

Luca Kriener

‚Glitch Art‘ als Dekonstruktion der fotografischen Illusion.  
Semiotische Fotografie mit Barthes und Peirce

*Fotografie und Semiotik begegnen sich oftmals. Doch scheint das Phänomen der fotografischen Abbildungskraft semiotisch nicht eindeutig zu fassen. Charles Sanders Peirce projiziert in eine Fotografie gleichzeitig die Zeichenkategorien Ikon und Index. Roland Barthes spricht von perfekter Analogie und einer Magie, die dem Medium innewohne. Doch kann eine Störung oder ein ‚glitch‘ die Magie brechen? Zumindest zielt ‚Glitch-Art‘ darauf ab, die Rezeptionspraxis von Fotografien zu hinterfragen.*

‚Glitch Art‘-Künstler interessieren sich für zufällige oder herbeigeführte digitale Bildstörungen. Sie erschaffen ihre verzerrten und ‚surrealen‘ Werke, indem sie digitale Fotoapparate und deren Zubehör wie Speicherkarten stören und manipulieren. Damit bringen sie bewusst den technischen und apparativen Charakter der digitalen Bildproduktion an die Oberfläche und weisen die Rezipienten auf diese, sonst eher unsichtbare, Schnittstelle hin. Insofern spielt ‚Glitch Art‘ aktiv mit den ikonischen und indexikalischen Eigenschaften der (digitalen) Fotografie.

Die Fotografie wird wegen dieses Doppelcharakters in einigen semiotischen Theorien als Sonderfall betrachtet. Ihr unmittelbarer Anspruch, das darzustellen, ‚was gewesen ist‘, also die ‚Realität‘ abzubilden, trägt zu diesem Umstand bei. Die Frage nach der Referenz in der Fotografie stellt sich seit Beginn des fotografischen Zeitalters und hat mit dem Aufkommen der Digitalfotografie einen erneuten Schub bekommen. Die Bestimmung und Deutung visueller Zeichen ist ein wichtiger Teilbereich der Semiotik, gerade im aktuellen Diskurs um eine ‚Visual Culture‘<sup>1</sup> erklärt sich ihre Relevanz. Der amerikanische Philosoph und Semiotiker Charles Sanders Peirce ordnet der Fotografie einen doppelten Status zu. Er zeigt daran exemplarisch,

---

<sup>1</sup> Vgl. *The Visual Culture Reader*. Hg. Nicholas Mirzoeff. London 1998.

wie sich mit seinem Zeichenmodell an einem Repräsentamen mehrere Kategorien der Objektbeziehung zugleich beobachten lassen. Hier sind es die Kategorien *Index* und *Ikon*, denn ein Foto gleicht dem abgebildeten Objekt insofern (Ikon), als dass es die Lichtreflexion desselben zu einem bestimmten Zeitpunkt konserviert und fotochemisch oder digital abbilden kann. Für Rezipienten ergibt sich daraus ein Abbild, welches den ‚Bildern‘, die unser visuelles Organ, das Auge, produziert, in vielen Punkten gleicht. Ein Foto ist aber auch ein Index in dem Sinne, dass es durch eine reale Verbindung, hier den fotochemischen Vorgang, auf sein ‚Objekt‘ verweist.<sup>2</sup>

Der französische Philosoph, Literaturkritiker und Semiotiker Roland Barthes spricht in seinem umfangreichen Werk zur Fotografie davon, dass die Fotografie das perfekte Analogon zur Wirklichkeit darstelle.<sup>3</sup> Das heißt: sie stellt zwar nicht ‚das Wirkliche‘ dar, dies schafft bekanntlich kein Zeichen, aber sie schafft es, ein Objekt ohne solche Zeichen darzustellen, die sich von ihrem Vorbild unterscheiden. Den Zeichen der Fotografie liegen dementsprechend nicht beliebige Zuordnungen von Bedeutungen (Arbitrarität bei Saussure) zugrunde, sondern ihre Zeichen sind so exakt, dass sich für den Betrachter eine „analogische Perfektion“<sup>4</sup> ergibt. Aufgrund dieser Referenzanalogie folgert Barthes, dass es sich bei Fotografien um „Botschaft[en] ohne Code“<sup>5</sup> handle, wiewohl ihre Lektüre über Codes gesteuert wird.

Im Folgenden möchte ich zunächst unter Rückbezug auf Charles Sanders Peirce und Roland Barthes, die ihre Zeichentheorien auf das fotografische Bild angewendet haben, auf die Semiotik der Fotografie eingehen. Dazu werde ich eine generelle Einordnung vornehmen und die oben skizzierten Folgerungen näher erläutern. Danach werde ich von beiden Theorien aus auf die moderne

---

<sup>2</sup> Vgl. Charles Sanders Peirce: „Die Kunst des Raisonierens“. *Semiotische Schriften. Bd. 1.* Hg. und übs. v. Christian Kloesel/Helmut Pape. Frankfurt/M 2000, S. 191-201, hier 193.

<sup>3</sup> Vgl. Roland Barthes: „Die Fotografie als Botschaft“. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn.* Übs. v. Dieter Hornig. Frankfurt/M 1990, S.11-27, hier S. 12f.

<sup>4</sup> Ebd. S. 12.

<sup>5</sup> Ebd. S. 13.

Kunstform 'Glitch Art' schauen und eine kurze Werkanalyse vornehmen.

