

Materialität, Verkörperung und Affordanz bei Paul Graham's *a shimmer of possibility*

Hans Dieter Huber

Abstract

Zunächst wird die Frage erörtert, was ein materielles Bild ist und was man unter einem Bild versteht. Es wird nicht klar unterschieden, ob ein physischer Gegenstand, eine bildliche Darstellung oder ein geistiges Bild, das in unserem Gehirn entsteht, gemeint ist. Die bildhafte Oberfläche eines materiellen Trägers ist die Schnittstelle zwischen dem physischen Bild und dem mentalen Bild. Im Gegensatz dazu funktioniert unsere Art, von einer bildlichen Darstellung zu sprechen, ganz anders. Materielles Bild und bildliche Darstellung sind strukturell gekoppelt. Die Darstellung kann nicht ohne einen materiellen Träger existieren. Das materielle Bild verkörpert die bildliche Darstellung wie der Schauspieler die Rolle. Die bildliche Darstellung ist nur teilweise determiniert. Sie enthält Unbestimmtheitsstellen, die durch die Imagination des Betrachters aufgefüllt werden. Gibson erfand das Wort Affordanz als Ersatz für den Begriff des Wertes. Affordanzen sind das, was Dinge einem Lebewesen bieten, was sie ihm "zur Verfügung stellen" oder "erlauben". Das grundlegende Problem seiner Theorie liegt in dem Versuch, einen "direkten" und "unvermittelten" Zugang zur Realität zu konstruieren. Der in seiner Theorie implizite Objektivismus übersieht, dass Affordanzen weder 'gegebene' noch 'direkte' 'Eigenschaften' von Objekten sind. Affordanzen sind das Ergebnis einer aktiven Zuschreibung und Bewertung durch einen wissenschaftlichen Beobachter. Die fotografische Serie von Paul Graham *a shimmer of possibility* existiert in verschiedenen Materialitäten, nämlich als Fotobücher und Sequenzen von fotografischen Farbabzügen an der Wand, die unterschiedliche Affordanzen bereitstellen. Die Fotobücher und fotografischen Sequenzen sind eingebettet in einen Raum der Potentialität, aus dem heraus sie durch einen konkreten Prozess ästhetischer Erfahrung zur Aktualität gebracht werden.

Einleitung

Mein Text gliedert sich in vier Teile. Zunächst wird die Frage erörtert, was ein materielles Bild ist und was unter einer bildlichen Darstellung zu verstehen ist. Im zweiten Teil werde ich Gibsons Theorie der Affordanzen diskutieren und eine kritische Neuinterpretation vorschlagen. Ich werde argumentieren, dass das Konzept einer materiellen Affordanz nicht geeignet ist, um zu beschreiben, was in einem Betrachter vor sich geht, wenn er Bilder betrachtet. Wir müssen die begrenzte theoretische Basis erweitern und visuelle, mentale und ästhetische Affordanzen einbeziehen. Im dritten Teil werde ich Paul Grahams Fotoprojekt *a shimmer of possibility* als Interpretationsbeispiel verwenden. Im vierten Teil werde ich die Frage nach den verschiedenen materiellen Erscheinungen des Projekts erörtern und inwieweit man sagen kann, dass die Fotografien etwas für die ästhetische Erfahrung des Betrachters leisten. Meine Schlussfolgerung wird sein, dass das physische fotografische Objekt in einem Raum der Möglichkeiten existiert. Erst wenn ein Betrachter es tatsächlich wahrnimmt und begreift, wird es aus diesem Möglichkeitsraum herausgenommen und zu einer spezifischen Aktualität als ästhetisches Objekt. Von diesem konstituierten ästhetischen Objekt aus können dann dem physischen Objekt rückwirkend verschiedene Affordanzen als seine 'Eigenschaften' zugeschrieben werden.

Verschiedene Redeweisen von Bildern

Meistens ist unsere Rede von Bildern mehrdeutig und unklar. Wir unterscheiden nicht, ob wir das Bild als ein physisches Objekt, eine bildhafte Darstellung oder ein mentales Bild, das in unserem Gehirn erzeugt wird, meinen. Ich werde den Begriff ‚Bildkörper‘ für den physischen Gegenstand verwenden, der wie jeder andere Alltagsgegenstand in der Welt existiert. Den Begriff ‚bildhafte Darstellung‘ oder ‚Darstellung‘ werde ich für die farbig strukturierte Oberfläche auf der Vorderseite eines Bildträgers verwenden. Den Begriff ‚Bild‘ reserviere ich ausschließlich für die bildhafte, geistige Vorstellung oder Imagination, die durch eine emotional-kognitive Synthese aus den Wahrnehmungen, Phantasien, Einstellungen, Erwartungen, Erinnerungen, aber auch der Vorurteile und Stereotypen eines Beobachters resultiert. Bilder in diesem letzten Sinne sind immer mental. Sie existieren in einer völlig anderen materiellen Domäne wie der Bildkörper, nämlich im neurobiologisch-kognitiven Bereich des Beobachters. Die bildhafte Darstellung ist im Bildträger verkörpert. Die bildliche Darstellung ist, materiell gesehen, eine farbig strukturierte Oberfläche auf der Außenseite eines physischen Bildträgers. Sie ist gleichzeitig eine Grenzfläche zwischen der Vorderseite des materiellen Bildkörpers und dem Umgebungsmedium.

Die bildhafte Darstellung auf der äußeren Oberfläche eines Bildträgers ist die Schnittstelle zwischen picture and image. Ob diese farbig strukturierte Oberfläche an der Außenseite eines Körpers materiell oder mental ist, hängt davon ab, von welcher Seite man diese Grenze beobachtet: die materielle Verkörperung der Oberfläche auf dem Bildkörper oder das farbig strukturierte Umgebungslicht, das von der Oberfläche des Körpers reflektiert und an den Beobachtungspunkt eines Beobachters übertragen wird.¹ Grenzen haben im Allgemeinen zwei Seiten und man kann jeweils nur eine Seite der Unterscheidung sehen.

Das Bild als physischer Gegenstand

Das Bild als physischer Gegenstand ist vollständig, dreidimensional und von allen Seiten her bestimmt.² Es besitzt eine Vorderseite, Seitenflächen und eine Rückseite. Diesen materiellen Träger der bildlichen Darstellung bezeichne ich als materielles Bild oder Bildkörper.

Mein Dank gilt Dr. Bettina Lockemann, K. In, für eine kritische Lektüre und Diskussion der ersten Fassung dieses Textes und ihre Hinweise auf weiterführende Literatur zum Thema Fotobuch.

¹ Gibson 1979, 65-92.

² Ingarden 1962.

Man kann das materielle Bild in die Hand nehmen, umdrehen, auf den Kopf stellen, auf den Tisch legen, verpacken oder transportieren. Es ist mit allen Sinnen gleichzeitig wahrnehmbar. Man kann es ertasten, daran riechen oder mit den Fingerspitzen über seine Oberflächen fahren. Man spürt, wie schwer es ist, wenn man es anhebt. Wenn man darauf klopft, kann man seinen spezifischen Klang hören und man könnte sogar mit der Zunge an ihm schmecken. Das materielle Bild unterliegt wie alle anderen Dinge der Welt denselben physikalischen, biologischen und chemischen Gesetzen. Es altert und degradiert in Abhängigkeit von den spezifischen Umweltbedingungen, denen es ausgesetzt ist.

Die radikale Übersetzung der Materialität

Der Übergang vom materiellen zum wahrgenommenen, verarbeiteten und letztlich verstandenen, mentalen Bild ist eine Form der radikalen Übersetzung.³ Es handelt sich um eine vollständige Transformation des physischen Bildkörpers und insbesondere der bildlichen Darstellung in die neurobiologisch fundierte Materialität eines lebenden Organismus. Die ursprüngliche Materialität aus Farbpigmenten, Bindemitteln und Trägermaterialien bleibt zwar nach dieser Übersetzungsleistung vollständig an ihrem ursprünglichen Ort und in umfassender Potentialität erhalten. Aber durch die radikale Übersetzung ist eine zweite, völlig neue, neurobiologisch bestimmte Bildmaterialität entstanden. Dieses Bild bezeichne ich mit dem Begriff mentales Bild. Sein Ort ist das jeweilige kognitive System eines Beobachters.

