

# Alle verstehen alles?

## Fotografie als universal language

Erschienen in: Visual Literacy

Von: Anja Schürmann

*Dieser Text erscheint als Teil der Reihe „Muss man dafür lesen können? Visual Literacy als Reflexionsraum“*

Star Trek hat mich mit dem Universalübersetzer vertraut gemacht: Ein ubiquitär einsetzbares Gerät, das in der Stimme des Sprechenden jede Sprache simultan in deine Heimatsprache übersetzen kann. Nur so können du und das niegesehene Alien vor dir sich unterhalten.<sup>1</sup> Das hier in die Zukunft projizierte utopische Ideal universeller Verständigung hat eine Geschichte: Mit ihrer Popularisierung Mitte des 19. Jahrhunderts wurde auch die Fotografie zu einem Kommunikationsmedium, das Grenzen zu überwinden versprach. Man sammelte und tauschte *Cartes de Visite* wie heute Pokémonkarten, konnte die 6×9 cm kleinen Aufnahmen mit Hilfe von Episkopen an Wände projizieren oder sie auf Karton montiert in Brieftaschen nah am linken Oberkörper halten (Abb. 1). Es wird sich medienhistorisch nie ganz belegen lassen, aber vielleicht ließen es die *Cartes de Visite* als massenweise produziertes wie distribuiertes Kommunikationsmittel als Erstes zu, über den Tausch eine universelle Verständigung von der Fotografie zu erhoffen.<sup>2</sup> Und damit bin ich beim Thema: Ich möchte diesen Text dazu nutzen, mich und dann natürlich auch Sie zu fragen, was die Denkfigur der Fotografie als universelle Sprache impliziert. Findet sich der universalistische Anspruch dieser Idee auch in August Sanders und László Moholy-Nagys Appellen zu einer visuellen Alphabetisierung des Menschen? Und versteht diese heute *Visual Literacy* genannte Alphabetisierung ‚Lesen‘ als eine Form der Informationsverarbeitung? Vielleicht kann uns der Fotograf und -Fotografietheoretiker Allan Sekula bei diesen Fragen weiterhelfen.



Abb. 1: André Adolphe Disdéri gilt als Gründer der Carte de Viste. 1854 ließ er sich in Paris ein Verfahren patentieren, bei dem mit einer mehrlinsigen Kamera auf Kollodium-Negativmaterial eine Serie von acht Porträtbildern festgehalten werden konnte. Hier sieht man ihn in verschiedenen Posen aus verschiedenen Sitzungen. Foto: André Adolphe Disdéri, *Selbstporträt in verschiedenen Posen aus verschiedenen Sitzungen*, ohne Jahr, Bibliothèque Nationale Paris, in: Billeter, Erika (1985): *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Bern: Benteli, S. 376, Abb. 648.

Allan Sekula ist kein Fan der Vorstellung, Fotografie sei eine Art Universalübersetzer *avant la lettre*. Wie kann Fotografie als universelle Sprache gelten, wenn der Kapitalismus die ökonomische Ungleichheit erhöht? Diese sehr unzureichende Paraphrase markiert den Beginn von Allan Sekulas Nachdenken in seinem Aufsatz *The Traffic in Photographs* (1981). Wenn alles Ware ist, die aber nicht von jedem erworben werden kann, kann man dann noch von einem geteilten – universalen – Besitz sprechen? Sekula schreibt weiter:

Dem Anspruch auf semantische Universalität liegt ein noch fundamentaleres Gleichnis zugrunde: der Glaube, daß die Fotografie eine eigene Sprache darstellt. Die Fotografie ist jedoch *kein* eigenständiges oder autonomes Sprachsystem, sondern hängt von allgemeineren diskursiven Bedingungen ab, darunter unweigerlich jenen, die vom System der mündlichen und schriftlichen Sprache etabliert werden. Die fotografische Bedeutung ist stets eine hybride Konstruktion, das Ergebnis eines Zusammenspiels ikonischer, grafischer und narrativer Konventionen. Trotz eines gewissen schwer greifbaren Moments semantischer und formaler Autonomie [...] wird das Foto [...] von einem offenkundigen oder verborgenen *Text* begleitet und ist in diesen eingebettet. Selbst auf der Ebene des künstlich *isolierten* Bildes erfolgt fotografische Sinngebung immer mit Hilfe von piktoralen Konventionen, die niemals *rein* fotografisch sind.<sup>3</sup>

