

Es zeigt einen aufstrebenden, nachwachsenden (damals noch zukünftigen) amerikanischen Präsidenten auf einer Wahlkampfbühne. Die Konferenzfarben lassen sich zudem als die Farben der US-amerikanischen Flagge deuten, sodass der Auftritt eine zusätzliche politische und politische Lesart bekommt, was hier allerdings primär kein bildliches Zeichen ist, sondern zum semiotischen Potential der hochgradig inzidenten Veranschaulichung zu rechnen ist. Der gewählte Bildausschnitt sowie die Oberperspektive, die den Untergrund zweidimensional erscheinen lassen, betonen diese Lesart jedoch beträchtlich.

Insgesamt ist es die bildliche Analyse des Anspruchs von Obama für diese Prozessschritte der systemischen Bildanalyse untermauert.

HauptvertreterInnen

Michael Lingner (*1950)

Hans Dieter Huber (*1953)

Kitty Zijlmans (*1955)

Sabine Kampmann (*1972)

Geeignete Bildtypen

Aufgrund der Flexibilität und universalen Anwendbarkeit der Methode ist die systemische Bildanalyse im Prinzip auf alle Arten von Gegenständen anwendbar, die den Anspruch erheben, ein Bild zu sein. Sie ist beispielsweise auf so unterschiedliche Mediensysteme wie Architektur, Skulptur, Film, Video, Installation, Multimedia-Präsentation, Performances, Bühnenshows, Theaterinszenierungen, Skateboard-Rampen und Flughafen-Terminals anwendbar.

Bezüge zwischen Methoden und Theorien

Die systemische Bildanalyse bezieht sich primär auf folgende Hintergrundtheorien: Systemtheorie und Visual Culture Studies.

HANS DIETER HUBER

Systemische Bildanalyse

1. Historische Wurzeln/Ideengeschichte¹

Die Methode der systemischen Bildanalyse hat sich im Fach Kunstwissenschaft entwickelt. Hubers im Jahre 1980 erschienener Beitrag dürfte der erste Text im deutschsprachigen Raum gewesen sein, der das Kunstwerk als ein System auffasste (HUBER 1982). Die Aufgabe der systemischen Bildanalyse besteht darin, das Funktionieren eines Kunstwerkes als wechselseitige Interaktion verschiedener Elemente in einer Umwelt zu beobachten und zu beschreiben. Damit ist eine Thematisierung des Beobachters notwendig. Er kann entweder in Form eines impliziten Betrachters, der als Rezeptionsvorgabe in der Struktur des Bildes angelegt ist, konzipiert werden oder als expliziter Beobachter, der bei den Operationen der Beobachtung, Bezeichnung und Beschreibung von Bildern von einem Beobachter 2. Ordnung beobachtet wird.

Die holländische Kunsthistorikerin Kitty Zijlmans entwickelt 1988 in Zusammenarbeit mit dem Literaturwissenschaftler Jos Hoogeveen den Versuch, die Systemtheorie Niklas Luhmanns auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des *Blauen Reiter* anzuwenden. Der Hamburger Kunsttheoretiker Michael Lingner publiziert ebenfalls in diesem Jahr einen Aufsatz, in welchem er die Autonomieproblematik der Kunst aus systemtheoretischer Sicht erörtert. Nach einer Kritik an den traditionellen, kunsthistorischen Forschungsmethoden von Ikonografie, Ikonologie, Semiotik, Strukturanalyse und Ikonik konzipiert Huber (1989a) das Kunstwerk als ein System, das aus heterogenen Elementen unterschiedlichster Art besteht. Ihre Beziehungen werden als Relationen, Kopplungen oder Inter-

¹ Die Ausführungen in diesem Teil stellen eine leicht veränderte Fassung der historischen Rekonstruktion dar, die ich in HUBER 2012 dargelegt habe.

aktionen beschrieben. Die Systemanalyse der Elemente und ihrer Beziehungen ergibt eine strukturelle Beschreibung des Kunstwerks (HUBER 1989: 45f.). Huber unterscheidet drei verschiedene Schichten eines Kunstwerkes, nämlich eine materielle, eine syntaktische und eine semantische Ebene. Er relativiert die Interpretation von Kunstwerken in Bezug auf einen impliziten Betrachter, den er der Rezeptionsästhetik der Literaturwissenschaft entnimmt und auf die Interpretation von Kunst überträgt. In diesem Zusammenhang entwickelt er ein Modell ästhetischer Wahrnehmung, welches vom ersten Eindruck über die allmähliche Verfestigung der wahrgenommenen Gestalt bis hin zur sprachlichen Benennung und kognitiven Wirkung der ästhetischen Erfahrung reicht. Im Gegensatz zu Luhmann kommt der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, seinen materiellen, syntaktischen und semantischen Elementen, eine zentrale Bedeutung zu.

Ein Jahr später folgt die Doktorarbeit der holländischen Kunstwissenschaftlerin Kitty Zijlmans mit dem Titel *Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis* (1990). Ihre Arbeit ist stark an die konstruktivistische Systemtheorie Niklas Luhmanns angelehnt. Sie versteht das Kunstwerk als eine Kompaktkommunikation, welche auf einem Prozess von Selektionen basiere (ZIJLMANS 1990: 47). Im Gegensatz zu Huber entwickelt Zijlmans keine Methode der Bildanalyse, sondern nimmt sich mit der Übernahme der Luhmannschen Position, das Kunstwerk sei lediglich eine »Kompaktkommunikation«, jede Möglichkeit, diesen Gegenstand genauer zu untersuchen.