Die bildhafte Darstellung

Ganz anders dagegen funktioniert unsere Redeweise von einer bildhaften Darstellung. Sie ist im Gegensatz zum materiellen Bildkörper nicht allseitig bestimmt und auch nicht mit allen Sinnen wahrnehmbar. Bildhafte Darstellungen besitzen nur eine einzige Oberfläche, die darüber hinaus nur mit dem Sehen und keinem anderen Sinn wahrnehmbar ist. Die bildliche Darstellung unterliegt denselben Bedingungen von Degradation und Alterung, wie der Bildträger, der sie verkörpert. Materielles Bild und bildliche Darstellung sind unauflösbar miteinander verbunden. Sie sind strukturell gekoppelt.⁴ Die Darstellung kann nicht ohne ihren materiellen Träger existieren. Der materielle Bildträger verkörpert die bildhafte Darstellung wie der Schauspieler die Rolle. Wenn das materielle Bild als physischer Gegenstand zerfällt oder sich auflöst, löst sich auch die bildliche Darstellung mit auf. Materielles Bild und bildhafte Darstellung verändern sich daher in strikter, koevolutiver Drift.⁵

Die Theorie der Affordanz bei James J. Gibson

Gibson hat das Kunstwort *Affordanz* als Substitut für den Begriff des *Wertes* erfunden, der für ihn eine philosophische Altlast darstellte. Bereits 1966 taucht der Begriff in seinem

3 Quine 1980, § 7.

4 "We take as given the idea of distinction and the idea of indication, and that we cannot make an indication without drawing a distinction. We take, therefore, the form of distinction for the form. [...] That is to say, a distinction is drawn by arranging a boundary with separate sides [...]. Once a distinction is drawn, the spaces, states, or contents on each side of the boundary, being distinct, can be indicated. There can be no distinction without motive, and there can be no motive unless contents are seen to differ in value." Spencer-Brown 1979, 1.

Zum Begriff der Drift und seiner evolutionären Funktion siehe Maturana/Varela 1984, 119-129; Maturana 1988, 833: „Die dynamischen strukturellen Beziehungen einer Einheit mit ihrem Medium, durch die diese Einheit ihre Identität bewahrt (...) nenne ich >strukturelle Koppelung< (oder >strukturelle Anpassung<). Diese Koppelung wird durch die alltägliche Praxis des Beobachters erkennbar. Für die Existenz jeglicher Einheit sind also die Erhaltung ihrer Identität und die Erhaltung ihrer Adaptation konstitutive Bedingungen. Als konstitutive Bedingungen für die Existenz einer Einheit sind Erhaltung der Identität und Erhaltung der Adaptation wechselseitig voneinander abhängige Bedingungen, so daß mit dem Verlust der einen Bedingung auch stets die andere verloren geht und die Einheit dann nicht mehr existiert. Wenn dies geschieht, dann löst sich eine komplexe Einheit auf, während eine einfache Einheit verschwindet.“ [eigene Übersetzung]

5 Maturana 1990, 73.

Buch „The Senses Considered as Perceptual Systems“ auf.

When the constant properties of constant objects are perceived (the shape, size, color, texture, composition, motion, animation, and position relative to other objects), the observer can go on to detect their *affordances*. I have coined this word as a substitute for *values*, a term which carries an old burden of philosophical meaning. I mean simply what things furnish, for good or ill. What they *afford* the observer, after all, depends on the properties.⁶

Über mehrere Jahrzehnte hinweg hat Gibson an einer zufrieden stellenden Definition von Affordanz gearbeitet und sie dabei immer wieder verändert, weil er bis zuletzt nicht mit ihr zufrieden war.⁷ Im achten Kapitel seines dritten und letzten Buchs „The Ecological Approach to Visual Perception“ von 1979 formuliert er ausführlich seine theory of Affordanztheorie.

I have described the environment as the surfaces that separate substances from the medium in which the animals live. But I have also described what the environment *affords* animals, mentioning the terrain, shelters, water, fire, objects, tools, other animals, and human displays. How do we go from surfaces to affordances? [...] Perhaps the composition and layout of surfaces *constitute* what they afford. If so, to perceive them is to perceive what they afford. This is a radical hypothesis, for it implies that the ‚values‘ and ‚meanings‘ of things in the environment can be directly perceived.⁸

Er ist sich immer noch nicht sicher. Vielleicht („perhaps“) konstituieren die umgebende optische Anordnung und das Layout der Oberflächen der Dinge die Affordanz, die ein Gegenstand einem Beobachter anbietet, lautet seine These. Affordanz seien das, was Dinge dem Lebewesen anbieten, was sie ihm ‚liefern‘ oder ‚gestatten‘. Affordanz würden quer durch die traditionelle Dichotomie von Subjekt und Objekt schneiden. Sie sind seiner Ansicht nach sowohl subjektiv als auch objektiv, sowohl Bestandteil des Lebewesens wie seiner Umwelt, sowohl innen wie außen. Umwelt und Lebewesen seien komplementär zueinander.⁹

Gibsons Wahrnehmungstheorie war zur damaligen Zeit in mehrerer Hinsicht radikal und innovativ. Sein methodischer Ansatz unterschied sich fundamental von den bisher bekannten, wahrnehmungspsychologischen Methoden und Experimenten. Erstens ging er davon aus, dass Beobachter mit *zwei* Augen und nicht mit einem einzigen Auge sehen, ferner, dass die Augen in *zwei* Augenhöhlen sitzen, in der sie sich mit Hilfe der äußeren und inneren Augenmuskeln auf komplexe Weise hin und her bewegen und verschiedene Objekte in der näheren Umgebung fokussieren können. Die beiden Augen mit ihrer Muskulatur und den beiden Augenhöhlen sitzen in einem Kopf und sind im Gegensatz zu Fluchttieren frontal ausgerichtet. Der Kopf wiederum sitzt auf einem komplizierten Halsgelenk aus Atlas und Dreher, welches eine komplexe Bewegung des Augen-Kopf-Systems in drei Richtungen ermöglicht. Dieses Augen-Kopf-Hals-System wiederum sitzt auf einem beweglichen Oberkörper mit Armen und einem Unterkörper mit Beinen, der sich in seiner Umwelt aktiv umherbewegt. Die experimentelle Wahrnehmungspsychologie vor Gibson war in ihren Prämissen dagegen meist von einer monokularen Wahrnehmung in einer Laborsituation ausgegangen, in welcher Auge, Kopf und Körper fixiert wurden, um sie als intervenierende Variablen möglichst auszuschalten. Diese äußerst künstlichen Laborbedingungen entsprachen überhaupt nicht alltäglichen

6 Gibson 1966, 285.

7 Siehe u.a. Reed/Jones 1982, Kap. 4.9, bes. 404; Reed 1988, 54f., 293f.

8 Gibson 1979, 127.

9 Gibson 1979, 127.

Wahrnehmungssituationen und ihrer Erfahrung. Gibson war meines Wissens nach einer der ersten, der einen sich im Raum aktiv umherbewegenden Beobachter zur Grundlage seiner Wahrnehmungstheorie machte und damit den Vorgang des Wahrnehmens als eine Form von aktivem Handeln definierte, wie es erst sehr viel später einige Theoretiker wie Alva Noe oder Kevin O'Regan auffassten.¹⁰

Versuch einer Kritik

Sein Konzept der Affordanzen kann nicht unwidersprochen bleiben. So unglaublich radikal, abweichend, neuartig und zukunftsweisend, wie sein letztes der drei Bücher war, so kritisch stehe ich seiner impliziten Ontologie gegenüber. Mit aller Kraft wollte er an der Objektivität des „Gegebenen“ festhalten oder sie gegen die einsetzende kognitive Wende verteidigen, die klar machte, dass Wahrnehmung in höchstem Maße vermittelt und gefiltert ist.¹¹ Ähnlich wie Johannes Kepler blendete er alle höheren, emotionalen, kognitiven oder gedächtnismäßigen Funktionen aus seiner Theorie aus.¹² Er befasste sich nicht mit der Frage, wie das im menschlichen Sehsystem sich konstituierende, visuelle Konstrukt in den späteren Regionen des Gehirns parallel weiterverarbeitet, versprachlicht, synthetisiert und mit Erwartungen, Erinnerungen oder Erfahrungen eines Beobachters verknüpft wird.

Dies betrifft auch seine Theorie der Affordanzen. Gerade sie ist im Zusammenhang mit der von Bruno Latour ausgelösten Diskussion um die aktive Wirkungsmacht von Dingen zu neuer Aktualität emporgestiegen. Auch die Entwicklungen der Medienökologie machen ihn als einen der möglichen Pioniere einer ökologischen Optik sichtbar. Dennoch kann meiner Meinung nach keine Rede davon sein, dass die Umwelt ‚direkt‘ wahrgenommen wird. Was wir als ‚Umwelt‘ bezeichnen, ist die sprachliche Konstruktion einer Differenz zwischen uns selbst und den uns umgebenden Medien. Was wir sehen können, sind nicht die Dinge selbst, sondern das Medium, das zwischen den Dingen und uns liegt. Dies war schon Aristoteles bewusst.¹³ Wir benötigen Medien, um überhaupt etwas sehen zu können.

Das grundlegende Problem von Gibsons Theorie der Affordanzen liegt in dem Versuch, einen ‚direkten‘ und ‚unvermittelten‘ Zugang zur Wirklichkeit zu konstruieren. Der Objektivismus, den dieses Konzept impliziert, vergisst, dass Affordanzen weder ‚gegeben‘¹⁴, noch ‚Eigenschaften‘ von Objekten sind, sondern erst in einer konkreten Interaktion mit einem Beobachter-Akteur als Nutzungsmöglichkeit einem Objekt zugeschrieben werden können. Affordanzen sind Resultate von aktiver Attribution und Bewertung und keine ‚objektiven‘ Eigenschaften von Gegenständen, die ‚direkt‘ beobachtet werden könnten.

