

Jasmin Kathöfer

Ist das schon das Foto? Eine Auseinandersetzung mit dem Ephemeren bei Tadao Ando und Hiroshi Sugimoto 2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13740>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kathöfer, Jasmin: Ist das schon das Foto? Eine Auseinandersetzung mit dem Ephemeren bei Tadao Ando und Hiroshi Sugimoto. In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. 139–152. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13740>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=110&path%5B%5D=127>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Jasmin Kathöfer
Braunschweig

Ist das schon das Foto?

Eine Auseinandersetzung mit dem Ephemeren bei Tadao Ando und Hiroshi Sugimoto

Abstract: Ein Fenster, von dem kein Foto geschossen werden darf. Ein Loch in der Mauer, das sich in eine fotografische Werkgruppe einreihet, als sei es eines der zugehörigen Fotos. Ein renovierter Shinto-Tempel mit einer gläsernen Treppe und Blick auf das Meer. Diese drei Beispiele – unter anderem Arbeiten Hiroshi Sugimotos und Gebäude Tadao Andos – haben gemein, dass sie eine Rahmung bilden und den Ausstellungsraum öffnen, um das Außen auf eine bestimmte Weise ins Innere zu transportieren. Dieser Text beschäftigt sich mit genau diesen Öffnungen und fragt nach ihrer Bildhaftigkeit. Kann man sagen, dass es sich hier schon um so etwas wie Fotografien handelt, oder bleiben die ‚Bilder‘ in einem ephemeren Dazwischen stecken?

Jasmin Kathöfer (M.A.), seit Januar 2020 Assistentin der Institutsleitung am Institut für Medienwissenschaft, HBK Braunschweig, 2016–2019 Doktorandin im Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“ an der HBK Braunschweig mit dem Thema „Spurbildende Medien. Eine andere Mediengeschichte von Index und Spur“ (Arbeitstitel). Studium an der Universität Siegen (Literatur, Kultur, Medien und Kunstgeschichte B.A., Medienkultur M.A.). Arbeitsschwerpunkte: Indexikalität, Fotografie, sensorbasierte Medien, Sensespaces und Spielgeld.

1. Einleitung

Im Frühjahr 2018 reiste ich im Rahmen meines Stipendiums im Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“ für drei Wochen nach Japan. Auf jener Reise besuchte ich mehrere Museen, darunter das IZU Photo Museum in der Nähe des Mt. Fuji und das Benesse House Museum auf der Insel Naoshima. Bei meinen Besuchen lernte ich Architektur kennen, die auf besondere Art und Weise mit der Landschaft interagiert, in der sie sich befindet. Diese Besonderheit zeigte sich durch und in Aussparungen und Rahmungen, welche an Fotografien erinnerten.

Dieser Eindruck wurde dadurch verstärkt, dass es sich um Aussparungen innerhalb einer Ausstellungssituation handelt, die diese einerseits durchbrechen und andererseits vervollständigen. Damit geht das Fotografisch-Bildhafte über die „bloße schöne Aussicht“ hinaus, warf damit aber auch die Frage auf, in welcher Weise die Durchbrechungen beschrieben werden können, welche Funktion sie innerhalb der Ausstellung einnehmen und welche Wirkung dies entfaltet.

In diesem Text wird es daher um Durchbrechungen von Wänden gehen, die als Fenster funktionieren können, nicht aber um die Beschäftigung mit Fenstern per se. Vielmehr möchte sich der Text mit Öffnungen und Aussparungen innerhalb eines Ausstellungsraums auseinandersetzen. Eine solche Spezifizierung ist notwendig, da das Motiv „Fenster als Bild“ oder „Fenster im Bild“ eine lange Tradition in der Kunst- und Bildgeschichte einnehmen,¹ welche bereits in der Antike beginnt und sich – den Ausführungen Anne Freedbergs folgend – in der Nutzung von Computerscreens und Bildschirmen niederschlägt.² Da hier der Platz fehlt, allen Positionen zum „Fenster als Bild“ gerecht zu werden, sollen an geeigneten Stellen lediglich die Referenzen genannt werden.

Im Folgenden möchte ich die drei Öffnungen vorstellen, die mir auf meiner Reise aufgefallen sind und den Anstoß zu diesem Text geliefert haben. Ich möchte versuchen, diese in den Kontext der fotografischen Rahmung zu stellen, und fragen: Ist das schon das Foto?