Ab etwa 1990 erscheinen eine Reihe von Aufsätzen von Huber und Zijlmans, in denen es entweder um eine Erweiterung des systemtheoretischen Ansatzes oder seine Anwendung auf Fallbeispiele der modernen und zeitgenössischen Kunst geht (HUBER 1991, 1993, 1994, 1999; ZIJLMANS 1991a, 1991b, 1995a, 1995b). Ab Mitte der 1990er-Jahre erweitert Huber seinen systemtheoretischen Ansatz einerseits in den Bereich der Neuen Medien wie Internet, Netz- und Medienkunst, auf der anderen Seite aber auch in den Bereich der alltäglichen Bildsysteme, ihrer spezifischen Materialität, ihren sozialen Gebrauch und ihrer adäquaten Interpretation. Er unternimmt den Versuch, eine Systemtheorie des Bildes zu entwickeln, die auch auf nicht-künstlerische Bilder anwendbar ist und vor allem die soziale Differenzierung des Bildgebrauches durch verschiedene Beobachter- oder Benutzergruppen betont, die sich hinsichtlich ihrer sozialen Lage, ihrer Milieus und ihrer ästhetischen Präferenzen voneinander unterscheiden (HUBER 2004a).

Aus der Unzufriedenheit mit dem begrenzten Kanon der Hochkunst und seiner ständigen Interpretation entwickeln einige junge Kunsthistoriker nach der Jahrtausendwende bildspezifische Fragestellungen, die außerhalb der klassischen Bereiche der Kunstwissenschaft liegen. Sie öffnen dadurch das Fach in Richtung Kulturwissenschaften und Visual Studies (beispielsweise KAMPMANN/KARENTZOS/KÜPPER 2004).

2005 hat Huber das vorwiegend an Beispielen zeitgenössischer Kunst entwickelte Modell auf einen klassischen kunsthistorischen Gegenstand übertragen, nämlich auf das Werk des venezianischen Malers Paolo Veronese (HUBER 2005). Darin wird die Maler-Werkstatt als ein komplexes soziales System aufgefasst, in welchem die einzelnen Mitarbeiter mithilfe verschiedener Medien wie Skizzen, Zeichnungen, Wachsmoellen, Stichen und sogenannte *ricordi*, großformatigen Hell-Dunkel-Reproduktionen *nach* ausgeführten Gemälden, untereinander kommunizieren. Wenn Kunst Kommunikation ist, dann muss man beobachten, mit welchen Medien kommuniziert wird, lautet eine der zentralen Einsichten, die zu einer stärkeren Betonung von Kunst als einem Mediensystem führte. Die soziale Umwelt Paolo Veroneses in Venedig, die Organisation der Malerzunft, die soziale Schicht seiner Auftraggeber sowie die Selbstbeschreibungen des venezianischen Kunstsystems werden ausführlich beobachtet und analysiert.

2006 entwickelt der Schweizer Kunstwissenschaftler Beat Wyss eine Kunstgeschichte als Systemgeschichte (WYSS 2006). Sein Ziel besteht darin, den historischen Prozess der Ausdifferenzierung des Bildes als einen Vorgang zunehmender Autonomisierung der Kunst zu beschreiben. Seiner Ansicht nach wird das Kunstsystem vom Stammsystem ›Herrschaft‹ ausgebrütet. Es bleibe auch nach dessen Ausdifferenzierung in ein weltliches und ein geistliches System beiden gegenüber Jahrhunderte lang tributpflichtig (ebd.: 149). Kunst autonomisiere sich im Laufe ihrer Geschichte mithilfe benachbarter Anlehnungskontexte wie der Wissenschaft, der Ökonomie, der Literatur und der öffentlichen Meinung.

Im selben Jahr erscheint die Dissertation von Sabine Kampmann (KAMPMANN 2006). Sie wendet die Systemtheorie von Niklas Luhmann auf die Figur des Künstlers an. Die Begriffe der Kommunikation und der Polykontextualität sind ihr wichtig, um ein multikausales und dynamisches Modell künstlerischer Autorschaft entwickeln zu können. ›Der Künstler‹ ist nach Luhmann ein Kondensat oder Sediment von Dauerkommunikationen des Kunstsystems (KAMPMANN 2006: 92). Mithilfe des Formbegriffs ›Person‹ gelingt es ihr, die Person des Künstlers als eine aktuelle Auswahl der Beschreibung eines Menschen vor dem Hintergrund anderer, ungenutzter Möglichkeiten zu konzipieren (ebd.: 100). Ihre zentrale Frage lautet, wie Autorschaft durch Kommunikation im Kunstsystem entsteht. Sie stellt den Ausgangspunkt für genauere Untersuchungen dar, welche sie am Beispiel von Christian Boltanski, Eva & Adele, Pippilotti Rist und Markus Lüpertz entwickelt.

Bei Huber (2007) wird die Kunst in drei Beobachtungsperspektiven als ein System entfaltet. Zu Beginn wird das Kunstwerk als ein System aufgefasst. Es besteht aus verschiedenen Elementen, die miteinander interagieren. Die Bedeu-

tung des Kunstwerks entsteht aus der Beschreibung und Interpretation dieser Interaktionen. Sein Verhältnis zur Umwelt wird mithilfe der Begriffe der operationalen Schließung und der strukturellen Kopplung bestimmt. Im zweiten Abschnitt wird Kunst als ein Mediensystem aufgefasst. An Beispielen aus der Bildenden Kunst wird das Verhältnis zwischen Form und Medium erörtert. Die spezifische Medialität der Kunstkommunikation ist von entscheidender Bedeutung für die Schnittstelle zwischen Materialität und Sinn. Ein Kapitel über die Einheit der Differenz von Selbstwahrnehmung und Weltwahrnehmung sowie die grundlegende Sozialität des Beobachtens durch ihre Versprachlichung leiten über zur Konzeption des Kunstsystems als eines Funktionssystems der Gesellschaft. Anders als Luhmann unterscheidet der Verfasser heterogene Komponenten im Kunstsystem, nämlich Kunstwerke, Individuen und Institutionen. Er beschreibt die Interaktionen zwischen den einzelnen Einheiten, ihre Organisation, Struktur und historische Ausdifferenzierung. Das Buch schließt mit einem Ausblick auf die Möglichkeiten einer zukünftigen, systemischen Kunstwissenschaft.