10 Noë/O'Regan 2002.

11 Neisser 1974, Neisser 1979, Posner 1976.

12 Kepler-van Dyck/Caspar 1937, Vol.2, 151. Siehe hierzu ausführlicher Huber 2007, 185.

13 Aristoteles-ed. Barnes, 1984, Vol. 1, 667 (419a12-21) and 691 (434b 25–29): „The following makes the necessity of a medium clear. If what has colour is placed in immediate contact with the eye, it cannot be seen. Colour sets in movement what is transparent, e. g. the air, and that, extending continuously from the object of the organ, sets the latter in movement. (Democritus misrepresents the facts when he expresses the opinion that if the interspace were empty one could distinctly see an ant on the vault of the sky; that is an impossibility.) Seeing is due to an affection or change of what has the perceptive faculty, and it cannot be affected by the seen colour itself; it remains that it must be affected by what comes between. Hence it is indispensable that there be something in between – if there were nothing, so far from seeing with greater distinctness, we should see nothing at all.[...] if they are to survive, they must perceive not only by immediate contact but also at a distance from the object. This will be possible if they can perceive through a medium, the medium being affected and moved by the perceptible object, and the animal by the medium.“Siehe hierzu ausführlicher Huber 2007, 125. Siehe ebenfalls Spencer-Brown 1979, xxv: „... the work of Einstein, Schrödinger, and others seems to have led to the realization of an ultimate boundary of physical knowledge in the form of the media through which we perceive it.“

14 Sellars 1963.

Bildhafte Darstellungen

Die bildhafte Darstellung ist eine Form, die zwei ganz unterschiedliche Seiten besitzt. Auf der einen Seite ist sie eine materiell hergestellte und farbig strukturierte Oberfläche, die als solche physisch beschädigt und zerstört werden kann. Sie existiert im Modus des Möglichen und Potentiellen. Diese Existenzweise kann nur gedacht werden. Auf der anderen Seite aber ist sie Teil des Wahrnehmungsapparates eines Beobachters, sobald sie aufgefasst wird. Sie ist die Schnittstelle zwischen dem materiellen und dem mentalen Bild.¹⁵ Eine bildhafte Darstellung kann nur mit dem Sehsinn und keinem anderen Sinn wahrgenommen werden. Ohne das Sehen gibt es keine bildlichen Darstellungen. Die Oberfläche einer bildhaften Darstellung ist die strukturierte Struktur eines materiellen Bildkörpers, welche zunächst die Netzhäute der beiden Augen eines Beobachters per-turbiert, bevor sie über verschiedene, parallele Projektionen und Rückprojektionen in die Großhirnrinde weitergeleitet und dort als ein kognitives Bild synthetisiert und dem Beobachter bewusst wird.¹⁶

Leer- und Unbestimmtheitsstellen in der bildhaften Darstellung

Für die Transformation materieller Bilder in die neurobiologische Dynamik eines Beobachters ist das Konzept der Leer- oder Unbestimmtheitsstellen von zentraler Bedeutung. Der polnische Philosoph Roman Ingarden hat es zunächst für die Interpretation literarischer Texte formuliert, später aber auch auf Musik, Malerei, Architektur und Film übertragen. Sein Argument lautet, dass bei einer bildlichen Darstellung im Gegensatz zu einem realen Gegenstand nicht alles vollständig bestimmt ist. So kann es zum Beispiel sein, dass in einem literarischen Text die Frisur oder die Augenfarbe bei der Schilderung einer Person ungenannt geblieben. Bei der Fotografie einer Person von hinten ist das beispielsweise das Gesicht nicht zu erkennen. Die fehlenden Bestimmungen können nur imaginiert werden.

Diese nicht dargestellten Zusammenhänge können daher nur in der Fantasie des Betrachters ergänzt werden. Im Gegensatz zu einer realen Person oder einem realen Gegenstand, die man von allen Seiten erfassen kann, bleiben die nicht dargestellten Seiten einer bildlichen Darstellung unbestimmt. Bildliche Darstellungen sind nach Ingarden schematisch konstruierte Gebilde, die Leerstellen von Unbestimmtheit aufweisen, die nur im ästhetischen Erlebnis konkretisiert, ergänzt und aufgefüllt werden können, aber nicht müssen. Der Umfang dieser autonomen, neurophysiologischen und kognitiven Aktivität des Beobachters lässt sich durch einen Vergleich deutlich machen. Der Output einer einzigen Ganglienzelle in der Netzhaut kann die Aktivität von weit mehr als 1000 corticalen Neuronen im Hinterhaupt-, Scheitel- und Schläfenlappen der Gehirn hervorrufen.

Diese gegenüber der Netzhautreizung um das Tausendfache erweiterte cortikale Eigenaktivität führt auf bisher noch ungeklärte Weise zu einer vollständigen und einheitlichen Wahrnehmung der visuellen Umwelt.¹⁷

Die Leerstellen in mentalen Bildern sind die entscheidenden Gelenke der Wahrnehmungssynthese. Der Beobachter füllt die von ihm selbst aufgespürten Unbestimmtheitsstellen durch seine Imaginationen, Gewohnheiten, Vorurteile oder Stereotypen auf. Er geht dabei weit über das in der bildlichen Darstellung sichtbar Gestaltete hinaus. Und zwar auf eine von Seiten des Dargestellten nicht überprüfbare Art und Weise.

15 Husserl 1984, 437: „Das Gemälde ist nur Bild für ein bildkonstituierendes Bewusstsein, das nämlich einem primären und wahrnehmungsmäßig ihm erscheinenden Objekt durch seine (hier also in einer Wahrnehmung fundierte) imaginative Apperzeption erst die ‚Geltung‘ oder ‚Bedeutung‘ eines Bildes verleiht. [Eigene Übersetzung].“

16 Bear/Connors/Paradiso 2009, Kap. 10.

17 Bear/Connors/Paradiso 2009, Kap. 10.

Genau genommen, bedeutet dieses Argument das endgültige Aus für jede Überzeugung, dass Bilder dem Betrachter irgendetwas ‚anbieten‘ könnten. Denn sowohl die Rede von Bildern wie die von Affordanzen ist zu ungenau. Sicher ist die optische Anordnung des Bildträgers und der sich darauf befindlichen bildhaften Darstellung die Bedingung der Möglichkeit ihrer ästhetischen Erfahrung. Allerdings bildet diese räumlich-optische Anordnung für das kognitive System eines konkreten Betrachters nur einen Anlass, einen Auslöser für Perturbationen und Irritationen. Die durch eine bildliche Darstellung ausgelösten Perturbationen bewegen sich innerhalb eines Rahmens, welcher den Möglichkeitsraum neuronaler Aktivitäten und kognitiver Anregungen definiert. Was genau im Sehsystem oder später im Gehirn des Betrachters durch seine eigenen neuronalen Aktivitäten prozessiert und synthetisiert wird, kann man von Seiten des materiellen Bildes trotz Retinotopie¹⁸ weder kontrollieren noch vorhersagen. Andererseits können die Pertrurbationen auch nicht vollkommen beliebig verarbeitet werden, obwohl eine Freiheit in der Auffassung besteht. Die auf dem Bildträger verkörperte, bildliche Darstellung ist die Bedingung oder der Rahmen, der definiert, in welchem engeren oder weiteren Bereich von Möglichkeiten sich die nachfolgenden Konkretisierungen und Bildsynthesen der Beobachter bewegen können.

Wenn man diese Überlegungen an Gibsons Theorie der Affordanzen zurückbindet, wird erkenntlich, dass Bilder von sich aus nichts ‚anbieten‘, sondern eher Entscheidendes unterschlagen oder weglassen und dass es sich hierbei um eine verkürzte, elliptische Redeweise handelt. Ein materielles Bild ‚bietet‘ nur dasjenige ‚an‘, was ein handelnder Akteur oder Beobachter überhaupt ‚als ein ‚Angebot‘ auffassen kann. Solange nichts als Angebot aufgefasst wird, gibt es auch keines. Ein materielles Bild, welches nicht von einem Beobachter als Angebot aufgefasst wird, verbleibt in einem schimmernden Raum von Potentialität. Es verharrt in einen Möglichkeitsraum, aus dem es erst durch eine konkrete Wahrnehmungshandlung konkretisiert und ‚als Angebot‘, aufgenommen oder abgelehnt werden kann. Affordanzen sind daher keine objektiven Eigenschaften physischer Dinge, wie Gibson meinte, sondern sie sind relativ zu einer bestimmten Situation, in der ein Beobachter ein bestimmtes Objekt ‚als ein Angebot‘ für dies oder jenes auffasst und das Objekt entsprechend gebraucht, indem er damit handelt, und sei es auch nur ein ästhetisches Wahrnehmungshandeln.

Paul Graham's *a shimmer of possibility*

In den Jahren 2004-2006 reist der englische Fotograf Paul Graham, der 2002 dauerhaft nach New York übersiedelte, durch die Vereinigten Staaten von Amerika und fotografiert, ohne Systematik und eher intuitiv flanierend, mäandrierend und oder zu Fuß gehend, im Sommer 2004 und 2005 und im Großteil des Jahres 2006 an verschiedenen Orten des Landes. Es entstehen zwölf fotografische Sequenzen unterschiedlicher Größe, die von 26 Fotografien bis zu einer einzigen Aufnahme reichen und meistens nach dem Ort und dem jeweiligen Bundesstaat betitelt sind. Die Arbeit liegt in verschiedenen materiellen Formen vor, in mehreren Fotobüchern, den fotografischen Originalsequenzen sowie diversen Abbildungen im Internet.