2. Das Fenster im IZU Photo Museum

Das IZU Photo Museum liegt etwas versteckt, aber sehr idyllisch in Clematis no Oka, einer Parklandschaft mit Skulpturenpark, viel (Bambus-)Waldbestand und weiteren Museen. Das Museumsgelände selbst umfasst ein einstöckiges Gebäude mit drei Ausstellungsräumen und zwei Innenhöfen, die durch zwei Fenster zu sehen sind. Eines davon befindet sich im Foyer des Museums; das andere findet sich

¹ Für einen kurzen Überblick siehe beispielsweise Starl 2008.

² Vgl. Freedberg 2006.

im Ausstellungsbereich. Von diesem zweiten Fenster und dem sich dahinter befindlichen Ziergarten dürfen keine Fotos aufgenommen werden. Dies ist allein Hiroshi Sugimoto vorbehalten – einem der beiden Designer des Museums, der zum Beispiel Bekanntheit durch seine Seascape-Fotografien oder aber auch durch die Cinema-Serie (unter anderem) erlangte, in welcher er die Innenräume von Kinos für die Dauer eines Films in Langzeit ablichtete.

Im Museum bleibt den Besucher_innen lediglich die Betrachtung des Gartens. Und tatsächlich – selbst nach längerer Recherche lässt sich kein Foto des Fensters als solches finden. Nicht einmal eine Fotografie von Sugimoto selbst gibt es, sondern nur Anschnitte, die den Ausstellungsraum mit Fenster von der Seite zeigen, oder ein Panorama des Gartens. Glücklicherweise gibt es aber einen Schnappschuss, der mit Erlaubnis unserer Museumsführerin entstanden ist und mich selbst in Rückenansicht vor dem Fenster zeigt.³ Das Fenster ist ca. 1,50 Meter breit und etwas über zwei Meter hoch.⁴ Es beginnt auf Kniehöhe und befindet sich als einzige Durchbrechung an einer langen weißen Wand. Die Fensterbank ist ca. 50 cm tief. Vor dem Fenster befindet sich eine Bank aus Holz.

Was man sieht, wenn man durch das Fenster blickt, ist ein Moosgarten mit Steinmauer. Die Steine hat Sugimoto eigens ausgewählt bei Spaziergängen, auf denen er sich von der Natur inspirieren ließ, aber auch nach langjähriger Recherche zu „ancient Japanese stonework“ und Mausoleen, wie Sugimoto in seinem Text „Laying in the Garden of Time“ beschreibt.⁵

Der Künstler erzählt von seiner fast magisch anmutenden Verbundenheit mit diesem Garten:

Finally, we completed the garden. I stretched out in the stone chamber I hardly recognized as my own creation. The chill of the stones seemed to reawaken some primordial memory. After a sleepy moment, I slowly opened my eyes; all I could see was the damp stone ceiling beautifully complexed in moss. A drop of dew fell with not a sound into the deep stillness. What age had I reawakened to?⁶

Er wollte einen Garten schaffen, der wie eine Kammer abgeschlossen und völlig losgelöst von der Außenwelt besteht. Dies unterscheidet ihn vom Garten im Eingangsbereich des Museums und ist vielleicht – Sugimoto sagt dazu nichts – der Grund, warum er nicht fotografiert werden soll.

Und wie wir so dasaßen und den Garten durch das Fenster betrachteten, kam mir in den Sinn: Wenn nur Sugimoto selbst Fotografien des Fensters anfertigen darf, ist

³ Vor allem, weil ich mir nicht sicher bin, ob dieses Foto in einem Online-Journal abgebildet werden darf, muss der_die Leser_in hier jedoch auf das Bild verzichten.

⁴ Dies sind Schätzwerte.

⁵ Sugimoto 2011: 21.

