobild, sondern ein primär durch Berührung, durch physikalischen Konnex entstandenes Bild.“<sup>372</sup> Dubois Motivation zur Auseinandersetzung mit dem Index der Fotografie resultiert aus der Annahme, dass jede Reflexion über Fotografie auch eine Frage ihres Bezuges zur Wirklichkeit ist. Für die Frage nach ihrer Zeigekraft und Objektivitätszuschreibung sind aus politikwissenschaftlichem Interesse Dubois' Überlegungen besonders relevant. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Dubois' Gedanken die Beziehung von Fotografie und Wirklichkeit einschließen und er die allgemeine Zuschreibung von Objektivität erkannt hat. In seinem Hauptwerk »Der Fotografische Akt« stellt er einen Zusammenhang zwischen Objektivitätszuschreibung und dem Indexikalischen der Fotografie her: „Und diese der Fotografie unterstellte Wirklichkeitsnähe, dieses unantastbare Vermögen, Zeugnis ablegen zu können, beruht hauptsächlich darauf, daß man sich des mechanischen Herstellungsprozesses des fotografischen Bildes und der spezifischen Weise seiner Konstituierung und Existenz bewusst ist, beruht auf dem Wissen vom sogenannten Automatismus seiner technischen Genese.“<sup>373</sup> Bernd Stiegler zählt Dubois deshalb zu denjenigen Theoretikern, die in der Fotografie neben ihrer indexikalischen Referentialität auch eine Semantik der und eine Semantik als Pragmatik sehen.<sup>374</sup>

Nach einem historischen Abriss der Fotografiethorie, die Dubois in drei konzeptionelle Phasen einteilt<sup>375</sup>, widmet er sich in seiner Arbeit der Fotografie als Spur eines Wirklichen. Dabei macht er zunächst eine Analogie zwischen den Schwerpunkten der von ihm beschriebenen

---

370 Geimer 2009, S. 41.

371 Barthes 1980, S. 91.

372 Wolf 1998, S. 13.

373 Dubois 1983, S. 29.

374 In diesem Zusammenhang spricht Stiegler auch von einer Semantik als Effekt einer Pragmatik und einem Zeichenhandeln. Vgl. Stiegler 2010, S. 74.

375 1. die Fotografie als Spiegel des Wirklichen (der Diskurs der Mimesis) 2. die Fotografie als Transformation des Wirklichen (der Diskurs des Codes und der Dekonstruktion) 3. die Fotografie als Spur eines Wirklichen (der Diskurs des Index und der Referenz), vgl. Dubois 1983, S. 30.

fotografietheoretischen Stationen und Peirces Trichotomie der Zeichenklassen aus. Demnach sei das Wesen der Fotografie vorwiegend zunächst ikonisch (Ähnlichkeit, Einschreibung der Natur), dann symbolisch (Code, Konvention) und schließlich indexikalisch (Referenz) beschrieben worden. Letztere Beschreibung betont ontologisch im Besonderen das Einzigartige, den singulären und besonderen Wert der Fotografie.<sup>376</sup> Aus politikwissenschaftlicher Sicht ist es unbedeutend, ob diese Beschreibung auf ein bestimmbares oder unbestimmbares Wesen im Sinne einer ontologischen Betrachtung der Fotografie zutrifft oder nicht. Aber sie muss im Hinblick der sozialen Gebrauchsweisen berücksichtigt werden, damit das allgemeine Verständnis von Fotografie, sowie ihre Wirkung, die sie aufgrund ihrer zugeschriebenen Eigenschaften entfaltet, erklärt werden kann. Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, dass Pierre Bourdieu von einer Objektivitätszuschreibung aufgrund der Gewissheit des Betrachters um den Bildentstehungsprozess ausgegangen ist. Und auch Roland Barthes geht von diesem Wissen des Betrachters um die technische Besonderheit der Fotografie aus. Aus sozialwissenschaftlicher Sicht ist demnach entscheidend, welche Gebrauchsweisen dem Medium Fotografie unterliegen. Dubois' Betonung der Indexikalität der Fotografie darf bei der Bewertung dieser Frage nicht unterschätzt werden. Die Diskussion um die Aufhebung der Indexikalität durch *digitale* Fotografiertechnik<sup>377</sup> ist deshalb zunächst aus sozialwissenschaftlicher Perspektive nur indirekt bedeutend. Es kommt darauf an, die Veränderungen der Gebrauchsweisen zu beobachten und zu beschreiben, die mit der Digitalisierung der Fotografie möglicherweise einhergehen werden. Peter Lunenfeld etwa erklärt, durch die Digitalisierung „wird die Fotografie lediglich zu einer unter vielen Repräsentationsformen“<sup>378</sup> und ordnet sie dem Begriff der »Grafik« unter. Es werde sich unser Verständnis des Bildes verändern, „sowohl hinsichtlich der Art, wie wir das Bild als Zeichen lesen, [...] als auch hinsichtlich der Art, in der wir es innerhalb von Kontexten sehen“<sup>379</sup>. Die technischen Bedingungen, unter denen Fotografien entstehen, beeinflussen also unweigerlich die Zuschreibungen und sozialen Gebrauchsweisen sowie das, was wir für eine Fotografie halten. Der *Index* bietet dabei ein Erklärungsmodell an, anhand dessen die sozialen Funktionen der Fotografie beschreibbar sind.

Dubois' Betonung des Indexikalischen der Fotografie schließt seiner Meinung nach nicht aus, dass Fotografien auch *ikonische* und *symbolische* Zeichen tragen können.<sup>380</sup> Aber die Beziehung der indexikalischen Zeichen zu ihrem referentiellen Objekt sei dabei entscheidend. Durch sie gelange die Fotografie an drei wesentliche Eigenschaften: „sie ist *singulär* und sie wirkt *beweisend* und

---

376 Vgl. ebd., S. 49.

377 Vgl. Geimer 2009, S. 98ff.

378 Lunenfeld 2000, S. 347.

379 Ebd., S. 347f.

380 Vgl. Dubois 1983, S. 57.

*bezeichnend*.<sup>381</sup> „Es ist mehr als evident: die Fotografie legt durch ihre Entstehung zwangsläufig Zeugnis ab. Sie beweist ontologisch die Existenz dessen, was sie abbildet. [...] Das Foto bestätigt, beglaubigt, bescheinigt. Das heißt jedoch nicht zwangsläufig, daß es bedeutet.“<sup>382</sup> Durch das Indexikalische kann also nach Dubois nicht nur die allgemeine Objektivitätszuschreibung und Beweis- und Zeigekraft der Fotografie erklärt werden sondern im Ganzen auch ihre Sonderrolle, die sie unter den verschiedenen Bildgattungen einnimmt. Wie aber wird Fotografien (politische) Bedeutung zugeschrieben?

#### 4.1.3 Konvention

Die dritte von Peirce beschriebene Zeichenklasse, die Klasse der Symbole, „die mit ihren Bedeutungen durch ihre Verwendung verknüpft worden sind“<sup>383</sup>, hängt von ihren Konventionen und Vereinbarungen ab. „Ein Symbol [...] verweist auf sein Objekt, weil es mit ihm durch ein Gesetz, eine Gewohnheit oder eine Konvention verbunden ist.“<sup>384</sup> Dubois beschreibt das Symbol als eine Zeichenklasse, die „die konventionelle Assoziation, die willkürliche Regel, den Ideenvertrag“<sup>385</sup> einschließt. Auch das symbolische Zeichen ist, wie die ikonischen und indexikalischen Zeichen, eine theoretische Funktion, die nicht in Reinform vorkommt. Weil Fotografien oft auch Träger von Zeichen sind, beinhalten sie meist mehrere Zeichenklassen nebeneinander, die sich überlagern, verdichten und nur theoretisch voneinander zu unterscheiden sind.

„Genauso wie Index und Ikon einander nicht ausschließen, genauso schließt auch das Symbol die anderen zwei Kategorien nicht aus und umgekehrt. Anders ausgedrückt: ein Zeichen kann den drei semiotischen Kategorien gleichzeitig angehören.“<sup>386</sup>

Als klassische Beispiele von Symbolen werden oft Zahlen und Buchstaben genannt, weil es weder zwingend notwendig ist, dass sie Ähnlichkeit mit den Phänomenen haben, die sie repräsentieren<sup>387</sup> (Ikon), noch, dass sie aus ihnen hervorgegangen sind (Index). Buchstaben haben demnach ein völlig beliebiges Erscheinungsbild und sind nur dadurch verwendbar, dass ihre Bedeutung ausgehandelt worden ist. Das macht sie vollkommen abhängig vom jeweiligen Kulturkreis. Im Zusammenhang mit der bildenden Kunst (besonders der Malerei) wird oft über die Bedeutung und Relevanz von Symbolen gesprochen. „Prototyp des symbolischen Bildes ist die ikonologisch beziehungsweise

---

381 Dubois 1983, S. 64.

382 Ebd., S. 75.

383 Peirce 1893, S. 77.

384 Nöth 2009, S. 243.

385 Dubois 1983, S. 66.

386 Ebd.

387 Zum Begriff »Repräsentation« in diesem Zusammenhang vgl. Nöth 2009, S. 236f.

ikonographisch kodifizierte Malerei.<sup>388</sup> Doch auch Fotografien sind komplexe Zeichenträger, innerhalb derer sich symbolische Zeichen verbergen können. Mitunter weisen sie eine so große Symboldichte auf, dass man ihnen selbst Symbolcharakter zuschreibt, wie etwa dem vom kubanischen Fotografen Alberto Korda<sup>389</sup> fotografierten Porträt Che Guevaras. Oder aber ihr Symbolcharakter ist in der Ablichtung einer symbolischen Geste (Kniefall Willy Brandts<sup>390</sup>, die Flaggenhissung auf Iwo Jima<sup>391</sup>) oder anderen, bereits bestehenden Symbolen (wie etwa einem Hakenkreuz) begründet. Hier allerdings setzt erneut die Problematik des Ähnlichkeitsparadigmas an, was verdeutlicht, dass eine scharfe Trennung der Ebenen der Zeichenklassen weder möglich noch sinnvoll ist. Darüber hinaus lassen sich auch gestalterische Techniken der Fotografie als Symbole bezeichnen. Diese wiederum können eingesetzt werden, um den Authentizitätseindruck zu erhöhen. So hat Luc Boltanski bei der Betrachtung von Pressefotografien festgestellt: „Die Überzeichnung der Kontraste, der ungeschickte Bildausschnitt, das grobe Korn, all dies verweist auf den Moment, in dem das Bild eingefangen wurde, und läßt sich als Indiz der Schwierigkeiten lesen, die im Augenblick der Aufnahme zu bewältigen waren.“<sup>392</sup> Auch die Unschärfe, so Boltanski, stehe im allgemeinen Bewußtsein für Bewegung. Der hier verwendete Symbolbegriff entspricht der verwendeten Terminologie vieler Photographen.