## 1. Semiotische Fotografie – visuelle Zeichentheorie

In der klassischen Semiotik, die sich in vielen Theorien bei Begriffen der Sprachwissenschaft bedient, sind visuelle Zeichen in Form von Fotografien oder Bewegtbildern oftmals nur schwer greifbar. Deswegen zunächst eine kurze, grundsätzliche Einordnung: Eine Spaltung der modernen Semiotik verläuft zwischen Strukturalisten und Pragmatizisten. Strukturalisten gehen von einem dyadischen Zeichenmodell (Signifikant und Signifikat) aus. Vorreiter des Strukturalismus war der französische Sprachtheoretiker Ferdinand de Saussure. Roland Barthes wird im Diskurs ebenfalls zu den Strukturalisten gezählt, er entwickelte das dyadische Modell weiter. Das Lager der Pragmatizisten, das auf Charles Sanders Peirce zurückgeht, postuliert ein triadisches Modell (Zeichen, Objekt, Interpretant).

In Bezug auf die Fotografie lässt sich Barthes dem Realismus zuordnen, der vor allem die ikonischen Aspekte hervorhebt. Der Realismus sieht die Fotografie als Resultat eines rein mechanischen Reproduktionsverfahrens an. Das fotografische Bild ist für sie das perfekte Abbild (Analogon) des fotografierten Objekts und wird mit höherem „mimetische[n] Potential“<sup>6</sup> bewertet als beispielsweise Malerei oder Zeichnung. Auch offensichtliche Einschränkungen, wie der Verlust der Tiefendimension, die Begrenzung durch einen Rahmen oder Maßstabsverschiebungen können der Position des Realismus nicht wirklich etwas anhaben. Roland Barthes räumt in seinen Überlegungen diese Einschränkungen ein, spricht aber trotzdem von perfekter Analogie des Fotos in Bezug auf das abgebildete Objekt.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Hans-Diether Dörfler: „Das fotografische Zeichen“. *Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*. Hg. Julia Schmitt/Christian Tagsold u.a. Opladen 2000, S.11-52, hier S. 13.

<sup>7</sup> Vgl. Barthes: „Die Fotografie als Botschaft“ (wie Anm. 3), S. 12f.

Bei den heutigen Kommentatoren der PHOTOGRAPHIE<sup>8</sup> (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), nur das Artefakt: Thesis, nicht Physis; die PHOTOGRAPHIE, sagen sie, ist kein Analogon der Welt; was sie wiedergibt ist künstlich erzeugt, weil die photographische Optik der (ganz und gar historischen) Perspektive Albertis untergeordnet ist und die Belichtung der Filmschicht aus einem dreidimensionalen Gegenstand ein zweidimensionales Bild macht. Diese Debatte ist fruchtlos: das analogische Wesen der PHOTOGRAPHIE läßt sich nicht von der Hand weisen [...].<sup>9</sup>

Realisten betonen aufgrund der Analogie von Objekt und Abbild in besonderer Weise den ikonischen Charakter einer Fotografie. Barthes schreibt dem Foto zudem eine magische Wirkung zu:

Die Realisten, zu denen ich gehöre [...], betrachten eine Photographie keineswegs als eine ‚Kopie‘ des Wirklichen – sondern als Emanation des vergangenen Wirklichen: als Magie und nicht als Kunst.<sup>10</sup>

Hier klingt allerdings schon an (¶ 1.2), dass Barthes der Fotografie, zusätzlich zu ikonischen Eigenschaften, auch indexikalische zuordnet. Doch zunächst greife ich die Gegenseite seiner Position auf, die er im obigen Zitat benennt und anführt.

Dem Konzept der Realisten auf Basis der Analogie steht die relativistische Position gegenüber. Diese Richtung geht von einer grundsätzlichen Arbitrarität zwischen Zeichen und Objekt im Saussureschen Sinne aus. Weitergehend zeigt sie, dass jede Verarbeitung von Wahrnehmung, dies wäre ein Semioseprozess, durch diejenigen determiniert ist, die sie vollziehen. Hierbei spielen soziale und kulturelle Prägungen eine wichtige Rolle. Bezogen auf

---

<sup>8</sup> Schreibweise analog zu Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übs. v. Dietrich Leube. 14. Aufl. Frankfurt/M 2012.

<sup>9</sup> Ebd. S. 97f.

<sup>10</sup> Ebd. S. 99.

die Fotografie ergeben sich damit zwei Seiten, die die Rezeption des Fotos zwangsläufig ‚relativieren‘. Auf der einen Seite befinden sich die Rezipienten, die durch ihre Prägung eine Fotografie in bestimmter Weise wahrnehmen. Auf der anderen Seite stehen die Fotografen, die einerseits durch Wahl des Ausschnitts, des Motivs und weiterer Bildeigenschaften bei der Aufnahme und andererseits durch Bearbeitung im Entwicklungsprozess bzw. der digitalen Nachbearbeitung die Zeichenproduktion der Fotografie beeinflussen. Der Relativismus weist Ikonizität und Indexikalität fotografischer Zeichen gleichermaßen in Schranken, da die Ähnlichkeitsrelation von Zeichen und Objekt durch produzierende und rezipierende Individuen massiv ins Wanken gebracht wird.<sup>11</sup>

Zusammenfassend lässt sich, mit den Worten von Hans-Diether Dörfler sagen: „Die *Realisten* glauben an ein analogisches Wesen der Fotografie, wogegen die [(Kultur)]*relativisten* den Grundzug ihrer Willkürlichkeit betonen.“<sup>12</sup>

### 1.1 Peircesche Semiotik in Bezug auf die Fotografie

Die grundlegende Aussage der Peirceschen Semiotik ist, dass ein Zeichen etwas sei, das für jemanden, für etwas stehe. Dazu Peirce: „A sign is an object which stands for another to some mind.“<sup>13</sup> Es ist also nur das ein Zeichen, welches auch als solches aufgefasst wird. Den Vorgang des Interpretierens, der Zeichen (Repräsentamen) mit Objekten (Referent) in Verbindung setzt, wird durch Interpretanten vorgenommen, die aber selbst ebenfalls als Zeichen aufgefasst werden können. Aus Zeichen, Objekt und Interpretant ergibt sich das triadische Modell der Pragmatizisten und die weitergehende komplexe Peircesche Theorie von Drittheit.

