

»gebet mir Materie, ich will euch zeigen, wie
eine Welt daraus entstehen soll.«
Immanuel Kant

Das leere Kino. Zur Ästhetik des Films in der Fotografie

Georg Kö

Licht

Wir sehen ein Rechteck aus Licht, ausgewaschen und bleich, im Zentrum einer postapokalyptisch anmutenden Szenerie des leeren Kinos. Die Leuchtkraft der Projektionsfläche holt den vor ihr liegenden Raum aus dem Dunkel der Umgebung und zeigt einen scheinbar verlassenem Ort. Die Menschen sind sowohl auf als auch vor der Leinwand verschwunden, als ob der Blitz einer gewaltigen Lichtexplosion sie gerade hinweggefegt hätte. Das ist es, was uns Hiroshi Sugimoto vom Film zeigt (Abb. 1). Zwischen 1975



Abb. 1: Hiroshi Sugimoto, *Tri-City Drive-In*, San Bernadino, 1993, © Hiroshi Sugimoto.

und 2001 besuchte der aus Japan in die USA emigrierte Fotograf mit seinem sperrigen Großformataufnahmegesetz unzählige Lichtspielhäuser und Autokinos in den Vereinigten Staaten. Sein Ziel war es, dort den Film *aufzunehmen*. Stets richtete er seine 8x10-Inch-Kamera zentral auf die Leinwand, entsicherte die Filmkassette, öffnete die Blende des Objektivs voll und löste den Dauerverschluss mit Beginn der Filmvorführung aus. Nach dem Ende des Films stoppte er die Dauerbelichtung, baute seine Ausrüstung ab und entwickelte schließlich in seinem Labor das Negativ als Vorlage für den Print einer Szenerie – das, was uns vorliegt und wir physisch als Fotografie wahrnehmen. Mit den ersten Experimenten in einem von ihm als »billig« bezeichneten Kino im East Village in Manhattan 1975 erfolgte im Dialog mit sich selbst die Previsualisierung. Das belichtete Ergebnis zeigt uns noch heute »den ganzen Film«. ¹ Vollständigkeit bedeutet hier jedoch nicht, wie kinematografisch intendiert, jeden Frame desselben nacheinander zu sehen, sondern alle Frames des Films befinden sich zugleich überlagert im hellen Zentrum der Fotografie. Dies produziert vorerst eine Irritation. Auf dem fotografischen Bild ist tatsächlich nichts vom oder im Film zu sehen. Die Leinwand erscheint als gleißend bleiches Rechteck, umgeben von einem leeren Kino. Sollte die Fotografie nicht stets das zeigen, was sich auch einmal vor der Kamera befand? ² Welch eigenartige Form der Mimesis ergibt sich aus dem Morphing des einen Mediums ins andere? Sugimoto stoppt die simulierte Bewegung des Kinos im punktuellen Medium der Fotografie ab, indem er die Dauer der Belichtung mit der Länge des Films korrespondieren lässt. Die daraus gewonnene Transformation verstärkt visuell die diskreten Eigenschaften des Objekts im analytischen Rahmen der Topologie des fotografischen Aktes. Hier also ist – im Modus einer bekannten Filmästhetik gedacht – auch kein Unterschied mehr zwischen Bewegungs- und Zeitbild sichtbar. Die Fotografien Sugimotos scheinen sich nicht mehr um den Film im Film, den Film als Medium für etwas oder die Geschichte im Film zu kümmern, sondern sich vielmehr dagegen zu wehren, bloße Emanationen eines Referenten zu sein. Die Überschreitung der Grenzen dessen, was gemittelt als Normalität von der Fotografie erwartet wird – sowohl hinsichtlich dessen, was, als auch wie es gezeigt wird – lässt den Film gänzlich unerwartet erscheinen. Dieses überraschende Moment in der Wahrnehmung fordert dazu auf, die Fotografie hinsichtlich ihrer Homonymie als physische Manifestation im Bild und zugleich als Prozess, oder besser Akt der Aufnahme desselben wahrzunehmen.

1 Sugimoto berichtet retrospektiv von einem Selbstgespräch im American Museum of Natural History, im Rahmen dessen das Konzept für die Serie »Theaters« als faszinierende halluzinatorische Vision ihren Anfang nahm (Sugimoto et al. 2012: 77).

2 Das ist zumindest die Annahme in gängigen Vorstellungen vom Sujet der Fotografie. In diesem Zusammenhang ist vielleicht anzumerken, dass gerade Sugimotos Bildwelten die z. B. bei Dubois als »historische[r] Bogen der Fotografie« (Dubois 1998: 30) definierten Theorien der Fotografie als verschränkt und keinesfalls theoretisch sauber zu trennen erscheinen lassen. Es gibt Gewichtungen, die einmal eher für die Mimesis, dann für eine codifizierte Transformation oder die semiotische Referenz im Rahmen der Indexikalität des fotografischen Bildes sprechen; aber daraus eine historische Abfolge von der Wirklichkeitstreue zum Index abzuleiten, scheint angesichts der bereits im 19. Jahrhundert vorgefundenen indexikalischen Methoden fotografischer Analytik unangebracht und (wissenschafts-)historisch nicht belegbar.

Der fotografische Akt ist im Wesentlichen bestimmt durch eine konstant geregelte Verhältnismäßigkeit. Der Lichtwert ist die Summe aller Zahlenverhältnisse zwischen Blendenöffnung und Belichtungszeit, welche dieselbe messbare Menge Lichts repräsentiert.³ Vorerst in Unbestimmtheit zwischen Blendenzahl und Belichtungszeit korrespondierend, ist dieses Wertepaar die eigentliche Topologie der Fotografie im Simulacrum moderner Ästhetik. Zwischen diesen beiden Variablen, die den Wert der Fotografie bilden, öffnet sich mithin auch jener Raum, der diese Technik als modern erscheinen lässt, sie in der Kultur der Menschen verankert und sie in die Zweckbestimmung derselben fügt: Die Freiheit zu urteilen. Erst diese Freiheit führt zur Möglichkeit der Bestimmung eines diskreten Verhältnisses der Variablen, womit das Ergebnis der Fotografie als Bild und Produkt des Aktes der Urteilsfindung am Träger determiniert wird. Als Kulturtechnik eingebettet in die Verhältnismäßigkeit zwischen den untrennbar zusammengehörigen Einheiten von Raum und Zeit entspricht die Form technischer Wahrnehmung in der Fotografie wie kaum eine andere den Prinzipien aufgeklärter Ästhetik. Als konkrete Technik der Aufnahme ist dieses Verhältnis Teil einer souveränen Erkenntnis der Naturschönheit, wie Sugimoto in einem Interview ausführt: »People used to feel the light and how the light affected the surface of the object. The sky, lights from the window are constantly changing every second, every minute. [...] You had to develop your own sense of the best balance of F-stop and shutter speed.«⁴

Die Langzeitbelichtungen der über mehrere Jahrzehnte entstandenen *Theaters*-Serie fixieren fotografisch, worin die Filmvorführung notwendigerweise in der Ästhetik der Fotografie mündet: in einem einzigen hellen Frame, umgeben von einem dunklen menschenleeren Raum. Sugimoto reduziert dort alles radikal auf die Darstellung der Ablaufumgebung selbst und entblößt so die Topologie der Bewegtbildästhetik, indem er die Fotografie an die Grenzen ihres Möglichkeitsraumes führt. Lässt man also die fotografische Aufnahme analytisch der Kinematografie nicht vorausgehen, sondern nachfolgen, werden alle Bemühungen der hochfrequenten Einzelbildprojektion, uns Bewegung vorzuspielen, in nichts münden, zu nichts führen und nur eines erlauben:

-
- 3 Der Lichtwert ist durch die simple Formel $LW = \log_2 \left(\frac{\text{Blendenzahl}^2}{\text{Belichtungszeit [s]}} \right)$ bestimmt. Ergibt z. B. eine Messung mit entsprechender Gerätschaft oder eine in Erfahrung gegründete Schätzung einen Lichtwert von 13, so erlaubt dieser die Wahl von z. B. 1/4000 Sekunde bei Blende 1.4, 1/2000 Sekunde bei Blende 2, 1/1000 Sekunde bei Blende 2.8 etc. Diese Anmerkung mag fotografisch geschulten Personen lächerlich erscheinen, jedoch lehrt die Erfahrung, dass gerade im Feld der Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften dieses Wissen um die Topologie ihrer Gegenstände leider wenig verbreitet ist. Einer der wichtigsten Theoretiker der Fotografie gab offen zu: »Zu einer dieser Tätigkeiten [der des operators] hatte ich keinen Zugang, und ich brauchte sie gar nicht zu befragen: ich bin kein Photograph, nicht einmal Amateurphotograph; dafür habe ich zu wenig Geduld« (Barthes 1985 [1980]: 17).
- 4 Dieses Interview fand ab Minute 00:26:30 im Rahmen der TV Dokumentation *Art in the Twenty-First Century: Memory, Art21, USA 2005* statt, während Sugimoto sein New Yorker Studio vorstellte und zeigte, wie eng seine Fotografie an den spezifischen Raum-Zeit-Koordinaten der »natürlichen« Lichtsituation des Studios haftet, und erklärte, dass er oft die Studio-Rollos benutze, um den Lichtwert zu ändern, anstatt Blende oder Belichtungszeit an der Kamera zu ändern.

die Erkenntnis der körperlosen Substanz Licht und damit die Erfahrung der einzigen Konstante unseres Universums.