Das Medium des Fotobuchs

Die Materialität eines Bildes ist die Bedingung der Möglichkeit seiner ästhetischen Erfahrung. In welcher materiellen Form liegt nun *a shimmer of possibility* vor? Für die meisten Menschen wird sie in Form des Fotobuchs vorliegen.¹⁹ Es spielt bei Paul Graham eine zentrale Rolle. Er entwickelt Reihenfolge, Anordnung und Größe seiner Fotografien

¹⁸ Bear/Connors/Paradiso 2009, 35f.

¹⁹ Inzwischen gibt es eine umfangreiche Literatur zum Thema Fotobuch, der ich nur in Teilen und mit Vorbehalt folge. Siehe u.a. Parr/Badger 2004-2014, Di Bello/Zamir 2012, Photography at Valand Academy, University of Gothenburg/ Hasselblad Foundation/Art and Theory 2013, Graf 2013, Siegel 2016, Siegel 2019.

zunächst in seinen Fotobüchern und überträgt diese Anordnung dann auf die fotografischen Abzüge an der Wand. Aber auch hier müssen wir fragen: Von welchem Fotobuch reden wir eigentlich? Denn es gibt drei verschiedene Ausgaben. Und von daher kann der physische Zugang zu dem Werk sehr unterschiedlich ausfallen, je nachdem, welches Buch man in die Hände bekommt. Denn alle drei Ausgaben sind nur sehr selten in öffentlichen Bibliotheken verfügbar.

Die 2007 erschienene Erstausgabe umfasst zwölf verschiedene, dünne, in farbiges Leinen gebundene hardback volumes im Format 24,6x32,2cm, die, in einem weißen, bedruckten Karton vom Verlag SteidlMACK, Göttingen in einer limitierten Auflage von 1000 Stück hergestellt und ausgeliefert wurden. (Abb. 1) Sie war innerhalb von 10 Wochen nach ihrem Erscheinen vergriffen und gilt heute als paradigmatischer Meilenstein des Fotobuches, welches neu definiert, was ein Fotobuch leisten kann. Im November 2011 erhielt das Buch in Paris den PhotoBook Award der Pariser Photo-Aperture Foundation für das wichtigste Fotobuch der letzten 15 Jahre. Der Fotograf entschied sich, sein monumentales Meisterwerk in zwölf verschiedene, schmale Bände aufzuteilen. Sie enthalten weder Titelseiten noch Seitenzahlen. Auf der letzten Seite befindet sich lediglich ein Kolophon. Vorne auf dem Leinenumschlag ist in weißer Farbe und in Prägedruck der Titel *a shimmer of possibility* aufgedruckt. Dieses zwölfbändige Werk ist in den Bibliotheken sehr selten und heute nur noch zu einem sehr teuren Preis antiquarisch zu beschaffen.



Abb. 1
Paul Graham, *a shimmer of possibility*, first hardcover edition, SteidlMACK 2007

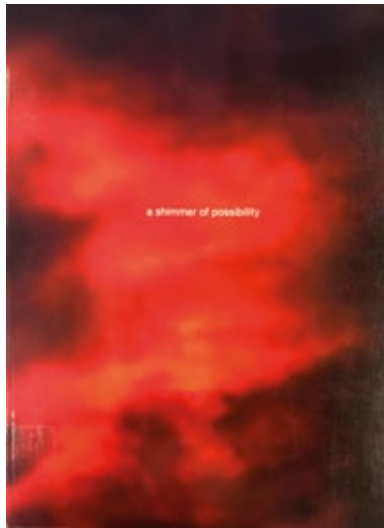


Abb. 2

Paul Graham, *a shimmer of possibility*, softcover edition, SteidlMACK 2009



Abb. 3

Abb. 3: Paul Graham, *a shimmer of possibility*, reprint MACK London 2018

Im Mai 2009 wurde *a shimmer of possibility* noch einmal in einer Softcover Paperback Edition in einem minimal kleineren Format von 24,2 x 31,8 cm und in einem Umfang von 367 Seiten als Gesamtausgabe publiziert. (Abb. 2) Die Fotografien sind in dieser Ausgabe im Gegensatz zur Erstausgabe mit einem leichten Klarlack überdruckt, um die Farben tiefer und gesättigter erscheinen zu lassen. Das Papier ist dünner und glänzender. Diese zweite Auflage ist ebenfalls vollständig vergriffen und auch nur zu einem wesentlich teureren Preis antiquarisch zu erwerben. 2018 entschloss sich dann der Verlag MACK Books London zu einem Reprint der zwölfbändigen Ausgabe von *a shimmer of possibility*. In der Reprint-Ausgabe sind alle zwölf Bände in demselben, leicht blauviolett Leinen gebunden. (Abb. 3) Dafür ist der Titel jeweils farbig in den Farben der Erstausgabe als Prägedruck eingedruckt. Dies sind also die drei primären, materiellen Erscheinungsformen von *a shimmer of possibility*. Quantitativ gesehen, werden die meisten Menschen, wenn überhaupt, nur einen Zugang zur Taschenbuchausgabe haben und weder einen Zugang zu den 12 hardback volumes der Erstausgabe noch zu den Originalfotografien besitzen.

Das Fotobuch als Kommunikationsangebot

Welche Form der ästhetischen Erfahrung bieten die Fotobücher dem Benutzer an? In der Erstausgabe ist aufgrund der unterschiedlichen Farbigkeit der einzelnen Bände keine definitive Reihenfolge erkennbar. Es ist nicht vorgegeben, in welcher Reihenfolge die einzelnen Fotosequenzen anzusehen wären. Der Betrachter kann sich ein beliebiges Bändchen herausnehmen, er kann eine zufällige Seite aufschlagen und von dort aus entweder nach vorne oder nach hinten blättern. Welches der verschiedenfarbigen Bände ein bestimmter Betrachter in die Hand nehmen wird, kann, vom Design des jeweiligen Bandes her gesehen, nicht vorhergesagt werden. Daher kann auch von der Seite des materiellen Objekts her nicht gesagt werden, welche Affordanzen ein solcher Fotoband liefert. Vielleicht nimmt der eine Betrachter dasjenige Buch in die Hand, dessen Umschlagfarbe er am sympathischen findet und dasjenige vielleicht als letztes, welches ihm am wenigsten gefällt. Wer weiß. Ein anderer Betrachter wird vielleicht den Stapel von oben bis unten abarbeiten und von der ersten Seite bis zur letzten Seite jedes Bild durchblättern. Es ist jedoch keineswegs gesagt, dass alle Betrachter auf dieselbe Weise ästhetisch handeln und zum Beispiel alle zwölf Bände vollständig durchsehen. Dies ist eher unwahrscheinlich.

Die Fotobücher werden hochgradig selektiv wahrgenommen. Damit erfolgt auch die Konstitution des ästhetischen Objektes auf eine fragmentarische, zufällige und vom Buch ‚selbst‘ her gesehen, nicht vorhersehbare Weise. Dennoch bieten die Bücher einem Betrachter etwas zum Sehen an. Aber was das ist, kann man nur durch das Sehen selbst erkennen und durch keinen anderen Sinn. Aber in welcher Reihenfolge, in welcher Ausdauer und mit welchen emotionalen und kognitiven Prozessen bestimmte Betrachter diese Bücher durchblättern werden, ist vom jeweiligen Fotobuch her nicht vorhersehbar. Man kann vielleicht noch versuchen, mögliche Gruppen von Beobachtern sozial zu differenzieren. Man könnte sie in Anfänger, Laien, Liebhaber und Experten unterscheiden und dann vermuten, dass die ästhetische Erfahrung eines Paul Graham Experten eine grundlegende andere sein wird als die eines Anfängers.

Nimmt ein Akteur einen bestimmten Band der Erstausgabe in die Hand, dann gerät das gesamte fotografische Projekt in einen Raum von Möglichkeiten, der eine unterschiedliche zeitliche Sequenzierung der ästhetischen Erfahrung ermöglicht und damit eine genuine Konstitution des ästhetischen Objektes hervorbringt. Die ästhetische Erfahrung des Fotobuches von *a shimmer of possibility* ist in eine zeitliche Abfolge retentionaler und protentionaler Horizonte eingebettet, in denen primäre Erinnerungen und primäre Erwartungen kontinuierlich ineinander übergehen.²⁰

In der *softcover paperback edition* ist diese Reihenfolge jedoch ein für alle Mal festgelegt worden. Der Betrachter, der in diesem Buch blättert, ist in der Reihenfolge seines ästhetischen Erlebnisses festgelegt. Sie wird ihm von der „Diktatur der Bindung“ auferlegt, die eine eindeutige und unumkehrbare Reihenfolge der fotografischen Sequenzen festschreibt. Benutzt er jedoch die Reprintausgabe von 2018 (Abb. 3), sehen alle zwölf Bände der Edition erst einmal gleich aus. Bereits der Leinenumschlag signalisiert, dass alle Sequenzen gleich wichtig und bedeutend sind, dass es keinen Anfang und kein Ende sowie keine bestimmte Reihenfolge des ästhetischen Erlebnisses gibt. Das konkrete ästhetische Erlebnis eines Betrachters realisiert sich erst durch die tatsächliche, sukzessive, in der Zeit ablaufende, ästhetische Handlung des Blätterns und Schauens in ihrem konkreten Zusammenhang ihrer retentionalen und protentionalen Abschattungen.