Allein diese Zeilen sollten genügen, um die Vorwürfe, die von Jonathan Green und anderen an Sekula herangetragen wurden, zu relativieren. Green schreibt Sekula und dann auch gleich Susan Sontag zu, dass ihre Urteile „anti-visual“ seien und weiter: „The visual becomes subservient to the ideological, and the ideological can be manifest only in words and through the narrative of history.“<sup>4</sup> Natürlich kann man hier entgegenhalten, dass es von der Anthropologie<sup>5</sup> bis zur Propagandafotografie auch visuelle Ideologien gibt. Aber es ist schon interessant, wie stark Green glaubt, die Fotografie gegen irgendeine Nähe zu Schriftsystemen verteidigen zu müssen. Sein Verdikt fällt nämlich noch krasser aus: „they (Sekula & Sontag) have accepted the characteristics of one specific medium – language – as the model for thought, refusing the possibility that visual imagery, specifically photography, is also a road to reality and truth.“<sup>6</sup> Puh, möchte man da sagen – worauf bezieht er sich bei dieser Feststellung? Jonathan Green überträgt die streng gehegten Unterscheidungen zwischen Ästhetik und Politik auf die Medien Bild und Sprache. Fotografie sei ein Bildmedium, daher vor allem ästhetisch und nicht ideologisch oder politisch analysierbar, ganz anderes als die Sprache, die einfach deduzierbar ist und somit politisch und ideologisch genutzt werden kann (an dieser Stelle bitte die stummen Schreie der Literaturwissenschaft einblenden).

Kommen wir zurück zu Sekula, denn er stellt Bild und Sprache nicht apodiktisch gegenüber, sondern markiert einen Bezugspunkt auf der Ebene der Konvention. Bernd Stiegler hebt diesen Aspekt in seiner Rezeption von Sekulas Arbeiten deutlich hervor:

„If you take, according to him (Sekula), the cultural meaning of photography, which is detached from a “natural” one, seriously, we can no longer talk about an intrinsic, universal and independent meaning of photography, but must apprehend the truly conventional nature of photographic communication. This means that photography only opens possibilities of interpretation, but does not have its own meaning.“<sup>7</sup>

Natürlich sind weder die Fotografie noch die Sprache nur konventionell, aber viele Konventionen fallen einem schnell ein: So z.B. die Routinen des Lächelns auf westlichen Familienfotos oder die unausgesprochene Annahme in der deutschen Sprache, dass man Substantive einfach so aneinanderhängen kann. Damit stellt sich die weitere Frage, inwieweit solche medienspezifischen Konventionen vergleichbar sind.

### *Neuronale Konventionen*

Neuere wahrnehmungspsychologische Theorien wie die Predictive Coding Theory (PCT) der belgischen Psychologen Sander Van de Cruys und Johan Wagemans betonen die Rolle der Konvention im Wahrnehmungsprozess. Henric Jokeit beschreibt sie folgendermaßen:

Die Grundannahme der „Predictive Coding Theory (PCT)“ ist simpel und radikal. Die Aufgabe des Gehirns besteht einzig darin, möglichst häufig korrekte Vorhersagen zu treffen. Bestehen Abweichungen („prediction error“) zu den Vorhersagen, wird daraus gelernt. Sie werden einfach korrigierend in das Vorhersagemodell für künftige Handlungen und Ereignisse eingerechnet. Sobald wir also über eine funktionierende, dabei immer unvollständige Repräsentation der Außenwelt verfügen, werden nur noch Korrekturen vorgenommen.<sup>8</sup>

Wäre es angesichts der energetisch bedingten Faulheit des Gehirns, die bereits bei Rudolf Arnheim und Ernst Gombrich beschrieben wurde,<sup>9</sup> plausibel zu behaupten, dass das, was sich auf Bildern ‚lesen‘ lässt, ihr konventioneller oder auch bekannter Gehalt ist? Ist das ‚Lesen‘ von Bildern nicht auch ein Wiedererkennen und damit tatsächlich etwas, was dem Lesen schriftlicher Texte ähnelt? Um möglichst ökonomisch Strecke zu schaffen, identifiziert das Gehirn beim Lesen auch selten einzelne Buchstaben, sondern erkennt Konturen, identifiziert bekannte Wörter und springt in Sakkaden. Wenn man nicht nach Unterschieden, sondern nach Gemeinsamkeiten in der Rezeption von Bildern und Texten Ausschau hält, könnte man zuspitzend vermuten, das Gehirn ‚sähe‘ Sprache; oder zumindest grundlegende und vergleichbare kognitive Operationen in der Verarbeitung von Bildern und Texten vermuten.