Es muss also auch ›die‹ Fotografie geben, welche die Technizität des Bildes und damit die kulturhistorischen Produktionsbedingungen ihrer Ergebnisse erschließt. Dieser Kontext ist gerade hinsichtlich der Beurteilung der Geschwindigkeit von großer Bedeutung. Sugimotos *Theaters* existieren, weil die Geschwindigkeiten des bildgebenden und des darstellenden Mediums in Korrelation gebracht wurden. Dieses Phänomen der extremen Belichtungszeiten ist bereits seit der frühen Fotografie bekannt. »Langsame« Objektive und »langsames« Trägermaterial sorgten für die bekannten Geistererscheinungen oder feigten ganze Plätze des 19. Jahrhunderts leer.⁵ Den Augenblick dieser Entscheidung für eine Technik, das Festlegen des Lichtwertes in einem diskreten Wertepaar der Aufnahme zu sehen, heißt, die Freiheit des fotografischen Aktes in der Fotografie zu erkunden und damit über die Methode der Bildgebung Bescheid zu wissen. Denis Roche fasste diesen analytischen Vorgang in der dualen Begrifflichkeit des Erzeugens eines »dépôt de savoir & de technique« in der erkenntnistheoretischen Aktion der Belichtung zusammen:

»Dabei muß man doch den Moment, in dem die Aktion stattfindet, näher unter die Lupe nehmen, und nicht das Produkt dieser Aktion, oder aber ein hybrides und mehrdeutiges Zwischending, ein versprengtes Vielfaches beider, die unfaßliche Emulsion, die beim Entwickeln den wehenden Wind umspült [...], diesen ganzen umfassenden Vorgang des Visierens und Kadrierens [eine Ablagerung von Wissen & Technik], das Entsetzen, wenn der gekrümmte und steife Zeigefinger unausweichlich den Auslöser drückt oder gleichzeitig einen elektronischen Blitz auslöst (eine Ablagerung von Wissen & Technik) [...]. Die Frage lautet wahrscheinlich nicht mehr, welche Frage stellt uns ein Foto, und auch nicht, was kann ein Philosoph mit einem Foto anfangen? [...], sondern vielmehr womit kann ein Foto, wenn man es macht, zusammenhängen?« (Roche 1982: 50 zitiert nach der deutschen Ausgabe von Dubois 1998: 60)

Dieser Mechanismus der Fotografie erlaubt es, anhand seines zentralen Stellwertes das Interface des Menschen zur visuellen Ästhetik zu bilden und die Lichterscheinungen, welche wir uns selbst in den Raum gestellt haben, als Kulturprodukt zu untersuchen. In Kauf zu nehmen, dass die Beobachtung die Wirklichkeit notwendigerweise zumindest transformiert und diese Transformation in der Fotografie zur eigentlichen Wirklichkeit wird, ist integraler Bestandteil von Sugimotos Arbeiten. Diese Belichtungstechnik ist somit eine *Methode* des Sehens, die – wie jede Methode – ein letztlich aus wissenschaftlichem Interesse geborener *Verstärker* für die Wahrnehmung ist. Als fotografische Explikation dessen, was erkenntnistheoretisch unumgänglich ist, entspricht diese Eidetik in der Bildgebung Georges Canguilhems kulturwissenschaftlich bedeutsamer Formel für die Produktion jeglichen Wissens in der Moderne: »damit es eine Wahrheit

5 Das Attribut ›langsam‹ ist bekanntermaßen Teil des Jargons der FotografInnen für Objektive mit geringer Lichtdurchlässigkeit oder lichtunempfindlichere Träger.

gibt, muß es Verifizierung geben: man muß also über eine Technik gehen, da es keine Wahrheit in Form einer einfachen Setzung gibt« (Canguilhem 2006: 106). Die daraus praktisch resultierende Reduktion oder Kompression der Komplexion des Realen im singulären Bild verweist natürlich auch auf den Zweck der Methode, der nicht bloß in der Irritation des Betrachters liegen kann. Die Wirklichkeit der Fotografie sollte eben nicht als Emanation eines Realen indiziert werden, sondern vielmehr selbst analytisches Interface sein, das die Welt als Bestandteil seiner Kultur dem Menschen als zweckmäßige Form allererst zugänglich macht, oder, wie Petra Wieser in diesem Zusammenhang gekonnt akzentuiert:

»Das technische Auge, das Sekunde für Sekunde registriert und aufzeichnet, Regionen entdeckt und kartographiert, die sich einer menschlichen Wahrnehmung entzogen hätten, verspricht jedoch Erkenntnis, die allein aus einer analytischen Wahrnehmung von Welt gewonnen werden kann.« (Wieser 2001: 48)

Die einzelne Fotografie als Bild und Ergebnis der Anwendung dieses Verfahrens ist somit etwas, das sich für den Film nicht sofort erschließt, nämlich ein ästhetisches Urteil per se. Die Fotografie als Messsonde unserer Wirklichkeitskonstitution führt hier den Film auf sein Wesen als asynchrones Medium zurück, das in seinem Lichtspielhaus gefangen ist und ohne den Kontext seines Technizismus schlicht vergeht. Diesen Moment filmischer Wesensschau präsentiert die *Theaters-Serie* im Kontext der mit ihrer eigenen Technizität geladenen Aufnahme, abhängig vom Urteil des Fotografen, das sie im Moment des Auslösens zwischen ihren topologischen Extremen der Belichtungsdauer und der Blendenöffnung fixiert. Sugimoto führt vor, wie dieses fotografische Ermessen der Welt gänzlich neue Perspektiven auf Kulturphänomene, die wir ja selbst als Problem in die Welt gesetzt haben, ermöglicht.

Dieser expandierende Reduktionismus ist durchaus vergleichbar mit der experimentellen Fotografie des 19. Jahrhunderts, wie etwa Eadweard Muybridges seriell belichtete ikonische Bewegungsstudien, die als ein methodologisches Simulacrum dienen, um die Dynamik von Naturphänomenen analytisch zu ergründen. Diese Analytik folgt dem naheliegenden Schluss, dass etwas, das sich zu schnell bewegt, als das wir aus der Bewegung einen unserer Ästhetik zuträglichen Index extrapolieren könnten, punktuell gemessen und verstärkt werden muss, um daraus wiederum Werte in das Verzeichnis der parametrisierten Bewegungslogik interpolieren zu können. Da seine Eigentümlichkeit und Technizität den Film als hergestelltes Phänomen die Zeit in möglichst kleine – logisch transfinite – Einheiten fassen lässt, er daher bereits mit einer auf Interpolation beruhenden Bewegungsfunktion operiert, benötigen solche kulturellen Artefakte auch andere analytische Parameter. Sugimotos auf diskreter Dauer basierende Vermessungstätigkeit findet folglich in der Nachhut eines bereits erfolgten, verzeichneten und dokumentierten Produktionsprozesses statt, dessen Reproduktion stets aufs Neue die Frage nach der Ästhetik des so hergestellten Mediums aufwirft, obwohl wir präzise Kenntnis der maschinellen Ablaufumgebung haben. Er geht also einen Schritt weiter und unterzieht das bereits als zweckmäßig Erkannte einer neuerlichen Kritik. Damit zeigt er nicht nur die Summe eines Films, sondern auch auf formaler Ebene – und zugleich in der