Aufgrund der Tatsache, dass es drei unterschiedliche materielle Erscheinungsformen des Fotobuches gibt, kann man schließen, dass *a shimmer of possibility* nicht nur

20 Husserl 1980, 399: „Beziehen wir nun die Rede von Wahrnehmung auf die Gegebenheitsunterschiede, mit denen Zeitobjekte auftreten, dann ist der Gegensatz von Wahrnehmung die hier auftretende primäre Erinnerung und primäre Erwartung (Retention und Protektion), wobei Wahrnehmung und Nicht-Wahrnehmung kontinuierlich ineinander übergehen.“

in einen, sondern drei verschiedene Möglichkeitsräume ästhetischer Erfahrung seinen Betrachtern zur Verfügung stellt, die niemals vollständig oder eindeutig ausgeschöpft werden können.²¹ Eine tatsächliche ästhetische Erfahrung ist immer die konkrete und spezifische Realisierung einer Affordanz, die innerhalb des gewählten Möglichkeitsraums zur Aktualität gelangt.

Die Fotosequenzen in der Ausstellung

Es gibt aber noch eine andere, bedeutendere Erscheinungsweise dieses Meisterwerks, nämlich die Präsentation der gerahmten Fotosequenzen in einer Ausstellung. Auf welche Materialitäten und Affordanzen trifft ein Betrachter, wenn er einer solcherart gerahmten, vergrößerten, verglasten und montierten Version der Sequenz an der Wand gegenübersteht? Überraschenderweise besteht die Originalsequenz von „Austin, Texas“, 2006 entgegen ihrer Abbildung in den Fotobüchern nicht aus 11, sondern nur aus 10 Tafeln. Im Übergang vom Fotobuch zur Ausstellung ist das vorletzte Bild aus der Sequenz entfernt worden. Es ist das einzige, welches eine geographische Identifikation ermöglicht.

Die Materialität der Fotografien

In materieller Hinsicht bestehen die zehn Tafeln aus farbigen *Colour Coupler Prints*, auch *C-Prints* genannt.²² Sie sind mit einem eckigen, weißen Rahmen und mit einer Abstandsleiste im Abstand von etwa 1 Zentimeter bündig gerahmt. (Abb. 4) Die Rahmung wurde von der Firma John Jones, London am 5. September 2007 mit einem „museum-standard framing“ vorgenommen, bei der das Glas entspiegelt ist (*low-reflective*) und das ultraviolette Licht filtert.



Abb. 4
Paul Graham, *a shimmer of possibility* (Austin, Texas 2006) Detail des Rahmens

²¹ Sartre 1994, 11-13.

²² Spätere Exemplare der Serie wurden im Tintenstrahl-Druck ausgeführt. Mitgeteilt von Nadine Lockyer von der Anthony Reynolds Gallery in einer eMail an den Autor vom 17.12.2020: "Die gesamte Serie von shimmer wurde nicht in einem Zug gedruckt und Paul ging etwa zu dieser Zeit zum Druck mit Pigmenttinte über, weshalb die allerersten Drucke colour coupler prints sind, aber etwa ein Jahr später dann Pigmenttinte."

Der Rahmen ist rückseitig mit einer diagonal, abgeschrägten, vierseitigen Hängeleiste versehen, die mit acht Spax-Schrauben mit der weißen Rahmenleiste verbunden wurde. Zusätzlich wurde die Fuge mithilfe eines braunen, 12 mm breiten, wasserlöslichen Klebeband staub- und luftdicht verschlossen. Vier Abstandshalter aus transparentem Kunststoff sowie zwei Hängeösen, die seitlich angebracht sind, vervollständigen die Rückseite des Rahmens. (Abb. 5)



Abb. 5
Paul Graham, *a shimmer of possibility* (Austin, Texas 2006) Detail des Rahmens

Er enthält vier Aufkleber mit wertvollen Informationen. Der wichtigste Aufkleber stammt von der Galerie Anthony Reynolds Gallery, 60 Great Marlborough Street, London. Er enthält den Namen des Künstlers, den Titel der Arbeit („Texas (Pepsi Walkers) from the series ‚a shimmer of possibility‘; plate 5“), der in diesem Fall vom Titel in den Fotobüchern abweicht, die Jahreszahl 2005, obwohl im Fotobuch das Entstehungsjahr 2006 angegeben ist. (Abb. 6) Dann finden sich noch zwei Aufkleber des Auktionshauses Sotheby's, bei dem die Arbeit 2017 versteigert wurde, mit der Lot-Nummer 216, der Anzahl der Teile (pcs 10) (Abb. 7) und der Angabe des Fotografen („Shot-Donald“). (Abb. 8)

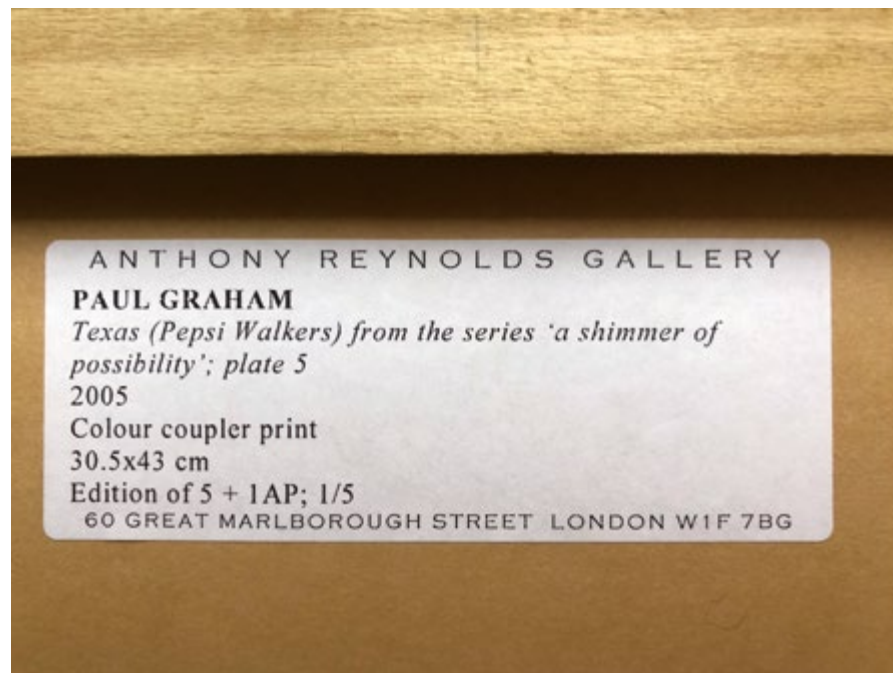


Abb. 6
 Paul Graham, *a shimmer of possibility* (Austin, Texas 2006) Detail des Rahmens

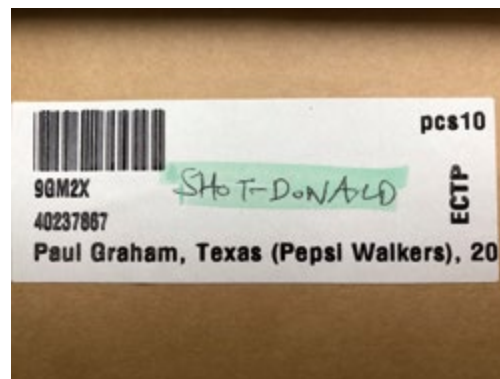


Abb. 7 – 8
 Paul Graham, *a shimmer of possibility* (Austin, Texas 2006) Detail des Rahmens

Der amerikanische Dokumentarfotograf Allan Sekula hat in einem Interview mit Fritz Gierstberg 1998 eine bemerkenswerte Unterscheidung zwischen einer Serie und einer Sequenz getroffen.

The photographic sequence is an alternative to the dominant institutional model for organizing photograph in re-sortable groups: the curatorial and bureaucratic model of the archive and the series. Sequences can in fact contain series, can even be organized from the interweaving of serial elements, but the opposite is not the case. Series introduce a metronomic regularity to the parade of photographs, allowing individual images to be bought and sold with no compunction about loss of complexity of meaning. This is in fact one pleasure of the serious. Sequential organization, and the parallel construction of textual elements, allow a photographic work to function as a novel or film might with a higher more complex level of formal unity. However, the openness of the sequential ensemble constitutes a crucial difference with cinema. There is no unilinear dictatorship of the projector. Thus it is easy to mistake the sequence for a series; for example, beginnings and endings require special marking if a sequence is to be recognized as such.²³

Bei einer Serie kann man bereits nach 2-3 Beispielen erkennen, wie die gesamte Serie aussieht oder funktioniert. Dort können einzelne Bilder weggelassen werden, ohne dass der Charakter der Serie darunter leidet oder zerstört wird. Bei einer fotografischen Sequenz ist dies jedoch anders. Sie benötigt besondere Markierungen des Anfangs und des Endes. Eine Sequenz ist immer ein Ganzes. Diese Unterscheidung lässt sich zu einem besseren Verständnis der Serie *a shimmer of possibility* mit ihren 12 Sequenzen nutzen.