Der Beziehung von Repräsentamen zu Objekten, die Trichotomie der Objektrelationen, die Peirce für grundlegend hält, weist er drei Stufen zu: Ikonische, indexikalische und symbolische

---

<sup>11</sup> Vgl. Dörfler: „Das fotografische Zeichen“ (wie Anm. 6), S. 19ff.

<sup>12</sup> Ebd. S. 12.

<sup>13</sup> Charles Sanders Peirce: „On the nature of signs“. *Writings of Charles Sanders Peirce. A Chronological Edition. Volume 3 (1872-1878)*. Hg. Christian Kloesel u.a. Bloomington 1986, S. 66-68, hier S. 66.

Zeichenrelationen. Dabei definiert sich das Ikon aufgrund einer Ähnlichkeitsbeziehung von Zeichen und Objekt, der Index in Form einer raum-zeitlichen Kontiguitäts- oder Kausalitätsbeziehung, und das Symbol als Verweis auf eine Konventionalität.<sup>14</sup>

Für Charles Sanders Peirce bildet nun die Fotografie einen doppelten Fall in seinem triadischen Semiotikmodell. Er zieht in vielen seiner Schriften die Fotografie als Beispiel heran und beschreibt in seiner Abhandlung „Die Kunst des Raisonierens“, dass ein Foto zugleich Ikon und Index ist.

Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Objekten genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zur zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.<sup>15</sup>

An dieser Stelle lässt sich der spezifische Status genauer bestimmen. Eine Fotografie kann ambivalente Objektbeziehungen hervorbringen und je nach Lesart unterschiedlich zugeordnet werden. Sie kann demnach ein ähnliches Abbild eines Objekts erzeugen (Ikon) und gleichzeitig auch in direkter Verbindung mit einem Objekt gelesen werden (Index). Wie hier zu sehen ist, müssen sich also Indexikalität und Ikonizität als Stufen der Objektrelation grundsätzlich nicht ausschließen, beide können in der Fotografie nebeneinander existieren. Diesen Umstand der Dopplung von Eigenschaften innerhalb eines Zeichens räumt Peirce ganz konkret ein.

[...] Folglich ist es richtig, dass ein und dasselbe Zeichen gleichzeitig ein Simile und ein Indikator sein kann. Trotzdem

---

<sup>14</sup> Vgl. Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. 2.Aufl. Stuttgart/Weimar 2000, S. 66.

<sup>15</sup> Peirce: „Die Kunst des Raisonierens“ (wie Anm. 2), S. 193.

sind die Funktionen dieser Zeichenarten vollkommen verschieden.<sup>16</sup>

Entscheidend ist also die Funktion des Zeichens bzw. die Interpretation desselben durch die Interpretanten.

Bei der Peirceschen Kategorie des Ikons gilt es zu beachten, dass das ähnliche Objekt, welches durch ein Zeichen wiedergegeben werden soll, nicht tatsächlich existieren muss. Dieser Umstand ist vor allem für die digitale Bildbearbeitung bzw. mehr noch für die synthetische Bilderzeugung (z.B. beim Computerbild) interessant. Hier können Bilder erzeugt werden, die Objekten ähneln, die in der Realität nur als Vorstellung existieren. Beim Index muss jedoch sehr wohl eine ‚physische Verbindung‘ zwischen beiden bestehen. Diese physische Verbindung ist ein direkter und kausaler Verweis auf das bezeichnete Objekt. Aufgrund der Kausalität muss das Objekt auch tatsächlich existieren, da ansonsten ein Ikon vorläge.<sup>17</sup>

Wie im weiteren Verlauf zu sehen sein wird, ist diese Möglichkeit der Dopplung der Peirceschen Kategorien in vielerlei Hinsicht interessant und findet sich in einer veränderten Terminologie und Argumentation auch bei Roland Barthes. Trotz der Tatsache, dass Peirce von einer triadischen Semiotik ausgeht und sich so eher der Position der Relativisten zuordnen lässt, können beide Theorien ansatzweise zusammengeführt werden (01.3).

### 1.2 Der Realist Roland Barthes: „das Foto – ein Zeichen ohne Code“

Der französische Philosoph Roland Barthes gilt als einer der bedeutenden Semiotiker des (Post-)Strukturalismus. In seinen Werken beschäftigt er sich insbesondere mit den aktuellen Medienphänomenen seiner Zeit. Im wissenschaftlichen semiotischen Diskurs um die Fotografie kommt man an seinen Schriften, speziell an seinem Werk *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* nicht vorbei. Seine Herangehensweise in diesem Buch ist dabei

---

<sup>16</sup> Ebd. S. 197.

<sup>17</sup> Vgl. Lars Blunck: „Fotografische Wirklichkeit.“ *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung-Fiktion-Narration*. Hg. Lars Blunck. Bielefeld 2010, S. 9-36, hier S. 11f.

zunächst von seinem Interesse und seiner Faszination geprägt, er nähert sich mit autobiografischen Fragmenten dem Dispositiv Fotografie an. Daneben gelten auch seine beiden Aufsätze *Die Fotografie als Botschaft* (1961) und *Rhetorik des Bildes* (1964) einer Erläuterung seiner Thesen zur Fotografie.