Kultur als Praxis der Anschauung im Urteil – wie Ästhetik in der Moderne überhaupt funktioniert. Der Mensch ist hier nicht zu Gunsten einer strukturfunktionalen Ablaufumgebung hinweg komponiert, vielmehr wird in der verdoppelten Abwesenheit seiner Form klar, dass die Prozesse, die er steuert, auch von ihm abhängig sind. Der Fotograf »dehnt« die Zeit und faltet so den Film in sich zusammen, um eine bestimmte Wahrheit festzustellen: Ohne Beobachter kein Film. Es ist Wittgensteins Gebrauchstheorie der Bedeutung, die Sugimoto hier als visuelle Kulturtechnik zur Anwendung bringt. »Die Maschine als Symbol ihrer Wirkungsweise« (Wittgenstein 1984: 340) entfaltet ihre Bewegung wie der Film erst im konkreten Gebrauch.⁶ Zwar ist anhand all der festgelegten und festgestellten Parameter der Film bereits in seinem physischen Residuum und seiner Abspielanordnung gegenwärtig, aber so wie die Maschine bei Wittgenstein ihre Bewegungsmöglichkeiten mangels Ratio nicht »hat«, »zeigt« auch der Film selbst nichts, ohne die Subjekte, die ihn im eigentlichen Sinne bewegen und zu einem determinierten Objekt auf Zeit machen. Daher die implizite Vermutung Sugimotos, die Ästhetik des Films eben nicht im Film finden zu können, sondern in seiner Abwesenheit. Darin wiederum wird die Abhängigkeit des Films als vorgeführtes Simulacrum von einem ganz bestimmten Setting enttarnt: die Anwesenheit von beobachtenden Personen am Ort seiner Projektion.⁷ Präzise dieses Setting hat Sugimoto in seiner Wirkungsweise fotografisch als symbolische Form dieser Konstellation verzeichnet. Der Film selbst wird also zum »ungewöhnlichen Komplex« (Kracauer 1985: 86), zu einer »Ausfallserscheinung« (ebd.), die erst im Experiment des Belichtungsereignisses als solche sichtbar wird.⁸

Der Film als Form im experimentellen Feld der Fotografie, die über seine Eigenarten Auskunft geben kann, wie dies das menschliche Auge allein nicht könnte, verweist aber nicht nur darauf, dass der Film im hermetischen Medium seiner Präsentation eingeschlossen ist. Sugimoto nutzt hier auch die zentrale Funktion, die der Fotografie in der Moderne zugewiesen wurde, als experimentelles Medium der Vernunft. Wie Marius de Zayas vor etwas über hundert Jahren in *Camera Work* programmatisch festhielt, lässt sich die Fotografie also auch als eine Phänomenologie der Form beschreiben:

6 Die gegenseitige Bedingtheit der Technizität des Mediums und dessen gesellschaftlichen Gebrauchs hat Alessandro Barberi unlängst treffend in seiner Analyse Pierre Bourdieus zu diesem Thema festgehalten: »Die fotografische Praxis mediatisiert in ihrer Gegenständigkeit also die subjektive Aktivität der Handelnden und die objektive Materialität des technischen Mediums Fotografie. Technische Medien und ihr gesellschaftlicher Gebrauch konstituieren sich mithin gegenseitig« (Barberi 2014).

7 Mit Walter Benjamin ließe sich also nicht nur ökonomisch, sondern auch ästhetisch feststellen, dass »[d]er Film [...] eine Anschaffung des Kollektivs [ist]« (Benjamin 1974: 442).

8 Vgl. zu dieser Begriffssetzung jene allgemeinen Merkmale, die dem Film in der bekannten Studie Kracaers (Kracauer 1985: 86f.) zugeschrieben werden. Er berichtet hier von einer Filmvorführung, bei der im Publikum ein Huhn, das im Film nur wenige Frames sichtbar war, jenseits der kulturellen und ästhetischen Normen des Regisseurs großes Interesse hervorrief. Der Filmemacher selbst konnte das Huhn in seinem eigenen Film erst erkennen, als er diesen abstoppte und die einzelnen Kader sozusagen »fotografisch« studierte.

»Photography is the experimental science of Form. Its aim is to find and determine the objectivity of Form; that is, to obtain the condition of the initial phenomenon of Form, phenomenon which under the dominion of the mind of man creates emotions, sensations and ideas« (de Zayas 1913: 13).

Der Film also benötigt sichtlich ein Interface, um gesehen zu werden. Dieses Interface allerdings ist auf eine spezifische Interaktion mit dem Publikum zugeschnitten und als flüchtige Form nicht dauerhaft in der Fotografie objektivierbar. Daher war es notwendig, die experimentelle Konfiguration hier so zu verändern, dass nicht der Film selbst, sondern die überbelichtete Abwesenheit des Films in der Fotografie die Form des Kinos hervorhebt, ohne die dieser schlicht in der Absenz eines ewigen Gevierts aus Licht verweilt, ohne seine Elemente preisgeben zu können. Dies würde im Sinne Georg Lukács' auch den Film im Kino als an die »Wirkung des tatsächlich daseienden Menschen« (Lukács 1985: 75) gebundenes Medium rehabilitieren. Bloß sind es nicht die »schauspielerischen Kräfte« (ebd.), sondern die des Publikums, welche hier als Existenzbedingung der Sichtbarkeit des Films hervortreten. Wie auch Roland Barthes in Abgrenzung des Films von der Fotografie feststellt, erfordert der Film ungeteilte Aufmerksamkeit, um als Film in seiner Bewegung vollständig erfassbar sein zu können. Für die eine oder andere Abwesenheit hat das Publikum schlicht keine Zeit:

»Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen« (Barthes 1985: 65).

Damit wird jedoch auch klar, dass die Indexikalität der Fotografie im Akt des Fotografierens begründet ist, den das Ergebnis desselben als materielles Kulturgut gespeichert hat. Die Fotografie folglich aber vorwiegend als »Emanation des Referenten« (Barthes 1985: 90) zu betrachten, würde bedeuten, eben jenen bildgebenden Akt – Fotografie und filmisches Interface – einer Welt jenseits der Topologie menschlichen Urteils zu überantworten, die wir ipso facto auch nicht beeinflussen könnten. Solch ein zweckloser Mechanismus, eine Struktur oder besser ein in sich geschlossenes Reales, welches Bilder aus sich selbst emanieren könnte, würde folglich auch keine menschliche Freiheit, keine Geschichte und damit keine Kultur im Sinne der aufgeklärten Moderne ermöglichen. Eine Kritik am Mythos der Maschine, die bereits der Sozialphilosoph Lewis Mumford an einem bestimmten Weltbild mit Bias auf die scheinbar »neutrale« Rolle der Fotografie äußerte:

»Tatsächlich suchte der neue Wissenschaftler, indem er den Menschen aus seinem Weltbild eliminierte, die Natur selbst direkt wirken zu lassen, ganz so, wie der Photograph es dem Licht und den Chemikalien überläßt, auf dem Film ein neutrales Bild zu erzeugen. Wer jedoch eine solche Metapher für einen von menschlicher Befangenheit scheinbar unabhängigen Prozeß verwendet, enthüllt das Trügerische dieser Konzeption: Denn ehe ein solches neutrales Verfahren in Gang gesetzt wer-

den kann, muß der Photograph seinen Film einspannen, seinen Gegenstand wählen, seine Kamera einstellen; und natürlich war bis zur Entstehung der Kamera eine lange Reihe menschlicher Entdeckungen in Optik, Chemie, Glas- und Kunststoffherzeugung notwendig. Kurz, eine Vielzahl menschlicher Bedürfnisse, Interessen und Optionen war am Werk, ehe die Lichteinwirkung auf einer empfindlich gemachten Oberfläche aufgenommen und fixiert werden konnte« (Mumford 1977: 411).

Sugimoto legt mit der bewussten Entscheidung, den fotografischen Akt in der *Theaters*-Serie in der Länge des Films zu halten, faktisch und symbolisch den auslösenden Finger auf genau dieses Problem und zeigt mit seinem kontrollierten Experiment, was mit dem Referenten passiert, wenn wir uns die Freiheit nehmen, den Mechanismus mit all unseren Bedürfnissen, Interessen und Optionen bis an seine topologischen Grenzen zu steuern. Zehntausende belichtete Kader stürzen ineinander und zerfallen in ihre substantielle Einheit, das Licht des notwendigen einen Frames, der als leerer Rahmen übrig bleiben muss, um überhaupt noch von etwas sprechen zu können, der übrig bleiben muss, um den Film überhaupt noch als Form in der Fotografie sehen zu können. Das eine Medium, der Film, verliert hier also den Körper, enthüllt so das Irrationale seiner Substanz und zugleich seine unabdingbare Dependenz zum Ort seiner Vorführung, an dem zwingend – Roland Barthes' Akteurs-Paar ins Spiel zu bringen, scheint hier begrifflich und formal angebracht – ›operator‹ und ›spectator‹ (Barthes 1985: 17) zugleich anwesend sein müssen, um den Film überhaupt zum Film zu machen. Das andere Medium, die Fotografie, totalisiert sich in diesem scheinbar surrealen Experiment als Werkzeug des Beobachtens, als phänomenologisches Instrument der Aufklärung.