„Die Fotografie ist eine Bildsprache und baut sich, wie alle Kommunikationsmittel, auf Symbole auf. [...] Zum Beispiel ist Licht in Verbindung mit Schatten ein Symbol für Tiefe. [...] Ein Fotograf kann nicht vermeiden, mit Symbolen zu arbeiten, ganz gleich, ob er sich dessen bewußt ist oder unbewußt die fotografischen Symbole als selbstverständlich hinnimmt. Aus dieser symbolischen Natur der Fotografie folgt [...] daß ein Foto nie eine Reproduktion des Objektes [...] sein kann [...] Es ist eben ein Werk eigener Art, das mit grafisch-symbolischen Mitteln geschaffen worden ist.“<sup>393</sup>

Im Begriff des »Symbols« beziehungsweise der »Konvention« geht die konstruktivistische Annahme, welche (politische) Bedeutungen wir Fotografien beimessen, sei letztendlich zugeschrieben, konstruiert und Abhängig von unserem Vorwissen, schließlich auf. Es ist anzunehmen, dass deshalb der Begriff »Symbol« bei Goodman mit dem Begriff »Zeichen« identisch ist.<sup>394</sup>

Voraussetzung für die Entstehung von Symbolen ist also ein Prozess des sozialen Diskurses über Bedeutungszusammenhänge. Im Hinblick auf die Zeichengenese argumentiert Allan Sekula: „Nur wenn wir die Entstehung fotografischer Zeichensysteme aus historischer Perspektive

---

388 Ebd., S. 244.

389 Eigentlich Alberto Díaz Gutiérrez

390 Vgl. dazu Schneider 2008.

391 Vgl. dazu Dülffer 2009.

392 Boltanski 1965, S. 159.

393 Feininger 1979, S. 263ff.

394 Vgl. Nöth 2009, S. 240.

verstehen, sind wir in der Lage, die im wahrsten Sinne des Wortes konventionelle Beschaffenheit der Kommunikationsprozesse innerhalb der Fotografie zu erfassen. Wir benötigen ein historisch fundiertes soziologisches Verständnis der Bilder<sup>395</sup>. Der Entstehung eines fotografischen Symbols geht also ein historischer Kommunikationsprozess voraus, in dem die Aushandlung seiner Bedeutung stattfindet. Er stellt dem Betrachter Vorwissen zur Verfügung, auf dessen Grundlage seine Interpretation stattfinden kann. Dieses Bezugssystem stellt dem Bildpublizisten einen großen Handlungsspielraum bereit. Die Verwendung von Symbolen erlaubt es etwa dem Journalisten, aktuelle Ereignisse zu illustrieren, historische Bezüge herzustellen, Anekdoten zu rekonstruieren und die Denk- und Interpretationsrichtung vorzugeben. „Demgegenüber kann die Photographie des aktuellen Ereignisses, wie sie von der Tageszeitung präsentiert wird, niemals symbolisch sein: Sie hilft vielmehr jenen Bestand an Vorkenntnissen herzustellen, der die Entschlüsselung symbolischer Bedeutung erst ermöglicht.“<sup>396</sup> Bildinhalte können also erst zu symbolischen Zeichen werden, wenn ihre Zusammenhänge einem kollektiven Lernprozess folgen. Erst dann entfaltet die affektive Wirkung der Fotografie ihre volle Assoziationskraft, die sich in der immer wieder benannten Formel der »Macht der Bilder« ausdrückt. „Damit das Symbol ohne die Unterstützung eines langen Kommentars »ankommt«, muß der Leser es auf ein Symbolsystem beziehen (können), das ihm im Gedächtnis haftet.“<sup>397</sup>

Wie visuelle Symbole in einem sozialen Prozess entstehen hat der Historiker Gerhard Paul beschrieben. Paul benennt vier Bildgattungen des kulturellen Gedächtnisses: »Ikonen«, »Schlagbilder«, »Schlüsselbilder« und »ikonische Bildcluster«.<sup>398</sup> Der Begriff der »Ikone« und des »Ikonischen« bezieht sich hierbei – anders als das »Ikon« in der Peirceschen Zeichentheorie – „auf die besonderen Formen und Funktionen der Bilderzeugung sowie auf die Rezeption der Bilder.“<sup>399</sup> Die Trennlinien zwischen diesen Begriffen können auch hier nicht immer scharf gezogen werden. Medienikonen sind alle Bilder, die „aufgrund der Häufigkeit, der Dauer und der Streuung ihrer Publikation einen hohen Bekanntheitsgrad besitzen, sich aufgrund ihres ikonischen Potenzials und ihres Gebrauchswerts aus der medialen Bilderflut herausheben.“<sup>400</sup> Dadurch erzielen sie beim Betrachter eine besondere Wirkung und sind immer Abbild und Historie zugleich, wie die Medienwissenschaftler Reinhold Viehoff und Kathrin Fahlenbach bemerken. Medienikonen müssen beim Betrachter Vertrautes und Bekanntes anbieten und einen Anknüpfungspunkt im eigenen

---

395 Sekula 1982, S. 307.

396 Boltanski 1965, S. 152.

397 Ebd., S. 153.

398 Vgl. Paul 2009, S. 28ff.

399 Ebd., S. 29.

400 Ebd.

Denk- und Bezugssystem finden. Gleichzeitig vermitteln sie auch Neues und Unbekanntes um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erzielen.<sup>401</sup>

Schlagbilder – ein Begriff, der auf den Kulturwissenschaftler Aby Warburg zurückgeht – sind „durch Form und Farbe, Schnitt und Retusche grafisch gestaltete, öffentliche Bilder“<sup>402</sup>, die „mit symbolischen und emblematischen, also sinnbildlichen Verdichtungen, mit Klischees und Stereotypen“<sup>403</sup> arbeiten. Hierzu zählt Paul ausdrücklich auch Fernsehstandbilder und Fotografien. Schlagbildern in Form von Fotografien liegt also besonders das Konzept der oben genannten symbolisch-fotografischen Gestaltung zugrunde. Der Begriff Schlüsselbilder geht auf Peter Ludes zurück, der „unter diesem Begriff all jene Bilder, die ein historisches Ereignis auf eine kurze Formel bringen und durch ihren hohen Wiedererkennungswert ikonische Qualität besitzen“<sup>404</sup> subsumiert. Ludes hat in seinen Analysen Bilder des Fernsehens und Internets daraufhin untersucht, inwieweit sie die Berichterstattung strukturieren und „über wiedererkennbare Merkmale ihre Rezeption lenken und ihre Wirksamkeit erhöhen.“<sup>405</sup> Schlüsselbilder bilden also aufgrund ihrer aufgeladenen historischen Bedeutung den Prototyp der fotografischen symbolischen Zeichen. Deshalb lassen sie sich oft nur mit einer großen zeitlichen Distanz zum ursprünglichen Ereignis ausmachen. Ikonische Bildcluster schließlich zeichnen sich dadurch aus, dass sie im Gegensatz zu den Einzelbildern eine Bildreihe darstellen, wie sie nur bei den sogenannten Bewegtbildern, also den Bildsequenzen, dem Film und Fernsehen, vorkommt. Einzelne, aus den Reihen isolierte Standbilder, können zu Medienikonen werden. Das Phänomen der Bildcluster gehört demnach in einen anderen Untersuchungsbereich des Visuellen, zumal auch Virtuelle Bilder ohne Referenz dazugezählt werden müssen.

Allen Bildgattungen des kulturellen Gedächtnisses ist ihre symbolische Verallgemeinerung gemein. Ihre Bedeutungen unterliegen einem gesellschaftlichen Prozess des Diskurses und sind nur im Kontext ihrer Betrachter interpretierbar. „Sinn gibt es deshalb nie an sich, sondern stets nur für ein wahrnehmendes Bewusstsein, das im Bild etwas – zu verschiedenen Zeiten in durchaus unterschiedlicher Form – zur Anschauung kommen sieht.“<sup>406</sup>

Eine weitere Form von Symbolen in Bildern stimmt mit dem Symbolcharakter der Schriftzeichen überein, nämlich dann, wenn Schriftzeichen abfotografiert oder in die Fotografie integriert werden. Die sogenannten *Ikonotexte* äußern sich als bildliche Darstellung von

---

401 Vgl. ebd.

402 Ebd., S. 30.

403 Paul 2009, S. 30.

404 Ebd., S. 31.

405 Paech 2005, S. 91.

406 Müller 2005, S. 86.

Schriftträgern.<sup>407</sup> Ein besonders prominentes Beispiel sind Fotografien von Kundgebungen und Demonstrationen, bei denen Plakate und Transparente hochgehalten werden.

Kurzum: Symbolische Zeichen politischer Fotografien sind genau wie andere politischen Symbole als Ausdrucksformen politischer Konventionen zu verstehen.<sup>408</sup> Der Symbolbegriff muss deshalb in die Herausarbeitung eines politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs miteinfließen. Dazu kann besonders von der Kommunikationswissenschaft, der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte, aber auch von soziologischen und politikwissenschaftlichen Arbeiten profitiert werden.

## 4.2 Extrinsität

„Die philosophische Beschäftigung mit dem Bild – wie auch die anderer Wissenschaftsdisziplinen – betrachtet die bildliche Darstellung grundsätzlich in Isolation, obwohl sie [...] ja zumeist eingebettet in anderen modalen, vorwiegend sprachlichen Kontexten gebraucht wird.“<sup>409</sup> Bei der Herausbildung eines politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs gilt es, auch die äußeren Bedingungen zu berücksichtigen, die die Wahrnehmung des Bildinhaltes beeinflussen. Denn „de facto existieren Fotografien praktisch nicht ohne zugeordnete Texte und Publikationskontexte.“<sup>410</sup>

Bildern eignet eine immaterielle und eine materielle Dimension an. „Sie erscheinen dem Betrachter damit auf eine in sich gedoppelte Weise.“<sup>411</sup> Die Voraussetzung für die Vermittlung von bildhaften Inhalten ist die physische Existenz des Bildes und die Bindung an ein Trägermedium, sei es in Form eines Papierabzuges oder in Form der elektronischen Darstellung eines Monitors. Bilder stehen also immer in einem Verhältnis zu ihrem Bildmedium. Sie sind „ein Ding und Nicht-Ding zugleich“.<sup>412</sup> Daher ist es für den Betrachter unmöglich, Bilder ohne ihren äußeren Kontext zu betrachten. Auch Fotografien erscheinen uns meist innerhalb von Tageszeitungen, Büchern, Museen, Fernsehnachrichten, Internetplattformen, Werbeplakaten und so weiter. Wir können gar nicht anders, als diese Informationen in die Interpretation der Bildinhalte mit einzubeziehen. Hinzu kommen oft Beschreibungen und andere Bilder, Bildunterschriften oder Audiokommentare, Musik und Grafiken, die die Wahrnehmung der Fotografie beeinflussen.