Was übermitteln die Fotografie? Definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche. Gewiss kommt es zwischen Objekt und dem Bild von ihm zu einer Reduktion: des Maßstabs, der Perspektive und der Farbe. Diese Reduktion ist jedoch niemals eine Transformation (im mathematischen Sinne des Wortes); beim Übergang vom Wirklichen zu dessen Ablichtung ist es keineswegs notwendig, dieses Wirkliche in Einheiten zu zerlegen und diese Einheiten als Zeichen zu konstituieren, die sich wesentlich von dem dargebotenen Objekt unterscheiden; es ist keineswegs notwendig, zwischen diesem Objekt und dem Bild von ihm ein Relais, das heißt einen Code anzubringen; gewiss ist das Bild nicht das Wirkliche: Aber es ist zumindest das perfekte Analogon davon und für den gesunden Menschenverstand wird die Photographie gerade durch diese analogische Perfektion definiert.<sup>18</sup>

Anhand dieser Aussage zeigt sich deutlich die realistische Position von Roland Barthes, wenn er formuliert, dass die Fotografie das ‚Wirkliche‘ übermitteln kann. Auch wenn er Faktoren einräumt, die die Abbildung limitieren, so spricht er doch von einer perfekten Analogie. Hier wird der ikonische Charakter der Fotografie, wie sie Peirce benannt hat, deutlich. Aber Barthes argumentiert weiter und postuliert die Referenz, bezogen auf die Realität, als „Grundprinzip der Fotografie“<sup>19</sup>. Nach Barthes schafft es kein anderes Medium, einen solchen umfassenden Realitätsanspruch herzustellen. Zum Beweis seiner These führt er die Malerei an. Diese Kunstform ist zwar ebenfalls in der Lage, bildlich reale und fiktive Gegenstände und Begebenheiten darzustellen, allerdings muss deren Referenzobjekt nicht zwangsweise ‚tatsächlich‘ existieren. Bei der

---

<sup>18</sup> Barthes: „Die Fotografie als Botschaft“ (wie Anm. 3), S. 12f.

<sup>19</sup> Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 8), S. 87.

Fotografie ist nach Barthes der Verweis auf eine ‚tatsächliche‘ Realität jedoch unabdingbar.

Aufgrund des Wissens des Rezipienten um diesen Umstand wird bei der Rezeption von Malerei und übrigens auch von Filmen zwangsläufig eine Form der Fiktionalität angenommen. Damit erfolgt von vornherein eine Codierung. Bei der Fotografie ist es jedoch notwendig, dass das abgebildete Objekt tatsächlich existiert bzw. existierte.

Fotografischen Referenten nenne ich nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objekt plazierte war und ohne die es keine Photographie gäbe.<sup>20</sup>

Barthes argumentiert also, dass die Fotografie einen realen, aber vergangenen Zustand zeige und sich damit genau an der Schnittstelle von Realität und Vergangenheit befinde.

Hierbei wird der indexikalische Charakter deutlich. Auch wenn Barthes es in dieser Form nicht so benennt, spricht er doch von einem Verweis der Fotografie auf einen Referenten oder ein Bezugsobjekt. „Die PHOTOGRAPHIE [...] deutet mit dem Finger auf ein bestimmtes Gegenüber und ist an diese reine Hinweis-Sprache gebunden.“<sup>21</sup>

Entsprechend dieser Analogie von Realität und Vergangenheit lautet die Folgerung Barthes', dass es sich bei Fotografien um „Botschaft[en] ohne Code“<sup>22</sup> handele. Der Terminus des Codes ist ein zentraler Begriff in der Semiotik und Kommunikationstheorie. Eine Vielzahl an Kommunikationsmodellen geht davon aus, dass durch Codes das Senden und Empfangen von Botschaften ermöglicht und gesteuert wird. Codes bilden dabei eine Art Regelsystem, auf das sich die Kommunikatoren berufen.<sup>23</sup> Eine

---

<sup>20</sup> Ebd. S. 86.

<sup>21</sup> Ebd. S. 13.

<sup>22</sup> Vgl. Barthes: „Die Fotografie als Botschaft“ (wie Anm. 3), S. 13.

<sup>23</sup> Hiermit sind beispielsweise die grundlegenden Kommunikationsmodelle von Shannon/Weaver oder Baduras und weitergehende Theorien

Botschaft schafft sich ihren Sinn durch den Rückbezug auf diese Regelsysteme.<sup>24</sup>

Die These, bei einem Foto von einer Botschaft ohne Code zu sprechen, klingt zunächst gewagt – vor allem in Anbetracht eines großen Menge semiotischer Theorien, die einen Code als zentral ansehen. Doch was Barthes sagen möchte, ist, dass es sich bei der fotografischen Beziehung von fotografiertem Objekt und der daraus resultierenden Fotografie um eine mechanisch (fotochemisch) determinierte Verknüpfung handelt. Es ist also kein konventioneller Code, der den Übergang markiert, sondern Mechanik. Der Analogiecharakter der Fotografie, der ohne Code funktioniert, stellt für Barthes eine denotative Botschaft her. Gleichwohl zeigt er auf, dass es zusätzlich zur denotativen Botschaft der Fotografie eine konnotative Botschaft gibt. Diese wird einerseits durch technische Bildbearbeitung (hierzu zählen auch Pose, Syntax u.a.), die er als „Rhetorik der Fotografie“<sup>25</sup> benennt, realisiert. Auf der anderen Seite wird die Rezeption durch Konnotationen, bestehend aus Zeichensystemen, die ihrerseits einen Code voraussetzen, gelenkt. Der Dualismus aus denotierter und konnotierter Botschaft, die im fotografischen Bild nicht simultan, sondern kausal aufeinander folgend, verwirklicht sind, ergibt für Barthes das „fotografische Paradox“.<sup>26,27</sup>

Das fotografische Paradox wäre dann die Koexistenz von zwei Botschaften, einer ohne Code (das wäre das fotografische Analogon) und einer mit Code (das wäre die ›Kunst‹ oder die Bearbeitung oder die ›Schreibweise‹ oder die Rhetorik der Fotografie); struktural gesehen, beruht das Paradox natürlich nicht auf dem Zusammenspiel einer denotierten und einer konnotierten Botschaft: Das ist der wahrscheinlich fatale Status jeder Massenbotschaft: dass sich

---

gemeint, die jeweils von einer Codierung und Dekodierung von Nachrichten bei Sender und Empfänger sprechen.