Bewegung

War die Statik der Fotografie in der *Theaters*-Serie ein Mittel, den Film ›in‹ seinem Rahmen zu fixieren, besuchte Hiroshi Sugimoto ab 1974 mit seiner Kamera noch andere Orte kultureller Manifestation systematisch produzierter Wirklichkeiten, um jene explizit ›aus‹ ihrer Rahmung treten zu lassen und dadurch zu bewegen. Während seines ersten Besuches im American Museum of Natural History in New York City fiel Sugimoto ein interessantes Phänomen seiner persönlichen Wahrnehmung auf. Betrachtete er die dort ausgestellten Dioramen mit ihren ausgestopften Figuren von Tieren und prähistorischen Menschen vor dem Hintergrund perspektivisch gemalter Kulissen, die den Ereignishorizont der dargestellten Szene infinit erweitern sollten, so erschien ihm diese Anordnung im Sinne einer artifiziellen Inszenierung deutlich »falsch«. Schloss er ein Auge und blinzelte mit dem anderen auf dieselbe Szene, so verschwand jegliche Perspektivität und plötzlich erschien das Gesehene »real«. Erstaunt stellte er fest: »I had found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real« (Sugimoto et al. 2012: 45).

Durch die Aufhebung der stereoskopischen Perspektivität des menschlichen Visus verschwindet die Grenze zwischen gemaltem Bühnenhintergrund und in Staffage gestellter Vordergrundszenen. Indem die Fotografie als zweidimensionales Medium die

beiden Ebenen, jenen planen Hintergrund, den »gefakten Fake« mit dem dreidimensionalen »realen Fake« des Vordergrunds unterschiedslos verbindet, entsteht eine neue Dimension von Räumlichkeit, die über das »natürlich« Sichtbare hinaus eine imaginäre Tiefe erzeugt, welche realer als das Reale erscheint. Dabei ist jener schon erwähnte Transformationsakt der Fotografie als Methode der Wahrnehmung essentiell. Nicht nur die Perspektivität, sondern auch der Mangel an Farbe, die bewusste Entscheidung für monochrome Fotografie, hebt die Differenz auf, welche die Kopie in der Realität identifizierbar macht und das Diorama im fahlen Licht des Museums in die Serie der statischen Artefakte einreihet. Eine obligatorische Entscheidung, wie Sugimoto vor zwanzig Jahren in einem Interview erläutert hatte:

»Natürliche Farbe kann man überhaupt nicht realistisch wiedergeben, weder in der Photographie, noch in der Malerei. Die Malerei hat es seit Jahrhunderten versucht. Die Photographie hingegen ist erst 160 Jahre alt. Dennoch bietet die Schwarzweiss-Photographie immer noch die besten Möglichkeiten, sowohl in Bezug auf Farbe als auch in formaler Hinsicht« (Sugimoto 1995: 90).

Die Eidetik dieses fotografischen Aktes besteht also darin, gar nicht einmal zu versuchen, sich dem Phantasma der Mimesis hinzugeben, ja im Gegenteil die Technizität der Kamera – ihre systembedingte Monophthalmie – und die physikalischen Eigenschaften des monochromen Trägermaterials zu nutzen, um die Komplexität der vorgefundenen Ordnung zu reduzieren. Aus diesem Prozess entsteht eine neue Räumlichkeit, die wir mit freiem Auge nicht so leicht oder bestenfalls einäugig blinzelnd sehen können. Aus diesem Raum springen uns die ausgestopften Tiere fast entgegen,⁹ brechen die prähistorischen Menschen als Figuren einer scheinbar bloß für den Moment einer dokumentarischen Aufnahme abgestoppten Bewegung aus der Verfängenheit im Musealen aus. Keinesfalls wirken sie »betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge« (Barthes 1985: 66). Unsere »Earliest Human Relatives« (Abb. 2) schlendern entspannt an uns vorbei, die gemalten Naturereignisse und die Tierwelt ignorierend und Spuren im Sand einer nie existierenden Zeitlichkeit hinterlassend, als ob es nur eines kleinen Anstoßes bedürfte, um ihre gelassene Bewegung Schritt für Schritt fortzusetzen. Die vorgefundene Inszenierung unterstützt dieses en passant einer Lebendigkeit, die sich fast trotzig Richtung Position der Kamera blickend mit zärtlich solidarischer Geste sowohl von den Naturereignissen im Hintergrund, als auch der Objektivierung durch die Beobachtung unabhängig zu erklären und eine eigene Geschichte mit den Spuren im Sand zu hinterlassen scheint. Die verdoppelte Virtualisierung durch den musealen Gestus des Dioramas und den fotografischen Akt führt also zu einem eigentümlichen Anstoß einer Bewegung im Bild. Jenes scheint sich der Statik des fotografischen Mediums jedoch zu entziehen. Wie passt das aber zum »Noema« (Barthes 1985: 89) der Fotografie, deren Wesen ein statischer Schnitt im Raum-Zeit Kontinuum ist, die Unbeweglichkeit, welche das Reale

.....
 9 Siehe z. B. Gemsbok, 1988 oder Wapiti, 1980 (Sugimoto et al. 2012: 53, 67).



Abb. 2: Hiroshi Sugimoto, *Earliest Human Relatives*, 1994, © Hiroshi Sugimoto.

als scheinbar lebendig, aber zugleich als vergangen markiert und dadurch ihre Unnachahmlichkeit herstellt?¹⁰

Bei den *Dioramas* erfolgt vordergründig eine Verschiebung des Referenten, da jener ein bereits dem Realen entnommenes und transformiertes Zeichen ist.¹¹ Die museale Anordnung präsentiert nicht nur gemalten Hintergrund und figurative Inszenierung, sondern auch eine zusätzliche Ebene der Historizität als Hypothese einer Naturgeschichte und einer Kulturtheorie, deren Form die Dioramen im realen Raum des Museums sind. Der Referent kann hier nicht nur real sein, wie etwa in der Naturfotografie oder in Portraitstudien, sondern auch symbolisch eine Form der Kultur z. B. als Theorie ihrer Genese. Diese Verschiebung des Referenten in die Sphäre der Kultur ermöglicht die Sicherung einer Spur, die nie real war, einer Spur, die als Symbol für das wissenschaftlich erkannte Prinzip der Kultur musealisiert wurde. Diese Spur in der Fotografie wird zum Anstoß der Bewegung im Simulacrum einer Geschichte der bereits erkannten

10 Hier wird nun klar, dass die Fotografie einen paradoxen Chiasmus zwischen Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit beinhaltet. In komprimierter Form: »Die Fotografie als bildhafter Querbalken trennt das Leben vom Tod und befördert gleichzeitig durch ein simples Auslösen, gleich einer Guillotine, das Leben zum toten Abbild des Lebens« (Wieser 2001: 58).

11 An dieser Stelle sei auf die Analogie zur bekannte Verdoppelung des saussurschen Zeichens im sekundären semiologischen System Barthes verwiesen (Barthes 1964: 92ff.).

Form. Wie bereits bei den *Theaters* verdoppelt Sugimoto hier den Referenten und bildet somit eine Interferenz zwischen dem Realen in der Vergangenheit seiner Fotografie und der darin vorgefundenen Zeichen für die Theorie unserer Welt als Begründung von Realität überhaupt. Die Urteilskraft der Fotografie korrespondiert hier mit derjenigen des Wissens selbst und lässt so die Form aus dem Rahmen treten. Die Fotografie Sugimotos ist kein statisches, sondern vielmehr ein morphologisches Medium, dessen Wesen die Transformation des Gesehenen im Sinne eines analytischen Verfahrens der Wahrnehmung ist. Das ist Kinematografie mit nur einem Kader. So wie in den »Theaters« der Film in eben diesen einen Frame zusammenstürzt, explodiert er hier geradezu aus einem Bild der Welt. Es handelt sich hier aber nicht nur um eine reale Welt, sondern zugleich um eine symbolische. Das Archiv der ›hellen Kammer‹ sind Portraits, journalistische Aufnahmen und Street Photography. Sugimoto wendet jedoch die Kamera auf die Analytik des Lebens selbst und versetzt somit das in Bewegung, was nie lebendig war, weil es das hypothetische Produkt einer Wissenschaft und ihrer Musealisierung ist. Diese Fotografien zeigen in ihrer vibrierenden monochromen Tonalität eine Bewegung, deren Ursache nicht das Reale, sondern die Symbolsprache des Theoriegebäudes ihrer Existenz ist. *Dioramas* als Serie zeigt ›den Austritt‹ des Menschen aus der Naturgeschichte. Damit findet die Fotografie ein anderes oder erweitert ihr ›Noema‹, das sie so nicht weniger unnachahmlich macht, dafür aber bei weitem aufgeklärter: Diese Fotografie historisiert die Bedingungen ihrer Produktion im Augenblick der Aufnahme und legt sie wie eine Schablone über jenen Augenblick selbst, um in der Interferenz eine Form ohne Rahmen als Auslöser für Bewegung sichtbar werden zu lassen.

