



ANNA KAPUŚCIŃSKA | ORCID: 0000-0002-0872-8149 |
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Katedra Germanistyki (Bydgoszcz)

SIND BILDER NOCH ZEICHEN? SEMIOTISCHE SICHT AUF DIE BILDER IN MODERNEN MEDIEN

Abstract

In dem Beitrag wird von semiotischen Ansätzen ausgegangen, in denen Bildern ein Zeichen-Status eingeräumt und gleichzeitig das Problem der Kondition dieser Bilder als Zeichen betrachtet wird. Das Spektrum der hierbei geführten Diskussion reicht von der Frage der Zeichenhaftigkeit traditioneller und früherer digitaler Bilder bis hin zur Frage des heutigen Bild-Begriffs und der Zeichenhaftigkeit heutiger Bilder, denen man in gegenwärtigen Medien begegnet.

SCHLÜSSELWÖRTER

Bild, Zeichen, Medien

ARE PICTURES STILL SIGNS? A SEMIOTIC VIEW OF THE PICTURES IN THE MODERN MEDIA

Abstract

The following paper is based on the semiotic approaches, which give pictures the status of signs, and addresses concurrently the problem of the condition of pictures as signs. The discussion in this article ranges from the question of the sign character of traditional and earlier digital pictures, to the question of the contemporary concept of picture and of the sign character of the contemporary pictures, which are present in the modern media.

KEYWORDS

picture, sign, media

CZY OBRAZY NADAL SĄ ZNAKAMI? SEMIOTYCZNE SPOJRZENIE NA OBRAZY WE WSPÓŁCZESNYCH MEDIACH

Abstrakt

Niniejszy artykuł opiera się na podejściach semiotycznych, w których obrazy zalicza się do kategorii znaku, a jednocześnie stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o pozycję obrazów jako znaków. Podjęta w nim dyskusja rozciąga się od pytania o znakowość obrazów tradycyjnych i wczesnych obrazów cyfrowych, aż po pytanie o współczesną koncepcję obrazu i znakowość obrazów współczesnych, obecnych w dzisiejszych mediach.

SŁOWA KLUCZOWE

obraz, znak, media

EINLEITUNG

Die Titelfrage knüpft an die breit diskutierte Fragestellung der Zeichenhaftigkeit der Bilder an, die bereits 1998 im Titel des Aufsatzes von Wiesing formuliert wird¹. Gleichzeitig wird mit der Frage, ob Bilder noch Zeichen sind, davon ausgegangen, dass sie zumindest irgendwann in der Vergangenheit Zeichen waren. Bereits mit dieser Annahme wird der in dem vorliegenden Beitrag vertretene semiotische Ansatz impliziert. Es müssen nämlich zwangsläufig alle semiotischen Konzeptionen aus der Betrachtung ausgerahmt werden, die den ikonischen Einheiten jeglichen Zeichenwert verweigern. Diese Ausrahmung gilt insbesondere für die Ansätze, die im sogenannten „Zwei-Welten-Modell“ verankert sind, das von Krämer folgendermaßen konzeptualisiert wird:

Damit zeigt sich die Pointe des Zwei-Welten-Modells: Sie liegt in der Einsicht, daß die Sprache oder Kommunikation ‚idealiter‘ oder auch ‚sub specie aeternitatis‘ betrachtet, gerade nicht zur Deckung kommt mit unserem alltäglichen Sprechen und Kommunizieren. Was immer über die ‚reine‘ Sprache und Kommunikation zu sagen ist, ist so beschaffen, daß es sich im raum-zeitlich situierten Sprachgebrauch gar nicht zeigt, also kein empirisches Datum ist.²

Die Konsequenz dieses Modells sieht Krämer zwar darin,

¹ Lambert Wiesing, „Sind Bilder Zeichen?“, in: *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämper (Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1998).

² Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), 11.

den in der frühen Neuzeit verwurzelten repräsentationalen Sprachkonzepten den Boden zu entziehen [...], insofern Sprache vorrangig nicht mehr als Repräsentation von Denken und Vernunft zu begreifen ist. Doch um den Preis, daß eine Repräsentationsbeziehung, diesmal zwischen Sprache und Sprechen, neu etabliert wird, welche überdies auf feinsinnige Weise das traditionelle Verhältnis von Logos und Sprache im Verhältnis zwischen ‚reiner‘ Sprache und jedesmaligem Sprechen wiederholt.³

Als ein Paradebeispiel für ein solches Modell bietet sich der strukturalistische Ansatz von de Saussure und die darauf aufgebaute Semiologie an. Seine Distinktion zwischen ‚langue‘ und ‚parole‘ entspricht nämlich genau der zwischen der Sprache und dem Sprechen und legt das System ‚langue‘ als den tatsächlichen Gegenstand der Lehre von (sprachlichen) Zeichen fest⁴. Die darauf basierende schlichte Zweiteilung des Zeichens in das Bezeichnete (die Bedeutung) und das Bezeichnende führt eindeutig zum Ausschluss jeglicher Einheiten aus der Zeichen-Kategorie, die solch eine doppelte Struktur nicht aufweisen, wodurch auch den Bildern der Zeichencharakter abgesprochen werden müsste.

WAREN BILDER IRGENDWANN ZEICHEN?

Dem vorliegenden Beitrag liegt dennoch die Auffassung näher, die auch die Zeichenhaftigkeit der Einheiten zulässt, deren Struktur der eines sprachlichen Zeichens nicht ähnelt. Es lässt sich mit Eco davon ausgehen, dass Zeichen nicht unbedingt (wie die sprachlichen Zeichen) „diskrete Einheiten strukturieren“⁵ müssen. Sie können ebenfalls „in *Stufen* (d. h. nicht durch ‚ja oder nein‘ sondern durch ‚mehr oder weniger‘)“ organisiert sein. Als ein Beispiel für eine solche stufenartige Kodierung wird von Eco der ikonologische Code „des Verhaltens ‚Lächeln‘“⁶ angeführt.