Um die Jahrtausendwende tritt eine jüngere Generation von KunsthistorikerInnen auf, die sehr intensiv diese Theorien rezipiert. Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos, Peter Bell, Florian Lippert, Carsten Zorn oder Inge Hinterwaldner öffnen die Türen für eine neue Rezeption systemischer Theorien in der Kunstwissenschaft. Einige Impulse setzt zwischenzeitlich auch die Zeitschrift *kritische berichte*. Ein kurzer Überblick über die Brauchbarkeit systemtheoretischer Methoden in der Kunstwissenschaft stammt von Huber (1994). 2008 gibt Sabine Kampmann ein Sonderheft zu Niklas Luhmann heraus, in dem zahlreiche Autoren aus der Kunstwissenschaft ausgewählte Grundbegriffe der Systemtheorie skizzieren und ihre Verbindung zu den kunstgeschichtlichen Methoden darlegen (KAMPMANN 2008).

2. Beschreibung und Erklärung der Methode

Systemische Bildanalyse geht von drei Grundbegriffen aus: dem *Kunstwerk* (als ein System), dem *Beobachter* und der *Situation*. Man muss hinzufügen, dass die folgende Beschreibung der Methode keine Gebrauchsanleitung für die Bildinterpretation darstellt. Sie stellt vielmehr eine Diskussion von Bedingungen und Möglichkeiten dar, wie man sich mit diesem Ansatz verschiedenen Bildtypen nähern und bestimmte Zusammenhänge erkennen kann. Die hier gegebenen Beschreibungen sind daher nur ein Paar Krücken, mit denen man systemisch laufen lernen kann. Gehen muss man dann schon selbst – ohne methodische

Krücken. In der Interpretation von Bildern stellt die Methode nur eine Art implizites Hintergrundwissen dar, das hier und da in bestimmten Beobachtungen und Formulierungen sichtbar wird, aber in der Interpretation selbst niemals Selbstzweck ist.

2.1 *Das Bild*

Das Bild wird als ein System aufgefasst, das aus Elementen oder Einheiten besteht, die in Wechselwirkung (Interaktion) miteinander stehen. Die Unterscheidung und Bezeichnung der Elemente und ihrer Interaktionen durch einen Beobachter ergibt die Struktur des Systems als seinen tatsächlichen Zustand zum Zeitpunkt der Beschreibung. Um ein Bild genauer analysieren zu können, empfiehlt es sich, drei verschiedene Ebenen voneinander zu unterscheiden, nämlich eine materielle, eine syntaktische und eine semantische Beobachtungsebene.

Wenn man ein Bild auf seine materiellen Einheiten oder Elemente hin untersucht, dann lassen sich in den meisten Fällen der Bildträger, die Pigmente und die Bindemittel als die wichtigsten, materiellen Elementgruppen voneinander unterscheiden und sprachlich bezeichnen. Die Materialität eines Bildes ist die Bedingung der Möglichkeit seiner Präsenz. Diese wiederum bildet die Grundlage für seine konkrete ästhetische Erfahrung. Wenn man an der Materialität eines Bildes etwas verändert, wirkt sich dies auf die ästhetische Erfahrung aus. Die Folgen einer Substitution der Materialität spielen eine große Rolle in der Theorie der Konservierung und der Restaurierungspraxis von Bildern.

Auf der syntaktischen Ebene des Bildes kann ein Beobachter Formen, Farben und Flächen voneinander unterscheiden, sie mit sprachlichen Begriffen bezeichnen und ihre wechselseitigen Interaktionen beschreiben. Wie es Interaktionen zwischen verschiedenen Formen, verschiedenen Farben und verschiedenen Flächen geben kann, gibt es auch Interaktionen zwischen Formen und Farben, Formen und Flächen sowie zwischen Farben und Flächen. Die Beschreibung der syntaktischen Elemente eines Bildes und ihrer Interaktionen ergibt die syntaktische Struktur eines Bildes zum Zeitpunkt seiner Beschreibung.

Auf der semantischen Ebene haben wir es dagegen mit sprachlichen Konzepten zu tun, die voneinander unterschieden und mit sprachlichen Begriffen bezeichnet werden können. Durch die Unterscheidung und Bezeichnung semantischer Elemente mithilfe sprachlicher Ausdrücke (zum Beispiel ›Einhorn‹, ›Adler‹ oder ›Paradies‹) geraten die semantischen Einheiten in ein Netzwerk von Bedeutungsbeziehungen, die vom Beobachter voneinander unterschieden

und bezeichnet werden können. Die semantische Ebene eines Bildes ist immer eine sprachliche Ebene. Die Elemente oder Einheiten auf dieser Ebene sind also sprachliche Konzepte, die miteinander in einer semantischen Wechselbeziehung stehen. Auf dieser Ebene ist das Bild als ein System von Bedeutungen ein intertextuelles Gebilde. Die Unterscheidung und Bezeichnung der semantischen Elemente eines Bildes und ihrer Interaktionen führt zur Beschreibung der Bedeutungsstruktur des Bildes.

2.2 Der Beobachter

Der zweite, wichtige Grundbegriff in einer systemischen Bildanalyse ist der Beobachter, der dem Bild in einer bestimmten Situation begegnet oder es sogar selbst herstellt. In den meisten Beschreibungsmethoden oder Interpretationstheorien ist der Beobachter der blinde Fleck oder die ausgeblendete Außenseite des methodischen Ansatzes. In den meisten Bildanalysen ist nämlich der Autor selbst der Beobachter und derjenige, der unterscheidet und bezeichnet, auch wenn er so tut, als würde er beobachten, ohne selbst zu beobachten, oder als könnte das Bild sich selbst interpretieren.