Meine These lautet, dass das Gesamtwerk von *a shimmer of possibility* eine Serie aus zwölf verschiedenen fotografischen Sequenzen ist. Die gesamte Serie muss nie vollständig gezeigt werden. Es genügen eine, zwei oder drei Sequenzen, um zu verstehen, wie die Serie insgesamt funktioniert. Die einzelne fotografische Sequenz muss jedoch immer vollständig gezeigt werden.

Wenn ein Betrachter einen öffentlichen Ausstellungsraum betritt, steht der Aspekt der ästhetischen Bildung im Vordergrund des Interesses. Betritt ein Betrachter jedoch eine private Galerie, ist die Situation eine andere. Hier geht es um einen möglichen Kauf, also auch um die Frage, wie teuer eine solche fotografische Sequenz ist und ob sie überhaupt noch käuflich erhältlich ist.

Ein und dasselbe fotografische Werk bietet in einem öffentlichen Ausstellungsraum etwas ganz anderes als in einer privaten Galerie an. Im Museum bildet die Betrachtung des Werkes den Betrachter ästhetisch weiter, in der Privatgalerie bietet es einen Preis an, zu dem man das Werk käuflich erwerben kann. Der Galerist ist so etwas wie der Makler oder Vermittler, der ein von ihm als relevant vorgeschlagenes Kunstwerk zur Besichtigung anbietet. Zum Angebot muss jedoch auch die Nachfrage hinzukommen. Dies können der Galerist oder das ausgestellte Werk nicht erzwingen. *A shimmer of possibility* wurde erstmals vom 13. September bis 14. Oktober 2007 in der Anthony Reynolds Gallery, London ausgestellt. Austin, Texas 2006 wurde über eine Ecke installiert. (Abb. 9) Die ersten fünf Fotografien hingen an der linken Wand und die zweiten fünf Fotografien an der rechten Wand. Die Hängung wurde vom Künstler selbst vorgenommen.

Ein und dieselbe fotografische Sequenz bietet in einem öffentlichen Ausstellungsraum etwas ganz anderes als in einer privaten Galerie. In einem Museum bildet die Betrachtung der Arbeit den Betrachter ästhetisch. Im Jahr 2012 wurde die fotografische

23 Gierstberg 1998, 5f. Den Hinweis auf dieses Interview verdanke ich Bettina Lockemann, Köln.



Abb. 9
Installationsansicht von Paul Graham *Austin, Texas 2006* from *a shimmer of possibility*
in der Anthony Reynolds Gallery, London 2007.



Abb. 10
Installationsansicht von Paul Graham *Austin, Texas 2006* in der The Douglas Hyde Gallery, Dublin 2012

Sequenz *Austin, Texas* in der Douglas Hyde Gallery in Dublin gezeigt. (Abb. 10) Die Anordnung der Fotografien ist etwas anders. Die Bilder hängen an einer einzigen Wand und der Betrachter kann sich ihnen orthogonal nähern. Auch hier wurde die Hängung vom Künstler selbst vorgenommen.

Eine Auflage der fotografischen Sequenz von *Austin, Texas 2006* wurde am 6. Oktober 2017 bei Sothebys in London verkauft. Die Bilder hingen in zwei Reihen, eine Anordnung, die Graham oft verwendet, auch für andere Sequenzen von *a shimmer of possibility*. (Abb. 11)



Abb. 11
Installationsansicht von Paul Graham *Austin, Texas 2006* bei Sothebys, London 2017

Befindet sich das fotografische Werk dagegen bereits in einer Privatsammlung, ist die Situation wiederum eine ganz andere. Das Werk befindet sich in einem alltäglichen Wohnumfeld. Es ist im Gegensatz zur musealen Präsentation, die immer noch auf das Ideal des White Cube referiert,²⁴ in das tägliche Leben der Sammlerfamilie eingebunden. Das Werk lebt mit dem Sammler. Regale, Schränke, Tische, Stühle, Lampen, Vasen, Objekte stehen in der Wohnung herum, also Dinge, die nach der Ideologie des White Cube das rein ästhetische Erlebnis stören und irritieren. Dafür hat der Sammler aber die Möglichkeit, das Werk immer, wenn er will, anzuschauen. Er muss sich nicht an den Ort der Ausstellung begeben und sich nach den Öffnungszeiten richten. Er ist von allen möglichen Betrachter derjenige, der sich am intensivsten, am längsten und am ausdauerndsten mit einem solchen Kunstwerk auseinandersetzen kann, weil er tagtäglich mit ihm umgeht.

An diesen Beispielen erkennt man, dass dasjenige, was als die Affordanz einer Fotografie oder einer fotografischen Sequenz bezeichnet werden kann, keinesfalls eine objektive oder absolute Eigenschaft des physischen Bildobjekts sein kann. Das, was eine Fotografie anbietet, ist sowohl relativ zu einem Beobachter als auch zu Ort, Zeit und sozialem Milieu, an dem die Begegnung stattfindet. In der Frage nach den Affordanzen handelt es sich also um eine doppelte ontologische Relativität. Von daher lässt sich von Seiten des jeweiligen Objekts her immer nur ein engerer oder weiterer Möglichkeitsraum bestimmen, innerhalb dessen das Angebot nur dann funktioniert, wenn es auch angenommen wird.

24 O'Doherty 1996.

Größe und Maßstab

Wenn wir über die Bildsequenz *Austin, Texas 2006* sprechen, muss auch etwas über die unterschiedliche Größe der Fotografien gesagt werden. Die Bildgröße ist Bestandteil des materiellen Bildkörpers der Fotografie im Gegensatz zum Maßstab der bildlichen Darstellung, die vor allem durch die Kameraeinstellung definiert wird. Die Fotosequenz besitzt vier verschiedenen Größen. Die kleinste Größe von 30,5×43 cm besitzen die Fotografien Nummer 1, Nummer 5, Nummer 7 und Nummer 10. Etwas größer, nämlich 35,5×49,5 cm, sind die Nummern 2, 4, 6 und 9. Sie kommen in der Sequenz beide jeweils viermal vor. Eine dritte Bildgröße von 53,5×56 cm besitzt das Bild Nummer 3, welches eine schwarze Frau und einen schwarzen Mann an einem Abfalleimer wartend darstellt. Das größte Bild ist die Fotografie Nummer 8 im Format 63,5×89 cm, die zwei spielende Kinder in einem Garten zeigt.

Kleine Bilder können vom Blick des Betrachters stärker kontrolliert werden als große Bilder, die leicht immersiv wirken und den Beobachter stärker in das dargestellte Geschehen hineinziehen. Während kleine Bilder eher abstrakt und distanzierend wirken, ist es bei größeren Bildern genau umgekehrt. Sie wirken emotionaler und einnehmender. Die Größe einer Bildes definiert die Ansprache an den Betrachter in den Dimensionen von Abstand und Nähe.

Hermann von Helmholtz hat bereits Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Text *Optisches über Malerei* auf das Sehen mit zwei Augen und die daraus resultierenden Unterschiede zwischen der Wahrnehmung kleiner und großer Gemälde hingewiesen.

Große Gemälde geben deshalb eine weniger gestörte Anschauung ihres Gegenstandes, als kleine, während doch der Eindruck auf das einzelne ruhende unbewegte Auge von einem kleinen nahen Gemälde genau der gleiche sein könnte, wie von einem großen und fernen. Nur drängt sich bei dem nahen die Wirklichkeit, dass es eine ebene Tafel sei, fortdauernd viel kräftiger und deutlicher unserer Wahrnehmung auf.²⁵

Bei kleinen Bildern und aus naher Entfernung ist es leichter, die Bildoberfläche und das Medium zu sehen und schwieriger, eine räumliche Vorstellung des Dargestellten zu erlangen. Bei großen Bildern ist es genau umgekehrt. Hier ist es leichter, den Bildraum wahrzunehmen und schwieriger, die Bildoberfläche und das Medium zu beobachten. Mit dieser Unterscheidung spielt Paul Graham auf eine sehr bewusste Weise. Er lässt die Augen des Betrachters zwischen der Bildoberfläche und dem Bildraum hin und her springen.

Die Größe einer Fotografie funktioniert als Bedingung der Möglichkeit ihres ästhetischen Erlebnisses. Der Betrachter setzt sich mithilfe seines eigenen Körpers und dessen unterschiedlicher Größe in Relation zu den physischen Objekten an der Wand. Bei kleineren Bildern geht er meistens näher heran als bei großen. Große Bilder sind bei einem relativen nahen Abstand von der Bildoberfläche nicht mehr mit einem Blick überschaubar. Die temporäre Anordnung der Fotosequenzen rhythmisiert das ästhetische Erlebnis nicht nur in einer horizontalen und vertikalen Choreografie sondern auch hinsichtlich einer Änderung des Abstands des Betrachters vom einzelnen Bild. Die unterschiedlichen Bildgrößen ermöglichen eine rhythmische Distanzierung beziehungsweise Annäherung.