Um das Konzept des ikonologischen Codes zu verfechten, sind seine zwei strittigen Punkte kritisch zu betrachten. Der erste betrifft die Frage, ob die Bilder ebenso einem Code unterliegen, oder – wie mehrmals behauptet wird – nur auf der Ähnlichkeitsrelation mit dem bezüglichen Objekt basieren. Relativ unstrittig ist die Anerkennung des ikonischen Codes in Bezug auf die konventionalisierten Bilder. Abgesehen von den Piktogrammen, deren höchst

³ Ebd., 12.

⁴ Vgl. ebd., 20.

⁵ Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977), 221.

⁶ Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (Paderborn: UTB, 2002), 225; vgl. dazu auch: Anna Kapuścińska, *Grenzphänomene zwischen Text und Bild am Beispiel multimedialer Nachrichtensendungen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017), 129.

umstrittene Bildlichkeit im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht diskutiert wird⁷, sind dazu mit Eco solche Bilder zu zählen, wie die „Darstellung der Sonne als eines Kreises, von dem strahlenförmig soundsoviele kurze gerade Linien ausgehen“⁸. Dennoch sind Eco zufolge alle Abbildungsoperationen als konventionell und dadurch auch als zeichenhaft aufzufassen. Dies gilt beispielsweise für Federzeichnungen, wobei das abgebildete Objekt durch eine durchgezogene Linie verwirklicht wird, die das Objekt nicht hat⁹, sowie für ein Aquarellgemälde, das zwar keine Konturlinien aufweist und daher als naturnäher gelten kann, aber die Unterschiede in der Farbe und Lichtintensität darstellt, die beim Objekt nicht vorkommen¹⁰.

WAREN FRÜHERE DIGITALE BILDER ZEICHEN?

Auch wenn man Bilder grundsätzlich als Zeichen akzeptiert, ergibt sich weiterhin der zweite umstrittene Punkt, nämlich die Zeichenhaftigkeit der ‚digitalen Bilder‘, die mehrmals als Anzeichen für die „Krise der Repräsentation“¹¹ betrachtet werden. Dies „ist in Wahrheit ein Zweifel an der Referenz, die wir den Bildern nicht mehr zutrauen“¹². Den vermeintlichen Ursprung der Krise sieht Belting „im Zustand einer totalen Analogie, als sich die Bilder in Film und Video mit Ton und Bewegung aufluden“¹³:

Denn erst, nachdem die Bilder allmählich fast alle Register zogen, die dem Leben vorbehalten scheinen, drehten die Bildproduzenten den Spieß herum. Sie begannen damit, virtuelle Welten abzubilden, die über den Zwang zur Analogie triumphieren und nur im Bild existieren. Was aber nur mit Effekten prunkt, verliert bald unseren Respekt, desgleichen alles, was für jedermanns Gebrauch in der Interaktion verfügbar ist. Wir wollen nicht nur mit Bildern spielen, weil wir insgeheim noch an Bilder glauben. Sie verlieren ihre symbolische Autorität, je mehr sie mit Fiktionen aufwarten, welche unseren Bedarf an Utopien fälschen. Auch die Virtualität bedarf noch der Rückkoppelung an die Realität von der sie ihren befreienden Sinn empfängt.¹⁴

⁷ Vgl. Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung* (Frankfurt a. M.: Klostermann Rote Reihe, 2009), 136.

⁸ Eco, *Einführung in die Semiotik*, 208; vgl. dazu auch: Kapuścińska, *Grenzphänomene zwischen Text und Bild*, 14.

⁹ Vgl. Eco, *Einführung in die Semiotik*, 204.

¹⁰ Vgl. ebd., 209.

¹¹ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2001), 18.

¹² Ebd., 18.

¹³ Ebd., 19.

¹⁴ Ebd., 19.

Die totale Analogie wird in Bezug auf Bilder (eher hypothetisch) von Eco thematisiert. Wenn man nach Peirce die Ähnlichkeit und dadurch das Vorhandensein gemeinsamer Eigenschaften als das grundsätzliche Merkmal der Ikonen betrachtet, die – im Falle der materiellen Bilder – ihr Objekt hauptsächlich „auf konventionelle Art und Weise“¹⁵ darstellen, muss man mit Eco die Frage stellen, was das bedeutet, dass beispielsweise ein Porträt der Königin Elisabeth dieselben Eigenschaften wie die Königin selbst hat:

Der gesunde Menschenverstand antwortet: Weil es dieselbe Form der Augen, der Nase, des Mundes, dieselbe Gesichtsfarbe, dieselbe Haarfarbe, dieselbe Statur hat ... Aber was heißt denn „dieselbe Form der Nase“? Die Nase ist dreidimensional, während das Bild der Nase nur zweidimensional ist. Die Nase hat, aus der Nähe betrachtet, Poren und kleine Unebenheiten, ihre Oberfläche ist nicht glatt, sondern im Unterschied zur Nase des Porträts uneben. Die Nase hat schließlich an ihrem Ende zwei Löcher, die Nasenlöcher, während das Bild an dieser Stelle nur zwei schwarze Flecken hat, die keine Löcher in der Leinwand bilden.¹⁶

Die Behauptung, dass das Bild dem Objekt nie vollständig gleichen kann, sondern ihm nur in einigen (kodierungsgemäßen) Aspekten ähnelt, wird durch die Filmtechnologien hinterfragt. Dennoch lassen sich die Spuren der Repräsentationskrise noch früher anzeigen, und zwar zum Zeitpunkt der Erfindung der Photographie. Als ein Index im Sinne von Peirce¹⁷ wird sie nicht selten explizit von dem herkömmlichen ikonischen Bild distinguiert.

SIND BILDER NOCH ZEICHEN?