Aber welchen Betrachter nimmt man als Interpretationsinstanz für eine systemische Bildanalyse an? Hier hat sich die Kunstwissenschaft bis heute sehr schwer getan. Soll man versuchen, einen historischen Betrachter aus der Entstehungszeit des Bildes zu rekonstruieren, zum Beispiel einen Betrachter aus dem Florenz des Jahres 1525? Aber hier stellt sich das Problem, wie man einen solchen Betrachter überhaupt historisch rekonstruieren kann. Meist wird dies nur über schriftliche Zeugnisse möglich sein. Aber will ich einen Mann des Volkes rekonstruieren, zum Beispiel einen Obstverkäufer auf dem Markt, oder einen adligen Gebildeten der Florentiner Oberschicht, der Latein, Griechisch und die *artes liberales* beherrscht? Oder soll man lieber einen heutigen Betrachter vor dem Bild installieren? Oder einen idealen, einen fiktiven, einen männlichen oder einen weiblichen Betrachter? Zumindest diejenige Person, die das Bild geschaffen hat, also der Maler, Zeichner, Bildhauer oder Fotograf, steht in den meisten historischen Fällen, wenn wir einen Namen haben, fest. Er ist der erste Beobachter des Bildes. Er ist der *primus inter pares*, dessen Blick auf das gerade entstandene Werk fällt, der mit seinen Unterscheidungen und Bildhandlungen die Wahl für oder gegen eine bestimmte Fassung oder Variante trifft.

Aus den Rekonstruktionsproblemen eines authentischen Beobachters hat die Systemtheorie eine völlig abstrakte und allgemeine Variante gewählt, die den Vorteil besitzt, dass sie eine Meta-Theorie der Beobachtung ist und sich an

keinerlei historische Wahrnehmungstheorien anlehnen muss. Sie ist als eine Theorie der Unterscheidung und Bezeichnung von verschiedenen Forschern wie Luhmann, Varela und von Foerster in Anlehnung an den Formenkalkül von George Spencer-Brown (1969) entwickelt worden.

Kurz gesagt, geht es darum, dass die Form immer zwei Seiten hat, eine Innen- und eine Außenseite besitzt. Beide zusammen, die Form mit ihren beiden Seiten, stellt die Einheit der Unterscheidung dar. Es kann aber immer nur eine Seite der Unterscheidung wahrgenommen werden, meistens die Innenseite, seltener die Außenseite. Durch die Operation des Unterscheidens, die ein Beobachter durchführt, wird eine Differenz beziehungsweise ein Unterschied gebildet. Wenn dann eine Seite dieser Differenz oder dieses Unterscheidens mit einem sprachlichen Begriff bezeichnet wird, wird dieser Bereich der Unterscheidung zur bezeichneten Innenseite oder zum *marked space* der Form. Die nicht bezeichnete Außenseite hingegen bleibt der *unmarked space* der getroffenen Unterscheidung. Sie bleibt latent, unbeobachtet und wird durch die sprachliche Bezeichnung der Innenseite unsichtbar gemacht und zum Verschwinden gebracht – und das durch die jeweilige Operation des Beobachters.

Die wenigsten Bildbeobachter oder Interpreten sind sich dieser Konsequenzen bewusst. Bildanalyse, -beschreibung und -interpretation macht also nicht nur visuelle Zusammenhänge sichtbar, indem sie diese durch den Akt der Beschreibung hervorbringen und erzeugen, sondern sie bringen gleichzeitig die sprachlich *nicht* markierten Außenseiten der Unterscheidung zum Verschwinden bzw. machen diese unsichtbar.

Jede Beschreibung eines Bildes steht also sowohl in Beziehung zu dem, was mit der Beschreibung sichtbar gemacht wurde als auch damit, was durch diese Beschreibung verdeckt, invisibilisiert und latent gemacht wird. Der Preis des Sichtbarmachens ist das Verschwinden der anderen Seite der Form. Wenn Paul Klee also in seinem Pädagogischen Skizzenbuch sagt: ›Kunst gibt nicht nur wieder, sondern macht sichtbar.‹, dann kann man ihm heute entgegen: ›Bilder machen nicht nur sichtbar, sondern sie bringen auch die Welt zum Verschwinden.‹

Ganz allgemein kann man behaupten, dass sich Beobachter von Bildern voneinander unterscheiden. Aufgrund dieser Unterschiede ist die Analyse oder Interpretation eines Bildes immer *relativ* zum Beobachter. Wie sich diese Relativität überwinden lässt und wir zu annähernd ›objektiven‹ oder intersubjektiv gültigen Ergebnissen in der Bildanalyse gelangen können, bedarf einer gesonderten Diskussion, die hier nicht geführt werden kann. Es sei nur angedeutet, dass über die Versprachlichung der Beobachtungen und Unterscheidungen bereits eine erste Verallgemeinerung und Objektivierung des Gehaltes stattfindet.

Für die Analyse der Beziehung zwischen Beobachter und Bild bietet es sich an, den Beobachter, wenn nötig, in drei Hinsichten voneinander zu unterscheiden: individuell, sozial und kulturell. In individueller Hinsicht unterscheiden sich Beobachter hinsichtlich ihres Alters, ihres Geschlechts, ihres Bildungsgrades, ihrer visuellen Sozialisation und ihrer ästhetischen Erfahrung im Umgang mit Bildsystemen. Diese Differenzen fließen in die Bildanalyse als implizites Wissen stets mit ein.

In sozialer Hinsicht unterscheiden sich Beobachter hinsichtlich der Schicht und des Milieus, dem sie angehören. Die vertikale Schichtenzugehörigkeit, die sich in Unterschicht, Mittelschicht und Oberschicht unterscheiden lässt, lässt sich durch die Parameter Bildungsgrad, Beruf und Einkommen relativ zuverlässig ermitteln. Interessant sind jedoch die verschiedenen, ästhetischen Milieus, denen Beobachter angehören können. Ende der sechziger Jahre stellte man fest, dass zwei Personen zwar derselben sozialen Schicht angehören können, sich also hinsichtlich Bildungsgrad, Beruf und Einkommen kaum voneinander unterscheiden, aber trotzdem unterschiedliche ästhetische Präferenzen besitzen können. So gibt es auf der sozialen Ebene der Beobachtung von Bildern Unterschiede in vertikaler und horizontaler Hinsicht (milieuspezifische, ästhetische Präferenzen). Wenn man die Frage stellt, wer beobachtet, lenkt man seine Aufmerksamkeit auf den Beobachter des Bildes und damit auf eine der notwendigen Bedingungen der Möglichkeit von Bildanalyse und Bilderfahrung.