Anhand der Intrinsität des Bildes ist darauf hingewiesen worden, dass die Wahrnehmung und Interpretation des Bildinhaltes abhängig vom Vorwissen des Betrachters ist. Es muss davon ausgegangen werden, dass dieses Vorwissen im Rahmen der lebenslangen Sozialisation des

---

407 Vgl. Pandel 2009, S. 13.

408 Vgl. zu politischen Symbolen etwa Schwemmer 2006; Voigt 1998.

409 Stöckl 2004, S. 120.

410 Matjan 2002, S. 186.

411 Müller 2005, S. 83.

412 Boehm 2005, S. 30.

Betrachters erworben wird und für die sozialwissenschaftliche Analyse im Einzelfall schwer zugänglich ist. Die Bedeutungszuschreibung einer politischen Fotografie ist aber auch ganz unmittelbar vor beziehungsweise während des Aktes der Betrachtung beeinflussbar und abhängig von der jeweiligen Bildumwelt. Die Extrinsität des Bildes wird dabei bestimmt durch den Zeitpunkt ihrer Publikation (und somit durch den Bezug zu einem politischen Sachverhalt oder Ereignis), den Erscheinungsort (das veröffentlichende und vervielfältigende Medium), der sie begleitenden beziehungsweise beschreibenden Sprache (Text und Kommentare) und durch andere Einflussfaktoren, wie etwa Bilder, Ton oder Musik. Dabei bestimmt sie nicht nur die Interpretationsrichtung des Betrachters, sie kann auch als Stärkung der Zeigekraft und Zeugenschaft (Index) sowie der Emotionalisierung hervortreten. Thomas Knieper hat darauf verwiesen, dass das Erfassen von Bildlichkeit von seinem Präsentationskontext beeinflusst wird und sowohl von räumlichen als auch zeitlichen Faktoren abhängig ist.<sup>413</sup> Die Politisierung von Fotografien ist damit im höchsten Maße abhängig von der Extrinsität des Bildes, durch die die Vorgabe eines Interpretationsmusters geleistet wird.<sup>414</sup>

Dieser Umstand mag banal erscheinen, angesichts der Tatsache, dass alles, was wir wahrnehmen uns in einem Kontext erscheint. Aber es ist davon auszugehen, dass Bilder, besonders Fotografien, die in uns die Illusion des unmittelbaren Verstehens auslösen können, vielmehr über ihre Kontexte hinwegtäuschen als alle anderen wahrnehmbaren Objekte. Weil sie uns das Abwesende vor Augen führen und dabei so gewöhnlich geworden sind, wie Vilém Flusser es beschreibt, „wir nehmen die meisten Fotos gar nicht mehr wahr, weil sie von Gewohnheit verdeckt sind, so wie alles Gewohnte in der Umgebung übersehen und nur das wahrgenommen wird, was sich in ihr verändert.“<sup>415</sup> Das aber bedeutet nicht, dass Fotografien ihre Zeigekraft verlieren. Vielmehr übersehen wir ihre Kontexte, vergessen, wie Flusser es sagt, dass wir selbst die Schöpfer der Bilder und Fotografien sind, um uns in der Welt zurechtzufinden, die uns nicht immer unmittelbar zugänglich ist.

In einer Fernseh-Talkshow<sup>416</sup> zum Thema »Afghanistan-Krieg« zeigt der ehemalige Politiker und Publizist Jürgen Todenhöfer – statt mit seinen Erzählungen aus Afghanistan fortzufahren – drei mittelformatige Fotografieabzüge beziehungsweise -ausdrucke: „Ich will nicht die Geschichte von 277 Waisenkindern erzählen, ich möchte drei Bilder zeigen dürfen.“ Auf der ersten Fotografie sind zwei Kindergesichter zu sehen. Todenhöfer: „Die haben durch das von Deutschen befohlene Bombardement ihren Vater verloren, sie sind zu Waisen geworden“. Das zweite Bild zeigt eine in

---

413 Vgl. Knieper 2005, S. 38.

414 Vgl. ebd., S. 43.

415 Flusser 1983, S. 59.

416 Sendung vom 23.01.2011 um 21.45 Uhr, ARD. Anne Will: „Im Krieg gedient, zu Hause ausgedient - lassen wir unsere Soldaten im Stich?“

einem Krankenbett liegende Person. Todenhöfer: „Dieser Junge war 17 [...] er war Schüler, er war kein Talib. Er braucht kein Platz mehr in dem Waisenhaus [...]“ Auf der dritten Fotografie sind zwei Hände eines Mannes zu sehen, die wiederum drei vor der Brust gehaltene kleine Fotografien von jeweils einem Kindergesicht zeigen. Todenhöfer: „Das sind die Hände eines 30-Jährigen Bauers [...]“, es folgt eine Erzählung Todenhöfers zu den Ereignissen in der Nacht des Bombenangriffs, „[...] diese drei Kinder sind tot-gebombt worden.“

Die Extrinsität des Bildes wird hier in gleich mehrfacher Hinsicht deutlich: Die Materialität der Fotografien in Form von Papierabzügen rückt hier Todenhöfers Zeugenschaft und damit den Authentizitätsanspruch in den Mittelpunkt der Präsentation. Im Kontext des Sendeformats, des Themas der Sendung, der Erzählungen des Gastes sowie den Ereignissen in Afghanistan werden die genannten Fotografien politisiert. Das komplexe Zusammenspiel aus Bildschirm, Papierabzug, abfotografiertem Papierabzug (im Falle des dritten Bildes), gesprochenem Kommentar, Thema der Sendung, Sendeformat sowie aus dem Vorwissen zu den Ereignissen in Afghanistan und den Kommentaren der anderen Gäste macht hier erst die politische Qualität der Fotografien aus. Für einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff muss berücksichtigt werden, dass Fotografien an sprachliche und visuelle Kontexte gebunden sind. Denn nur die Untersuchung der Sprache-Bild-Koppelung „hilft erklären, weshalb sich ein und dasselbe Bild zu völlig verschiedenen Zwecken gebrauchen lässt.“<sup>417</sup> Im Folgenden soll deshalb kurz angedeutet werden, welche Faktoren die Extrinsität des Bildes bestimmen und weshalb die Herausbildung eines politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs diese zu berücksichtigen hat.

Das Wort »Text« stammt von dem lateinischen »textum«, was soviel bedeutet wie »Gewebe«, »Gefüge« oder »Geflecht«, und wird sprachwissenschaftlich auch als Folge von Aussagen, die untereinander in Zusammenhang stehen verstanden. Auf dieser Grundlage hat der Kommunikationswissenschaftler Christian Doelker den Textbegriff „systematisch von der geschriebenen und gesprochenen Wortinformation um die visuelle und audiovisuelle Darbietung“<sup>418</sup> erweitert. Hier wird Text also nicht nur als die Aneinanderreihung von geschriebenen Worten verstanden, sondern auch als das Gefüge von Informationssträngen, die in Bild und Ton kodiert werden. Die Informationsstränge bilden eine komplexe mediale Verwebung von Zeichensystemen aus visuellen, auditiven und audiovisuellen Texten.<sup>419</sup> Der erweiterte Textbegriff wird besonders von der Medienpädagogik aufgegriffen, um Lernziele im Bereich der Medienkompetenz zu formulieren. Fünf Textsorten werden von Doelker unterschieden: Gebrauchstexte, Dokumentarische Texte,

---

417 Stöckl 2004, S. 120f.

418 Doelker 1997, S. 61.

419 Vgl. Süß/Lampert/Wijnen 2010, S. 100.

Fiktionale Texte, Ludische Texte und Intentionale Texte.<sup>420</sup> Doelkers erweiterter Textbegriff ermöglicht es, die komplexe Zeichenverdichtung der fotografischen Kommunikation einzuordnen und für die Extrinsität des Bildes zusammenzufassen.

Der Begriff »Multimodalität«, der in eine ähnliche Richtung wie der erweiterte Textbegriff weist, beinhaltet gleichzeitig die Annahme zur Tendenz aller Medien, sich im Lauf der Zeit mehrerer Kommunikationsmodi gleichzeitig zu bedienen. So wurde die Tageszeitung innerhalb ihrer Geschichte von einem buchähnlichen Textmedium immer mehr zum visuellen Medium mit Fotografien und Grafiken. Dieser Prozess ist bis heute noch nicht abgeschlossen. Thomas Schröder hat gezeigt, dass Tageszeitungen zwischen 1988 und 2008 einen erhöhten Anteil an Bildflächen auf Titelseiten um 87 Prozent aufweisen. Das Verhältnis von Bildern und Lesetext nimmt damit zugunsten der Bilder stark zu.<sup>421</sup> Andere Medien, wie etwa das Fernsehen und das Radio weisen ebenfalls eine Tendenz zur Multimodalisation auf, während das Internet, das alle bisher dagewesenen Module miteinander verknüpft, schließlich als die Verkörperung der Entwicklung zu verstehen ist.<sup>422</sup> Die Multimodalitätsforschung<sup>423</sup> beschäftigt sich deshalb insbesondere mit den Fragen, welche kommunikativen Leistungen die einzelnen Modi wie Text, Film, Sprache, Fotografie, Musik und Ton etc. erbringen und wie das funktionale Zusammenspiel zu einer Gesamtbedeutung zu erklären ist.<sup>424</sup> Dieser hochkomplexe Problembereich entzieht sich gewiss einer Betrachtung innerhalb der Politikwissenschaften. Ihr Fotografiebegriff muss jedoch die Berücksichtigung der Multimodalität beinhalten. Dies ist nur möglich, solange die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit politischer Kommunikation interdisziplinär bleibt. Das gilt auch für die sozialwissenschaftliche Bild-Text-Forschung, die erheblich von den Arbeiten der Wahrnehmungspsychologie profitieren kann, die mit Hilfe von Blickaufzeichnung<sup>425</sup>, Leseverhaltensbeobachtung, neurobiologischen Messungen oder Befragungen die Aufnahme, Verarbeitung und Speicherung von Informationen untersucht.<sup>426</sup>

„Schrift und Bild gelten allgemein als Konkurrenzmedien, obwohl sie so zusammengehören, wie zwei Seiten einer Medaille.“<sup>427</sup> Tatsächlich scheint es, als komme die Fotografie als Botschaft nicht ohne die Sprache, sei es in Form von erläuternden Texten, Bildunterschriften oder gesprochenen Kommentaren, aus. Das gilt ganz besonders für politische Fotografien. „Im Zusammenhang mit der Politisierung von Bildern ist es offensichtlich, dass Bild und Schrift