Die positive Antwort auf die Fragen nach der Zeichenhaftigkeit der Bilder im Allgemeinen sowie der ‚digitalen Bilder‘ ist jedoch keineswegs als zufriedenstellend für die Titelfrage „Sind Bilder noch Zeichen?“ zu betrachten. Vielmehr bietet sie einen geeigneten Ausgangspunkt für die weitere Diskussion. Nur wenn man nämlich davon ausgeht, dass Bilder (einschließlich digitaler Bilder) zumindest in der Vergangenheit Zeichen waren, ist es berechtigt, darüber zu reflektieren, ob sie immer noch Zeichen sind oder vielleicht im Laufe der technologischen Entwicklung ihre Zeichenhaftigkeit eingebüßt haben.

Von Virilio wird die Chronologie der Bildergeschichte folgendermaßen zusammengefasst:

Das Zeitalter der *formalen Logik* des Bildes war die Zeit der Malerei, der Radierung, der Architektur, die mit dem 18. Jahrhundert zuende ging.

¹⁵ Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983), 64.

¹⁶ Eco, *Einführung in die Semiotik*, 200.

¹⁷ Vgl. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, 65.

Das Zeitalter der *dialektischen Logik* des Bildes war die Zeit der Photographie, der Kinematographie, oder wenn man das vorzieht, die Zeit des Photogramms im 19. Jahrhundert. Das Zeitalter der *paradoxen Logik* des Bildes ist jene Zeit, die mit der Erfindung der Videographie, der Holographie und der Infographie begann... als ob am Ende des 20. Jahrhunderts das Ende der Moderne selbst durch das Ende einer Logik der öffentlichen Repräsentation gekennzeichnet wäre.¹⁸

In Bezug auf das letzte Zeitalter spricht Virilio von einem logischen Paradox als der „Logik des Bildes in Echtzeit, das die dargestellte Sache beherrscht, in jener Zeit, die von nun an den Vorrang vor dem realen Raum hat“¹⁹. Von der „Krise bei den traditionellen (graphischen, photographischen, kinematographischen...) Formen öffentlicher Darstellung“²⁰ soll die „*paradoxe Präsenz*“ oder „Tele-Präsenz“ eines Objekts profitieren, „die seine Existenz selbst, hier und jetzt, ersetzt“²¹. Die daraus resultierende „hohe Auflösung“, betrifft demnach nicht die technische Bilderqualität, sondern vielmehr die Realität²²:

Durch die paradoxe Logik wird tatsächlich die Realität der Präsenz des Objektes in Echtzeit aufgelöst, während es im vorhergehenden Zeitalter der dialektischen Logik des Bildes allein die Präsenz in einer anderen Zeit war, die Präsenz der Vergangenheit, die sich den Platten oder Filmen dauerhaft einprägte.²³

Demnach gibt es nicht nur die „*synthetischen Bilder*“²⁴ als Produkte eines Computerprogramms, die durch Zahlencodes erzeugt werden, sondern auch das synthetische Sehen als „Automatisierung der Wahrnehmung“²⁵:

Diese instrumental erzeugten virtuellen Bilder, die *von der Maschine für die Maschine* hergestellt werden, werden für uns zu einem Äquivalenten dessen, was jetzt schon die gedanklichen Bilder eines fremden Geschäftspartners sind... ein Rätsel.²⁶

¹⁸ Paul Virilio, *Die Sehmaschine* (Berlin: Merve, 1989), 143–144.

¹⁹ Ebd., 144.

²⁰ Ebd., 144.

²¹ Ebd., 145.

²² Vgl. ebd., 145.

²³ Ebd., 145.

²⁴ Ebd., 141.

²⁵ Ebd., 136.

²⁶ Ebd., 137.

Dies bezieht sich zum großen Teil auf die Übernahme der Wahrnehmungsaktivität des Menschen von den Maschinen durch „die Erfindung eines künstlichen Sehens“²⁷. Dennoch wird das „synthetische Sehen“ ebenso in Bezug auf eine besondere Art der menschlichen Wahrnehmung – oder eher „Wahrgenommenwerden“²⁸ – thematisiert. Bei Virilio heißt es: „Hinter der Mauer sehe ich das Plakat nicht mehr; vor der Mauer drängt das Plakat sich mir auf, sein Bild nimmt mich wahr.“²⁹

Die Änderung der Sehqualität ist stark an den kulturellen Kontext gebunden und geht mit der technologischen Entwicklung einher. Selbst die Presse mit ihrer besonders langen Geschichte unter den Massenmedien wird davon deutlich beeinflusst. Nach McLuhan hat sie eine allmähliche Evolution von einer Buchform zu einer Mosaik erlebt. Als ein Anreiz dazu wird die Entstehung des Fernsehens genannt:

[Die] neuen Zeitschriften sind ihrer Form nach vornehmlich mosaikartig und öffnen nicht Fenster zur Welt, wie die älteren Illustrierten, sondern geben Gruppenleitbilder der lebendigen Gesellschaft. Während der Betrachter einer Illustrierten passiv ist, wird der Leser eines Nachrichtenmagazins stark in die Sinnggebung der Gruppenleitbilder einbezogen. So hat die fernsehbedingte Gewohnheit der Einbeziehung in das Mosaikbild die Anziehungskraft dieser Nachrichtenmagazine sehr gefördert, aber gleichzeitig das Interesse an den älteren Illustrierten verringert.³⁰

Die ersten Spuren der Mosaikartigkeit sieht McLuhan bereits im 19. Jahrhundert:

Mit Dampf getriebene Rotationspressen wurden schon Jahrzehnte vor der Elektrizität verwendet, aber das manuelle Setzen war bis zur Entwicklung der Linotype befriedigender als jede andere Methode. Mit dem Aufkommen der Linotype konnte die Presse ihre Form stärker dem Nachrichtensammeln mittels des Telegraphen und dem Zeitungsdruck mit der Rotationspresse anpassen.³¹

Erst viel später, mit „der Beschleunigung des Druckverfahrens und des Nachrichtensammelns“³² ist dennoch diese mosaikartige Form „zu einem sehr wichtigen Aspekt menschlichen Zusammenlebens geworden; denn die Mosaikform drückt nicht einen distanzierten ‚Standpunkt‘ aus, sondern ständiges Mitmachen“³³.