2.3 *Die Situation*

Von einer ganz anderen Wertigkeit dagegen ist der Begriff der Situation. Er bezeichnet die Tatsache, dass Bild und Beobachter, wenn sie miteinander in Interaktion treten, immer zur selben Zeit am selben Ort sein müssen. Der Begriff beschreibt die verschiedenen Aspekte der Begegnung und Einbettung von Bild und Beobachter in eine gemeinsame Situation. Situationen lassen sich in räumlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht voneinander differenzieren.

Räumliche und zeitliche Differenzen erzeugen eine fundamentale Relativität in der ästhetischen Erfahrung eines Bildes. Die dritte Hinsicht ist der soziale Aspekt von Begegnungssituationen. Wie sind Beobachtungsverhältnisse in sozialer Hinsicht organisiert? Welche sozialen Systeme der Erzeugung und Zirkulation von Meinungen, Attitüden und Verhaltensweisen sind bei Bilderfahrungen wirksam und beeinflussen die Wahrnehmung? Die soziale Situation übt einen profunden, durchgreifenden Einfluss auf die Wahrnehmung, die ästhetische Erfahrung und

die getroffenen Unterscheidungen und Bezeichnungen aus. Ein gutes Beispiel für soziale Auswirkungen der Situation auf die Bildwahrnehmung ist die Begegnung mit einer spätgotischen Apsis-Ausmalung des gekreuzigten Christus mit Verkündigung und Auferstehung an den Seiten während der Totenmesse für einen verstorbenen Familienangehörigen im Kreise der Familie und der Gemeinde und eine Besichtigung derselben Fresken mit einer Studiosus-Reisegruppe unter Leitung eines akademischen Mittelbauvertreters. Unterschiedlicher können soziale Situationen kaum sein.

2.4 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mit der Methode der systemischen Bildanalyse ein sehr flexibles Interpretationsinstrument zur Verfügung steht. Man kann Bilder als Systeme von beliebiger Komplexität auf eine sehr einfache Art und Weise in verschiedene Grundelemente unterscheiden, die dann in der Bildanalyse mit sprachlichen Begriffen bezeichnet werden. Wie mit einem Zoom-Objektiv kann man ganz nahe an Details herangehen und sie wiederum als komplexe Teilsysteme beschreiben, um im nächsten Augenblick die Optik wieder weit auf die Gesamtverhältnisse aufzuziehen. Die zweite Möglichkeit ist eine seitliche Blickverlagerung. Anstatt zwischen Makro-, Meso- und Mikrosystemen hin und her zu wechseln, kann man seinen Blick vom Bild auf den Beobachter vor dem Bild oder auf die Situation, in der sie miteinander interagieren, lenken. In diesem Falle wird man als wissenschaftlicher Beobachter zu einem Meta-Beobachter oder einem Beobachter 2. Ordnung. Drittens kann man, wenn man Bild und Beobachter als Elemente einer Beobachtungssituation betrachtet und sie als geschlossene *black box* thematisiert, deren innere Zusammensetzung nicht interessiert, die Elemente und Interaktionsbeziehungen der Situation in den Blick nehmen. Letzten Endes entsteht die Bedeutung, die ein Bild in einer Wahrnehmungs-, Interpretations- oder Analysesituation durch den Vorgang der Beobachtung erhält, erst aus der spezifischen Interaktionssituation. Es ist in einer systemischen Bildanalyse nicht nötig, alle Bereiche oder Interpretationsebenen zu thematisieren. Man kann einfach irgendwo beginnen und irgendwo anders aufhören. Eine vollständige Erfassung aller möglichen Relationen und Interaktionsmöglichkeiten ist aufgrund der mathematischen Komplexität sowieso nicht möglich. Jede Bildanalyse ist daher hochgradig selektiv und sie verdeckt mindestens genauso viel, wie sie sichtbar macht.

3. Beispielanalyse

3.1 *Das Bild*

Woraus bestehen die materiellen Elemente eines digitalen Bildes? Grundlage der folgenden Analyse ist eine hochauflösende Bilddatei mit 2949 x 1770 Pixel, 300 dpi Auflösung und einem Seitenverhältnis von 1:1,67. Diese Datei stammte von der Nachrichtenagentur Reuters und enthielt als Metadaten Datum und Uhrzeit der Aufnahme (28.08.2008, 04:18h) sowie den Hinweis auf den Handlungszusammenhang, der sich in der Fotografie gerade vollzieht: »Democratic presidential candidate Barack Obama (D-IL)(R) leaves the stage with his wife Michelle (2nd L) and children Malia (L) and Sasha (2nd R) after his speech at the 2008 Democratic National Convention in Denver, Colorado August 28, 2008. REUTERS/Brian Snyder (United States) Us Presidential Election Campaign 2008 (USA).« Die Datei enthielt keinerlei Kamera-Metadaten. Eine Rückfrage beim Fotografen Brian Snyder (E-Mail von Brian Snyder an den Verfasser vom 23. März 2012) ergab, dass das ursprüngliche Foto eine Datei war, die mit einer Canon EOS 1D Mark III Kamera und einem 24-70mm f/2.8 Zoom-Objektiv mit 24mm, also einem leichten Weitwinkel, aufgenommen wurde. Zur weiteren Distribution des Bildes wurde es teilweise leicht beschnitten. Diese Erläuterungen zeigen, dass es bei digitalen Bildern auf der materiellen Ebene nicht *das* Bild, sondern viele verschiedene gibt. Sie können sich in ihrer Auflösung, ihren Kompressionsalgorithmen (.jpg, .bmp, .tif) und hinsichtlich ihrer Meta-Daten stark voneinander unterscheiden.

Vom Syntaktischen her gesehen, handelt es sich um ein gestrecktes Querformat in den Proportionen 10:16. Man blickt von einem erhöhten Standpunkt auf einen mit blauem Stoff überzogenen Boden, der links oben einen leichten, dreieckigen Anschnitt besitzt. Dieser ist für das Bild außerordentlich wichtig, da er eine starke räumliche Dynamik erzeugt.