<sup>24</sup> Vgl. Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart 2010, S. 37-57.

<sup>25</sup> Ebd. S. 15.

<sup>26</sup> Vgl. Dörfler: „Das fotografische Zeichen.“ (wie Anm. 6), S. 32ff.

<sup>27</sup> Vgl. Barthes: „Die Fotografie als Botschaft“ (wie Anm. 3), S. 13ff.

die konnotierte (oder codierte) Botschaft hier ausgehend von einer Botschaft *ohne Code* entfaltet.<sup>28</sup>

### 1.3 Zusammenführung von Barthes und Peirce

Bemerkenswerter Weise lassen sich die Ergebnisse beider Ansätze nicht grob voneinander unterscheiden. So zeigen beide die ikonischen Eigenschaften bzw. den Analogiecharakter der Fotografie auf. Gleichzeitig kommen beide aber auch zu dem Ergebnis, dass es sich beim Foto um mehr als um Analogie handelt. Dazu bringen Barthes und Peirce die Ebene des indexikalischen bzw. des Verweises auf Realität und Vergangenheit („Es-ist-so-gewesen“) ins Spiel.

Auch die Verwicklung der Interpretanten in den Semioseprozess findet sich in beiden Theorien wieder. Bei Peirce sind es, ausgehend von seinem triadischen Modell, die Interpretanten, die den Semiosevorgang vollziehen und die Zeichendeutung individuell determinieren. Bei Barthes ist es das fotografische Paradoxon, welches aus der zunächst denotativen Fotografie, als Botschaft ohne Code, durch konnotierende Lektüre der Rezipienten eine konnotative Ebene und damit einen Code entfaltet.

Die Koexistenz von ikonischen und indexikalischen Eigenschaften bzw. denotierten und konnotierten Botschaften lässt die Fotografie zum semiotischen Sonderobjekt werden. Peirce betont, dass die Funktion des Zeichens seine Zeichenkategorie bestimmt und zeigt damit, dass beide Kategorien innerhalb der gleichen Fotografie und zum gleichen Zeitpunkt verwirklicht werden können. Bei Barthes ist es das Noema der Fotografie als Verschränkung von Realität und Vergangenheit, welches den Sinn und damit die Funktion der Fotografie definiert, aber auch ihre besondere „Magie“<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Vgl. Ebd., S. 15.

<sup>29</sup> Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 8), S. 98.

## 2. ‚Glitch Art‘ – aktive Semiotik in der modernen Kunst

‚Glitch Art‘ ist eine relativ junge Kunstform und existiert seit ungefähr einem Jahrzehnt. Das Interesse der Künstler fokussiert sich auf technische Störungen in digitalen Bildern. ‚glitch‘ bedeutet in der Übersetzung so viel wie ‚Panne‘ oder ‚kleine Störung‘ und wird in der Elektro- und Computertechnik als Bezeichnung für eine Fehlschaltung benutzt. ‚glitches‘ können Resultate von Softwarefehlern, falschen Eingaben oder Übertragungsproblemen sein. Dabei ist die technische Erklärung der Störimpulse bei der Präsentation der Werke nicht sonderlich relevant, für ‚Glitch-Art‘ Künstler zählt das visuelle Ergebnis. ‚glitches‘ verzerren Farben und Formen eines grafischen Interfaces, die eines digitalen Bildes oder physikalische Eigenschaften eines Computerspiels, dort auch als ‚bugs‘ bekannt. Die digitalen Störimpulse können erstens entweder manuell herbeigeführt werden oder zweitens zufällig, als Resultat eines maschinellen Rechenfehlers auftreten. Die zweite Form nennt sich auch ‚true glitches‘. ‚Glitch-Art‘ ist dabei nicht auf die visuelle und/oder analoge Ebene beschränkt: auch auditive oder audiovisuelle Darstellungen, eigene Software und Dateisysteme oder haptische Gegenstände mit ‚glitches‘ als Vorbild werden in der Szene produziert.

### 2.1 ‚Glitch Art‘ - eine kurze Bestandsaufnahme

Wir sind Leute, die sich auf eine ähnliche Art und Weise mit Medien auseinandersetzen. Egal ob das jetzt neue oder alte Medien sind oder auch nur Überlegungen zu einem Medium. Es geht darum, Medien zu benutzen und auch zu missbrauchen, darum Dinge zu entdecken, die nicht immer offensichtlich sind.<sup>30</sup>

Die Niederländerin Rosa Menkman ist eine Pionierin der ‚Glitch-Art‘ Szene, sie erschafft Werke, mit denen sie bewusst den Blick auf unscheinbare Facetten der digitalen Bildwelt legt. Die unscheinbaren

---

<sup>30</sup> Rosa Menkman (Glitch-Art Künstlerin): „Glitch Art – Die Kunst des digitalen Fehlers.“ *Tracks, das Magazin für Popkultur!* (TV-Sendung) arte 02.06.2013.

Hintergründe sind in der digitalen Welt die Funktionsweise ihrer technischen Apparate zur Produktion von Bild und Ton. Es gibt nur wenige Rezipienten, die sich in detail über die Technik im Klaren sind, die ihre Leben in Form von Computern, Handys, Fotokameras und anderen Medien begleitet. Die technische Apparatur ist damit eine Art ‚black box‘<sup>31</sup> im Sinne Bruno Latours. ‚Glitch-Art‘ Künstler motivieren vor allem zwei Ziele: Einerseits völlig neue Bildwelten und Realitäten zu erschaffen; und andererseits die digitale Illusion zu dekonstruieren. Die Dekonstruktion erreichen sie durch den Verweis über ‚glitches‘ auf die Apparatur bzw. den Entstehungsprozess. Kim Asendorf, Berliner ‚Glitch-Art‘ Künstler, formuliert es so:

Natürlich ist zerstören an sich einfach interessant. Also das machen kleine Kinder schon irgendwie. Ja es hat etwas Verbotenes. Also ich will irgendwas sehen, was ich vorher noch nicht gesehen habe. Und dafür ist es natürlich ein interessantes Medium.<sup>32</sup>

Roland Barthes bemerkte zur klassischen (analogen) Fotografie: „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“<sup>33</sup> Exakt dieses Prinzip kehren ‚Glitch-Art‘ Schaffende um. Durch die Störungen wird den Rezipienten bewusst gemacht, dass das Bild Resultat eines digitalen bzw. mechanischen Prozesses ist. Sie sehen also gerade das Apparative im Foto und können das Abgebildete oder Teile davon aufgrund der Verzerrung meist nicht eindeutig identifizieren.