²⁷ Ebd., 136.

²⁸ Ebd., 142.

²⁹ Ebd., 142.

³⁰ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“* (Düsseldorf, Wien: Econ, 1992), 312.

³¹ Ebd., 313.

³² Ebd., 321.

³³ Ebd., 321.

Das Konzept der interaktiven Mitmachens-Kultur und des McLuhanschen ‚das Medium ist die Botschaft‘³⁴ scheint jedoch in der paradoxen Logik von heute keine Anwendung mehr zu finden. Während es allgemein gilt, dass die Information den Umlauf des Sinns bescheinigt und seinen Mehrwert gestaltet, wird von Baudrillard argumentiert, dass die Information den eigenen Sinn zerfrisst, wobei sie die Kommunikation und den sozialen Bereich implodiert³⁵. Dies wird darauf zurückgeführt, dass sich die Information im Inszenieren der Kommunikation erschöpft³⁶. Dadurch soll die Hyperrealität der Kommunikation und des Sinns vorwiegen, die nach Baudrillard realer ist als die Realität an sich, was in der Aufhebung der Realität resultiert³⁷. Solche erzwungene Information trägt zur Auflösung des Sinns und des sozialen Gewebes bei und erzeugt den Zustand maximaler Entropie³⁸.

Wenn man die Formel von McLuhan vor diesem Hintergrund betrachtet, muss man mit Baudrillard konstatieren, dass nicht nur die Botschaft in der Implosion begriffen ist, sondern ebenso das – mit ihr identifizierte – Medium³⁹. Deshalb erzeugt das einzige Modell von direkter und sofortiger Wirksamkeit gleichzeitig die Botschaft, das Medium und die ‚Realität‘, weil es kaum eine Zwischeninstanz zwischen der einen Realität und der anderen sowie zwischen dem einen Realitätszustand und dem anderen gibt⁴⁰. Selbst die Anwesenheit dieser drei Elemente ist jedoch bereits ein hinreichender Grund dafür, die Frage nach der Zeichenhaftigkeit solcher Bilder positiv zu beantworten, obwohl sich ihre Zeichenhaftigkeit deutlich von jener der früheren Bilder abhebt.

WAS SIND NOCH BILDER?

Solcher Schwund der Abgrenzung zwischen der Realität und der medialen Hyperrealität lässt die Frage nach der Zeichenhaftigkeit heutiger Bilder erneut auftauchen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was ein Bild (als Zeichen) überhaupt ist bzw. war. Auf solche Weise würde das Hauptaugenmerk der gesamten Diskussion auf eine der Schlüsselfragen der Bildwissenschaft verlagert, die Boehm zur Titelfrage der von ihm herausgegebenen

³⁴ Vgl. ebd., 21–43.

³⁵ Vgl. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation (The Body in Theory: Histories of Cultural Materialism)* (Michigan: University of Michigan Press, 1994), 80.

³⁶ Vgl. ebd., 80; auch: Anna Kapuścińska, „Zum semiotischen Wert der TV-Ticker“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46 (2016): 27.

³⁷ Vgl. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 80.

³⁸ Vgl. ebd., 80.

³⁹ Vgl. ebd., 80.

⁴⁰ Vgl. ebd., 82.

Monographie *Was ist ein Bild?*⁴¹ macht. Auch wenn die Frage immer wieder aufgegriffen wird, kann sie (noch) nicht hinreichend beantwortet werden. Für eine allgemeine Orientierung im Wesen des Bildes darf im vorliegenden Beitrag die umstrittene und keinesfalls hinreichende *Bild*-Definition von Sachs-Hombach angeführt werden:

Bilder in diesem engen Sinn lassen sich als artifizuell hergestellte oder bearbeitete, flächige und relativ dauerhafte Gegenstände charakterisieren, die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen.⁴²

Grundlegend ist dafür, dass damit eine Minimal-Definition intendiert wird, d. h. eine Definition, die den Kernbereich der Bild-Kategorie bestimmt. Dadurch besagt sie zwar (obwohl auch nicht ohne Kontroversen), welche semiotischen Einheiten zweifelsohne Bilder sind, ohne jedoch gleichzeitig das Problem aufzugreifen, welche Einheiten außerhalb der Bild-Kategorie liegen, also mit anderen Worten – wo die (eventuelle) Grenze der Bild-Kategorie verläuft und daher inwieweit die sonstigen Bild-Einheiten von denjenigen aus dem Kernbereich abweichen dürfen⁴³. Umso komplizierter erscheint daher die klassische Frage, was ein Bild ist, in der neueren Fassung: *Was ist heute noch ein Bild?*, in der sie von Meder⁴⁴ gestellt wird. In diesem Zusammenhang lassen sich mit Meder die einstweilen konstitutiven Merkmale des Bildes hinterfragen, die auch in dem Begriff von Sachs-Hombach zum Ausdruck kommen.

Erstens thematisiert Meder seine „diffundierte Funktionalität“⁴⁵. Statt „innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte [zu] dienen“, wie es nach Sachs-Hombach üblich ist, erfüllt das Bild auch andere kommunikative Funktionen. Dies bewirkt z. B., dass eine „Fotografie aus dem Spiegel [...] kaum Platz in einer PR-Hochglanzbrochure [fände]“⁴⁶. Die sichtbare Erweiterung der Funktionspalette des

⁴¹ Vgl. Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2006).

⁴² Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft* (Köln: Harlem Verlag, 2003), 74.

⁴³ Vgl. Anna Kapuścińska, „Zur Bebilderung des Textes und Betextung des Bildes aus der text- und bildwissenschaftlichen Perspektive“, in: *Sprache und Bild im massenmedialen Text. Formen, Funktionen und Perspektiven im deutschen und polnischen Kommunikationsraum*, hrsg. v. Gerd Antos, Józef Jarosz, Roman Opiłowski (Wrocław, Dresden: Atut, 2014), 87; Kapuścińska, *Grenzphänomene zwischen Text und Bild*, 95–100.