⁶ Ebd.: 25.

das Fenster selbst dann schon das Foto? Die Kanten des Fensters der Rahmen? Der Garten das Motiv? Und sitzt man als betrachtende Person auf der Bank vor dem Fenster, um es wie eine der ausgestellten Fotografien zu bewundern? Das ist natürlich nur ein Gedankenspiel, denn so ein Fenster ist kein Lichtabdruck auf einem fotosensiblen Bildträger oder ein digitaler Datensatz, es können keine Abzüge davon gemacht werden oder Ähnliches, aber es hat doch etwas Bildhaftes bzw. Fotografisches an sich. Wie schon erwähnt, gibt es seit der Antike das Bewusstsein, ein Fenster als Bild zu betrachten; oder andersherum: an die Schaffung eines Bildes heranzugehen, als sei es ein offenes Fenster (*finestra aperta*). Leon Battista Alberti verwendete die Metapher des Fensters 1435 in seiner Abhandlung *De pictura* und rekurrierte darin auf die Übertragung eines dreidimensionalen Raums in eine zweidimensionale Darstellung.⁷ Zweifellos geschieht bei der Fotografie ebenfalls eine perspektivische Verschiebung, jedoch ist dies nicht der Grund für meine Frage nach dem Fotografischen dieses speziellen Fensters, sondern die Art der Präsentation des Fensters als Fotografie.

Koko Okano, die Direktorin des Museums, schreibt:

We have opened the IZU PHOTO MUSEUM with the aim of re-examining the diversity and possibilities of photography in its ever-changing forms from the time of its invention to the present day.⁸

Sugimotos Œuvre zeigt, dass er ein Künstler ist, der die Vielfalt und die Möglichkeiten von Fotografie gern auszuschöpfen versucht. So wird im Text „Fotografie, um Fotografie zu verlassen“ präzisiert:

Ihm geht es in erster Linie darum, die Grenzen des Mediums Fotografie zu verschieben. Er betreibt Fotografie nicht primär um der Fotografie willen, sondern er nutzt das Medium mehr und mehr, um die ihm inhärenten Möglichkeiten auszuloten und die Potenziale der Vergangenheit in die Gegenwart zu überführen, neu zu situieren und nach Möglichkeit zu erweitern [...], oft auch konträr zu den ursprünglichen Funktionen.⁹

Daher sind die Vermutungen, es handele sich bei dem Fenster um eine Art nicht-geschossenes Foto, vielleicht gar nicht so abwegig. Ich komme darauf zurück.

3. Das Loch in der Mauer

Im Benesse House Museum auf der Insel Naoshima – einige Kilometer weiter südlich, in der Seto-Inland-Sea gelegen – begegnete ich Sugimoto wieder. Auf einer Terrasse innerhalb des Ausstellungsbereichs sind einige seiner Seascape-

⁷ Freedberg 2006: 1.

⁸ Ebd.: 13.

⁹ Zweite 2012: 28.

Fotografien an zwei Wänden unter freiem Himmel aufgehängt. Doch dort, wo sich die Wände berühren würden, fehlt ein Stück der Mauer. Dadurch öffnet sich ein Blick auf das Meer. Schaut die betrachtende Person von einem bestimmten Standpunkt auf die Szenerie, bemerkt sie, dass alle Bilder die gleiche Horizontlinie beschreiben – und zwar die, die sie durch das Loch in der Mauer sehen kann. Das Loch in der Mauer reiht sich somit in die Liste von Sugimotos Seascapes ein. Hier ist es zwar erlaubt, ein Foto aufzunehmen, doch trotzdem fällt es auf, dass erneut eine Öffnung im Ausstellungsraum (in diesem Fall aber wohlbemerkt kein Fenster) an eine Fotografie erinnert.

Arden Reed beschreibt seine Begegnung mit Sugimoto auf Naoshima wie folgt:

At Naoshima I also discovered a suite of black-and-white photographs of oceans and seas by Hiroshi Sugimoto [...]. Even though the images varied (some were clear, some fuzzy, some shot at noon, others at twilight), in every picture Sugimoto fixed the horizon at dead center. He chose the motif of water meeting sky because it erases history: we see what the first humans must have seen. These photographs were dramatically sited – outdoors, seven mounted on the side of a concrete wall ending in a gap that offered a view of the Inland Sea, seven more on the wall past the gap. I looked out at the sea, where Sugimoto might have stood had he shot this body of water. The water's motion met the photograph's stillness. Or not stillness, exactly, because constant exposure to the sun will eventually bleach these images to illegibility. Sugimoto calls the series *Time Exposed*.¹⁰

Die Fotografien sind also der Zeit und der Sonne ausgesetzt. Sie werden irgendwann verschwunden sein. Wie der Name schon sagt, zeigen Sugimotos Seascape-Fotografien den Blick auf Meereslandschaften oder das Panorama anderer Gewässer (großer Seen etwa), die der Künstler nach einem strengen Prinzip ablichtet.