---

420 Vgl. Doelker 1997, S. 61ff.

421 Vgl. Schröder 2010, S. 170ff.

422 Vgl. Bucher 2010, S. 41f.

423 Vgl. dazu exemplarisch auch den Beitrag von Holsanova/Nord 2010.

424 Vgl. Bucher 2010, S. 45.

425 Vgl. etwa Holsanova/Nord 2010.

426 Vgl. Blazejewski 2002, S. 45.

427 Pandel 2009, S. 10.

keineswegs voneinander separierte Codes sind.<sup>428</sup> Schon Walter Benjamin wusste, dass je flüchtiger die Bilder sind, die die Kamera erzeugt, um so mehr Beschriftung eingesetzt wird, „welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß.“<sup>429</sup> Wie bereits festgestellt wurde, enthalten Fotografien keine ursprünglichen Bedeutungen. Unser Vorwissen ist es, das Interpretationen ermöglicht und Bilder zu politischen Bildern macht. Die Bildmittel werden daher gezielt auf bereits bekannte Parameter angewendet. „Deshalb werden Bilder stets mit einem sprachlichen Kontext verwoben. Schrift befindet sich im Bild selbst, unter ihm und meist um das Bild herum.“<sup>430</sup> Und selbst wenn der Schriftbezug nicht unmittelbar feststellbar ist, wie etwa bei einer Fotografie in der Ausstellung eines Museums oder bei der Projektion im Schulunterricht, „so ist es bereits durch das Unterrichtsthema oder das Thema der Ausstellung in einen sprachlichen Kontext eingebunden.“<sup>431</sup> Anhand der oben verwendeten Peirceschen Trichotomie lassen sich für Fotografien nach Clive Scott drei idealtypische Beziehungsformen von Texten zu Bildern benennen.<sup>432</sup> 1. die Erklärung beziehungsweise die Beschreibung des Bildes als ikonische Form (*destination*), 2. die Benennung der Rahmendaten nach Zeit und Ort der Aufnahme als indexikalische Form (*point of departure*) und 3. der literarische Kommentar als symbolische Form (*parallel but displaced commentary*).<sup>433</sup> Wie Peirces Zeichenklassen lassen sich diese Formen der Texte miteinander kombinieren.

Die am zieltesten einsetzbare Lenkung der Bildinterpretation bietet aber die Bildunterschrift. Legenden beziehungsweise Bildunterschriften<sup>434</sup> stellen damit die häufigste Form dar, Bilder in sprachlichen Kontexten darzustellen.<sup>435</sup> „Die Bildunterschriften können „falsch, suggestiv oder ambig sein“<sup>436</sup> und geben damit ein Interpretationsmuster vor. In der journalistischen Praxis werden Bildunterschriften als dokumentarisches und kommentarisches Instrument eingesetzt. „In der Praxis wird von einer einfachen Beschreibung dessen, was auf dem Bild zu sehen ist, eher abgeraten. [...] Empfohlen werden vielmehr interpretierende oder kommentierende Bildunterzeilen.“<sup>437</sup> Hans-Jürgen Pandel unterscheidet drei Formen der Bildunterschrift, die sich ebenfalls mit der Peirceschen Trichotomie decken: 1. die technische (Index) 2. die denotative (Ikon) und 3. die signifikative

---

428 Drechsel 2005, S. 82.

429 Benjamin 1931, S. 269.

430 Pandel 2009, S. 13.

431 Ebd.

432 Vgl. Drechsel 2005, S. 84.

433 Vgl. Scott 1999, S. 47.

434 Hans-Jürgen Pandel benutzt beide Begriffe offenbar als Synonyme. Vgl. Pandel 2009, S. 14.

435 Vgl. ebd.

436 Knieper 2005, S. 43.

437 Grittmann 2007, S. 48.

(Symbol) Bildunterschrift.<sup>438</sup> Spätestens hier wird deutlich, dass *Texte* (im erweiterten Sinn nach Doelker) beziehungsweise *Modi* genau wie Bildinhalte selbst anhand von Zeichen klassifizierbar sind. Jedem Betrachter von Fotografien steht also meist eine semantische Fülle gegenüber, besonders, wenn es sich um Fotografie-Text-Kombinationen handelt.

Doch hat nicht nur der Text im herkömmlichen Sprachgebrauch und Sinn als Reihung von Schriftzeichen und -zeilen die Eigenschaft, Bildbedeutungen beeinflussen zu können. „Bilder können auch aufeinander verweisen und sich gegenseitig widerlegen.“<sup>439</sup> In der medialen Praxis nimmt diese Form der Bildbeeinflussung auch bei Fotografien stetig zu. So ist es auf den Internetseiten der Online-Zeitschriften und -zeitungen üblich geworden, für Artikel und Meldungen so genannte Fotostrecken einzurichten, mit Hilfe derer die Nacherzählung oder der Ablauf eines Ereignisses sowie der Blick verschiedener Perspektiven ermöglicht werden soll. Diese Form der Bildbeeinflussung ist *Kotext* zu nennen. Der Prototyp dieser Beeinflussung ist der Film, der beim Betrachter die Illusion von Bewegung hervorruft. Aufgrund dieses besonderen Effekts allerdings, muss davon ausgegangen werden, dass er sich trotz vieler Parallelen eines Fotografiebegriffs entzieht und in gesonderter Form betrachtet werden muss. Innerhalb einer Filmsequenz wird jedoch – besonders bei Nachrichtensendungen, Dokumentationen und politischen Magazinen – oft ganz bewusst auch auf Fotografien zurückgegriffen. Ganz besonders dann, wenn sie dokumentarisch eingesetzt werden, um fehlendes Videomaterial zu ersetzen. Um einen dynamischen Effekt zu erzielen oder Personen und Gegenstände herauszuheben, fährt die Kamera virtuell meist an das Bild heran. Die von vielen Wissenschaftlern angenommene emotionalisierende Wirkung von Fotografien<sup>440</sup> wird hier nicht selten in Kombination mit Musik oder Stimmung erzeugenden Tönen gesteigert. Zumindest fungiert diese Vertonung oft als Vorgabe eines Interpretationsmusters.

Die Einbindung von Fotografien in die semantische Fülle komplexer Zeichenenssamles geschieht zwangsläufig immer in einer zeitgeschichtlichen Einordnung. „Die Realität der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns verstanden werden.“<sup>441</sup> „Menschliche Identität ist an Erinnerungen gebunden“<sup>442</sup> und diese an die Zeit. Die gesellschaftliche Relevanz von Bildern konstituiert sich deshalb im historischen Kontext. Anhand der Medienikonen und Schlüsselbilder wurde gezeigt, dass Symbole nicht einfach produziert werden können, sondern ihnen ein gesellschaftlicher Prozess zugrundeliegt. Es ist davon auszugehen, dass eine Fotografie der Zwillingstürme des World Trade Centers auf einen New

---

438 Vgl. Pandel 2009, S. 15.

439 Belting 2001, S. 230.

440 Vgl. dazu den Beitrag von Brink 2011.

441 Sontag 1977, S. 300.

442 Drechsel 2005, S. 106.

Yorker Stadtbewohner vor dem 11. September 2001 eine völlig andere Bildwirkung gehabt haben muss als nach den Terroranschlägen. „In seiner prononciertesten Form bedeutet Bildverstehen [...], auch die mit dem Bild zusammenhängenden kommunikativen Absichten zu erkennen und angemessen zu interpretieren.“<sup>443</sup> Die Dynamik der (politischen) Bildbedeutung geht in der Abhängigkeit vom politischen Sachverhalt und Ereignis, und damit vom Bezug zur Zeit auf. Besonders Roland Barthes hat in seinen Überlegungen zur Fotografie das Zeitliche als besonderes Merkmal des *punctums* herausgestellt.<sup>444</sup> Dabei bezieht sich die Zeugenschaft der Fotografie nicht auf das Objekt sondern auf die Zeit.<sup>445</sup> Gregor Matjan hat beschrieben, worauf es der Politikwissenschaft ankommen muss, wenn Fotografie als Forschungsgegenstand wahrgenommen wird: „Was uns zu interessieren hat, ist das konkrete Zustandekommen und die Wirkung einer existierenden Fotografie als Dokument“<sup>446</sup>. Gemeint ist hier nicht das Original einer Fotografie, sondern in welchem Kontext sich die Bedeutung einer Kopie in Abhängigkeit von ihrer Erscheinungsform konstituiert. Denn obwohl dem fotografischen Bild „letzte Reste der Dinglichkeit anhaften, liegt sein Wert nicht im Ding, sondern in der Information auf seiner Oberfläche.“<sup>447</sup> Es ist also danach zu fragen, welche Konsequenzen die Vervielfältigung von Fotografien hat. Wie stellt sich das fotografische Bild dem Betrachter dar? Über welches Medium werden Fotografien zu welchem Zeitpunkt veröffentlicht? „Das die Fotografie von den übrigen technischen Bildern unterscheidende Merkmal wird ersichtlich, sobald man die Fotodistribution betrachtet.“<sup>448</sup> Das betrifft auch die Medienform, in der eine Fotografie veröffentlicht wird. Verschiedene Medienschemata – in Anlehnung an den Schemabegriff des schweizer Entwicklungspsychologen Jean Piaget – ermöglichen es, „die einzelnen Medienangebote nicht als rein zufällige, unzusammenhängende Teile wahrzunehmen, sondern mit bestimmten Vorerwartungen zu verbinden.“<sup>449</sup> Medienschemata und ihre Beziehungen spiegeln also gesellschaftliche Verhältnisse nicht einfach wider, sondern werden zu wichtigen Instrumenten der Wirklichkeitskonstruktion beim Anblick von Fotografien.<sup>450</sup> „Werden [...] Fotografien [...] in ihrem Umfeld, im Museum oder in der Galerie, betrachtet, so geben sie nicht mehr auf die gleiche unmittelbare oder ursprüngliche Weise Auskunft über ihre Motive; sie werden vielmehr zu Studien über die Möglichkeiten der Fotografie.“<sup>451</sup> Für einen Fotografiebegriff genügt es also nicht, die *intrinsische* Bildwirkung zu

---

443 Schwan 2005, S. 130.

444 Vgl. Barthes 1964, S. 105.

445 Vgl. Geimer 2009, S. 131.

446 Matjan 2002, S. 186.

447 Flusser 1983, S. 47.

448 Ebd., S. 45.

449 Burkart 1999, S. 61.

450 Vgl. ebd.

451 Sontag 1978, S. 129.

beschreiben. Es müssen auch die komplexen Zusammenhänge der Distributionsformen und -zeitpunkte berücksichtigt werden, um die politische Bedeutung verstehen zu können.