### *Kulturelle Konventionen*

Kommunikation braucht die Konvention, um auf intersubjektives Verständnis setzen zu können. Und Kommunikation ist eine wichtige Funktion der Fotografie – aber längst nicht ihre einzige. Bernd Stiegler betont:

Uses are socially and historically variable practices that regulate the circulation of, attribution of meaning to, and use of photography, and thus at the same time ensure a relative stability. They are necessarily connected with institutions and discourses, as the reliability and readability of the image can only be guaranteed in a socially recognized framework.<sup>10</sup>

Das „socially recognized framework“ umfasst neben dem oben beschriebenen wahrnehmungspsychologischen Aspekt der Konventionalität auch einen kulturellen Aspekt, der der Universalität von bildsprachlicher Kommunikation widerspricht: Ein Foto einer weißgekleideten Versammlung in Indien wird aus einer westlichen Perspektive nicht unbedingt sofort als hinduistische Beerdigung erkannt werden. Kulturelle Konventionen verändern sich und sollten nicht Idealen einer universalisierten Sichtbarkeit untergeordnet werden.

### *Gezählte Konventionen*

Noch ein weiterer Gedanke zu Sekula: In langen Passagen reflektiert er in seinem Text die von Edward Steichen für das New Yorker Museum of Modern Art konzipierte Ausstellung *The Family of Man*, die dort ab dem 24. Januar 1955 zu sehen war und daraufhin auf eine nie enden wollende Welttournee ging (Abb. 2). Die stark aus Nachkriegsaffekten heraus kuratierte Ausstellung beschwört ein universelles Ideal der Familie, die als zivilisatorische Keimzelle in ihrer globalen Relevanz zur Völkerverständigung beitragen sollte.



Abb. 2: Wayne Miller, Edward Steichen mit dem Modell für die Ausstellung "The Family of Man".  
Foto: © Magnum Photos

Dementsprechend sah man in dieser Ausstellung Menschen. Viele Menschen. Die „Multiplikationstabelle lebender, atmender menschlicher Gesichter“,<sup>11</sup> die Carl Sandburg im Prolog zur Buchfassung von *The Family of Man* sah, verknüpft laut Sekula „Arithmetik und Humanismus“ und beschwört ein „Zwillingsgespenst [...]“ herauf: die „Stimme eines verdinglichenden technokratischen Objektivismus und die Erlöserstimme eines liberalen Subjektivismus.“<sup>12</sup> Weitergedacht könnten unter digitalen Vorzeichen noch mehr Gespenster hinzukommen: Selbstlernende Systeme oder künstliche Intelligenzen, heißen sie nun *Midjourney*, *Dalle-2* oder *Stable Diffusion*. Die Frage stellt sich, inwieweit *Visual Literacy*, die Vorstellung, Bilder könnten gelesen werden, in ihre Maschinenlesbarkeit mündet. Oder anders ausgedrückt: wenn wir versuchen, Bilder zu lesen, arbeiten wir dann einer Reduktion des Bildes auf reine Information und Identifikation zu? Diese offene Frage knüpft unmittelbar an die Überlegungen Sekulas zur (scheinbaren) Universalität des Bildes an, die dann immer auch quantifizierbar und letztendlich zählbar sein muss.

Sekula führt die Vorstellung der Fotografie als universeller Sprache mit einer fotografischen Praxis zusammen, die typologisch mithilfe von Fotografien menschliche Physiognomien vermessen und hinsichtlich ihrer Devianz oder ihres Charakters interpretieren wollte.<sup>13</sup> Da die Fotografie wissenschaftlich im Namen einer rassistischen Phrenologie und Anthropometrie missbraucht wurde, indem man sie als rein

dokumentierendes Medium von Details in die Nähe der (schriftlichen und ‚neutralen‘) Beschreibung rückte, aber gleichzeitig ihre deiktische Evidenz nutzte, sollte man nicht wieder den Fehler begehen, den naiven Glauben an die universale Verständlichkeit von Fotografie von den Ideologien zu trennen, die mit dieser Praxis verbunden sind. Sekula argumentiert dementsprechend ideologiekritisch und anders als Green, der ihm wiederum eine eigene Ideologie unterstellte.