⁴⁴ Vgl. Thomas Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, in: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach (Köln: Harlem Verlag, 2006).

⁴⁵ Ebd., 106.

⁴⁶ Ebd., 106.

Bildes ergibt sich demnach aus der kulturwissenschaftlich geprägten „Theorie des Bildes mit starkem Fokus auf dessen Funktionalität“⁴⁷.

Der zweite Aspekt betrifft die artefaktische Natur des Bildes. Meder zufolge ist es „kaum anzunehmen, dass einem Artefakt in der herkömmlichen Gestalt eines Bildes noch einmal eine überragende diagnostische oder symptomische Bedeutung zuerkannt wird“⁴⁸. Solche „Entgrenzung“ des modernen Bildes von dem Sichtbaren und dadurch auch von dem für klassische Bilder grundsätzlichen Konzept des Rahmens lässt sich nach Meder mit „einer neuen Seh-Form wie dem Kino“, in dem „das Einzelbild nicht nur mit seinem Vorgänger und seinem Nachfolger verwoben ist, sondern auch durch Töne und Worte ganz eigenständige Wirkungselemente hinzukommen“⁴⁹. Meder zufolge spielt dabei das Off eine besonders wichtige Rolle für die Imagination, die nötig ist, weil der Bildraum als unvollständig wahrnehmbar ist.

Weiter ist in diesem Kontext auch der von Meder genannte Aspekt des Versteckens und Verstellens anzuführen, der das Konzept der Veranschaulichung von Sachverhalten in Frage stellt. Die Anmerkung Meders bezieht sich vor allem auf die technischen Bilder, wie Fotografien, die „ihre Bildhaftigkeit gern vergessen“⁵⁰ lassen. Die „planimetrisch[e] Verwaltung der alltäglichen Seherfahrung auf eine zweidimensionale Fläche“ führt nach Meder zu einer solchen Ausblendung ihrer Ergebnisse, dass man „von der repräsentierten Sache oder Person [spricht], als ob man sie selbst vor Augen hätte“⁵¹. Solche Beobachtung fügt sich reibungslos in das von Foucault etablierte Theorem von der „Krise der Repräsentation“, die bis in das 19. Jahrhundert zurückreichen soll⁵² und die als „ein Zweifel an der Referenz, die wir den Bildern nicht mehr zutrauen“⁵³ gedeutet wird. Meder geht dabei einen Schritt weiter und identifiziert das Misstrauen oder zumindest die Ignoranz gegenüber der Referenz auch in der Betrachtung tradierter Bilder, denn „[b]ereits im Museum gibt es ein mobiles Sehen, ein Wandern von Kunstwerk zu Kunstwerk“⁵⁴, indem die neuen Wahrnehmungsformen, die in dem Modernen aufgekommen sind, „das ‚Gehen-und-Stehen‘ im Sehvorgang“ wichtiger machen. Die Tatsache, dass das Bild in allen diesen Fällen über „funktionale und symbolische

⁴⁷ Ebd., 106.

⁴⁸ Ebd., 106.

⁴⁹ Ebd., 107.

⁵⁰ Ebd., 107.

⁵¹ Ebd., 107.

⁵² Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974), 26.

⁵³ Belting, *Bild-Anthropologie*, 18.

⁵⁴ Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 107.

Bezüge⁵⁵ obsiegt, steht im deutlichen Widerspruch zur Forderung von Sachs-Hombach, dass es entweder reale oder auch fiktive Sachverhalte veranschaulichen soll.

Ferner scheint das Konzept des mitsehenden Körpers mit dem Begriff von Sachs-Hombach nicht übereinzustimmen. Dabei wird nämlich das Bild als ein „relativ dauerhafte[s]“ Produkt konzipiert, ohne den Prozessen vom Sehen und Gesehenwerden Rechnung zu tragen. Inzwischen ist vor allem in Bezug auf die Bilder in den „neuen Medien“ Meder zuzustimmen, dass der Mensch „seine körperliche Identität an Bilder“⁵⁶ delegiert. Dabei wird der Körper „still gestellt, physiologisch sediert“, während sich das Auge „aus dem Körper entfernt“⁵⁷. Neben den „Schwindelbildern“ in der Geschichte der Fotografie, die von Meder in diesem Kontext erwähnt werden, sind auch die Komponenten der Multiübertragungen im Fernsehen zu nennen, wie z. B. Nachrichtenticker. Den beiden ist gemeinsam, dass „wir ihnen mit unserem ungenügend beweglichen Körper doch gar nicht folgen“⁵⁸ könnten. In dem zweiten Fall führt dies zusätzlich zur zwangsläufigen Selektivität der Rezipienten⁵⁹, die durch die Überforderung seiner Perzeptionsfähigkeiten erzwungen ist. An diesem Beispiel ist es besonders explizit, dass der mitsehende Körper mit seinen Einschränkungen eine wesentliche, quasi mitkonstituierende Rolle bei der Rezeption des Bildes spielt, das sich dadurch kaum (noch) auf ein dauerhaftes Produkt reduzieren lässt.

Dieselbe Begrenzung des Bild-Begriffs von Sachs-Hombach kommt in der Bemerkung Meders über das ‚Mitspielen‘ der Zeit zum Vorschein. Diese Tendenz lässt sich nach Meder bereits in der kubistischen Malerei erkennen, die – im Unterschied zur traditionellen Malerei – das Ziel verfolgte „den ‚fruchtbaren Augenblick‘ in der Malerei durch simultan veranschaulichte Phasen von Bewegungen zu übersetzen“⁶⁰. Als ein besonders evidentes Beispiel hierfür sind aber mit Meder die bewegten Bilder zu betrachten, wobei bereits seit dem 18. Jahrhundert die Illusion der Bewegung erzielt werden kann, denn „[d]ank eines Trägheitsmoments des Auges ist das menschliche Gehirn disponiert, eine faktische Abfolge von Einzelbildern in (fingierte) Bewegung zu übersetzen“⁶¹. Noch expliziter wird die Rolle der Zeit in den Fällen, wie die oben genannten Multiübertragungen im Fernsehen. Der (bewuss-

⁵⁵ Ebd., 107.