## 5 Ein Fotografiebegriff für die Politikwissenschaft?

Was haben die bisherigen Gedanken gezeigt? Braucht die Politikwissenschaft einen Fotografiebegriff? Was kann ein politikwissenschaftlicher Fotografiebegriff überhaupt leisten und wodurch unterscheidet er sich von den Begriffen anderer Disziplinen? Welche Chancen und welche Herausforderungen sind mit der Herausbildung eines politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs verbunden?

Eine Bildwissenschaft, so Sachs-Hombach, können nur diejenigen Disziplinen sein, „die in irgendeiner Form zum theoretischen Verständnis der Bildthematik beitragen, die also in systematischer Weise Aussagen machen über unterschiedliche Bildformen, Bildtypen und Bildverwendungen, über die Verfahren ihrer Herstellung und Bearbeitung, über die Bedingungen ihrer Rezeption und Distribution oder ganz allgemein über den Begriff des Bildes und seiner Stellung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses.“<sup>452</sup> Politikwissenschaft muss keine Grundlagenforschung am Begriff des Bildes leisten. Versteht sie sich aber als eine Wissenschaft, die das Zusammenleben der Menschen unter politischen Gesichtspunkten – Interessen, Macht, Teilhabe, Legitimation – erforschen will, kommt sie ohne die Betrachtung politischer Kommunikation und damit politischer Bilder und Fotografien nicht aus. Die Herausbildung eines politikwissenschaftlichen Fotografiebegriffs ist nötig und sie ist möglich. Folgende Gedanken müssen als Parameter für einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff berücksichtigt werden:

- a) Der weit verbreitete, stetig anwachsende und vielseitige Einsatz von Fotografien in der politischen Kommunikation sowie seine Folgen für die Meinungsbildung und Wahrnehmung politischer Ereignisse, Sachverhalte und Entscheidungen sind nur dann zu verstehen, nachzuvollziehen und möglicherweise zu erklären, wenn die sozialen Gebrauchsweisen sowie die Wirkung von Fotografien auf den Betrachter als Ausgangspunkt und Grundlage eines politikwissenschaftlichen Forschungsgegenstand »Fotografie« bestimmt werden. Mindestens aber muss die Rezeptionsfrage innerhalb der Politikwissenschaften dominanter behandelt werden, als etwa in der Kunstwissenschaft.<sup>453</sup> Auch Klaus von Beyme geht davon aus, dass die

---

452 Sachs-Hombach 2005, S. 13.

453 Vgl. Drechsel 2005, S. 73.

Rezeption für die politische Deutung entscheidend ist, „politische Konnotationen müssen den Zeitgenossen präsent sein, um zu wirken.“<sup>454</sup>

b) Fotografie muss – gerade aus politikwissenschaftlicher Sicht – von Bildern im Allgemeinen unterschieden werden, denn aufgrund ihrer Geschichte und ihrer technischen Qualität, die ihre Gebrauchsweisen von Beginn an mitbestimmen, wird ihnen in der Regel Objektivität und Beweiskraft zugeschrieben. Es muss davon ausgegangen werden, dass Fotografien in der Berichterstattung auch deshalb verwendet werden, weil sie sich offenbar besonders als Beweismittel einer schon bekannten Tatsache eignen. Das gilt auch für Fotografien, die ein hohes Abstraktionsniveau aufweisen.

c) Ob der Begriff *Ähnlichkeit* auf Fotografien anzuwenden ist, ist heftig umstritten. Unabhängig von einer wissenschaftlichen Debatte über die Angemessenheit der Ikonizität aber, muss davon ausgegangen werden, dass durch Fotografien beim Betrachter in der Regel eine Illusion hervorgerufen wird, die fotografierte Gegenstände, Orte und Personen als ähnlich erscheinen lässt. Darin ist möglicherweise das so oft thematisierte emotionalisierende Potenzial beziehungsweise die affektive Wirkung von Bildern und ganz besonders von Fotografien begründet. Ein vermutlich nicht unerheblicher Teil der Relevanz visueller politischer Kommunikation, die sich in der Formel der »Macht der Bilder« manifestiert, geht hierauf zurück. „Das Foto eines jubelnden Wahlsiegers [...] zeigt eben nicht nur, *dass* er sich freut, sondern es zeigt auch, *wie* er sich freut. Zahlreiche Details auf Fotos geben den Eindruck von der Stimmung in einer bestimmten Situation.“<sup>455</sup> Frank Lesske hat beschrieben, dass gerade die semantische Fülle von Bildern rational eher langsam verarbeitet wird. „Die intuitive Auseinandersetzung steht beim Bild im Vordergrund, eine vernunftgesteuerte Bearbeitung kann erfolgen, ist aber nicht zwingend erforderlich.“<sup>456</sup>

d) Als Medium politischer Kommunikation wird die Fotografie darüber hinaus aufgrund ihrer Selbstmitteilung ganz besonders als Zeigemittel eingesetzt. Weil Fotografien immer Momentaufnahmen sind, wird das Gezeigte im Verhältnis zum Geschehenen aber überbewertet. Auch im Verhältnis zum begleitenden Text, der meist viele Informationen enthält, „wird eine bildlich herausgegriffen und dadurch ins Zentrum gerückt.“<sup>457</sup> Die Zeigekraft der Fotografie ist besonders über ihre Indexikalität zu verstehen. Wie Philippe Dubois es beschrieben hat, ist der Index „nichts anderes [...] als diese Zeigekraft“ und „eine

---

454 Beyme 1998, S. 18. von Beymes auf die Kunst bezogenen Äußerungen sind innerhalb des theoretischen Rahmens sinngemäß auf die Fotografie übertragbar.

455 Schröder 2010, S. 177.

456 Lesske 2005, S. 245.

457 Schröder 2010, S. 176.

gänzlich inhaltsleere, rein bezeichnende Kraft<sup>458</sup>. Aus politikwissenschaftlicher Perspektive interessiert jedoch nicht primär, ob die ontologische Beschreibung des Indexikalischen auf die Fotografie letztlich zutrifft oder nicht. Wenn hier argumentiert wird, dass der Spurencharakter, der Index der Fotografie, eine entscheidende Rolle für einen Fotografiebegriff spielt, dann handelt es sich dabei um eine Beschreibung der sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Der *Index* mag das Wesen der Fotografie bestimmen, so wie Dubois es sieht, aber hierbei handelt es sich aus sozialwissenschaftlicher Sicht in erster Linie nicht um eine physikalische Größe – auch wenn sie ihren Ursprung im Physikalischen hat – sondern um eine soziale Adaption, das sich aus dem Wissen um den Entstehungsprozess einer Fotografie ergibt. Darin liegt der Dissenz vieler Debatten um das *Indexikalische* begründet.

e) Es ist anzunehmen, dass Fotografien immer dann eingesetzt und verbreitet werden, wenn ihre Wirkung beim Betrachter aus Sicht der Publizierenden kalkulierbar ist. Das ist besonders bei Fotografien mit einem hohen Maß an *symbolischen* Zeichen der Fall. Da ihre politischen Bedeutungen und Interpretationen auf Konvention beruhen, ist ihre Wirkung auf den Betrachter teilweise vorhersehbar. Ihre *symbolische* Dichte kann so groß sein, dass sie selbst als Symbol anerkannt wird. Fotografien mit hohem Symbolgehalt lassen sich als Medienikonen, Schlagbilder und Schlüsselbilder klassifizieren.

f) Fotografien sind polyvalent<sup>459</sup>, ihre (politischen) Bedeutungen sind dynamisch und abhängig vom Vorwissen des Betrachters. Die in der Fotografietheorie vertretene konstruktivistische Theorie, die Bedeutung des Bildinhalts ergebe sich aus dem Blick der Betrachter, muss besonders für die politische Bedeutung Beachtung finden. Politische Fotografien sind ursprünglich bedeutungsleere Projektionsflächen, auf denen politische Diskurse ausgetragen werden. Sie dienen als Katalysator für einen Meinungsbildungsprozess, indem sie politische Auseinandersetzungen erzeugen, fördern und beschleunigen können und bieten damit sowohl Chancen als auch Gefahren für die öffentliche Interessenverhandlung.

g) Wie die Interpretation aller anderen Bilder und Darstellungen auch, ist die Bedeutung der Fotografie abhängig von ihrer Extrinsität. Fotografien sind fast immer Teil eines Zeichenensembles. Besonders die Bildunterschrift eignet sich zur Interpretationsvorgabe. Sie stammt meistens nicht aus der Feder des Fotografen, sondern wird nachträglich von einem Betrachter hinzugefügt, der oft nicht beim Entstehen der Aufnahme vor Ort gewesen ist.<sup>460</sup> Es ist demnach sinnvoll, theoretisch zwischen Intrinsität und Extrinsität zu unterscheiden.

---

458 Dubois 1983, S. 78.

459 Vgl. Drechsel 2005, S. 83.

460 Vgl. Rutschky 1993, S. 51.

h) Politische Fotografien sind gemäß ihrer Definition, die auf der Definitionsleistung von Benjamin Drechsel zu politischen Bildern aufbaut, *statische, reproduzierbare visuelle Zeichen, gleichzeitig oft auch Träger visueller Zeichen, die einer Gruppe von Menschen öffentlich zugänglich gemacht werden, die mittels einer lichtempfindlichen Substanz meist mit Hilfe einer optischen Apparatur hergestellt, intersubjektiv überprüfbar in Zusammenhang mit mindestens einer öffentlich verbindlichen Entscheidung, mit dem Gemeinwohl beziehungsweise in Zusammenhang mit Machtfragen gestellt werden und deren (politische) Bedeutung sich aus dem Blick des Betrachters ergibt.*

## 6 Resümee

Das Forschungsfeld der *politischen Kommunikation* ist zum wichtigen Bestandteil der Politikwissenschaft geworden. Doch ganz gleich, ob es dem Bereich der politischen Soziologie oder der politischen Systeme zugeordnet wird: es besteht für die Politikwissenschaft nur dann eine Chance, die komplexen politischen Zusammenhänge der Meinungs- und Interessenbildung in modernen medienabhängigen Gesellschaften überhaupt erklären zu können, wenn politische Kommunikation in all ihren Facetten untersucht und beschrieben wird. Dazu gehört besonders auch die visuelle Kommunikation, die mit der Verwendung von Bildern eine zunehmend wichtige Rolle in der täglichen Realitätswahrnehmung der Menschen einnimmt. Es ist in diesem Zusammenhang bewusst nicht vom *Bürger* die Rede gewesen, um den Eindruck einer Dichotomie von einer sendenden und einer empfangenden Seite der Kommunikation zu vermeiden. Stattdessen wurde darauf hingewiesen, dass sich die Rollen der Akteure des politisch-visuellen Kommunikationsprozesses immer mehr verschränken. So informieren sich auch Politiker aus den gängigen Medien, Redakteure beziehen und betrachten Fotografien und formulieren dazu Bildunterschriften, Amateure fotografieren mit modernen Mobilfunkgeräten und veröffentlichen Bilder im Internet. Die *Bildwirkung* stand deshalb im Zentrum des Interesses dieser Arbeit.