Sehr deutlich tritt diese »kinematische Fotografie« bereits während einer spezifischen Übergangsphase in der Geschichte der bildgebenden Verfahren hervor, was zeigt, dass die Überschneidungen hier nicht nur abstrakter Natur sind, sondern bereits in der Technizität des Mediums und seinen Produktionsbedingungen angelegt sind. Als sich die visuelle Kenntnis der Welt zur Wende von der ersten zur zweiten Moderne aus der allgemeinen Rasterung eines der Vollständigkeit seiner Elemente verpflichteten Verzeichnisses des Positivismus löste, begannen die Bilder mithin auch entlang des Fortschritts der menschlichen Erkenntnis bewegt zu werden. Der Blick auf das Detail ermöglichte die Erfahrung der Form als Schlüssel zum induktiven Wissen einer neuen symbolischen Welt. Dies betrifft den Film als zeitgenössisch neues Medium, aber auch die Fotografie als damals bereits erprobte Technik der Wahrnehmung. Beide Medien kamen sich zur selben Zeit – vor genau hundert Jahren – auch praktisch sehr nahe. Als Oskar Barnack im Sommer 1914 mit einem Prototyp dessen, was einmal die berühmte Leica Messsucher-Kamera werden sollte, den Wetzlarer Eisenmarkt ablichtete,¹² geschah dies weder aus rein fotografischem Interesse an der Unbeweglichkeit der medialen Anordnung, noch mit dokumentarischem Hintergrund einer Realitätsverzeichnung. Als Leiter der Entwicklungsabteilung der Leitz-Werke in Wetzlar benötigte er

12 Vgl. dazu die recht hochwertige Reproduktion des Fotos bei Beck (Beck 1999: 40). Diese ikonische Aufnahme einer urbanen Alltagsszene sollte übrigens bereits formal vorwegnehmen, wofür sich das verwendete Kamerasystem z. B. bei Henri Cartier-Bresson und vielen anderen Street FotografInnen bestens eignen würde.

Probeaufnahmen für Testreihen zur Weiterentwicklung einer 35-mm-Kinofilmkamera. Um nicht stets die schweren Filmkameraprototypen transportieren und gleich mehrere Meter Film pro Test-Shot entwickeln zu müssen, baute er ein kleines mobiles Hilfsgerät. In dieses rollte er etwas perforierten Kinofilm und konnte damit pro Testszenario bei einer fixen Belichtungszeit von 1/40 Sekunde mehrere Negativaufnahmen mit unterschiedlichen Blendenwerten im 18x24-mm-Kinoformat machen. Die Erkenntnis, dass sich bereits aus diesen kleinen Negativen passable Vergrößerungen herstellen ließen, führte zur bekannten Entwicklung des (doppelt so großen) Kleinbildformats in der Fotografie, in die sich so aber technisch und formal der kinematografische Blick der in Erprobung befindlichen Bewegtbildtechnik einschrieb.¹³

Die bewegungsinitiierende Form ohne Rahmen findet sich zur selben Zeit bereits vielfach wieder und markiert visuell den Übergang von der wissenschaftlichen Fotografie des 19. Jahrhunderts¹⁴ (der mimetischen Verzeichnung einer kleinräumig normier-



Abb. 3:
Clarence H. White,
Drops of Rain, Camera
Work, No 23, 1908,
Public Domain

13 Vgl. dazu Oskar Barnacks eigene Schilderungen der kinematografischen Geburt der Leica (Barnack et al. 2009: 110ff.).

14 Es sei nochmals exemplarisch an Muybridge erinnert oder auch an Karl Rosenbergs Kraftlinienbilder. Vgl. zu letzteren die hervorragenden Reproduktionen in Weber-Unger 2009: 32-35.

ten Welt) hin zur Vollendung der Prinzipien der Form in der visuellen Beurteilung von Wahrheit in Kunst und Alltag. Clarence White, bekannt als Mitbegründer der *Photo-Secession*, präsentierte z. B. 1908 in *Camera Work* seine Studie »Drops of Rain« (Abb. 3). Der formale Raster des Sicherheitsglases bildet hier den zu überwindenden Hintergrund einer am Abzählen und Vermessen scheiternden Erkenntnis des Regens. Anzahl, Größe, Volumen und Gewicht der Wassertropfen sagen über sein Wesen und seine Zweckmäßigkeit ohne den aufgeklärten Blick und seine Form des Urteils wenig aus. Die fotografische Überlagerung des Tropfenrasters mit dem in Unschärfe gehaltenen Vordergrund macht aus dem Ereignis des Regens ein Phänomen, das der Flüchtigkeit enthoben ist. Das Phänomen wird nicht mehr bloß durch sein Residuum – hier die Nässe – definiert, sondern bekommt eine zweckmäßige symbolische Form, die des Tropfens, in den Händen des beobachtenden Menschen. Dies erlaubt Urteilskraft über den bloß verzeichnenden Kommentar hinaus und damit analytische Erkenntnis des Regens in seiner Bewegung jenseits des einen festgehaltenen Ereignisses. Symbolisch betrachtet in diesem Foto das Kind als Kritiker die Form, um abgewandt vom Ereignis, sich dessen Wesen zu nähern.¹⁵ Der Blick auf die Fotografie pendelt also stets zwischen beiden Ebenen hin und her, um so in der Bewegung zwischen zwecklosem Mechanismus im Hintergrund und Verstandestechnizismus im Vordergrund die Ästhetik selbst in ihrem Zweckurteil betrachten zu können. Hier wird ebenfalls, wenn auch mit anderen fotografischen Mitteln als bei Sugimoto, die Interferenz zwischen Realem und Symbolischem in der Fotografie zum Movens des Phänomens.

An diesen exemplarischen Berührungspunkten beider Medien zeigt sich, wie das Bewegtbild sowohl im Film als auch im Foto nicht nur technisch, sondern auch ästhetisch in den Verfahrensweisen des analytischen Experiments miteinander verbunden ist. Ein Dreivierteljahrhundert später präsentiert Hiroshi Sugimoto diesen Konnex mit der Perfektion des Großformats perspektivisch und formal vollendet in seinen Serien. Sugimoto, der übrigens nicht nur intellektuell einer ganz bestimmten Aufklärungslinie folgte,¹⁶ setzt mit seiner analytischen Fotografie auf bereits erprobte Verfahrensweisen und Methoden der *Straight Photography*. Das ist eine kunsthistorisch allzu simplifizierend dem *neuen Realismus* zugeschriebene Fotografie, die sich vom romantisierenden Manierismus des Pictoralismus abwandte, nicht aber, um wieder zum Positivismus zurückzukehren, sondern um einem neuen Sehen der Form auf technisch höchstem Niveau Rechnung zu tragen. Verfolgt man den komplexen Prozess der *Straight Photography* von der Previsualisierung über die Belichtungsoptionen der Kamera, den Entwicklungsprozess des Negativs und schließlich das Herstellungsverfahren eines adäquaten Positivs, wie ihn Ansel Adams in seinem methodologischen Triptychon zur Fotografie beschrieb (vgl. Adams 1982a, Adams 1982b und Adams 1984), wird klar,

15 Vgl. dazu die bekannte Metapher von Kommentar und Kritik, die Walter Benjamin in Goethes Wahlverwandtschaften präsentiert: »So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten« (Benjamin 1974: 126).