Jerry Badger hat ebenfalls die Nützlichkeit von musikalischen Metaphern für die Interpretation von Fotobüchern oder fotografischen Sequenzen erkannt:

²⁵ Helmholtz 1884, 102. Für eine ausführliche theoretische und historische Diskussion über die Unterschiede zwischen der Wahrnehmung von kleinen und großen Bildern siehe Huber 2005, Kap. 7.

Mit anderen Worten, wenn man eine fotografische Sequenz zusammenstellt, ist es nützlich, an musikalische Qualitäten wie Punkt und Kontrapunkt, Harmonie und Kontrast, Exposition und Wiederholung zu denken. Eine Fotobuch-Erzählung sollte ein Ebenmaß und einen Fluss haben, sie sollte hier 'leiser', dort 'lauter' werden, in visueller Hinsicht 'schneller' oder 'langsamer', und sie sollte sich natürlich aufbauen, wenn nicht zu einem Höhepunkt, so doch zumindest zu einer Auflösung. Als er sich auf Paul Grahams fotografische "Kurzgeschichten" oder "filmische Haikus" in seinem Buch *a shimmer of possibility* bezog, betonte John Gossage, wie notwendig es sei, "Stop"-Bilder zu haben, wie Höhepunkte oder bewusste Dissonanzen. "Stop"-Bilder lassen uns innehalten, sie sind subtile Mittel, um uns zu fesseln, verlockende Bilder, die uns innehalten und nachdenken lassen. Und, wie Gossage sagt, sind sie wichtig, um "das Buch komplexer zu machen, nicht nur eine Gruppe von Sequenzen."²⁶

Die Bilderzählung

Vier Faktoren der Anordnung bestimmen die visuelle Narration.

Erstens: Rein theoretisch könnten alle zehn Fotografien die gleiche Größe besitzen. Dies tun sie aber nicht. Der Takt, den die 10 Fotografien durch ihre Sequenzierung vorgeben, wird durch die unterschiedliche Größe in einen Rhythmus umgewandelt. Der Rhythmus korrespondiert mit einer unterschiedlichen zeitlichen Ausdehnung der ästhetischen Wahrnehmung.

Zweitens: Rein theoretisch hätte man alle zehn Fotografien auf dieselbe Augenhöhe hängen können. Aber auch dies hat Paul Graham anders bestimmt. Die zehn Fotografien sind unterschiedlich hoch und tief an die Wand gehängt. Dieses Spiel mit dem Augenpunkt des Betrachters verleiht dem Rhythmus zusätzlich eine Art von Melodie. Die höher gehängten Bilder wirken leichter und vom Ton her höher als die tiefer hängenden, die dunkler und bassiger klingen. Dazwischen werden an zwei Stellen mit Hilfe der beiden großen Einzelbilder zwei ‚Soli‘ eingefügt, die Melodie und Rhythmus der fortschreitenden Sequenz unterbrechen und durch eine Nebenerzählung erweitern.

Drittens: Die optimale Distanz, die sich für einen Betrachter aus der Notwendigkeit der Einnahme eines optimalen Sehwinkels ergibt, verändert sich von Foto zu Foto. Damit entsteht neben der horizontalen Sequenzierung von links nach rechts und der vertikalen Hängung von höher und tiefer eine dritte Dimension, die in einem dynamischen Wechsel in der Distanz des Betrachters von der Ausstellungswand resultiert.²⁷ Paul Graham bringt durch die Variationen von Bildgröße, Augenpunkt und räumlichem Abstand den Betrachter in eine aktive, körperliche Bewegungsdynamik.

Viertens: Die Einstellung, mit welcher der Fotograf die beiden Protagonisten fotografiert und der ‚Schnitt‘ spielen eine zentrale Rolle für die Bilderzählung. Im ersten Bild ist es eine Totale. Im zweiten Bild rückt der Fotograf näher an sein Objekt heran und fotografiert in einer amerikanischen Einstellung.²⁸ Dann folgt das erste Solo oder

Stop-Bild mit einer zentralen Komposition, die Ruhe und Dauer ausstrahlt. Es folgt nun eine aus allernächster Distanz hinter dem Paar aufgenommene Nahaufnahme, die fast

²⁶ Badger 2013, 19.

²⁷ In der Renaissance gab es in Zusammenhang mit den Randverzerrungen perspektivischer Abbildungen eine breite Diskussion über den maximalen Sehwinkel, unter dem ein Bild gesehen werden sollte. Dieser Sehwinkel wurde zwischen 45° und 60° bestimmt. Siehe zur Rolle der Lebensgröße in Bildern und eines optimalen Sehwinkels von 60° ausführlicher Huber 2005, 229.

²⁸ Zur amerikanischen Einstellung siehe Hickethier 2012.

schon eine Verletzung des Intimraums darstellt. Die linke Schulter der Frau ist angeschnitten. Der fotografische Blick liegt auf dem Mann, seinem linken Arm und den beiden 12er-Packungen mit Peps. (Nr. 4).

Dann folgt das Zentrum der fotografischen Sequenz mit den Fotografien 5 und 6. Es wird deutlich, dass sich der Fotograf zunehmend auf den Mann konzentriert und ihn stärker in den Blick nimmt als zuvor. In der Fotografie Nummer 5 weitet sich der Blick wieder in Richtung Halbtotalen und normale Brennweite. Das Paar ist von einer leicht erhöhten Kameraposition in Höhe des Haarscheitels der Frau fotografiert, sodass man noch Teile des Rasens und des Gehsteigs erkennt. In der Fotografie Nummer 6 ist der Mann dann von seiner Begleiterin isoliert und in Relation zu seiner Umgebung, einem Friedhof, gesetzt worden. Die Frau ist ganz aus dem Bild verschwunden. Er ist leicht unscharf dargestellt. Dafür ist der Fokus der Kamera auf die Gräber des Friedhofs gerichtet. Der Mann ist wieder in Halbtotalen aufgenommen. Aber dieses Mal wurde er aus einem größeren Abstand fotografiert, also mit einer größeren Brennweite, wahrscheinlich einem Zoom-Objektiv. Hier ist es auch wieder eine Halbtotalen. Aber der Blickpunkt liegt diesmal niedriger als in der Fotografie zuvor. Graham muss die Kamera bei der Aufnahme etwas tiefer gehalten und aus einer in niedrigeren Aufnahme-Position fotografiert haben. Bereits im Akt des Fotografierens selbst rhythmisiert Paul Graham seine camera shots durch unterschiedliche Brennweiten, Aufnahmehöhen und Tiefenschärfe. In der Fotografie Nummer 7 entsteht plötzlich eine große Distanz zwischen Betrachter und Protagonisten. Der Fotograf bleibt hinter dem Paar zurück und fotografiert die nun auf dem linken Gehsteig laufenden Personen aus einem Abstand von etwa 10 Metern.

Danach folgt das größte Bild der Serie und zwar ein Garten mit zwei spielenden Kindern. Es ist wieder ein Stop-Bild. Bei genauem Blick erkennt man, dass die Farbe der Kinderkleidung ein Echo mit der Bekleidung des weißen Paares bildet. Der Junge trägt ein rotes T-Shirt mit weißen Ärmeln und eine schwarze Jeans, während das Mädchen eine weiße Bluse und einen türkisblauen Rock trägt. Sowohl Geschlecht wie Hautfarbe sind vertauscht. Die vorletzte Fotografie zeigt das Paar beim Überqueren einer Straße in einem Wohngebiet ohne Gehsteige. Im letzten Bild verschwinden sie am Horizont. Der Fotograf bleibt zurück und folgt ihnen nicht weiter.

Die Affordanzen der visuellen Erzählung

Was die Fotos einem Betrachter für seine ästhetische Erfahrung anbieten, ist also einerseits vom dargestellten Ausschnitt, seiner Größe seinem Maßstab und der räumlichen Anordnung innerhalb der Sequenz bestimmt. Andererseits rahmen diese ‚Affordanzen‘ einen Raum von Möglichkeiten, die erst dann von der Potenzialität in die Aktualität überführt wird, wenn er tatsächlich von einem aktiven Betrachter in eine kohärente, emotional-kognitive Bilderzählung umgewandelt wird.

Wenn man sich Leerstellen anschaut, die zwischen den Bildern existieren, lässt sich behaupten, dass diese Leerstellen die entscheidenden Interfaces der Fotosequenz sind, welche das Angebot, das die physischen Bildkörper bereitstellen, in Fragen umwandeln, die ein Betrachter auf eine vom Bild selbst nicht überprüfbare und daher weit über seine tatsächliche Sichtbarkeit hinausgehende Konkretisierung beantwortet.