Die Fotografie ist die am häufigsten verwendete Bildgattung in der politischen Kommunikation und es muss angenommen werden, dass dies so bleibt. Mit der Digitalisierung vieler Medienbereiche haben die Verbreitungsgeschwindigkeit und Bearbeitungsoptionen zugenommen. Das macht sich auch in einem wachsenden Anteil öffentlicher fotografischer Bilder bemerkbar. So ist die Fotografie immer mehr zum alltäglichen Bestandteil der politischen Realitätswahrnehmung geworden. Dabei spielt sie eine *Sonderrolle* innerhalb des visuellen Medienkanons, weil ihr – wie keiner anderen Bildgattung – Objektivität und Beweiskraft zugeschrieben wird. Diese sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie sind aus der Vorstellung von einer Technik zur Herstellung

objektiver Bilder erwachsen und deshalb nur vor dem Hintergrund der Geschichte der Fotografie verstehbar. Das Forschungsfeld *Fotografie* ist deshalb für die Sozialwissenschaften, allen voran für die Politikwissenschaft, von besonderem Interesse, denn es sind die Menschen, die mithilfe fotografischer Bilder Interessen verhandeln und kommunizieren.

Die Bedenken um die neuen Möglichkeiten der Bildmanipulation digitaler Fotografien sind nicht etwa ein Indikator für ein hohes Maß an Sensibilisierung im Umgang mit einem kritischen Realitätsbegriff. Im Gegenteil: sie haben ihren Ursprung in ebendiesen sozialen Gebrauchsweisen und einer Vorstellung von einer maschinellen Bildproduktion. Der Begriff *Manipulation*, mit dem soviel gesagt ist, wie *Handgriff* oder *Kunstgriff*, setzt ja ein ursprünglich unangetastetes Bild voraus, das sich zunächst der menschlichen Einflussnahme entzieht, bevor es dann verändert wird. Dieser *Begriff* von Fotografie als einem objektiven Medium ohne menschliche Einflussnahme ist also immer noch weit verbreitet und wird bei ihrer Verwendung oft zugrundegelegt, auch wenn es zum wissenschaftlichen Allgemeinplatz geworden ist, fotografische Authentizität zu relativieren.

Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der Beziehung von Fotografie und Wirklichkeit, die bei Betrachtung politischer Kommunikation eine ganz besonders große Rolle spielt, sei vor einer technischen Engführung gewarnt: Die Digitalisierung der fotografischen Technik und die damit verbundenen Bearbeitungsoptionen dürfen nicht überbewertet werden. Schnell entsteht der Eindruck, ein nicht manipuliertes Bild sei glaubwürdig und objektiv, besonders dann, wenn der Forderung nachgekommen wird, in Zukunft manipulierte Fotografien mit einem »M« zu kennzeichnen. All dies verdeutlicht, dass ursprünglich auf *analoge* Fotografie bezogene Gedanken und Theorien keinesfalls passé sind.

Es hat sich gezeigt, dass das Betrachten von Fotografien und die Zuschreibung von Objektivität und politischer Bedeutung ein sozialkonstruktivistischer *Akt* des Sehens und Interpretierens ist, der als Handlung innerhalb eines sozialen Gefüges beschrieben werden kann. Die Untersuchung der *Fotografiewirkung* auf die Menschen moderner Gesellschaften ist demnach genuin sozialwissenschaftlich. Selbst die vermeintlich ontologische Frage nach dem *Indexikalischen*, dem möglicherweise eigentlichen Wesen der Fotografie, ist letztlich eine historisch-sozialwissenschaftliche Fragestellung der gesellschaftlichen Gebrauchsweisen.

Es ist vorgeschlagen worden, intrinsische und extrinsische fotografische Wirkung theoretisch zu trennen. Da es sich bei der Extrinsität nicht um einen genuin fotografischen Kontext handelt, wurde das Hauptaugenmerk besonders auf die Intrinsität gerichtet. Die Extrinsität aber, so hat sich gezeigt, spielt bei der Wirkung der Fotografie immer eine entscheidende Rolle und muss stets berücksichtigt werden. Hierzu zählt vor allem die Beziehung *Fotografie-Text* in Form von Bildunterschriften oder Begleittext. Fotografien erscheinen uns nie ohne ihren Kontext. Das trifft

zwar auf alles zu, was wir sehen, hören, lesen – kurz: wahrnehmen. Aber die fotografische Illusion, die sich besonders in ihrer affektiven und emotionalisierenden Wirkung manifestiert, täuscht leicht darüber hinweg, dass wir oft sehen, was wir bereits wissen. Die Berücksichtigung der Extrinsität ist vor diesem Hintergrund besonders hervorzuheben.

Die Intrinsität ist dagegen als die bildinhaltliche, die eigentlich spezifisch fotografische Wirkung zu verstehen und lässt sich besonders anhand der Peirceschen Trichotomie analysieren. Es ist davon ausgegangen worden, dass Fotografien Zeichen und oft auch Träger von Zeichen sind. Inwieweit Fotografien selbst Zeichen sind, ist mit der noch offenen und komplexen aber wichtigen Frage verbunden, wann wir eine Fotografie überhaupt als Fotografie wahrnehmen, ab wann wir von Grafiken sprechen und wie wir Mischformen interpretieren und definieren wollen.

Politische Fotografien sind also ursprünglich bedeutungsleere Projektionsflächen, auf denen politische Diskurse ausgetragen werden. Durch ihre katalysatorische Eigenschaft im Meinungsbildungsprozess sind sie gleichzeitig als Chance und als Gefahr für die politische Interessenverhandlung denkbar. Im Hinblick auf die Verwendung von Fotografien und ihre soziale Kraft sei aber davon abgeraten, die Fotografie als reines Zeichen im Sinne der Symboltheorie zu betrachten. Denn damit wird man ihrer Sonderrolle unter den Bildern offenbar nicht gerecht.

Ein politikwissenschaftlicher Fotografiebegriff und die damit verbundenen Begriffe der Objektivität, Manipulation, Authentizität werden weiter zu präzisieren sein, und zwar im Zusammenhang mit den Auswirkungen auf die Wahrnehmung von politischen Ereignissen und politischen Entscheidungen. Mit der vorliegenden Arbeit sollte ein Ansatz geschaffen werden, der eine Richtung einschlägt, in die sich die Bemühungen um einen politikwissenschaftlichen Fotografiebegriff bewegen müssen. Ein politikwissenschaftlicher Fotografiebegriff kann demnach als Theoriemodell einen Überblick anbieten, der zur Kategorisierung und Analyse visueller Kommunikation beisteuern kann. Die kaum noch zu überblickende Literatur zu Bildern und visueller Kommunikation muss für das Interesse der Politikwissenschaft an Bildern und Fotografien aufgearbeitet und schematisiert werden. Ein politikwissenschaftlicher Fotografiebegriff dient als theoretische Grundlage der Orientierung zu empirischer Forschung, methodischer Weiterentwicklung, der Fotoanalyse<sup>461</sup> und der politischen Ikonografie.<sup>462</sup>

Politikwissenschaft muss Erklärungen und Beschreibungen politischer Prozesse anbieten, auch für die politische Pädagogik und politische Bildung. „Politikwissenschaft ist [...] immer auch die Basis von politischer Bildung geblieben.“<sup>463</sup> Nicht zuletzt deshalb ist es von besonderer Bedeutung,

---

461 Vgl. dazu besonders Matjan 2002.

462 Vgl. dazu besonders Müller 2003, S. 211ff und Drechsel 2005, S. 177ff.

463 Alemann 1995, S. 16.

visuelle politische Kommunikation als festen Bestandteil menschlichen Zusammenlebens zu begreifen, aus dem die Fotografie nicht mehr wegzudenken ist.

## Literaturverzeichnis

- Alemann (1995)*: von Alemann, Ulrich: Grundlagen der Politikwissenschaft. Ein Wegweiser, 2. Auflage, Opladen 1995.
- Asmuth (2011)*: Asmuth, Christoph: Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit, Darmstadt 2011.
- BStU (2011)*: Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Zehnter Tätigkeitsbericht der Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 2011.
- Barthes (1964)*: Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes, in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 78-94.
- Barthes (1980)*: Barthes, Roland: Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 2009.
- Becker (1995)*: Becker, Howard S.: Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context; in: Visual Sociology Nr. 10 (1-2), 1995, S. 5-14.
- Behnke (2008)*: Behnke, Christoph: Fotografie als illegetime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie; in: von Bismarck, Beatrice/Kaufmann, Therese/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): Nach Bourdieu – Visualität, Kunst, Politik, Wien 2008, S. 131-142.
- Belting (2001)*: Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, München 2001.
- Belting (2005)*: Belting, Hans: Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen. Aus der Vorgeschichte der Semiotik; in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München 2005, S. 31-48.
- Belting (2005a)*: Belting, Hans: Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen; in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln, 3. Auflage 2005, S. 350-364.
- Benjamin (1931)*: Kleine Geschichte der Photographie; in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 248-269.
- Benjamin (1939)*: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 2007.
- Beyme (1998)*: Beyme, Klaus von: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt am Main 1998.
- Blazejewski (2002)*: Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur, Würzburg 2002.
- Boehm (1995)*: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 1995.
- Boehm (2005)*: Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder; in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln, 3. Auflage 2005, S. 28-43.
- Boltanski (1965)*: Boltanski, Luc: Die Rhetorik des Bildes; in: Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Schnapper, Dominique: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006, S. 137-163.