16 Bereits während seines Studiums in Tokyo befasste er sich intensiv mit europäischer Aufklärungsphilosophie, namentlich Kant, Hegel und Marx. Siehe dazu 00:00:20-00:00:55 in dem Short Film Hiroshi Sugimoto. *Becoming an Artist* (Art21 2011).

dass dieser »Realismus« die reine Mimesis bei weitem überschreitet. »Straight« bezieht sich hier auf die Technizität des analytischen Blicks, während die »Photography« genau jenem Erkunden der Form entlang der bereits erwähnten Bedürfnisse, Interessen und Optionen (Mumford 1977: 411) folgt, welche den Blick bilden. Die Form, die am Ende sichtbar wird, ist Ergebnis eines souveränen Aktes, der nicht wie der Piktoralismus an der Oberfläche der letzten Belichtung kratzt, sondern den gesamten Prozess in Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten dessen, was sich vor der Kamera befindet, steuert. Mit der Komplexität des Rituals ihrer Bildgebung definierte die *Straight Photography* ein duales System aus signifikativen und replikativen Gebrauchsregeln der Fotografien,¹⁷ in deren Spannungsfeld die Dynamik des Mediums fassbar wird. So wie Galilei für sein Fallrinnen-Experiment eine Kugel »mit einer von ihm selbst [sic!] gewählten Schwere« (Kant 1966: 25) als replikative Komponente benötigte, um überhaupt zur raum/zeitlichen Signifikation eines beschreibbaren Phänomens zu kommen, muss folglich auch für den Akt der Fotografie angenommen werden, »daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, daß sie mit Principien ihrer Urtheile nach beständigen Gesetzen vorangehen und die Natur nöthigen müsse auf ihre Fragen zu antworten« (ebd.).

Dieser Prozess ist Teil der Bewegung, die Sugimoto in seinen Fotografien stoppt oder auslöst. Es ist dieser Prozess, der die Kamera und die Beschaffenheit der Trägermaterialien als analytisches Werkzeug in Verhältnis zum Verstandestechnizismus setzt, um das Reale im Bild invertieren zu können. Dieses Bild hat dann natürlich auch fiktionalen Charakter, denn es ist ja Produkt jener »poetischen« Eingriffe, die aus der Komplexität vor der Kamera die symbolische Form in der Herstellung des Positivs zur Kenntnis bringen: »Das Verhältnis von Gehirn und Außenwelt ist dem Verhältnis zwischen Kamera und Bild recht ähnlich. Das projizierte Bild ist unweigerlich eine invertierte Fiktion« (Sugimoto in Zweite 2012: 11).

Praktisch hat wohl am beeindruckendsten Sally Mann, eine der letzten »Schülerinnen« von Ansel Adams, diesen Prozess vorgeführt. In Steven Cantors Filmdokumentation »What Remains« wird die Fotografin bei ihrer Arbeit in der Dunkelkammer gezeigt (00:56:06–00:56:57 in Cantor 2005). Ihre Hände tanzen beim Abwedeln¹⁸ durch den Lichtstrahl des Vergrößerungsgerätes, um die Ultima Ratio der Straight Photography zu erreichen: den Fineprint, jene von der Previsualisierung über die Auswahl der Mittel, die Zonenmessung und Lichtwertbestimmung in der Raum-Zeit des Negativprozesses bis zur Projektion und Fixierung der Fotografie im Positivprozess von Menschenhand bewegte Zweckmäßigkeit. Zwischen den Bildern befindet sich folglich auch definitiv

17 Dieses System entspricht dem induktiven Modell einer Sprachlogik, wie es Charles Sanders Peirce entworfen hatte. Siehe dazu die Begriffsbestimmungen bei Wirth (Wirth 2002: 51f.).

18 Im Jargon der Fotografinnen ist dies der Ausdruck für die Nutzung kleiner Schablonen oder der Hände im Belichtungsprozess, um selektiv mehr (nachbelichten) oder weniger (abwedeln) Licht auf das zu belichtende Fotopapier fallen zu lassen.

keine fundamentalontologische Leere,¹⁹ sondern jene Technik, die uns mit Canguilhem eine Wahrheit feststellen lässt, jene Technik, die den Menschen zum ästhetischen Urteil kommen lässt, und als Kulturtechnik der Bildgebung zentrales Element moderner Wahrnehmung ist. Der für die Kulturwissenschaft notwendige Schluss muss also sein, dass es der souveräne Akt des Menschen ist, der die Bilder bewegt und sie in die Welt als ein aus seiner Freiheit geborenes Urteil stellt. Nicht zuletzt scheint vor diesem Hintergrund die Möglichkeit, der Mensch würde sich als Subjekt aus der modernen Episteme verabschieden können,²⁰ nicht verifizierbar zu sein, denn es muss klar sein, wenn wir den Menschen hinter der Mechanik der Kamera, dem Prozess der Bildgebung, der Struktur der Projektion verstecken, ihn zum Verschwinden bringen, ihn somit de facto aus der Geschichte herausschreiben, fällt damit auch die Kultur, deren Endzweck derselbe in seiner Freiheit ist, und damit der Gegenstand unserer Wissenschaft samt der Aufklärung aus der Moderne heraus.²¹ Was dann noch bleibt, macht uns eben jene Sally Mann in ihrem letzten großen Projekt »What Remains« (Mann 2003) mehr als deutlich. Großformatige Kollodiumdrucke von verwesenden Körpern und mumifizierten Körperteilen visualisieren das Ende jeglicher Bewegung, den unwiederbringlichen Verlust des Lebens. Die Fotografie stoppt hier die Zersetzung und produziert damit einen zweiten symbolischen Tod. Ohne den Tanz der Freiheit zwischen den Bildern bleibt dann bloß noch die Vernichtung. Diesem Elend steht das Potential der Fotografie gegenüber,

19 Ein Argument, das vor allem Deleuze entlang einer Hinwendung zum Irrationalismus Bergsons in *Kino I* (Deleuze 1997) breitgetreten hat. Welche problematischen Konsequenzen dies nach sich zieht, zeigt sich filmisch bestens argumentiert in Romed Wyders *Lücke im System* (Wyder 2004). Der maßgebliche Akteur in diesem Film wähnt sich darin, mittels seines strukturfunktionalen Denkens eben jene »Lücke im System« finden und damit das perfekte Verbrechen planen zu können. Leider wirft er sich damit selbst aus der Geschichte. Mirjam Wittmann versuchte übrigens, auch Sugimotos Arbeiten in diesen Kontext zu stellen. Die Legitimation dieses Versuchs ist jedoch fragwürdig: »But it is actually Sugimoto himself who allows me to think this connection when he became aware of his cultural roots when he moved to L.A. in the beginning of 1970. The special distance was necessary for him to become again aware of his own asian roots. Insofar we can at least legitimate our approach to Sugimoto from a western point of view« (Wittmann 2009).

20 Wenn etwa Susan Sontag die Fotografie im nietzscheanischen Modus eines autopoietischen Funktionssystems als destabilisierendes Element der Gesellschaft beschreibt, in der es notwendigerweise keine Freiheit gibt, wird aus der strukturfunktionalen Ideologiekritik letztlich eine Ideologie struktureller Unterwerfung, welche uns alle zu Knechten eines (anonymen und hermetischen) Bildgebungs-Systems macht: »Cameras define reality in the two ways essential to the workings of an advanced industrial society: as a spectacle (for masses) and as an object of surveillance (for rulers). The production of images also furnishes a ruling ideology. Social change is replaced by a change in images« (Sontag 2005: 140).

21 In diesem Zusammenhang sei auf die kantsche Aufklärungslehre verwiesen, die stets noch in der Lage ist, den fundamentalen Zusammenhang zwischen Ästhetik, Erkenntnis und Kultur des Menschen in seiner Freiheit lückenlos zu argumentieren. Exemplarisch hier die komprimierte Form aus der *Kritik der Urteilskraft*: »Die Hervorbringung der Tauglichkeit eines vernünftigen Wesens zu beliebigen Zwecken überhaupt (folglich in seiner Freiheit) ist die Cultur. Also kann nur die Cultur der letzte Zweck sein, den man der Natur in Ansehung der Menschengattung beizulegen Ursache hat« (Kant 1995: 345).

wie Damian Sutton so treffend formulierte: »Photography's potential [...] is its avoidance of any relation to the catastrophic gaps between frames that so many filmmakers and scholars are obsessed with« (Sutton 2009: 234).

Geschichte

Was bleibt dann aber in der Fotografie für die Ästhetik des Films zu sehen, wenn, wie in den »Theaters«, gerade die Bewegung verloren geht, das Zuviel an Bildern in eins fällt und bloß noch ausgewaschenes Nichts umgeben von den Ruinen seiner eigenen Inszenierung sichtbar wird? Welche Bewegung löst die Staffage einer musealen Inszenierung in der Fotografie aus, die ja noch kein Film sein kann? Sugimotos Arbeiten lassen mögliche Antworten im historisierenden Akt der Fotografie erscheinen, welche selbst ein Scharnier zwischen Sein und Wissen bildet. So kann die Erfahrung des Wissens, also die Geschichte, mit der Politik des Seins, unseren Status als Menschen in der Welt im Urteil der Auslösung zu einer Kulturtheorie verbunden werden. Im Sinne einer Auseinandersetzung mit den topologischen Grenzen, die dabei auszuloten sind, ließe sich auch sagen, dass das, was wir sind, jenseits der Projizierbarkeit des Films bloß als überbelichtete Leerstelle fotografisch umrissen werden kann und das, was wir zu wissen vermögen, in der jenen Lichtschein umgebenden Historizität liegt, welche wir aber nicht mehr sein können.²² Zwischen diesen beiden Polen, dem vergangenen Sein als zweckloser Mechanismus einer Realität, die wir abbilden, und der Gegenwärtigkeit des Bewusstseins in unserem Verstandestechizismus, der die Aufnahme steuert, entsteht jene Bewegung, die unseren Handlungsspielraum beschreibt. So öffnet die Fotografie einen Raum, in dem wir uns in unserer Freiheit bewegen können, ohne ein Vakuum zu hinterlassen. Das hier beschriebene Scharnier ist somit keine ahistorische Leere, aus der ex negativo Bewegung entsteht. Dieses Scharnier bedingen wir selbst.