Der Blick auf das Wasser erfolgt grundsätzlich von einer erhöhten Position, etwa 20 bis 30 Meter über dem Meeresspiegel. Der Vordergrund bleibt ausgeblendet, so dass die Dünung oder Brandung nicht ins Bildfeld geraten kann. Dessen unterste Kante liegt ca. 200 bis 300 Meter vom Ufer entfernt. Eventuelle Wellen zeichnen sich daher nur schwach ab. Sugimoto wählt mit Bedacht Orte aus, wo weder Schiffe noch Felsen oder gar eine ferne Küste den Blick in die endlos erscheinende Weite unterbrechen und das Gleichmaß der Meeresoberfläche stören. Dieser Leere entspricht ein wolkenloser Himmel ohne blendendes oder Reflexionen erzeugendes Sonnenlicht. Wie ein scharfer Schnitt teilt der Horizont das Rechteck des Bildfeldes, das um ein Viertel breiter ist als hoch. Die Trennung zwischen oben und unten erfolgt jeweils so, dass dem Wasser und der Luft gleich viel Raum gegeben wird, beide Bildteile also identische Maße aufweisen.¹¹

¹⁰ Reed 2017: 5.

¹¹ Zweite 2012: 13 f.

Schaut man sich jedoch das Loch in der Wand und somit „Seascape Naoshima“ an, ist augenscheinlich, dass diese Landschaft nicht dem strengen Aufbau der Serie entspricht, denn die Küste Naoshimas ist klar als diese zu erkennen, der Himmel und die Wellen sind nicht stilisiert und gleichmäßig. Der Betrachtende sieht nicht nur Himmel und Meer, die losgelöst von allen Spuren, die auf Ort und Tageszeit schließen lassen würden, für sich stehen. Man sieht die Küste, mit vorbeiziehenden Wolken, bei Sonne und Regen, zu allen Jahreszeiten – je nachdem, zu welchem Zeitpunkt man durch das Loch in der Wand schaut. Dennoch hatte ich, und so zeigt es sich auch im obigen Zitat von Reed, den Eindruck, man stünde dort, wo Sugimoto gestanden hätte, hätte er das Foto geschossen. Und so ist es auch bei dem Fenster in Izu. Die Betrachter_innen nehmen Sugimotos Standpunkt ein und blicken durch die Augen des Künstlers. Aber auf Naoshima ist nicht Sugimoto selbst der Designer oder Architekt des Museums (wie es in Izu der Fall war), sondern Tadao Ando, der sehr viele Gebäude auf Naoshima entworfen hat und vor allem beim Chichu Art Museum und dem Benesse House Museum die Wechselwirkung und das Zusammenspiel von Architektur, Landschaft und Fotografie als Konzept im Hinterkopf hatte, als er die Gebäude entwarf. Die verschiedenen Öffnungen des Ausstellungsraums sollen dazu dienen, den Innenraum für die herrliche Naturumgebung zu öffnen. Sugimoto suchte sich die Stelle für seine Seascapes aus und nannte die Werkgruppe *Time Exposed* – was einerseits eben ‚der Zeit ausgesetzt‘ heißt, aber andererseits leicht auch mit „Langzeitbelichtung“ übersetzt werden kann.

Mirjam Lewandowsky schreibt über die gesamte Werkgruppe der Seascape-Fotografien, dass dort Zeit

[...] in ein subtiles Spiel von Gegensätzen ein[tritt], zwischen Stillstand und Bewegung. In jeder einzelnen Fotografie wird der Kontrast zwischen Veränderung und Starre, Nebel und Klarheit, Detail und Totalität, Transparenz und Opazität offensichtlich. [...] Zeit beginnt zu flottieren, sowohl linear auf verschiedenen Zeitachsen als Tageszeiten oder in Form von Wetterverhältnissen hervorzubrechen, als auch sich horizontal über mehrere nach denselben formalen Prinzipien gestaltete Einzelbilder fortzusetzen, so dass die Einzelbilder fast wie Bilder eines Films gelesen werden können. Man könnte auch sagen, dass die Bildserie die Vorstellung von unendlicher Zeit, wie sie Deleuze im Sinn hatte, widerspiegelt. Sugimoto verdichtet in der Seascape Series also nicht die Idee der zeitlichen Momentaufnahme, nicht den eingefrorenen Moment einer bewegten Situation, sondern das permanente Werden und Vergehen von Zeit.¹²

Lewandowsky macht dies an dem Losgelöstsein der Fotografien von Ort und Tageszeit fest. Das Loch in der Wand – als nicht-geschossenes Foto – entspricht der Time Exposure, der Langzeitbelichtung des Vergehens von Zeit. Zudem reiht es sich in die Werkgruppe ein wie eine logische Ergänzung einer Zahlenreihe. Das

¹² Lewandowsky 2016: 158.