Das Ideal einer universellen Lesbarkeit der Fotografie fußt auf der Annahme, dass sie instantan identifizierbar ist, weil sie einen transparenten, von Medialität unverstellten Zugang zum Gezeigten verspricht. Das macht sie ‚einfach‘, wie Edward Steichen betont: „Lange vor der Entstehung der Wortsprache kommunizierte der Höhlenmensch schon mit Bildern. Mit der Erfindung der Fotografie erhielt die visuelle Kommunikation ihre einfachste, unmittelbarste und universellste Sprache.“<sup>14</sup> Zeit als Dauer ist aber in der Fotografie genauso relevant wie Opazität.<sup>15</sup> Dass dem so ist, hat zuletzt Johannes Grave deutlich gemacht,<sup>16</sup> denn jedes Bildmedium, auch die Fotografie, braucht Zeit, um seine ‚volle‘ Sichtbarkeit der Wahrnehmung anzubieten. Die ‚leichte‘ Zugänglichkeit der Fotografie beruht auf der Vorstellung, das Medium wirke hier wie ein geöffnetes Fenster, das eine freie Sicht auf dargestellte Wirklichkeit ermögliche. Konkurrierende Modellierungen von Medialität betonen dagegen, dass immer Darstellungsmittel an der Illusion einer ‚freien‘ Sicht auf die Dinge beteiligt sind. Transparente Bilder sollen so in erster Linie beschreibend sein, während man bei opaken Bildern ‚höhere‘, ‚komplexere‘ epistemische Handlungen wie die ‚Erläuterung‘ oder die ‚Deutung‘ zu brauchen scheint. Erstere verweisen in den Funktionszusammenhang ‚Dokument‘, während letztere eher im Feld ‚Kunst‘ angesiedelt werden.

Wenn man *Visual Literacy* als Kompetenz definiert, visuelle Artefakte zu verstehen, die besonders in Bereichen präsent sind, in denen mit Bildern kommuniziert wird, scheint ein Verständnis bei beschreibenden Bildern näherliegend als bei Bildern, die erst noch gedeutet oder erläutert werden müssen. Wenn man voraussetzt, dass Kommunikation aus wechselseitigem Verständnis besteht, wird damit – wie bei der Lesefähigkeit – ein Lernziel formuliert, das häufig auf Bilder rekurriert, die sich ‚leicht‘ verstehen lassen, da nur so Kommunikation zu gelingen scheint. Bilder würden als Hinweis auf Gegebenes gelesen, nicht als Exploration des Möglichen. Lesen in einem visuellen Setting würde so zu einer Fähigkeit, die nicht notwendigerweise plural und wechselseitig sein muss.

### *Zwei Mal Visual Literacy*

Man kann demnach mindestens zwei Arten von visueller Lesbarkeit unterscheiden: Gegen die erste wehrt sich Sekula zu Recht. Wenn Lesen als Informationsverarbeitung verstanden wird, ein Aneinanderreihen distinkter Zeichen, die eine fotografisch repräsentierte Orange mit dem Wort „Orange“ identifiziert, ist *Visual Literacy* ein Erkennen konventionalisierter Akte: Ein Sehen als Wiedererkennen, das den Rezipienten in strenge kulturelle und historische Grenzen verweist, innerhalb derer sich dann auch mit Fotografien kommunizieren lässt.

Eine zweite Form der Lesbarkeit traut der Fotografie mehr zu. László Moholy-Nagys Alphabetisierungsunternehmen fußte auf Konventionen, um sie im *Neuen Sehen* zu irritieren. Es ging ihm darum, der Modernisierung aller Lebensbereiche eine fotografische Wahrnehmung an die Seite zu stellen, die bspw. der Beschleunigung einen fotografischen Ausdruck geben wollte. Diese Fotografien zogen Sehgewohnheiten in Zweifel und stellten dem Medium Fragen, die Antworten jenseits der Repräsentation versprachen. Lesen war hier damals wie heute ein responsiver Akt, der von den Oberflächen immer wieder zurückkam und Räume eröffnete, die nicht abgebildet waren. Es handelte sich um ein imaginierendes Lesen, das Sprache nur als Annäherung zuließ. Eine Annäherung, zu der es aber keine Alternative gibt, wenn man verschiedenmediale Wissens- und Wahrnehmungsbestände kombinieren und teilen will.<sup>17</sup> Eine Annäherung aber auch, die für jede Bildpraxis immer wieder von neuem vorgenommen werden muss.