⁵⁶ Ebd., 107.

⁵⁷ Ebd., 107.

⁵⁸ Ebd., 107.

⁵⁹ Vgl. Kapuścińska, *Grenzphänomene zwischen Text und Bild*, 159; Marek Cieszkowski, „O zasadzie równoczesności w multiprzekazie“, in: *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry. „Być nadawcą – być odbiorcą“*, hrsg. v. Grażyna Sawicka, Wiesław Czechowski (Toruń: Wydawnictwo Marek Marszałek, 2014), 44.

⁶⁰ Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 108.

⁶¹ Ebd., 108.

ten) Überforderung menschlicher Perzeptivität liegen nämlich überwiegend temporale Verhältnisse zugrunde. Einerseits ist es die Gleichzeitigkeit, mit der die Komponenten gezeigt werden und andererseits die Geschwindigkeit, mit der sich manche von ihnen über die Bildschirmfläche bewegen⁶².

Als eine logische Konsequenz davon ergibt sich das Merkmal solcher Bilder, das Meder als „Grundbedingung Prägnanz“⁶³ bezeichnet. Weil der „mitsehende Körper“ den Wettlauf mit der „mitspielenden Zeit“ verliert, sind es „in der Regel nicht mehr die ikonographische Relevanz oder der ‚Schönheitsdienst‘ [...] des Bildes, die das Interesse des Betrachters wecken“⁶⁴. Vielmehr dienen die heutigen Bilder als „Blickfänge“, wobei die Aufmerksamkeit nicht unbedingt durch das Bild als Ganzes geweckt wird, sondern durch einen einzelnen Punkt, als „die Störung einer reibungslosen Erzählung, eine Bildgestalt, die nicht in sich aufgeht, ein ungewöhnliches Detail“⁶⁵. Dadurch verliert das Bild seine tradierte Veranschaulichungskraft und lässt sich nur noch schwer als ein Element des kommunikativen Aktes betrachten. In den Vordergrund tritt vielmehr das Formelle, dessen Auffälligkeit „selbst die so genannten ‚inneren Bilder‘ formiert“⁶⁶. Dies berechtigt den in den medialen Praktiken verbreiteten Gebrauch der sog. Fertigbilder, als Bilder, bei denen es sich nicht „um reale Ausschnitte des Tagesgeschehens“⁶⁷ handelt. Vielmehr sind es „durchdacht komponierte Bilder, die mittels Fotomodellen und einer ausgesuchten Umgebung umgesetzt werden“, obwohl sie „aufgrund ihrer Komposition den Eindruck [erwecken], Wiedergaben alltäglicher Begebenheiten zu sein“⁶⁸.

In einem expliziten Widerspruch zum Begriff der wahrnehmungsnahen Bilder steht auch die von Meder genannte Bedingung der Ähnlichkeit, die als eine Voraussetzung für die Veranschaulichungskraft gilt. Meder zufolge ist es kein neues Phänomen, dass „der Augeneigenschaften im Umgang mit Bildern wenig zu trauen ist“⁶⁹. Auch wenn es sich besonders

⁶² Vgl. Marek Cieszkowski, „O zasadzie urzeczywistnienia w języku współczesnych mediów“, in: *Język – Biznes – Media. Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, tom XIX, hrsg. v. Agnieszka Rypel, Danuta Jastrzębska-Golonka, Grażyna Sawicka (Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2009), 311; Anna Kapuścińska, „Gdy tekst staje się obrazem. Funkcja wizualna tekstu na przykładzie wybranych tekstów medialnych“, *Prace Językoznawcze* 14 (2012): 112–115.

⁶³ Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 109.

⁶⁴ Ebd., 109.

⁶⁵ Ebd., 109.

⁶⁶ Ebd., 109.

⁶⁷ Pablo Schneider, „Bildprägungen – Kunsthistorische und bildwissenschaftliche Perspektiven“, in: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach (Köln: Harlem Verlag, 2010), 152.

⁶⁸ Ebd., 152.

⁶⁹ Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 109.

deutlich mit dem Beispiel der technischen Bilder illustrieren lässt, gab es schon früher Bilder, die lügen. Diese Beobachtung war die Grundlage für die seit langem geführte Diskussion um die Ähnlichkeit ikonischer Zeichen⁷⁰, die ihre Ursprünge in dem Konzept der Ikonizität und der ikonischen Zeichen von Peirce hat⁷¹. Dieses Konzept kann jedoch nur dann für die heutigen Bilder ertragsreich sein, wenn man es von dem tradierten, dennoch eher reduktionistischen Konzept der Mimesis löst, das besagt, dass Bild ein Ding ist, „das eine unmittelbare oder jederzeit auf Wunsch erkennbare Ähnlichkeit mit einem anderen Ding zeigt“⁷². Stattdessen ist mit Eco davon auszugehen, dass es keine materiellen Referenten geben muss, damit ein Zeichen vorhanden ist. Diese Voraussetzung lässt zu, dass auch Bilder ohne materielle Referenten, wie ikonische Darstellungen von fiktiven Objekten, Zeichen sind, obwohl sie nur (immateriellen) kulturellen Einheiten aufgrund von einer Konvention ähneln⁷³ und diese dadurch veranschaulichen.