Zur Verdeutlichung lässt sich das Werk von Kim Asendorf *Alpeninternat Beatenberg-Talpick* heranziehen (Abbildung 1). Der Künstler hat hier eine Aufnahme einer Gruppe von jungen

---

<sup>31</sup> „When many elements are made to act as one, this is what I will now call a black box.“ Bruno Latour: *Science in Action*. Cambridge, Massachusetts 1987, S. 131.

<sup>32</sup> Kim Asendorf (Glitch-Art Künstler): „Glitch Art – Die Kunst des digitalen Fehlers“ (wie Anm. 30).

<sup>33</sup> Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 8), S. 14.

Menschen eines Internats<sup>34</sup> durch technische Verfahren verzerrt. Wie im TV-Beitrag des Magazins *Tracks, das Magazin für Popkultur!* des Senders *Arte* zu sehen ist, nutzt Asendorf verschiedene Verfahren, um digitale Fotografien zu verändern. Eine Vorgehensweise ist das ‚circuitbending‘ bzw. kreatives Kurzschließen.<sup>35</sup> Dazu verschaltet der Künstler die Platinen einer Digitalkamera mit niedriger Spannung in nicht (vom Hersteller) vorgesehener Weise und erzeugt so Effekte, die Farben und Struktur des ursprünglichen Fotos verändern. Auch in diesem Werk kann man vermuten, dass Asendorf diese Technik angewendet hat.



---

<sup>34</sup> Hypothetisch abgeleitet aufgrund des Werktitels.

<sup>35</sup> Begriff aus der Musikkunst: Kurzschließen mit niedriger Spannung von Platinen im Inneren technischer Geräte, um neue Sounds und Instrumente zu kreieren.

Abbildung 1:  
Asendorf, Kim: Alpeninternat Beatenberg-Talpick  
(aus der Serie: Mountain Tour).<sup>36</sup>

Der Rezipient kann schemenhaft die Struktur der ursprünglichen Fotografie wahrnehmen. Es handelt sich augenscheinlich um ein Gruppenbild, beispielsweise das einer Schulklasse. Die Personen sind typisch in Reihenform und mit Blick in die Kamera angeordnet. Die ‚glitches‘ haben jedoch dazu geführt, dass das Motiv bizarr verzerrt ist. In diesem Fall äußern sich diese ‚glitches‘ als Pixelfehler, die sich hauptsächlich in vertikalen Pixelreihen anordnen. Die Farben der fehlerhaften Pixel scheinen aus der Farbpalette des Ursprungsfotos zu stammen. Einige Bildbereiche, wie in der unteren Reihe der Internatsgruppe, wirken unverändert und scheinen dem Originalbild zu entsprechen, der Hauptanteil der Bildstruktur trägt jedoch die oben genannten ‚glitches‘. Dem Titel nach zu urteilen könnte der Rezipient bei der ursprünglichen Fotografie ein Alpenpanorama im Hintergrund der Gruppe erwarten. Die Silhouette eines Baumes im rechten unteren Bildbereich, die von den ‚glitches‘ verschont geblieben ist, deutet ebenfalls daraufhin. In Asendorfs Werk ist jedoch der Bildhintergrund sowie die Gesichter der Gruppe mit vertikalen Pixelreihen durchzogen und damit nicht, nachherkömmlichen Sehgewohnheiten bzw. Erwartungen, als Fotografie identifizierbar. Für medial geschulte Rezipienten ist die Quelle, die die ‚glitches‘ produziert, gerade aufgrund der Anordnung in Pixelform/-reihen als digitale Fehlleistung zu erkennen. Die hohe Anzahl der auftretenden Fehler führt zu einer veränderten Rezeption, denn das Motiv bzw. der Bildinhalt sind wesentlich beeinträchtigt. Dies kann bei Betrachtenden zu einer Reflexion ihrer visuellen Muster führen. ‚Glitch-Art‘ versucht allgemein und speziell in diesem Werk aktiv mit der Betrachtungspraxis und Erwartungen der Rezipienten zu ‚spielen‘. Diese sind bedingt durch visuelle Gewohnheiten zu Motiven,

---

<sup>36</sup> Kim Asendorf: „Alpen Internat Beatenberg-Talpick“ (Fotografie). *kimasendorf.com*. [http://kimasendorf.com/mountain-tour/Alpen-Internat-Beatenberg-Talpick\(2\)\\_1\\_.jpg](http://kimasendorf.com/mountain-tour/Alpen-Internat-Beatenberg-Talpick(2)_1_.jpg), 2010 (zit. 19.06.2014).

Setting und Deutungen, die sich, wie hier, auch an den Werktitel knüpfen können.

## 2.2 *Das Spiel mit Ikon und Index*

„Glitch-Art“ besitzt vielerlei Ausprägungsformen und ist nicht ausschließlich auf der digitalen Ebene verortet. Ich werde mich hier allerdings auf solche „Glitch-Art“ beschränken, die mit der digitalen, visuellen Bildproduktion arbeitet. Was sagen die im ersten Teil vorgestellten Konzepte zu diesen Arbeiten?