Loch in der Wand – wenn auch vom Bildaufbau nicht eindeutig der Seascape-Serie zuzuordnen¹³ – entspricht dem (mit Deleuze gesprochen) Kristallbild,¹⁴ das die Serie entstehen lässt, da sich die Eindrücke, die Bild- und Zeitebenen der anderen Fotografien mit dem nicht-geschossenen Foto verbinden – eben auch die gegenwärtige und sogar die zukünftige (jedenfalls solange das Loch in der Wand besteht). Gleichzeitig werden nach und nach die Fotografien um das Loch in der Wand herum verblassen, bis am Ende nur die Seascape Naoshima übrigbleibt.

4. Die unterirdische Kammer

Es gibt auf Naoshima noch eine weitere Arbeit Hiroshi Sugimotos, die ich leider verpasst und erst im Zuge der Recherche entdeckt habe. Der *Go-Oh-Schrein* – ein alter Schrein, der baufällig geworden war und von Sugimoto renoviert wurde. „Called in as artist-designer“, so Sugimoto: „I avoided existing shrine typologies and tried to recreate an imaginary architecture more in keeping with ancient Japanese Shinto worship.“¹⁵ Shintoismus, die Volksreligion Japans, entwickelte sich aus dem Natur- und Seelenkult zu einem „Kult der Sippen- und Ahnengötter“.¹⁶ Als animistischer Kult konzentriert sich der Shintoismus auf Orte in der Natur, an denen eine besondere Qualität oder Kraft spürbar war – ob in Riesenbäumen oder Wasserfällen oder Felsbrocken.

In der Zeit des reinen Naturkults und Animismus gab es noch keinen Schreinbau, sondern Berg, Wald, ein riesiger Baum oder Stein waren allein durch eine Einfriedung als heilig gekennzeichnet. [...] Mit der Entwicklung der Ahnenverehrung entstand der ursprüngliche Schreinbau, der wahrscheinlich ebenso wie ein damaliger Wohnbau aussah.¹⁷

Sugimoto entwickelte einen Schrein mit Andachtshalle, Heiligtum und Felsenkammer. Kerry Brougher schreibt in seinem Text „Unmögliche Fotografie“:

Sugimotos Beharren darauf, dass die fotografische Sicht ein Teil der Weltgeschichte ist, und sein Versuch, den Fotografen in einer vierten Dimension jenseits von Zeit und Raum zu positionieren, finden letztlich ihren Ausdruck in seiner jüngsten Renovierung eines Shinto-Schreins. [...] Um den Schrein „zeitgenössisch“ zu machen, gestaltete Sugimoto die Stufen aus demselben Glas, aus dem Kameralinsen geschliffen werden. Diese ungewöhnliche Treppe geht vom Schrein aus, endet aber nicht auf Bodenhöhe, sondern führt weiter nach unten in

¹³ Das Loch in der Wand unterscheidet sich in Aufbau und Größe von den Seascape-Fotografien und ist zudem farbig und nicht schwarz-weiß. Genaue Angaben zur Größe des Wandausschnitts sind leider nicht angegeben.

¹⁴ Vgl. Deleuze 1991: 96.

¹⁵ Sugimoto o. J.: o. S.

¹⁶ Yoshida 1952: 44.

¹⁷ Ebd.

eine unterirdische Kammer. Folgt der Besucher einem Gang in der Steinhöhle, stößt er auf eine Öffnung in der Seite der Klippe, die als „Fenster“ oder „Blende“ einen fantastischen Blick auf das Meer freigibt, nicht unähnlich dem, der sich auf Sugimotos Fotografien findet.¹⁸

In Bezug auf Sugimotos Arbeiten findet sich hier nunmehr die dritte Öffnung, die einer Landschaft durch Rahmung, die Ausschnitthaftigkeit eines Bildes bzw. eines Fotos gibt. Noch dazu bezeichnet Brougher die Öffnung als Blende, die Treppentufen sind aus dem Glas von Kameralinsen gefertigt. Die unterirdische Kammer kann somit als eine schöne Allegorie auf eine Kamera gelesen werden, die immerwährend das Bild des Ozeans aufzeichnet.¹⁹