Farblich gesehen, liegen die Hauptelemente in den drei Farben Blau, Rot und Weiß. Schwarz setzt einen wichtigen Kontrapunkt in der linken oberen Kante, in den Haaren der Familienmitglieder und im Anzug von Barack Obama. Blau ist eindeutig die dominante Hauptfarbe des Bildes. Sie definiert in farblicher Hinsicht die semantische Grundaussage des Bildes. Der zweite Farbklang wird durch die Rottöne im Bild definiert. Sie kommentieren und ergänzen das farbliche Statement, das durch das Blau gesetzt wird. Weiß und Schwarz spielen akzentuierende und die Bildsemantik modifizierende Funktion. Weiß erleichtert und sublimiert die Situation, während Schwarz eine ernste Note hinzufügt. Man könnte sie mit einem Adjektiv vergleichen, während Blau und Rot als Substantive fungieren.

An den dargestellten Figuren lassen sich folgende syntaktische Interaktionen beobachten. Vorne links läuft die Tochter Malia Obama. Sie hat die Hände wie zum Gebet gefaltet, trägt ein weißes Kleid mit rosafarbenem Muster und eine breite, rosafarbene Schärpe um ihre Hüften. Sie hält offenbar einige der weißen Sterne, die sie zuvor vom Boden aufgesammelt hat, in ihren Händen, als ob sie die Zukunft Amerikas damit beschützen würde. Sie hat das rechte Bein nach vorne gesetzt und ist gerade im Begriff, die Bühne zu verlassen. Leicht hinter ihr versetzt, folgt im Gleichschritt die Mutter Michelle Obama. Sie trägt ein dunkelrotes, mit schwarzen Mustern versehenes, kurzärmeliges Kleid und hat ihre rechte Hand auf die Schulter der Tochter gelegt. Beide blicken leicht nach unten auf den Boden. Barack Obama steht im rechten Winkel zu den beiden Frauen, hat den linken Fuß nach vorne gestellt und den rechten nach hinten abgewinkelt. Er trägt einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd und eine rot-weiße, diagonal gestreifte Krawatte. Sein Blick ist aufrecht und leicht nach rechts oben gewendet. Er blickt in die linke obere Bildecke, wo sich das nicht sichtbare Publikum, befindet. Auch er hat als Haltungsecho den rechten Arm auf die linke Schulter seiner Frau gelegt. Lediglich die Tochter Sasha in einem rosafarbenen, glockenförmigen Kleid, ist noch nicht in die Reihe der Familie aufgeschlossen.

Die Familie läuft in einer diagonalen Reihe von rechts oben nach links unten aus dem Bild. Sie laufen entlang der harmonischen Bilddiagonale. Während sich ihre Oberkörper im linken oberen Bilddreieck befinden, ist Sasha die einzige, die sich unterhalb der disharmonischen Diagonale befindet und auch in Richtung dieser Diagonale, also nach links oben statt nach links unten, läuft (zu den Begriffen der harmonischen und disharmonischen Diagonale, denen er eine lyrische und eine dramatische Spannung zuordnet, vgl. KANDINSKY 1926). Die dargestellte Bewegung ist also in zwei zeitliche Horizonte eingebettet. Man kann als Beobachter rekonstruieren, aus welcher räumlich-zeitlichen Situation sich der dargestellte Moment entwickelt hat und wohin er sich gleich entwickeln wird. Diese Fragestellung ist sehr alt. Die bekannteste Fassung dürfte wohl Lessings *Laokoon* darstellen. Aber auch in der Renaissance war die zeitliche Auf-faltung eines dargestellten Momentes in ein Vorher und Nachher durchaus in der Kunsttheorie geläufig und bekannt (siehe HUBER 2005: 307 - 318). Durch die ausgestreckten Arme entsteht eine starke Bewegungsdynamik aus der Bildmitte heraus in die linke untere Ecke, die durch das schwarze Dreieck links oben noch einmal zusätzlich dynamisiert wird.

Zur Bildsemantik von Formen, Farben und Anordnung lassen sich nur skizzenhafte Ausführungen machen. Wassily Kandinsky hat in *Punkt und Linie zu Fläche* sorgfältige Untersuchungen zur Bedeutung von Flächen, Anordnungen von Ele-

menten im Bild und imaginären Bewegungstendenzen von Formen und Farben durchgeführt. Er hat dabei auch die Bedeutung und Wirkungen von Diagonalen untersucht. Dort liefert er auch eine allgemeine semantische Interpretation einer diagonalen Bildbewegung von rechts oben nach links unten: »Das nach ›Links‹-Insfreiegehen ist eine Bewegung *in die Ferne*. Hierhin entfernt sich der Mensch aus seiner gewohnten Umgebung, er befreit sich von den auf ihm lastenden Gewohnheitsformen, die seine Bewegungen durch eine fast steinerne Atmosphäre hemmen, und er atmet immer mehr und mehr Luft. Es geht auf ›Abenteuer‹. Die Formen, die ihre Spannungen nach links gerichtet haben, haben dadurch etwas ›Abenteuerliches‹, und die ›Bewegung‹ dieser Formen gewinnt immer mehr an Intensität und Geschwindigkeit« (KANDINSKY 1926: 137f.).

Wenige Minuten zuvor hatte Obama seine berühmte Schlussrede gehalten. Die Worte, mit denen er sie beendete, sind für die Semantik des Bildes nicht ganz ohne Bedeutung. Obama bezieht sich nämlich auf die berühmte ›I Have A Dream‹-Rede, die Martin Luther King am 28. August 1963 vor dem Lincoln Memorial in Washington, D. C. als Abschlussrede des von ihm organisierten March on Washington gehalten hatte. Obama fordert seine Zuhörer auf, immer voran zu gehen und sich nicht zurückzuwenden: »›We cannot walk alone‹ the preacher cried. ›And as we walk, we must make the pledge that we shall always march ahead. We cannot turn back.‹ America, we cannot turn back [...] not with so much work to be done; not with so many children to educate, and so many veterans to care for; not with an economy to fix, and cities to rebuild, and farms to save; not with so many families to protect and so many lives to mend. America, we cannot turn back. We cannot walk alone« (OBAMA 2008).