- Bourdieu (1965)*: Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie; in: Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Schnapper, Dominique: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006, S. 85-110.
- Bourdieu (1974)*: Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1974.
- Brandt (2009)*: Brandt, Reinhard: Dinge – Bilder – Denken; in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 31, 2009, S. 3-9.
- Braun (2008)*: Braun, Reinhard: Wirklichkeit zwischen Diskurs und Dokument. Bilder als Evidenzmaschinen; in: Knaller, Susanne (Hrsg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 37-46.
- Bredenkamp (2010)*: Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts, Berlin 2010.
- Brink (2011)*: Bildeffekte . Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen; in: Geschichte und Gesellschaft, Nr. 37, 2011, S. 104-129 .
- Bucher (2010)*: Multimodalität – eine Universalie des Medienwandels: Problemstellungen und Theorien der Multimodalitätsforschung; in: Bucher, Hans-Jürgen/Gloning, Thomas/Lehnen, Katrin (Hrsg.): Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation, Frankfurt am Main 2010, S. 41-80.
- Burkart (1999)*: Burkart, Roland: Alter Wein in neuen Schläuchen? Anmerkungen zur Konstruktivismus-Debatte in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; in: Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegrfried J. (Hrsg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Frankfurt am Main 1999, S. 55-72.
- Burkhardt (2004)*: Burkhardt, Benjamin: Tagungsbesprechung zu: Bildtage Göttweig 04: Bildgedächtnis – Bildvergessen. Survival of the Images; in: ArtHist 07.10.2004, S. 1-2.
- Bussemer (2008)*: Bussemer, Thymian: Lasswell, Harold D.; in: Hachmeister, Lutz (Hrsg.): Grundlagen der Medienpolitik. Ein Handbuch, Bonn 2008, S. 231- 234.
- Castel (1965)*: Castel, Robert: Bilder und Phantasiebilder; in: Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Schnapper, Dominique: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006, S. 235-266.
- Damisch (2002)*: Damisch, Hubert: Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes; in: Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002, S. 135-139.
- Daston/Galison (2002)*: Daston, Lorraine/Galison, Peter: Das Bild der Objektivität; in: Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main, 2002, S. 29-99.
- Daston/Galison (2007)*: Daston, Lorraine/Galison, Peter: Objektivität, Frankfurt am Main 2007.
- Doelker (1997)*: Doelker, Christian: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft, Stuttgart 1997.
- Dohnke (2008)*: Dohnke, Kay: Die authentische Katastrophe. Handy-Fotos aus London und ihre Bedeutung für den Bildjournalismus; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band II, Bonn 2008, S. 734-741.
- Dörfler (2000)*: Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen; in: Schmitt, Julia/Tagsold, Christian/Dörfler, Hans-Diether/Hirsch, Volker/Rabe, Beate (Hrsg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis, Opladen 2000, S. 11-52.
- Döring (2008)*: Döring, Jürgen: Die blutige Uniform. Oliviero Toscani und die »Bennetton-Plakate«; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band II, Bonn 2008, S. 630-637.
- Dorsch-Jungsberger (2003)*: Dorsch-Jungsberger, Petra E.: Inszenierung als Instrument der Bildpublizistik, oder: Wie kommt die internationale Schauspielerin Ornella Muti in die

- Bayerische Staatsoper?; in: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003, S. 168-192.
- Drechsel (2005)*: Drechsel, Benjamin: Politik im Bild. Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten, Frankfurt/New York 2005.
- Drechsel (2005a)*: Drechsel, Benjamin: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft; in: Image – Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft, Nr. 2, 2005, S. 4-12.
- Dubois (1983)*: Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam/Dresden 1980.
- Dubois (1990)*: Dubois, Philippe: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen, in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 102-114.
- Dülffer (2009)*: Dülffer, Jost: Iwo Jima. Die patriotische Siegesikone der USA; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band I, Bonn 2009, S. 674-681.
- Falter (2002)*: Falter, Jürgen W.: Politik in der Mediendemokratie; in: Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft (Hrsg.): Bilder – Quoten – Events. Wie verändern die Medien die Demokratie?, Köln 2002, S. 16-26.
- Feininger (1979)*: Feininger, Andreas: Grosse Fotolehre, 6. Auflage, Düsseldorf/Wien 2001.
- Flusser (1983)*: Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, 11. Auflage, Potsdam 2011.
- Freund (1976)*: Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft, München 1976.
- Frizot (1998)*: Frizot, Michel: Die Lichtmaschinen. An der Schwelle der Erfindung; in: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 14-21.
- Funiok (2010)*: Funiok, Rüdiger: Publikum; in: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hrsg.): Handbuch Medienethik, Wiesbaden 2010, S. 232-243.
- Gabriel (1987)*: Gabriel, Oscar W.: Wahrnehmung der Politik durch den Bürger als Herausforderung für die Politikvermittlung. Vertrauen und Effektivitätsbewußtsein als Gegenstand der politischen Kulturforschung; in: Sarcinelli, Ulrich (Hrsg.): Politikvermittlung, Bonn 1987, S. 46-70.
- Geimer (2002)*: Geimer, Peter: Was ist kein Bild? Zur »Störung der Verweisung«; in: Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002, S. 313-341.
- Geimer (2002a)*: Geimer, Peter: Fotografie als Fakt und Fetisch. Eine Konfrontation von Natur und Latour, in: Gugerli, David/Orland Barbara (Hrsg.): Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit, Zürich 2002, S. 183-194.
- Geimer (2002b)*: Geimer, Peter: Einleitung; in: Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main, 2002, S. 7-25.
- Geimer (2009)*: Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009.
- Geise (2011)*: Geise, Stephanie: Vision that matters. Die Funktions- und Wirkungslogik Visueller Politischer Kommunikation am Beispiel des Wahlplakats, Wiesbaden 2011.
- Golan (2002)*: Golan, Tal: Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen; in: Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main, 2002, S. 171-210.
- Goodman (1973)*: Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt am Main 1973.
- Görtemaker (2004)*: Görtemaker, Manfred: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 2004.
- Grittmann (2003)*: Grittmann, Elke: Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus?; in: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003, S. 123-149.
- Grittmann (2007)*: Grittmann, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie, Köln 2007.

- Grittmann (2009)*: Grittmann, Elke: Das Bild von Politik: Vom Verschwinden des entscheidenden Moments; in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Nr. 31, 2009, S. 33-38.
- Grittmann/Neberla/Amman (2008)*: Grittmann, Elke/Neberla, Irene/Amman, Ilona: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus; in: Grittmann, Elke/Neberla, Irene/Amman, Ilona (Hrsg.): *Global, lokal, digital: Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 8-35.
- Großmann (1999)*: Großmann, Brit: Der Einfluß des Radikalen Konstruktivismus auf die Kommunikationswissenschaft; in: Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft*, Frankfurt am Main 1999, S. 14-51.
- Hachmeister (2008)*: Hachmeister, Lutz: Kommunikation; in: Hachmeister, Lutz (Hrsg.): *Grundlagen der Medienpolitik. Ein Handbuch*, Bonn 2008, S. 205-213.
- Hartewig (2008)*: Hartewig, Karin: Im Sucher der Staatssicherheit. Das heimliche Auge der Macht; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band II*, Bonn 2008, S. 490-497.
- Heitmeyer (2008)*: Heitmeyer, Wilhelm (Hrsg.): *Deutsche Zustände, Folge 6*, Frankfurt am Main 2008.
- Hellmold (2008)*: Hellmold, Martin: Tsunami. Bilder einer Katastrophe; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band II*, Bonn 2008, S. 710-717.
- Hindelang (2010)*: Hindelang, Götz: Einführung in die Sprechakttheorie. Sprechakte, Äußerungsformen, Sprechaktsequenzen, 5. Auflage, Berlin/New York 2010.
- Hirsch (2000)*: Hirsch, Volker: Herrscher und Regierende im medialen Wandel – oder: Warum hatte Bundeskanzler Kohl kein Zepter?; in: Schmitt, Julia/Tagsold, Christian/Dörfler, Hans-Diether/Hirsch, Volker/Rabe, Beate (Hrsg.): *Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*, Opladen 2000, S. 53-88.
- Hofmann (1999)*: Hofmann, Wilhelm: Die Sichtbarkeit der Macht; in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik*, Baden-Baden 1999, S. 7-10.
- Holsanova/Nord (2010)*: Holsanova, Jana/Nord, Andreas: Multimodal design: Media structures, media principles and users' meaning-making in newspapers and net papers; in: Bucher, Hans-Jürgen/Gloning, Thomas/Lehnen, Katrin (Hrsg.): *Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*, Frankfurt am Main 2010, S. 81-106.
- Holtz-Bacha (2002)*: Holtz-Bacha, Christina: Medien und Politik; in: Nohlen, Dieter (Hrsg.): *Kleines Lexikon der Politik*, 2. Aufl., München 2002, S. 291-293.
- Honnef/Honnef-Harling (2003)*: Honnef, Klaus/Honnef-Harling, Gabriele: Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert; in: *Galerie der Hauptstadt Prag* (Hrsg.): *Von Körpern und anderen Dingen*, Berlin/Köln 2003, S. 14-279.
- Hüppauf (2008)*: Hüppauf, Bernd: Unschärfe. Unschärfe Bilder in Geschichte und Erinnerung; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band I und Band II*, Bonn 2008, S. 558-565.
- Illies (2011)*: Illies, Florian: Die Macht der Bilder; in: *DIE ZEIT*, Nr. 12, 2011, S. 49.
- Isermann/Knieper (2010)*: Isermann, Holger/Knieper, Thomas: Bildethik; in: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hrsg.): *Handbuch Medienethik*, Wiesbaden 2010, S. 304-317.
- Jäger (2000)*: Jäger, Jens: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000.
- Jäger (2005)*: Jäger, Jens: *Geschichtswissenschaft*; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005, S. 185-195.
- Jarren/Donges (2006)*: Jarren, Otfried/Donges, Patrick: *Politische Kommunikation in der Mediengesellschaft. Eine Einführung*, 2. Aufl., Wiesbaden 2006.
- Kaase (2002)*: Kaase, Max: *Massenkommunikation*; in: Nohlen, Dieter (Hrsg.): *Kleines Lexikon der Politik*, 2. Aufl., München 2002, S. 286-290.