5. Architektur und Landschaft

Rosalind Krauss beschreibt in ihrem Text „Anmerkungen zum Index II“ eine Installation des Künstlers Gordon Matta-Clark, bei der quadratische Löcher in die Böden und Decken dreier aufeinanderfolgender Etagen eines Gebäudes geschnitten wurden. „[A]uf diese Weise durchstieß ein offener, senkrechter Schacht das Gefüge der freigelegten Konstruktion.“²⁰ Dieser Schnitt oder, wie Krauss sagt, „Bildausschnitt“ schafft eine Leere, die mit Hintergrund gefüllt wird. Was der Betrachter sieht, ist aber nur wieder das Gebäude selbst, das indexikalisch auf sich verweist.

In den oben genannten Beispielen wird ebenfalls eine Leere (wie ein Bildausschnitt) ausgefüllt, verweist aber auf etwas anderes als bloß die Architektur selbst. Dieses andere „Bild“ fügt sich in den Ausstellungsraum und die Ausstellungen ein, kann dabei einerseits als Fenster gesehen werden, wird aber auch selbst zum Werk. In der Architektur Tadao Andos ebenso wie in den architektonischen Designkonzepten Sugimotos verschmelzen Gebäude und Natur und treten in Interaktion miteinander, um eine Landschaftsansicht hervorzubringen. Diese These bekräftigt Botond Bogнар, wenn er schreibt, dass die Gebäude Andos „ausnahmslos Kommentare über die Natur anhand und bezüglich der Architektur“ sind.²¹

¹⁸ Brougher 2007: 30.

¹⁹ Das ist natürlich metaphorisch gemeint, denn zu einer Aufzeichnung bzw. Stillstellung kommt es nicht. Zudem könnte man hier an eine begehbare Camera obscura denken, ähnlich der Lusthäuser, die zum Vergnügen aufgebaut wurden, jedoch wird das Bild des Meeres nicht an die Innenwand des Schreins projiziert, sondern befindet sich nach wie vor außen; vgl. Berns 2008: 28. Der Besuchende schaut aus der Kamera hinaus auf das noch zu fotografierende Motiv.

²⁰ Krauss 1977/2000: 267.

²¹ Bogнар 1991: 21.

Weiter Bognar:

Seine Werke beruhen auf einem Paradox, insofern sie eine substantielle Leere schaffen sollen, die alles Absolute, darunter auch den Begriff des Zentrums, zurückweist. In den Höfen, die man in all seinen Bauten, selbst in den kleinsten Häusern, findet, ist die anregende und provozierende Kraft der Natur in Form von Wind, Regen, Schnee und als „gerahmter Himmel“ gegenwärtig.²²

Oder auch:

Andos Natur schleicht sich in die Gebäude ein und gewinnt Bedeutung durch die Lücke, die vorhanden ist oder die er vorsätzlich zwischen Funktion und Architektur öffnet: „Meine Entwurfsarbeit verfolgt das Ziel, den Räumen durch natürliche Elemente und die zahlreichen Aspekte des Alltagslebens eine reiche Bedeutung zu verleihen. Solche Dinge wie Licht oder Wind gewinnen nur Sinn, wenn sie mittels einer aus der Außenwelt herausgeschnittenen Form in das Haus eingeführt werden. Die isolierten Fragmente von Licht und Luft können die gesamte Natur andeuten.“²³

Was an diesen Zitaten deutlich wird, ist die enorme Bedeutung, die die Natur für Andos Architektur hat. Es zeigt sich, dass die Öffnungen von Wänden und Decke nicht bloß den Sinn haben, Licht ins Innere des Gebäudes fallen zu lassen, sondern als „gerahmter Himmel“ oder „herausgeschnittene Form“ der Außenwelt Einzug zu erhalten.

Folgt man Gehring und Kosaka bzw. Asquith und Kalland, so muss man annehmen, dass in der japanischen Kultur eine besondere Beziehung zu Landschaft und Natur gepflegt wird,²⁴ die sich unter anderem in Gemälden oder Tuschezeichnungen sowie in aufwendigen Formen der Landschaftsgestaltung – also in der Ausformung kleiner Gärten – zeigt.²⁵ Im 1997 erschienenen Sammelband *Japanese Images of Nature* ist nachzulesen, dass das Kultivieren der Natur in Japan eine wichtige Rolle spielt:

Although the term used varies among the authors – to bind, cook, tame or wrap – the essential message is the same: the nature cherished by most Japanese is not nature in its original state but in its idealized state. The careful training and grooming of a pine tree in a garden is a case in point. „[The] pruning ... allows a more *natural*, and at the same time, more ideal beauty to emerge.“²⁶

²² Ebd.: 21 f.