Noch ein Aspekt, der im Widerspruch zur Veranschaulichungskraft im Sinne Sachs-Hombachs steht, ist das Konzept von dem „ästhetischen Überfluss“⁷⁴, wobei von Meder auf das „maschinelle Registrieren“ hingewiesen wird. Demnach werden Bilder zwar wahrgenommen, aber nicht unbedingt gedeutet. Dies steht im Zusammenhang mit dem technologischen Fortschritt und der damit verbundenen Simultanität in der Bilderbetrachtung. Dadurch werden sie – analog zur Sprache – zu Komponenten von komplexen, zumeist multimodalen sprachlich-bildlichen „Sehflächen“⁷⁵, deren Mosaikartigkeit zum strukturellen Standard in den modernen Medien gehört⁷⁶. Statt die Elemente der äußeren Wirklichkeit zu veranschaulichen, werden sie vielmehr zu (völlig austauschbaren) Bausteinen vorprogrammierter Schemata, und als solche überfordern sie u. a. aufgrund von dem „ästhetischen Überfluss“ die Perzeptionsmöglichkeiten des Rezipienten⁷⁷.

⁷⁰ Vgl. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, 18–81.

⁷¹ Vgl. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, 64.

⁷² Hans Jonas, „Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens“, in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm (München: Wilhelm Fink Verlag, 2006), 107.

⁷³ Vgl. Eco, *Einführung in die Semiotik*, 74–76.

⁷⁴ Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 110.

⁷⁵ Ulrich Schmitz, „Sehflächenforschung. Eine Einführung“, in: *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*, hrsg. v. Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm, Hartmut Stöckl (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001), 23–42.

⁷⁶ Vgl. McLuhan, *Die magischen Kanäle*, 312.

⁷⁷ Vgl. Kapuścińska, *Grenzphänomene zwischen Text und Bild*, 159; Cieszkowski, *O zasadzie równoczesności w multiprzekazie*, 44.

Dadurch tritt die Relevanz jeglicher Ähnlichkeit noch mehr zurück und lässt stattdessen die Konventionalisierung der Bilder und die von Meder genannte „interpersonale Gültigkeit“⁷⁸ noch sichtbarer werden. Zwar sind alle ikonischen Zeichen Eco zufolge als konventionell zu betrachten⁷⁹, dennoch wird diese Konventionalität im postmodernen Zeitalter noch expliziter. In diesem Zusammenhang wird das Beispiel der Bilder von Andy Warhol als „gültige amerikanische Ikonen“⁸⁰ genannt. Als ähnliche Beispiele könnten auch mit Virilio „[g]eometrische Markenzeichen, Initiale, das Hakenkreuz, Chaplins Silhouette, der blaue Vogel von Magritte oder der rotgeschminkte Mund von Marilyn“⁸¹ angeführt werden. Die „hybriden Bilder“, die „in bestehende Zusammenhänge“ eingebaut werden, sollen sogar genau dann interessant werden, „wenn sie über konventionalisierte Vereinbarungen hinausragen“⁸². Solcher konventionswidrige Gebrauch zeigt paradoxerweise die Bedeutung der Konventionen, die in diesem Fall es ermöglichen, die Bilder auch ohne den üblichen kommunikativen Kontext aufgrund einer überindividuellen Konvention zu dekodieren.

Auch das letzte von Meder genannte Bild-Merkmal steht offensichtlich in Opposition zum wahrnehmungsnahen Bild-Begriff. Das Bild ist nämlich nicht mehr ein „relativ dauerhafter Gegenstand“⁸³. Seine ‚Verflüssigung‘ bewirkt einerseits, dass es nicht mehr dauerhaft ist, weil jedes Bild als eine Einstellung nur Sekundenbruchteile lang angezeigt wird, auch wenn es immerhin technische Maßnahmen gibt, die das Bild festhalten lassen. Andererseits ist solches Bild kein Gegenstand im herkömmlichen Sinne, weil es nur die Form einer Einblendung auf dem gegenständlichen elektronischen Bildschirm hat.

SIND ALLE BILDER NOCH ZEICHEN?

Nun ist auf die Frage einzugehen, ob sich das heutige Bild nach dem mit Meder skizzierten Charakteristikum als Zeichen betrachten lässt. Es wird dabei von der breiten Zeichen-Auffassung von Eco ausgegangen, um nicht allzu vorläufig bestimmte Einheiten auf der Bild-Kategorie auszugrenzen. Von Eco werden Zeichen folgendermaßen konzeptualisiert:

Ein Zeichen liegt dann vor, wenn durch Vereinbarung irgendein Signal von einem Kode als Signifikant eines Signifikats festgelegt wird. Ein Kommunikationsprozeß liegt vor, wenn ein Sender bewußt

⁷⁸ Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 110.

⁷⁹ Vgl. Eco, *Einführung in die Semiotik*, 200–214.

⁸⁰ Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 111.

⁸¹ Virilio, *Die Sehmaschine*, 42.

⁸² Meder, „Was ist (heute noch) ein Bild?“, 111.

⁸³ Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 74.

kodierte Signale mittels eines Sendegeräts überträgt, das sie über einen Kanal schickt; die Signale aus dem Kanal werden von einem Empfangsgerät empfangen, das sie in eine Botschaft umwandelt, die ein Empfänger erfassen kann, der dann aufgrund des Kodes mit der Botschaft als der signifikanten Form ein Signifikat oder einen Inhalt der Botschaft verbindet. Wenn der Sender nicht intentional sendet und als natürliche Quelle erscheint, handelt es sich um einen Designationsprozess – vorausgesetzt die übrigen Elemente sind gegeben. Ein Zeichen ist eine Korrelation eines Signifikanten mit einer Einheit (oder einer Hierarchie von Einheiten), die wir als Signifikat definieren. In diesem Sinn ist das Zeichen immer semiotisch autonom gegenüber den Gegenständen, auf die es bezogen werden kann.⁸⁴