- Kaldor (2007)*: Kaldor, Mary: Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung., Frankfurt am Main 2007.
- Kapust (2009)*: Kapust, Anja: Phänomenologische Bildpositionen; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009, S. 255-283.
- Knape (2005)*: Knape, Joachim: Rhetorik; in Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005, S. 134-148.
- Knieper (2003)*: Knieper, Thomas: Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz; in: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003, S. 193-212.
- Knieper (2005)*: Knieper, Thomas: Kommunikationswissenschaft; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005.
- Köppen (2008)*: Köppen, Manuel: Die Kuba-Krise. Luftbilder am Rande eines Weltkrieges; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band II, Bonn 2008, S. 274-281.
- Kracauer (1960)*: Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1985.
- Krämer (2001)*: Krämer, Sybille: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2001.
- Leitner (2007)*: Bilder zu Beweis Zwecken im Strafprozess; in: Joly, Jean-Baptiste/Visman, Cornelia/Weitlin, Thomas (Hrsg.): Bildregime des Rechts, Stuttgart 2007, S. 171-179.
- Lesske (2005)*: Lesske, Frank: Politikwissenschaft; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005, S. 236-246.
- Liesbrock (2000)*: Liesbrock, Heinz: Das schwierige Sichtbare. Perspektiven des Wirklichen in Fotografie und Malerei; in: Weski, Thomas/Liesbrock, Heinz (Hrsg.): How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, Hannover 2000, S. 39-59.
- Lohoff (2008)*: Lohoff, Markus: Das neue Gesicht des Krieges. Cockpit- und Raketenbilder im Zweiten Persischen Golfkrieg; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band II, Bonn 2008, S. 598-605.
- Lunenfeld (2000)*: Lunenfeld, Peter: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild; in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 344-361.
- Machat (2008)*: Machat, Sibylle: Der Jahrhundertmord. Attentat vor laufender Kamera; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band II, Bonn 2008, S. 282-289.
- Majetschak (2005)*: Majetschak, Stefan: Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst und Gebrauchsbildern; in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München 2005, S. 97-122.
- Matjan (2002)*: Matjan, Gregor: Wenn Fotos nicht lügen können, was können Sie dann? Zum Einsatz der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft; in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft Nr. 31, 2002, S. 173-190.
- Matz/Weiner (1983)*: Matz, Reinhard/Weiner, Joachim: Fotografie und Politik/Photography and Politics, in: European Photography, Nr. 4, 1983, S. 4-21.
- Michaud (1998)*: Michaud, Yves: Formen des Schauens. Philosophie und Fotografie, in: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 731-738.
- Mitchell (2009)*: Mitchell, William J. Thomas: Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009, S. 319-327.
- Müller (2003)*: Müller, Marion G.: Grundlagen der Visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden, Konstanz 2003.
- Müller (2004)*: Müller, Marion G.: Politologie und Ikonologie. Visuelle Interpretation als politologisches Verfahren; in: Schwellung, Birgit (Hrsg.): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen, Wiesbaden 2004, S. 335-349.

- Müller (2005): Müller, Axel: Wie Bilder Sinn erzeugen. Plädoyer für eine andere Bildgeschichte; in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München 2005, S. 77-86.
- Münkler (1994): Münkler, Herfried: Politische Bilder, Politik der Metaphern, Frankfurt am Main 1994.
- Münkler (2002): Münkler, Herfried: Die neuen Kriege, Reinbek bei Hamburg 2002.
- Naßmacher (2002): Naßmacher, Hiltrud: Politikwissenschaft, 4. Aufl., München/Wien/Oldenburg 2002.
- Nohlen (2002): Nohlen, Dieter: Politikwissenschaft; in: Nohlen, Dieter (Hrsg.): Kleines Lexikon der Politik, 2. Aufl., München 2002.
- Nöth (2009): Nöth, Winfried: Bildsemiotik; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009, S. 235-254.
- Ohnhäuser (2010): Ohnhäuser, Tim: Beweisen, Abschrecken, Legitimieren: Zum Einsatz der Leiche als Waffe in kriegerischen Auseinandersetzungen; in: Groß, Dominik/Grande, Jasmin (Hrsg.): Objekt Leiche. Technisierung, Ökonomisierung und Inszenierung toter Körper, Frankfurt am Main/New York 2010, S. 247-270.
- Pandel (2009): Pandel, Hans-Jürgen: Schrift und Bild – Bild und Wort; in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 31, 2009, S. 10-17.
- Paech (2005): Paech, Joachim: Medienwissenschaft; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005, S. 79-96.
- Patzelt (1993): Patzelt, Werner J.: Einführung in die Politikwissenschaft. Grundriss des Faches und studiumbegleitende Orientierung, 2. Auflage, Passau 1993.
- Paul (2009): Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band I und Band II, Bonn 2009 und Bonn 2008, S. 14-39.
- Peirce (1893): Peirce, Charles Sanders: Die Kunst des Rasonierens; in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 77.
- Rammstedt (1975): Rammstedt, Otthein: Kommunikationskette; in: Fuchs, Werner/Klima, Rolf/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Wienold, Hanns (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, Band 1, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 351.
- Rhomberg (2009): Rhomberg, Markus: Politische Kommunikation. Eine Einführung für Politikwissenschaftler, Stuttgart 2009.
- Ritchin (1998): Ritchin, Fred: Zeitzeugen. Das Engagement des Fotojournalisten; in: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 590-611.
- Rusch (1999): Rusch, Gebhard: kommunikation der wirklichkeit der medien der wirklichkeit der kommunikation, in: Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegrfried J. (Hrsg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Frankfurt am Main 1999, S. 7-12.
- Rutschky (1993): Rutschky, Michael: Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre; in: Naumann, Barbara (Hrsg.): Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte, München 1993, S. 51-66.
- Sachs-Hombach (2003): Sachs-Hombach, Klaus: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.
- Sachs-Hombach (2005): Sachs-Hombach, Klaus: Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005, S. 11-20.
- Sachs-Hombach (2006): Sachs-Hombach, Klaus: Rezension zu Benjamin Drechsler: Politik im Bild – Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten; in: Image – Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft, Nr. 4, 2006, S. 99-101.

- Sachs-Hombach (2009)*: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009.
- Sachs-Hombach/Schürmann (2005)*: Sachs-Hombach, Klaus/Schürmann, Eva: Philosophie; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005, S. 109-123.
- Sarcinelli (1987)*: Sarcinelli, Ulrich (Hrsg.): Politikvermittlung. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur, Bonn 1987.
- Sarcinelli (2009)*: Sarcinelli, Ulrich: Politische Kommunikation in Deutschland. Zur Politikvermittlung im demokratischen System, 2. Aufl., Wiesbaden 2009.
- Schelske (2005)*: Schelske, Andreas: Soziologie; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005, S. 257-267.
- Schiffer/Gleißner (2008)*: Das Bild des Propheten. Der Streit um die Mohammed-Karikaturen; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band II, Bonn 2008, S. 750-759.
- Schmeer (2006)*: Schmeer, Gisela: Die Resonanzbildmethode – Visuelles Lernen in der Gruppe, Stuttgart 2006.
- Schneider (2008)*: Schneider, Christoph: Der Kniefall von Warschau. Spontane Geste – bewusste Inszenierung?; in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band II, Bonn 2008, S. 410-417.
- Schneider (2009)*: Schneider, Pablo: Die Macht der Bilder – Distanzfrage; in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 31, 2009, S. 18-25.
- Schmitt (2000)*: Schmitt, Julia: Fotografie und Realität – Eine Synthese; in: Schmitt, Julia/Tagsold, Christian/Dörfler, Hans-Diether/Hirsch, Volker/Rabe, Beate (Hrsg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis, Opladen 2000, S. 147-166.
- Scholz (2005)*: Scholz, Oliver Robert: Bilder: konventionell, aber nicht maximal arbiträr; in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München 2005, S. 63-76.
- Schröder (2010)*: Die Bilder-Zeitung: Wie ein Textmedium zu einem Medium der visuellen Kommunikation wird; in: Bucher, Hans-Jürgen/Gloning, Thomas/Lehnen, Katrin (Hrsg.): Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation, Frankfurt am Main 2010, S. 169-188.
- Schultz (2003)*: Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität, in: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 10-24.
- Schwan (2005)*: Schwan, Stephan: Psychologie; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005, S. 124-133.
- Schwemmer (2006)*: Schwemmer, Oswald: Die Macht der Symbole; in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 20, 2006, S. 7-14.
- Scott (1999)*: Scott, Clive: The spoken Image. Photography and language, London 1999.
- Seja (2005)*: Seja, Silvia: Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«; in: Image – Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft, Nr. 2, 2005, S. 25-33.
- Sekula (1982)*: Sekula, Allan: Vom Erfinden fotografischer Bedeutung; in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 302-337.
- Singer (2009)*: Singer, Wolf: Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009, S. 104-126.
- Snyder (2002)*: Snyder, Joel: Das Bild des Sehens; in: Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002, S. 23-59.
- Soeffner/Tänzler (2002)*: Soeffner, Hans-Georg/Tänzler, Dirk: Figurative Politik. Prolegomena zu einer Kultursoziologie politischen Handelns; in: Soeffner, Hans-Georg/Tänzler, Dirk (Hrsg.):

- Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft, Opladen 2002, S. 17-33.
- Sontag (1977)*: Sontag, Susan; In Platos Höhle; in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 277-301.
- Sontag (1978)*: Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt am Main 2008.
- Spindler (2005)*: Spindler, Beate: Krieg im Spiegel der Fotografie. Zur Fotoberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003; in: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 182-199.
- Starl (1998)*: Starl, Timm: Das Aufkommen einer neuen Bildwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie; in: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 32-50.
- Steinbrenner (2009)*: Steinbrenner, Jakob: Bildtheorien der analytischen Tradition; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009, S. 284-318.
- Stiegler (2010)*: Stiegler, Bernd: Fotografie und Indexikalität. Einleitung; in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 71-76.
- Stöckl (2004)*: Stöckl, Hartmut: Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache: Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte, Theorien, Analysemethoden, Berlin 2004.
- Süss/Lampert/Wijnen (2010)*: Süss, Daniel/Lampert, Claudia/Wijnen, Christine W. (Hrsg.): Medienpädagogik, Wiesbaden 2010.
- Tenscher/Viehrig (2007)*: Tenscher, Jens/Viehrig, Henrike (Hrsg.): Politische Kommunikation in internationalen Beziehungen, Berlin 2007.
- Talbot (2010)*: Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur; in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 161-167.
- Thiel (2004)*: Thiel, Christian: objektiv/Objektivität; in: Mittelstraß, Jürgen (Hrsg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Band 2, Stuttgart 2004, S. 1052-1054.
- Tuchman (1972)*: Tuchman, Gaye: Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity; in: The American Journal of Sociology, Nr. 77/4, 1972, S. 660-679.
- Voigt (1998)*: Voigt, Rüdiger: Politik der Symbole – Symbole der Politik, Opladen 1998.
- Wasmuht (2002)*: Wasmuht, Ulrike: Politische Psychologie; in: Nohlen, Dieter (Hrsg.): Kleines Lexikon der Politik, 2. Aufl., München 2002, S. 392-395.
- Weber (2010)*: Weber, Stefan: Konstruktivistische Medientheorien; in: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien, 2. Auflage, Konstanz 2010, S.189-206.
- Weymann (1975)*: Weymann, Ansgar: Kommunikationsmittel; in: Fuchs, Werner/Klima, Rolf/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Wienold, Hanns (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, Band 1, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 352.
- Wilke (1999)*: Wilke, Jürgen: Die Visualisierung von Politik und politischer Macht durch Nachrichtenbilder; in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik, Baden-Baden 1999, S. 163-173.
- Wolf (1998)*: Wolf, Herta: Vorwort; in: Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam/Dresden 1998, S. 7-14.
- Wuketits (2009)*: Wuketits, Franz M.: Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache; in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009, S. 17-30.