Wie oben zu sehen war, hinterfragt die visuelle „Glitch-Art“ fotografische Verhältnisse und reflektiert die Rezeption von Fotografien. „Glitch-Art“ Werke haben keinen wirklichen Objektbezug, denn ihre Darstellungen kann zwar auf Basis der ihr zugrunde liegenden digitalen Bilder/Fotografien reale Phänomene visuell (fragmentiert) darstellen, allerdings sind Formen und Farben so verzerrt, dass sie nicht der als real wahrgenommenen Welt zugeordnet werden können. Die Zuordnung, die Erklärung des Fehlers erfolgt dann auf Basis der technischen Apparatur, die für die Produktion des Bildes verantwortlich gemacht werden kann. Dies ist ein Gegenentwurf zu den sonstigen Sehgewohnheiten. Visuelle Medien wie Film, Fotografie und Fernsehen sind oft versucht, ihre Rezipienten in eine eigene Realität zu entführen, mit technischen Apparaten eine neue Welt zu konstruieren. Beim Auftreten eines zufälligen „trueglitch“ unterwandert die Apparatur diese Konstruktion bzw. Illusion und lässt für einen kurzen Zeitraum die technische Determination aufblitzen. „A glitch disrupts the data behind a digital representation in such a way that its simulation of analog can no longer remain covert.“<sup>37</sup>

Auch wenn als grundlegendes Bezugsobjekt eine digitale Fotografie oder ein digitales visuelles Medium steht, so ist die Verzerrung meist so grotesk, dass das Objekt bzw. die real-indexikalische Referenz

---

<sup>37</sup> Hugh Manon/Daniel Temkin: „Notes on Glitch“. [worldpicturejournal.com](http://www.worldpicturejournal.com).  
[http://www.worldpicturejournal.com/WP\\_6/PDFs/Manon.pdf](http://www.worldpicturejournal.com/WP_6/PDFs/Manon.pdf), 2011  
(zit. 19.06.2014), S. 1.

nicht mehr identifiziert werden kann. Es könnte sich hier im Peirceschen Sinne um ein genuines Ikon handeln.

Das genuine Ikon ist nach Peirce überhaupt kein durch Ähnlichkeit abbildendes Zeichen, sondern es ist ein Zeichen, welches allein auf Grund der ihm eigenen Qualitäten Zeichen ist, ohne dabei von einem bestimmten Objekt zum Zeichen bestimmt zu sein.<sup>38</sup>

Die Beschaffenheit des genuinen Ikon ist recht schwer zu fassen und strenggenommen wird hier, wie Nöth im weiteren Verlauf zurecht anmerkt, auch die Peircesche Grundannahme des Zeichenbegriffs problematisch, da es ja für sich selbst steht und nicht für ‚etwas anderes‘.<sup>39</sup> Ob es sich also bei ‚glitches‘ um diesen Sonderfall von Zeichen handelt, ist nicht eindeutig zu beantworten. Denkbar wäre auch eine andere Einordnung, denn ‚glitches‘ haben sich innerhalb der digitalen Welt aufgrund ihres wiederkehrenden Auftretens bereits ‚etabliert‘. Aufgrund der ‚Wiedererkennung‘ könnte man auf eine Regelmäßigkeit verweisen und sie als Legizeichen lesen. Insofern hätte sich eine eigene ‚Glitch-Bildsprache‘ entwickelt, anhand derer sich ‚glitches‘ als solche identifizieren lassen. Damit wäre auch hier sogar eine symbolische Abbildung verwirklicht.

Um mit Barthes zu sprechen, wird der die Fotografie auszeichnende Analogiecharakter umgekehrt. Es ist kein Bezug zu einer vergangenen Realität erkennbar, sondern die Referenz ist ihr eigenes System der Wiederkehr. Auch die Kategorie des Indexikalischen, als Verweis auf ein real existierendes Objekt, ist zunächst von der Hand zu weisen, denn es ist intuitiv zunächst kein Objekt vorhanden, auf welches die Darstellung verweist. Doch es ist sehr wohl ein Zeigen auf etwas anderes zu erkennen. Ein ‚glitch‘ bzw. ‚Glitch-Art‘ zeigt auf die ‚Black-Box‘ Technik bzw. das bestimmte Produktionsgerät, welches in dem Moment des Entstehens für den ‚glitch‘ verantwortlich ist. Die Peircesche Kategorie des Index ist hier grundlegender zu denken. Denn nicht ein Objekt, sondern der sonst

---

<sup>38</sup> Winfried Nöth: „Warum Bilder Zeichen sind.“ *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. Hg. Stefan Majetschak. Paderborn 2005, S.49-61, hier S. 56.

<sup>39</sup> Ebd. S. 56f.

unscheinbare Produktionsvorgang, der das technische Gerät durchläuft, tritt hervor.

Die Faszination für ‚Glitch-Art‘ hängt sich an diesem Spiel von Index, Ikon und Symbol auf. Der Rezipient ist gezwungen, seine eigenen Sehgewohnheiten zu hinterfragen.

Für mich geht es bei meinen Werken vor allem darum, einen neuen Blick auf Dinge zu werfen. Dadurch fühle ich mich auch selbst freier. Ich bin letztlich ein Träumer, der tatsächlich die Denkweise der Menschen verändern will.<sup>40</sup>

Der Anspruch, die „Denkweise der Menschen“ zu verändern, wird mit den Möglichkeiten bzw. der Freiheit des Zeichengebrauchs realisiert. ‚Glitch-Art‘ Künstler dekonstruieren die Interpretationsmuster, die sich beim Betrachten von Fotografien herausgebildet haben.