Sugimotos über Jahrzehnte entstandene Foto-Serien operieren präzise an der Bewegung dieses Scharniers im Kino und im Museum. Er führt damit zweierlei symbolische und zugleich reale Räume der Historisierung in einem Medium zusammen und macht die zentralen Elemente der Dynamik des Films und der Statik der musealen Inszenierung gegengleich analysierbar. Ähnlich wie im 19. Jahrhundert die Fotografie uns in den Phänomenen der Natur eine neue Zweckmäßigkeit erkennen ließ, werden hier Elemente der Kultur in ihrem Topos selbst aufs Neue verifiziert. Dabei überschreitet Sugimoto aber die üblichen Verfahren einer objektivierenden Fotografie, die einer sehr pragmatischen Ästhetik folgen, in der der mittlere Mensch sich stets auch für die mittlere Belichtung zu entscheiden hat. Er verlässt gezielt die Sicherheit des Gemittelten und überschreitet den Limes der Ausgeglichenheit, der Regelmäßigkeit des wohlgeformten Bildes und lotet die Grenzen jener Topologie aus, dehnt sie, bis sich die Geschichte im

22 Vergleiche dazu Jankelevitch 2005. Darin findet sich eine Form der Bewegungstheorie, die das Paradoxon zwischen Sein und Wissen als Movens unserer Existenz beschreibt. Knapp zusammengefasst besteht dieses Paradoxon darin, dass ich das, was ich weiß, nicht mehr bin und das, was ich bin, noch nicht wissen kann.

Bild mit der Historizität des Bildes selbst zu verschränken beginnt. Die Erfahrung von Vergänglichkeit, das Wissen um die Tatsache, dass in einer seiner »Theaters«-Arbeiten dieser Film hier und jetzt in Sugimotos fotografischem Kino ein für alle Mal abgelaufen ist, lässt sich aber nicht auf ein rein ästhetisches Moment des fotografischen Fixierens der Diskontinuität von Beobachtung reduzieren. Dieses Ende des Films, das zugleich der ganze Film ist, zeigt durch die Kumulation des Projektionslichts ein Arrangement des Beobachtens selbst, den Raum kollektiven Beobachtens im Kino, der die Historizität des Sichtbaren überhaupt erst kommunizierbar macht. Die fotografische Summe des Films wirft genau darauf ihr Spotlight. Auch wenn sich das Publikum in der über ein- einhalbstündigen Belichtungszeit verlaufen hat, längst nicht mehr den Ort der Belichtung besetzt und zu den dunklen Elementen dieser fotografischen Anordnung wurde, besetzt es umso gewichtiger den diskursiven Raum des Films und bildet als Akteur des Sehens dessen inhärente Historizität.

Was in dieser Historizität vom Film übrigbleibt, beantwortet Sugimoto mit dem vorgestellten fotografischen Schlag durch den gordischen Knoten der Filmästhetik. Medienhistorisch betrachtet prallt der Film als scheinbar perfektes Verzeichnis von transfini- getakteter Positivität, wie ihn uns das 19. Jahrhundert als Bewegungsartefakt in den Raum gestellt hat, auf eine gerade objektorientiert gewordene Wissens(chaf)tskultur. Dem Utopia des Positivismus folgend, hätte der Film mit immer kürzer werdenden Zeitintervallen stets mehr serielle Daten und damit auch mehr Wahrheit produzieren können. Er wäre somit ›das‹ Medium der positivistischen Vollständigkeitsphantasmagorie geworden, wenn nicht das scheinbare Unglück einer Krise diesen fatalen Utopismus zu stoppen in der Lage gewesen wäre. Diesen Wendepunkt in der Wahrnehmung der Welt beschrieb Edmund Husserl sehr präzise als Erkenntnis der Raum-Zeit in einer daraus abgeleiteten transfiniten Wirklichkeit:

»Die Überwindung der Endlichkeit der schon als objektives An-sich gedachten Natur, eine Endlichkeit trotz der offenen Endlosigkeit. Die Unendlichkeit wird entdeckt, und zuerst in Form der Idealisierung der Größen, der Maße, der Zahlen, der Figuren, der Geraden, Pole, Flächen usw. Die Natur, der Raum, die Zeit werden ins Unendliche idealiter erstreckbar und ins Unendliche idealiter teilbar« (Husserl 2012: 58).

Die daraus inzident resultierende Grundfrage für eine Ästhetik des Films war bekanntlich mit dem dadurch einhergehenden Ende der reinen Mimesis in der Bildgebung verbunden. Wie konnte es sein, dass wir etwas im Realen scheinbar vollkommen Kontinuierliches in Einzelbilder zerstückeln und in der Reproduktion dann diese Bruchstücke zu einer neuen Realität des Films wieder zusammensetzen können, ohne mehr Wahrheit zu verlieren, als wir dadurch gewinnen würden? Diese Frage wird bis dato im Wesentlichen durch eine Ersatzhandlung beantwortet, in der die Phantasmagorie der Vollständigkeit durch einen um die Lücke dieses Realitätsverlustes gruppierten Mythos des Ganzen ersetzt wird. Sugimotos fotografischer Schnitt zeigt jedoch, dass weder mechanistische Daten noch die möglichen Lücken, welche jene in der seriellen Projektion hinterlassen, *sinnliche Data* sind, und daher notwendigerweise zurückstürzen in jene

zwecklose Mannigfaltigkeit, die noch kein Urteil erfahren hat. Ergo können sie derart auch nicht Gegenstand unserer Freiheit und folglich unseres Urteilens sein. Erst der Stopp, den die Fotografie ex post ermöglicht, macht deutlich, wo und wie das Zweckurteil erfolgen kann. Lässt man die Leere nicht einfach Leere sein, erfolgt notwendigerweise die Überbelichtung.²³ Mit den Worten Georges Politzers: »Se confondre avec toute la vie, vibrer avec toute la vie, c'est rester en fait froid et indifférent en face d'elle : les émotions véritables sombrent au milieu de la sensibilité universelle« (Politzer 1947: 96).²⁴ Wie Sugimoto selbst in seinem großen Fusionsprojekt *L'histoire de l'histoire* 2004 schreibt, versucht er durch seine Grenzgänge und Überschreitungen der normativen Zweckmäßigkeit des Mittelmaßes einer »idealen« Belichtung genau jenen Freiraum für die Menschen zu öffnen, den eine aufgeklärte Ästhetik bedingt:

»There are two kinds of history: one recorded, the other unrecorded. Neither is static; even the most fixed writings are continually reworked, with new glosses added in each passing era so as to remain in keeping with current beliefs on the history of peoples and of humankind in general« (Sugimoto 2004: 011).



Abb. 4: Hiroshi Sugimoto, *Cro-Magnon in L'histoire de l'histoire*, S. 41, © Hiroshi Sugimoto.

23 Ein Blick auf die Zahlentheorie macht bereits deutlich, dass die Zahl 0 nicht einfach eine Variable ist, sie also auch nicht durch eine andere Zahl ersetzt und so mit einem Wert, den sie nicht hat, gefüllt werden kann.

24 »Sich mit dem ganzen Leben zu vermengen, mit dem ganzen Leben zu vibrieren, bedeutet faktisch, angesichts des Lebens kalt und gleichgültig zu bleiben: die wirklichen Emotionen gehen im Milieu universeller Sensibilität unter« (Übers. d. Verf.).