Zusammenfassung

Die Analyse von Paul Grahams *a shimmer of possibility* hat drei wichtige Erkenntnisse ergeben. Erstens. Unsere Rede von Bildern ist mehrdeutig. Wir meinen einmal ein physisches, materielles Objekt, das allseitig bestimmt ist. Die bildliche Darstellung, die sich auf der Oberfläche eines materiellen Bildträgers befindet, ist dagegen nur einseitig bestimmt. Sie ist ein schematisches Gebilde, welches nur mit dem Sehsinn erfasst werden kann. Das Dargestellte kann weder ertastet noch gehört oder gerochen werden. Man

kann sich ihm auch nicht nähern. Der Bildkörper verkörpert die bildliche Darstellung und ist die Bedingung der Möglichkeit ihrer ästhetischen Erfahrung. Die Fotosequenzen von Paul Grahams Serie *a shimmer of possibility* liegen in sehr unterschiedlichen Materialitäten vor, nämlich als Fotobücher sowie als fotografische Farbabzüge an der Wand. Sie spannen einen Möglichkeitsraum ästhetischer Potenzialität auf, welcher erst durch die spezifischen Konkretisierungen eines Betrachters aktualisiert wird. Aufgrund der zahlreichen Unbestimmtheitsstellen der bildlichen Darstellungen geht der Betrachter auf eine von materiellen Bildobjekt her gesehen, nicht verifizierbare oder überprüfbare Art und Weise über das sichtbar Dargestellte hinaus und ergänzt die Leerstellen durch seine eigene Fantasie. Das Fragmentarische einer Bilddarstellung wird durch die Fantasieinterpretation der Betrachters in eine lückenlose, kohärente Bilderzählung umgewandelt. Die räumliche, zeitliche und soziale Diskontinuität, die zwischen den einzelnen bildlichen Darstellungen existiert, wird durch das Vorstellungsvermögen eines Betrachters in eine räumlich, zeitlich und sozial kontinuierliche und erfüllte Bilderzählung übersetzt. Es ist also letztlich die autonome, autopoetische Eigenaktivität des Akteurs, die eine, von der Umwelt her gesehen, nicht kontrollierbare visuelle Erzählung in seinem Geiste konstruiert. Die Theorie der Affordanzen, wie sie von James J. Gibson entwickelt wurde, muss zwingend durch eine Theorie der Aktualgenese und der Wahrnehmungssynthese ergänzt werden.²⁹ Erst beide zusammen beschreiben die dialektische Leistung des Bildverstehens.

Biographie des Autos

Hans Dieter Huber. Künstler, Filmemacher, Wissenschaftler. Studium der Malerei und Grafik, sowie Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie. 1997 bis 1999 Professor HGB Leipzig; von 1999 bis 2019 Professor für Kunstgeschichte der Gegenwart, Ästhetik und Kunsttheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. 2007 Senior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien. 2009-2015 Mitglied im Vorstand der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft. 2006-2009 Professor am Graduiertenkolleg Bild, Körper, Medium, HfG Karlsruhe. Seit 2013 Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats des International Institute for Subjective Experience and Research (ISER) an der MSH Medical School Hamburg. Von Dezember 2016 bis Juni 2021 stellvertretender Vorsitzender des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart. Von 2017 - 2020 Mitglied des Stiftungsrates der Adolf-Hölzel-Stiftung, Stuttgart.

²⁹ Graumann 1959.

Literatur:

Aristoteles, The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation. Ed. by Jonathan Barnes. Vol. 1–2. Princeton 1984.

Badger, Gerry, It's All Fiction. Narrative and the Photobook. In: Photography at Valand Academy, University of Gothenburg/ Hasselblad Foundation/Art and Theory (eds.): Imprint. Visual Narratives in Books and Beyond. Stockholm: 2013, 15-47.

Bear, Mark F./Connors, Barry, W./Paradiso, Michael A.: Neurowissenschaften. Ein grundlegendes Lehrbuch für Biologie, Medizin und Psychologie. Deutsche Ausgabe hrsg. von Andreas Engel. 3. Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer Verlag 2009.

DiBello, Patrizia/Zamir, Shamoan (eds.). The Photobook. From Talbot to Ruscha and Beyond. New York, London: I.B. Tauris 2012.

Gibson, James J., The Perception of the Visual World. Boston: Houghton Mifflin Company 1950.

Gibson, James J., The Senses Considered as Perceptual Systems. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1966.

Gibson, James J., The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton Mifflin Company 1979.

Gierstberg, Frits, „Dismal Science. An Interview with Allan Sekula“. In: Sekula, Allan, Dead Letter Office. Ext. cat. Palais des Beaux-Arts/ Palais voor Schone Kunsten Brussels 31 October 1998 - 3 January 1999, 1-9.

Graf, Catharina, Der fotografische Essay. Ein Hybrid aus Bild, Text und Film, München: Wilhelm Fink 2013.

Graumann, Carl Friedrich, Aktualgenese. Die deskriptiven Grundlagen und theoretischen Wandlungen des aktualgenetischen Forschungsansatzes. In: Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie, 6, 1959, S. 410-448.

Helmholtz, Hermann von, Optisches über Malerei. In: ders.: Vorträge und Reden, Bd. II., Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1884, S. 97 – 137.

Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2012.

Huber, Hans Dieter, Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004.

Huber, Hans Dieter, Paolo Veronese. Kunst als soziales System. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Huber, Hans Dieter, Kunst als soziale Konstruktion. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.

Huber, Hans Dieter, „Phantasie als Schnittstelle zwischen Bild und Sprache“. In: Michael Ganß / Peter Sinapius / Peer de Smit (Hg.): Ich seh dich so gern sprechen. Sprache im Bezugsfeld von Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien. (= Wissenschaftliche Grundlagen der Kunsttherapie; Vol. 2). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2008, 61–70.

Huber, Hans Dieter, „Schnittstelle Imagination“. In: Gabriele Lieber (edg.), Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2008, 54–59.

Huber, Hans Dieter, Die Phantasie als Schnittstelle. Berlin: epubli 2010.

Huber, Hans Dieter, "Towards a Theory of the Aesthetic Situation." In: ART STYLE. Art & Culture International Magazine, Vol. 3, Issue 3, September 2019, S.27-36.

Husserl, Edmund, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Ed. By Martin Heidegger. 2. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980.

Husserl, Edmund, Logische Untersuchungen. 2. Band, 1. Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Hg. von Ursula Panzer. (= Husserliana, Bd. XIX/1) Den Haag: Nijhoff 1984.

Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk-Bild-Architektur-Film. Tübingen 1962.

Kepler, Johannes, Gesammelte Werke. 18 Bände. ed. by Walther van Dyck and Max Caspar. München 1937ff. Bd. 2: Ad vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur [1604], ed. Franz Hammer.

Maturana, Humberto R.: Elemente einer Ontologie des Beobachtens. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988, 830 – 845

Maturana, Humberto R.: The Biological Foundations of Self Consciousness and the Physical Domain of Existence. In: Luhmann, Niklas / Maturana, Umberto / Namiki, Mikio / Redder, Volker / Varela, Francisco: Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien? München 1990, 47 – 117.

Mitchell, W. J. T., „Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft“. In: Sachs-Hombach, Klaus (ed.), Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, 319-327.

Neisser, Ulric: Kognitive Psychologie. Stuttgart: Klett-Cotta 1974.

Neisser, Ulric: Kognition und Wirklichkeit. Prinzipien und Implikationen der kognitiven Psychologie. Stuttgart 1979.

Noë, Alva / O'Regan, Kevin, On the Brain-Basis of Visual Consciousness: A Sensorimotor Account. In: Noë, Alva / Thompson, Evan (ed.), Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception. Cambridge, Mass., London: MIT Press 2002, 567–598.

O'Doherty, Brian: In der Weissen Zelle = Inside the White Cube. Hg. Wolfgang Kemp. Berlin: Merve-Verlag 1996.

Parr, Martin/Badger, Gerry (eds.), The Photobook. A History, Vol. 1-3, London e.a.: Phaidon 2004-2014.

Photography at Valand Academy, University of Gothenburg/ Hasselblad Foundation/Art and Theory (eds.): Imprint. Visual Narratives in Books and Beyond. Stockholm: 2013.

Posner, Michael I.: Kognitive Psychologie. München: Juventa Verlag 1976.

Quine, Willard van Orman, Wort und Gegenstand. Aus d. Engl. v. Joachim Schulte in Zusammenarbeit m. Dieter Birnbacher. Stuttgart 1980.

Reed, Edward/Jones, Rebecca (eds.), Reasons For Realism. Selected Essays of James J. Gibson. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1982.

Reed, Edward, James J. Gibson and the Psychology of Perception. New Haven, London: Yale University Press 1988.

Sartre, Jean-Paul, Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Gesammelte Werke. Philosophische Schriften I. Reinbek: Rowohlt 1994.

Sellars, Wilfrid, „Empiricism and the Philosophy of Mind“. In: Sellars, Wilfried: Science, Perception and Reality. London: Routledge & Kegan Paul 1963, 127–195.

Siegel, Steffen, "Drucksachen. Vorbemerkungen zu einer künftigen Fotobuch-Forschung." In: Dogramaci, Burcu e.a. (eds.): Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2016, 22-33.

Siegel, Steffen, Fotogesichte aus dem Geist des Fotobuches. Göttingen: Wallstein Verlag 2019.

Spencer-Brown, George: Laws of Form. New York. E.P. Dutton 1979.

Bildnachweis:

Abb. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8 : © Photo Hans Dieter Huber 2020

Abb. 3: Courtesy of MACK Books, London.

Abb. 9, 10: Courtesy of the artist and Anthony Reynolds Gallery, London.

Abb. 11: © Sotheby's 2017.