Die Innovation kann man darin sehen, dass der Fokus eben nicht auf der Perfektion der digitalen Illusion liegt, sondern auf dem digitalen Fehler, der digitalen Manipulation. Aktiv auf diesen Umstand aufmerksam gemacht zu werden, ist nicht nur für Rezipienten verblüffend, auch die Künstler können von ihrem eigenen Werk überrascht werden. „The most provocative glitch art surprises not only its beholder, but also its creator“.<sup>41</sup> Aufgrund der Verwicklung der Rechenmaschine, die beispielsweise mit fehlerhaften Dateien gefüttert wird, ist die Überraschung in der ‚Glitch-Art‘ allgegenwärtig. Es lässt sich schwerlich eine Prognose treffen, was letztendlich dargestellt wird, insofern bleibt immer ein Aspekt des Unverständnisses, wie beim Konzept der ‚blackbox‘. Überspitzt könnte man auch sagen, die Maschine verhält sich in den ‚glitch-Momenten‘ ähnlich wie ein Individuum in einem Moment des ‚Kontrollverlustes‘. Es werden ‚unintendiert‘ Informationen oder Nachrichten freigesetzt. Deswegen kann ein zufälliger und überraschender ‚glitch‘ eine besondere Aufmerksamkeit bei Rezipienten erreichen. Damit einhergehend kann die (visuelle)

---

<sup>40</sup> Menkmann: „Glitch Art – Die Kunst des digitalen Fehlers“ (wie Anm. 30).

<sup>41</sup> Manon/Temkin: „Notes on Glitch“ (wie Anm. 37), S. 3.

Form des ‚glitches‘, wenn überhaupt, nur mit großem Aufwand und technischem Verständnis teilweise kontrolliert werden. Das Resultat der Unberechenbarkeit erreicht fast immer ein Moment der Überraschung.

Hier zeigt sich, dass der Fehler im (digitalen) Bild der Auslöser für eine ganze Reihe semiotischer Denkanstöße ist. ‚Glitch-Art‘ profitiert von Zeichenkategorien wie Index und Ikon, indem sie sich unter anderem gegen ihre gewöhnliche Verwendung stemmt und eine neue Sichtweise auf Bilder und digitale Erzeugnisse etablieren möchte.

When glitches manifest, they are a sudden phenomenological intrusion, a break in the order of logic. The shock comes because when we work with the machine we are contained by it. A glitch ruptures this immersive environment, undercutting the sovereignty of the digital by revealing its pervasiveness.<sup>42</sup>

### 3. Fazit

Fotografie ist in vielerlei Hinsicht faszinierend, die semiotische Herangehensweise versucht die Faszination in Worte zu fassen und zu analysieren. Doch trotz des Zerlegens in ihre Einzelteile bleibt der Fotografie eine „Magie“, wie Barthes formuliert. In seinem Buch *Die helle Kammer – Bemerkungen zur Fotografie*, kommt er gegen Ende zu dem Ergebnis, dass sein Konzept des ‚Noemas‘ (‚Es-ist-so-gewesen‘) diese Magie ausmacht. Bereits zu Anfang hat er dies als These aufgeworfen. Auch bei Peirce schimmert in gewisser Weise eine Faszination für die Fotografie durch, sooft er sie als Beispiel seiner Thesen heranzieht und noch mehr, indem er ihren Sonderstatus in Bezug auf seine Zeichenkategorien von Index und Ikon bespricht. Trotz unterschiedlicher Herangehensweise der beiden Semiotiker gehen ihre Grundgedanken zur semiotischen Funktion der Fotografie in eine ähnliche Richtung. Wie ich zu zeigen versucht habe, sind die Ergebnisse beider Forscher bei der

---

<sup>42</sup> Ebd. S. 7.

Untersuchung der Fotografie als Zeichenobjekt nicht grundsätzlich gegensätzlich, obwohl sie in der Semiotik gegenläufigen Strömungen zugeordnet werden. Weitergehend bieten beide Ansätze interessante Anknüpfungspunkte an aktuelle Medienphänomene wie an ‚Glitch-Art‘.

Zuletzt war zu sehen, dass sich die fotografische Illusion durch ‚glitches‘ in gewisser Weise dekonstruiert und einen Anstoß zur Reflexion über Sehgewohnheiten und den Produktionsprozess bieten. Am Beispiel der ‚Glitch-Art‘ zeigt sich, dass aktiv mit den Zeichen der digitalen Fotografie ‚gespielt‘ werden kann, um die Rezipienten auf eine neue Fährte zu locken, die zur Hinterfragung visueller Konventionen führt. Betrachter werden dazu veranlasst, sich den Produktionsprozess und die Zeichenhaftigkeit der Fotografie bzw. digitaler Bilder zu vergegenwärtigen. Gerade das massive Auftreten von Bildfehlern kann, wie in der kurzen Bildanalyse (§ 2.1.) beispielhaft zu sehen war, zu einer reflektierten Rezeption führen, bzw. zur Identifikation als ‚Glitch-Art‘. Nur vereinzelte und geringe Fehler würden vermutlich vom Rezipienten als ‚trueglitches‘ wahrgenommen und nicht als künstlerisches Element.

Die ‚Black Box‘, die das digitale Bild produziert oder wiedergibt, wird durch diese Kunstwerke ein Stück weit geöffnet. Der Fehler im Bild ist also in gewisser Hinsicht ein Mittel zum Zweck, nämlich um die ontologische Dimension von Bildern zu vergegenwärtigen und anschließend zu deuten. Vor allem die technisch apparative Determination der Fotografie tritt in der ‚Glitch-Art‘ an die Oberfläche und hat den Anspruch, die „Denkweise der Menschen“ zu verändern, wie es Rosa Menckmann formuliert. Und dies gelingt Menckmann und ihren Schaffenskollegen auch, gerade weil hier in besonderer Weise semiotische Hintergründe eine Rolle spielen.

#### *Danksagung*

Ganz herzlichen Dank an Stephan Packard, Lukas Wilde und das ganze Team der Medienobservationen für die redaktionelle Betreuung und die zahlreichen hilfreichen Anregungen.