Die Fotografie erscheint exakt wie eine Illustration dieser beiden Sätze ›We cannot turn back. We cannot walk alone.‹ Genau das verkörpert das Bild. Es ist dabei auch bezeichnend, dass die Kinder vorangehen, die Zukunft der amerikanischen Gesellschaft, gefolgt von ihren Eltern. Amerika schließt seine Reihen, und es geht gemeinsam in die Zukunft, ohne zurückzublicken. Das ist die visuelle Botschaft des Bildes. Es gibt hier eine auffällige visuelle Analogie zum *Blindensturz* von Pieter Breughel. Die Blinden haben dort auch jeweils ihre Hand auf die Schulter des Vordermanns gelegt. Sie stürzen aber alle in den Graben getreu des Bibelmottos ›Wenn ein Blinder Blinden nachfolgt‹. Im Falle des Obama-Fotos müsste man die Argumentation ins Positive wenden – getreu des Mottos ›Wenn die Älteren den Jüngeren nachfolgen, wird Amerika eine Zukunft haben.‹

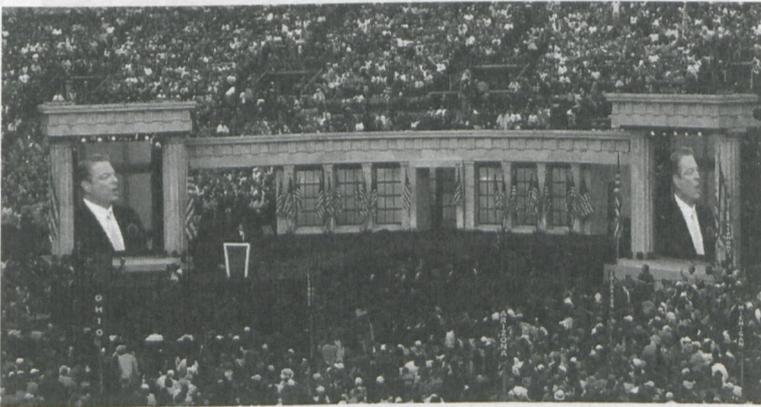
3.2 Die Situation

Zur Situationsanalyse ist anzumerken, dass das Foto am Ende einer viertägigen Parteitagungsveranstaltung, am 28. August 2008, gegen 21 Uhr Ortszeit, entstanden ist, in welcher Obama offiziell zum Präsidentschaftskandidaten der Demokratischen Partei nominiert wurde. Das Bild zeigt die Familie Obama beim Verlassen der Bühne im Pepsi Center von Denver nach seiner aufsehen erregenden Rede. Die Inszenierung der Veranstaltung kostete mehr als 15 Millionen Dollar und es wurde ein unglaublicher medialer Aufwand betrieben (siehe DEMOCRATIC NATIONAL CONVENTION 2008).

Zum besseren Verständnis der Fotografie ist es interessant, sich die mediale Inszenierung der Parteitagssituation und damit letztendlich auch der Fotografie genauer anzusehen.

ABBILDUNG 1

Al Gore spricht am 28. August 2008 auf der National Convention in Denver



Eine Farbabbildung dieses Bildes befindet sich im farbigen Abbildungsteil auf Seite 490.

Zur räumlichen Situation lassen sich folgende Anmerkungen machen: In das Pepsi Center wurde mit großem technischen Aufwand eine klassizistische Bühnenarchitektur eingebaut. Die in der Fotografie selbst nicht sichtbare Kulisse (sie gehört zum *unmarked space*, zur latenten, ausgeblendeten Außenseite der Form) bestand aus einer geschwungenen, klassizistischen Architekturfassade. An den Seiten waren jeweils ein Eckrisalit mit zwei dorischen Säulen und einem Triglyphenfries installiert worden. Darin wurden mithilfe von riesigen, hochrechtecki-

gen LED-Bildschirmen Live-Bewegtbildaufnahmen der Redner oder zugeschalteter Gäste, wie Obama aus seinem Wohnzimmer am ersten Tag, projiziert. Die dorische Tempelarchitektur (wie der Parthenon-Tempel auf der Akropolis in Athen) war im 19. Jahrhundert ein Zitat für die attische Demokratie und ein Symbol für die Herrschaft des Volkes. Dazwischen befand sich eine leicht geschwungene, siebenachsige Kolonnade mit sechs rechteckigen, französischen Fenstern und braunen Sprossen. Rechts und links war ein freier Durchblick auf das Publikum möglich. Durch den in der zentralen Symmetrieachse gelegenen Eingang betraten und verließen die Politiker die Bühne. Ihre Form bestand aus einer querrechteckigen Hinterbühne und einem senkrecht dazu positionierten Laufsteg, der in einem Kreisrund aus 10 Treppenstufen endete, in das die 50 Sterne der amerikanischen Bundesstaaten eingelassen waren. Das Rednerpult konnte im Boden versenkt und wieder emporgehoben werden. Das Ganze war mit einem ultramarinblauen Bodenbelag bezogen.

ABBILDUNG 2

Pressekonferenz im Rose Garden, White House, Washington/D. C.



Eine Farbabbildung dieses Bildes befindet sich im farbigen Abbildungsteil auf Seite 490.

Die Architektur der Bühne ist ein freies Zitat des sogenannten Rosengartens im Weißen Haus, in welchem der Präsident ebenfalls aus einem französischen Fenster in einer ionischen Kolonnade heraustritt, auf einem Laufsteg ein paar Meter nach vorne zu den Journalisten tritt und an einem Rednerpult seine Presseerklärung abgibt. Die Bühnenarchitektur in Denver stellt also auf der einen Seite ein freies Zitat des Rosengartens im Weißen Haus dar. Hierfür spricht auch die vergleichbare Anordnung der amerikanischen Bundesflagge vor den Säulen.