Mit dem Begriff der *Visual Literacy* wird die Vorstellung der Fotografie als Sprache affirmiert, aber gleichzeitig differenziert. Das hat mehrere Konsequenzen: Eine ist hoffentlich, dass visuelle Artefakte ebenso wie die geschriebene Sprache Zeit brauchen, um gelesen, verstanden und mit ihren Kontexten verbunden zu werden.

## References

---

1. Vgl. <https://memory-alpha.fandom.com/de/wiki/Universal%C3%BCbersetzer> (letzter Zugriff: 29.01.2023)
2. Die Nähe zu Geldscheinen als Tauschwaren hat bereits Allan Sekula gesehen. Schon 1863 spricht Oliver Wendell Holmes von Carte de Visite-Porträts als den „sentimentalen ‚Geldscheinen‘ der Zivilisation.“ Wendell Holmes, Oliver (1863): *Doing of the Sunbeam*, in: *Atlantic Monthly*, 13. Jg., Nr. 49, S. 8. Zitiert nach: Sekula, Allan (2015): *Der Handel mit Fotografien* (1981), in: Herta Wolf (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, 5. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 255-290, hier S. 289.
3. Sekula: *Der Handel mit Fotografien*, S. 261f.
4. Green, Jonathan (1984): *American Photography: A Critical History 1945 to Present*, New York: Harry N. Abrams, S. 193, 199.
5. Vgl. Edwards, Elizabeth (2001): *Raw Histories: Photographs, Anthropology, Museums*, Oxford / New York: Berg.
6. Green: *American Photography*, S. 199.
7. Stiegler, Bernd (2018): *How to do Things with Photographs. Towards a Praxeology of Photography*, in: Moritz Neumüller (Hrsg.): *The Routledge companion to photography and visual culture*, New York / London: Routledge, S. 4-13, hier S. 8.
8. Jokeit, Hennric: *Voraussehen – Neurowissenschaftliche Perspektiven einer Bild-Ästhetik. Teil 2*, in: *ReVue. Magazin für Fotografie und Wahrnehmung*, <https://www.re-vue.org/beitrag/im-kopf-hennric-jokeit-voraussehen> (letzter Zugriff: 26.01.23).



9. Ebd.
10. Stiegler: How to do Things with Photographs, S. 11.
11. Sandburg, Carl (1955): Prologue, in: The Family of Man. Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York: Maco, S. 3. Zitiert nach: Sekula: Der Handel mit Fotografien, S. 278.
12. Sekula: Der Handel mit Fotografien, S. 278.
13. Diese sehr verkürzte Opposition hat Sekula 2003 ausführlich in seinem Aufsatz „Der Körper und das Archiv“ differenziert, in: Herta Wolf (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 269-334.
14. Steichen, Edward (1966): On Photography, in: Nathan Lyons (Hrsg.): Photographiert on Photography, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, S. 107. Zitiert nach: Sekula: Der Handel mit Fotografien, S. 274.
15. Emmanuel Alloa beschreibt Opazität im Gegensatz zur Transparenz in der Fotografie als das „glatte“ Objekt, das „den Blick auf den Schauenden zurückw[irft]“, während transparente Fotografien „die Sicht auf ihren dahinterliegenden Sinn eröffnen“. Alloa, Emmanuel (2011): Das durchscheinende Bild, Zürich: diaphanes, S. 10.
16. Vgl. Grave, Johannes (2014): Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper, Helmut Hühn (Hrsg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 1), Hannover: Wehrhahn, S. 51-71.
17. Ein Beispiel: Alfred Döblin nannte August Sanders *Antlitz der Zeit* eine Soziologie „ohne zu schreiben“. Diese Referenz ist sichtbar, auch ohne lesbar zu sein und doch muss Döblin schreibend diese Referenz herstellen, die sich dann im Wechselspiel zwischen Bild und Blick ausdifferenziert. Döblin, Alfred (1976): Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit, in: August Sander: Antlitz der Zeit (1929), München: Schirmer/Mosel, S. 13.

SUGGESTED CITATION: Schürmann, Anja: Alle verstehen alles? Fotografie als universal language, in: KWI-BLOG, [<https://blog.kulturwissenschaften.de/alle-verstehen-alles/>], 13.02.2023

DOI: <https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20230213-0830>

# DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT  
DUISBURG  
ESSEN

*Offen im Denken*

ub | universitäts  
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

**DOI:** 10.37189/kwi-blog/20230213-0830

**URN:** urn:nbn:de:hbz:465-20230315-104447-6

Alle Rechte vorbehalten.