Die Bewegung, die er also verfolgt und stoppt, indem er sie festhält bzw. auslöst, indem er sie interpoliert, ist letztlich Teil einer größeren Bewegung, derjenigen der Menschheitsgeschichte selbst. Diese Geschichte passiert uns aber nicht einfach, sondern ist im Sinne einer Kulturgeschichte Produkt unserer Entscheidungen, Interessen und Bedürfnisse, produziert Abhängigkeiten in der Sichtbarkeit unserer Welt, wie im Kino, und neue Dynamiken der Ästhetik, wie im Museum. Diese kinemat(ograf)ische Ästhetik in der Fotografie ist folglich also nicht einfach passiv konsumierbar, sondern verdeutlicht, was das *sapere aude* der Moderne uns letztlich vor allem ästhetisch abverlangt: Uns selbst zu entscheiden! Deshalb fügt Sugimoto auch eine weitere Geschichte zu den bereits genannten hinzu, nämlich diejenige, welche noch abzubilden ist: »Recorded history, unrecorded history, and still one other history: that which is yet to be depicted. What I present [...] are but mere fragments of history; they are more like parts to an assembly kit that you have to put together for yourself« (Sugimoto 2004: 11).

Bilder werden somit zu mehr als nur passiv erfahrbaren Elementen eines Mediums, sie werden zu analytischen Werkzeugen einer neuen visuellen Geschichte, die wir gefordert sind, stets aufs Neue festzuhalten. Dass dieses »assembly kit« auch für die Kulturwissenschaft von Nutzen sein kann und selbst eine analytische Zweckmäßigkeit zur Bewertung und Beurteilung der eigenen Denk- und Sehweisen bildet, ist dieser Fotografie als Methode einer visuellen Ästhetik inhärent. Sugimotos zwischen absoluter Statik und fast schon aus dem Bild hervorspringender Dynamik verortbaren Extreme bieten sich an, um die darin gefundenen Werkzeuge anhand des stets prekären Verhältnisses zwischen dem Irrationalen der Bewegung des Films und der scheinbar strengen Positivität der Fotografie abzutesten und als neue Facetten einer visuellen Kultur- und Mediengeschichte hinzuzufügen.

Sugimoto lässt es aber nicht damit bewenden, Bewegung gestoppt oder initiiert zu haben und uns damit einen fotografischen Werkzeugkasten der Vernunft zu liefern. *L'histoire de l'histoire* ist mehr als nur eine Retrospektive, mehr als nur die Fusion seiner fotografischen Tätigkeit als Überbau eines Konzepts. Konsequenter denselben Weg verfolgend, wie in seinen bisherigen Arbeiten, wendet er die besprochene Methode auf sein eigenes Werk an. Nun landen die Fotografien aus dem Museum wieder im Museum. Sie werden in einem hölzernen Rahmen mit zweisprachiger Kennzeichnung und Spotlight-Beleuchtung gezeigt (Abb. 4). Das ist dieselbe Technik, die er in »Theaters« auf den Film im Kino angewandt hat. Indem er der hergestellten rahmenlosen Form den Rahmen der Ausstellung gibt, seine eigenen Fotografien nochmals in ihrer Materialität zeigt, beendet er die Bewegung wieder, rückt das Symbolische und das Reale so übereinander, dass es eben in einen Rahmen passt, und stoppt das Movers der Interferenz. Das Foto des Dioramas wird selbst zum Diorama der Fotografie. Dass Sugimoto auch bereit ist, diesen fotografischen Stopp auf seine eigenen Bewegungsstudien anzuwenden, macht nun aus seiner eigenen Fotografie ein Werkzeug zur Analyse derselben.

Literatur

- ADAMS, Ansel (1982): *Die Kamera* [1980], München: Christian.
- ADAMS, Ansel (1982): *Das Negativ* [1981], München: Christian.
- ADAMS, Ansel (1984): *Das Positiv* [1983], München: Christian.
- ART21 (2005): *Art in the Twenty-First Century: Memory*, USA: Dokumentarfilm.
- ART21 (2011): *Hiroshi Sugimoto. Becoming an Artist*, USA: Short Film.
- BARBERI, Alessandro (2014): »Pierre Bourdieus Bildungssoziologie als praxeologische Medientheorie. Teil 2«. In: *Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik* Nr. 1 (2014), <http://www.medienimpulse.at/articles/view/629>.
- BARNACK, Oskar, & Richter, Ulf (2009): *Oskar Barnack. Von der Idee zur Leica*, Stuttgart: Lindemann.
- BARTHES, Roland (1964): *Mythen des Alltags* [1957], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland (1985): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BECK, Rolf (1999): *Die Leitz-Werke in Wetzlar. Reihe Archivbilder*, Erfurt: Sutton.
- BENJAMIN, Walter (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung« [1936]. In: *Gesammelte Schriften I-2*, hg. v. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 431-470.
- CANGUILHEM, Georges (2006): Die Position der Epistemologie muß in der Nachhut angesiedelt sein: Ein Interview (1984)« [1984]. In: *Wissenschaft, Technik, Leben. Beiträge zur historischen Epistemologie*, hg. v. Henning Schmidgen, Berlin: Merve, 103-121.
- CANTOR, Steven (2005): *What Remains. The Life and Work of Sally Mann*, USA: Dokumentarfilm.
- DE ZAYAS, Marius (1913): »Photography and Artistic-Photography«. In: *Camera Work* Nr. 42/43 (1913), 13-14.
- DELEUZE, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- DUBOIS, Philippe (1998): *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie 1* [1983], Amsterdam & Dresden: Verlag der Kunst.
- HUSSERL, Edmund (2012) *Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie* [1935], Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt.
- JANKELEVITCH, Vladimir (2005): *Der Tod* [1966], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- KANT, Immanuel (1966): *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Stuttgart: Reclam.
- KANT, Immanuel (1995): *Kritik der Urteilskraft* [1790], Köln: Könnemann.
- KRACAUER, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LUKÁCS, Georg (1985): »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos« [1913]. In: *Schriften zur Literatursoziologie*, hg. v. Peter Ludz, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, 75-80.
- MANN, Sally (2003): *What Remains*, Boston: Bulfinch Press.
- MUMFORD, Lewis (1977): *Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht* [1964-66], Frankfurt a.M.: Fischer.
- POLITZER, Georges (1947): *Le Bergsonisme une mystification philosophique* [1929], Paris: Éditions sociales.

- ROCHE, Denis (1982): *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique. Ecrit sur l'image*, no. 3, Paris: Editions de l'Etoile.
- SONTAG, Susan (2005): *On Photography* [1973], New York: Rosetta Books.
- SUGIMOTO, Hiroshi (1995): *Hiroshi Sugimoto – Time Exposed*, London/New York: Thames and Hudson.
- SUGIMOTO, Hiroshi (2004): *L'histoire de l'histoire*, Tokyo: Rikuyosha.
- SUGIMOTO, Hiroshi et al. (2012): *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern: Hatje Cantz.
- SUTTON, Damian (2009): *Photography, Cinema, Memory. The Crystal Image of Time*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WEBER-UNGER, Simon (Hg.) (2009): *Der naturwissenschaftliche Blick. Fotografie, Zeichnung und Modell im 19. Jahrhundert*, Wien: Wissenschaftliches Kabinett Simon Weber-Unger.
- WIESER, Petra (2001): *Fotografie und Gesellschaft. Über Vorbilder und Abbilder im Rahmen fotografischer Realitäten*, Diplomarbeit, Leopold Franzens Universität Innsbruck: Innsbruck.
- WIRTH, Uwe (2002): »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9-60.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1984): »Philosophische Untersuchungen« [1936-1946, 1953]. In: *Werkausgabe Band 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 225-618.
- WITTMANN, Mirjam (2009): »Time, extended. Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze«. In: *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* Nr.1, Vol. X (2009), http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_1_invisible/Wittmann.htm.
- WYDER, Romed (2004): *Lücke im System*, Schweiz: Spielfilm.
- ZWEITE, Armin (2012): *Hiroshi Sugimoto – Revolution*, Ostfildern: Hatje Cantz.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Hiroshi Sugimoto, *Tri-City Drive-In*, San Bernadino, 1993, © Hiroshi Sugimoto, zitiert nach Sugimoto, Hiroshi et al. (2012): *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern: Hatje Cantz, 101.
- Abb. 2: Hiroshi Sugimoto, *Earliest Human Relatives*, 1994, © Hiroshi Sugimoto, zitiert nach Sugimoto, Hiroshi et al. (2012): *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern: Hatje Cantz, 49.
- Abb. 3: Clarence H. White, *Drops of Rain*, Camera Work, No 23, 1908, Public Domain, zitiert nach Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AClarence_H_White-Raindrops.jpg.
- Abb. 4: Hiroshi Sugimoto, *Cro-Magnon in L'histoire de l'histoire*, © Hiroshi Sugimoto, zitiert nach Sugimoto, Hiroshi (2004): *L'histoire de l'histoire*, Tokyo: Rikuyosha, 41.