Auch das Rednerpult in Denver zitiert mit seiner konkaven Form das Rednerpult in Washington. Obama tritt, obwohl er in Denver erst zum Präsidentschaftskandidaten gewählt wurde, bereits wie der zukünftige Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika auf. Er wiederholt exakt dasselbe Ritual wie sein Vorgänger George W. Bush jr. im Weißen Haus. Auf der anderen Seite zitiert der dorische Stil der Architekturkulisse die attische Demokratie und die Herrschaft des Volkes in der griechischen Polis der Glanzzeiten des Perikles.

Zur zeitlichen Situation kann Folgendes angemerkt werden. Nachdem Obama seine Rede beendet hat, betreten seine Frau und seine Kinder durch die Kolonnade die Bühne und begrüßen ihn. Er nimmt die kleine Sasha in seine Arme und geht noch einmal Hand in Hand mit seiner Familie an den vordersten Bühnenrand, stellt sich in den Kreis aus 50 weißen Sternen, von denen jeder einen amerikanischen Bundesstaat symbolisiert, um sich vom Publikum zu verabschieden. In diesem Moment schießen hinter den Seitenrisaliten abwechselnd jeweils 3 weiße und 3 rote Feuerwerksraketen in die Luft. Dann kommen Senator Joe Biden und seine Frau ebenfalls auf die Bühne und gehen auf Familie Obama zu. Man trifft sich in der Mitte des Laufstegs. Michelle umarmt Frau Biden, Barack Obama umarmt Joe Biden. Als sie sich wieder dem Publikum zuwenden, schießen seitlich vom Laufsteg blaue, rote und weiße Papierbänder sowie weiße Sterne und kurze, rote Streifen in die Luft. Alle winken noch einmal zusammen ins Publikum. Als die Schlussmelodie endet und ein langsamerer, musikalischer Epilog einsetzt, wenden sie sich um und verlassen die Bühne nach hinten. In diesem Moment schießen vom Dach des Stadions rote und weiße Feuerwerksraketen in den schwarzen Nachthimmel über Denver. Es ist 21 Uhr Ortszeit, als die Veranstaltung endet.

3.3 Die Beobachter des Bildes

Durch die fotografische Aufnahme ist eine implizite Betrachterposition mitgegeben. Sie liegt über den dargestellten Personen und wurde von einem stark erhöhten Standpunkt aus gemacht. Der Fotograf Brian Snyder muss für diese Aufnahme oberhalb der Kolonnade postiert gewesen sein, als er dieses Foto geschossen hat. In Abb. 1 sieht man deutlich die Heerscharen von Fotojournalisten mit großen Teleobjektiven und die rechts und links davon postierten Fernsehkameras. Der Fotograf Brian Snyder ist ein in Boston ansässiger Fotojournalist. Seine Arbeit erstreckt sich auf lokale, nationale und internationale Nachrichten und Ereignisse. Beispiele hierfür sind die letzten fünf us-Präsidentschafts-Kampagnen und Vorwahlen, Hurricane Katrina, die Oscar-Verleihung, die Olympischen

Winterspiele, die Super Bowl, die World Series, die Masters und der Ryder Cup. Er ist Senior Staff Fotograf bei Thomson Reuters und ein Absolvent der School of the Museum of Fine Arts, Boston und der Tufts University. Snyder ist zwei Mal Fotograf des Jahres der Boston Press Photographers Association geworden.

Die Fotojournalisten und Kameramänner fungieren als legitimierte Repräsentanten des öffentlichen Blicks. Sie erzeugen das Bild von Barack Obama, wie wir es in der Öffentlichkeit wahrnehmen. Der Pressejournalist ist damit eine Art von legitimiertem Stellvertreter des Volkes. Kraft seines autorisierten Amtes und seiner Aufgabe ist er von den Veranstaltern, der Demokratischen Partei Amerikas, zu dieser Perspektive und zu diesem Blick legitimiert. Die Fotografie von dem erhöhten Standpunkt ist daher ebenfalls eine sehr geschickte Inszenierungsstrategie der Bühnenbauer. Sie unterstellen den Präsidentschaftskandidaten der öffentlichen Kontrolle des panoptischen Blicks der Massenmedien.

Der lückenlos überwachte Raum, in dem die einzelnen Personen in feste Plätze eingespannt sind und in dem die kleinsten Bewegungen und sämtliche Ereignisse registriert werden, ist das Modell eine Disziplinierungsanlage, schreibt Michel Foucault (vgl. FOUCAULT 1975: 253; die folgenden Passagen sind die freie Übertragung einiger Argumente, die Foucault in seinem Kapitel über Panoptismus formuliert hat). Die panoptische Anlage der Bühnenarchitektur schafft einen sozialen Raum, der es ermöglicht, ohne Unterbrechung zu beobachten. Der Präsidentschaftskandidat befindet sich dabei in der Rolle eines Objektes. Er wird ständig gesehen, ohne selbst zu sehen. Er ist Gegenstand eines permanenten visuellen Informationsflusses. Daraus ergibt sich die Hauptwirkung des panoptischen Blicks, »die Schaffung eines bewußten Sichtbarkeitszustandes [...], der das automatische Funktionieren der Macht sicher stellt. [...] [D]er architektonische Apparat ist eine Maschine, die ein Machtverhältnis schaffen und aufrechterhalten kann« (FOUCAULT 1975: 258).

Obama ist das Objekt einer Machtsituation, die er selber stützt und die er selbst erzeugt. Er internalisiert das durch das Architekturdispositiv vorgegebene Machtverhältnis, indem er sich bewusst ist, dass er von den dazu legitimierten Repräsentanten der Massenmedien permanent beobachtet wird. In diesem panoptischen Blick ist der normale Beobachter durch die implizite Perspektive mit eingebunden. Er wird zum Komplizen des Pressefotografen, zur legitimierten Instanz einer öffentlichen Blick-Kontrolle.