Es ist nicht das Ziel des Beitrags, auf die einzelnen Komponenten dieser Definition einzugehen, was bereits früher getan worden ist⁸⁵. Vielmehr wird darauf abgezielt, die Übereinstimmung dieser Definition mit der Auffassung heutiger Bilder nach Meder zu vergleichen, um feststellen zu können, ob sie von dem (breiten) Zeichen-Konzept erfasst werden. Die Funktionalität der Bilder (auch wenn es nicht unbedingt die Veranschaulichungsfunktion ist) sowie ihre ohnehin artefaktische Natur (auch wenn das herkömmliche Rahmen-Konzept nicht mehr dafür zutrifft) erfüllen die Bedingung der Intentionalität eines Zeichens im Kommunikationsprozess. Die Aspekte des ‚Versteckens und Verstellens‘ erscheinen sogar als eine vollkommene Realisierung der Annahme von der Autonomie der Zeichen gegenüber den Gegenständen. Ebenso stehen das Mitspielen des Körpers und der Zeit sowie die Bedingung der Prägnanz auf keinen Fall im Gegensatz zum Zeichen-Begriff, obwohl diese Eigenschaften in der Definition nicht thematisiert werden. Das Konzept der lügenden Bilder findet hingegen eine explizite Entsprechung in der Definition Ecos. Die vorausgesetzte Autonomie der Bilder gegenüber den Gegenständen, befreit sie nämlich gleichzeitig von den logischen Kategorien der Wahrheit und Lüge sowie rechtfertigt ihr maschinelles Registrieren, das die Wahrnehmung auf die kulturelle Einheit ‚das Bild‘ begrenzt. Die interpersonelle Gültigkeit und damit verbundene Konventionalität der Bilder äußert sich in der Anforderung einer Vereinbarung. Bei einer so breiten Zeichen-Definition besteht auch kein Zweifel darüber, dass auch bewegte Bilder von der Zeichen-Kategorie erfasst werden.

FAZIT

Demzufolge ist die Titelfrage dieses Beitrags durchaus positiv zu beantworten. Wenn man gemäß der Peirceschen Semiotik davon ausgeht, dass Bilder irgendwann Zeichen waren, gibt es keinen Grund dafür, den digitalen Bildern, sowie auch den heutigen Bildern der medialen

⁸⁴ Eco, *Zeichen*, 167.

⁸⁵ Vgl. Kapuścińska, *Zum semiotischen Wert der TV-Ticker*.

Hyperrealität, den Zeichen-Charakter abzusprechen. Die Bilder von heute sind nach wie vor Zeichen, auch wenn sie sich wesentlich von den Bildern unterscheiden, die die Diskussion um die Zeichenhaftigkeit der Bilder entfacht haben. Bei einem breit ausgelegten Zeichen-Begriff lassen sich ebenso heutige Bilder problemlos als Zeichen einstufen und als solche zum Forschungsbereich der Semiotik zählen.

LITERATUR

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation (The Body in Theory: Histories of Cultural Materialism)*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.
- Belting, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- Boehm, Gottfried (Hg.). „Was ist ein Bild?“ München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Cieszkowski, Marek. „O zasadzie równoczesności w multiprzekazie“. In: *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry. „Być nadawcą – być odbiorcą“*, hrsg. v. Grażyna Sawicka, Wiesław Czechowski, 40–53. Toruń: Wydawnictwo Marek Marszałek, 2014.
- Cieszkowski, Marek. „O zasadzie urzeczywistnienia w języku współczesnych mediów“. In: *Język – Biznes – Media. Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, tom XIX, hrsg. v. Agnieszka Rypel, Danuta Jastrzębska-Golonka, Grażyna Sawicka, 309–320. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2009.
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. Paderborn: UTB, 2002.
- Eco, Umberto. *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Jonas, Hans. *Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*. In: *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 105–124. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Kapuścińska, Anna. „Gdy tekst staje się obrazem. Funkcja wizualna tekstu na przykładzie wybranych tekstów medialnych“. *Prace Językoznawcze*, 14 (2012): 111–118.
- Kapuścińska, Anna. „Zum semiotischen Wert der TV-Ticker“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46 (2016): 25–35.
- Kapuścińska, Anna. „Zur Bebilderung des Textes und Betextung des Bildes aus der text- und bildwissenschaftlichen Perspektive“. In: *Sprache und Bild im massenmedialen Text. Formen, Funktionen und Perspektiven im deutschen und polnischen Kommunikationsraum*, hrsg. v. Gerd Antos, Roman Opiłowski, Józef Jarosz, 81–92. Wrocław, Dresden: Atut, 2014.
- Kapuścińska, Anna. *Grenzphänomene zwischen Text und Bild am Beispiel multimedialer Nachrichtensendungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017.
- Krämer, Sybille. *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*. Düsseldorf, Wien: Econ, 1992.

- Meder, Thomas. „Was ist (heute noch) ein Bild?“. In: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 102–114. Köln: Harlem Verlag, 2006.
- Peirce, Charles Sanders. *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Harlem Verlag, 2003.
- Schneider, Pablo: „Bildprägungen – Kunsthistorische und bildwissenschaftliche Perspektiven“. In: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 149–163. Köln: Harlem Verlag, 2006.
- Scholz, Oliver R. *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt a. M.: Klostermann Rote Reihe, 2009.
- Virilio, Paul. *Die Sehmaschine*. Berlin: Merve, 1989.
- Wiesing, Lambert. „Sind Bilder Zeichen?“ In: *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämper, 95–101. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1998.

Anna KAPUŚCIŃSKA, Ph. D. im Bereich der Sprachwissenschaft, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik an der Kazimierz-Wielki-Universität Bydgoszcz (Polen). Autorin des Buches *Grenzphänomene zwischen Text und Bild am Beispiel multimedialer Nachrichtensendungen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017) sowie mehrerer wissenschaftlicher Artikel, die vor allem die semiotischen Grundlagen der Sprachwissenschaft, Relationen zwischen Textualität und Bildlichkeit und Sprache in den modernen Medien behandeln.
Kontakt: a.kapuscinska@ukw.edu.pl

ZITIERNACHWEIS:

Kapuścińska, Anna. „Sind Bilder noch Zeichen? Semiotische Sicht auf die Bilder in modernen Medien“. *Colloquia Germanica Stetinensia* 27 (2018): 67–83. DOI: 10.18276/cgs.2018.27-04.