²³ Ebd.: 22.

²⁴ Ich beziehe mich hier auf die Formulierungen der Autoren. Ob jede_r Japaner_in naturverbunden ist, lässt sich sicherlich bestreiten, vor allem aber nicht belegen.

²⁵ Vgl. Gehring/Kosaka 2007, Asquith/Kalland 1997.

²⁶ Asquith/Kalland 1997/2004: 16, Hervorhebung und eckige Klammern im Original.

Wichtig ist, dass dieses Konzept nicht auf Gärten (gardening) begrenzt ist, sondern sich in vielen Bereichen des Umgangs mit Natur und Landschaft zeigt, und es dabei zur Anwendung unterschiedlicher Techniken der Kultivierung von Natur kommt. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Technik des

[...] „framing“, a technique well known to photographers around the world. Through the lens of the camera, or through a pair of binoculars, all disturbing elements can be excluded [...] Commonly this framing takes place at the mental level: by ignoring elements that are regarded as irrelevant in the given context, the focus is sharpened and it becomes possible to attend to details. Framing can also be achieved by physical means, as when a skilful gardener uses the *mikiri* (lit. „cut the view“) technique to direct the view in a particular direction as a means to capture only the desired part of nature.²⁷

Hier findet sich das Vorgehen der Rahmung wieder, welches sowohl Ando als auch Sugimoto verwenden, um bestimmte Ausschnitte der (wilden) Natur von Außen („outside“) in das Innere („security of the inside world of social and cultural life“²⁸) zu bringen. Nicht verwunderlich ist zudem, dass die Autoren wie selbstverständlich die fotografische Rahmung als Beispiel für die Funktion der Kultivierungstechnik anbringen, um zu erklären, wie durch (mentale) Rahmung ein bestimmter Ausschnitt in Szene gesetzt werden soll.²⁹ Lohnend ist auch die Erwähnung der mikiri-Technik, welche den Blick des Betrachtenden auf die gewünschte Ansicht lenken soll. Denn auch dies ist etwas, was der Fotografie zu eigen ist, geht man davon aus, eine Fotografie sei indexikalisch. Ein Index ist ein Zeichen, das – laut der semiotischen Theorie von Charles Sanders Peirce – seine Referenten über Kausalität bezeichnet, „weil die physisch mit ihnen verbunden sind“.³⁰ Dies wird im Falle der Fotografie mit dem Licht begründet, das vom fotografierten Objekt auf den Bildträger fällt und sich als indexikalische Spur auf ihm einschreibt. Ein Index ist aber auch ein Zeichen, das den Blick lenkt – wenn zum Beispiel ein deutender Finger auf eine bestimmte Stelle zeigt, ist dies ein Index; eine Spur, die ein Tier hinterlassen hat, ist ein Index, welchem der kundige Blick folgt, um dieses Tier aufzuspüren.

Es scheint also, dass die japanischen Kultivierungstechniken der Natur einige Gemeinsamkeiten mit Fotografien haben. Was ihnen jedoch nicht gemein ist, ist die Stillstellung der Zeit. Wo eine Fotografie einen bestimmten Moment in Zeit und

²⁷ Ebd.: 17 f.

²⁸ Ebd.: 18.

²⁹ In Bezug auf die mentale Rahmung eines noch aufzunehmenden Bildes lässt sich auch die fotografische Praktik der Visualisation anführen, die beispielsweise bei Ansel Adams besprochen wird. Gemeint ist dort das Hervorrufen des fertigen Fotos vor dem geistigen Auge als Teil des Schaffensprozesses, noch bevor es zur Belichtung des fotosensitiven Materials kommt; vgl. hierzu Adams 1986: 15.

³⁰ Peirce 2010: 77.

Raum festhält, sieht der Betrachtende durch die (architektonischen) Rahmungen einen Ausschnitt der sich „mit der Zeit“ wandelt.

Die Frage ist nun, wie man das Phänomen, der von außen ins Innere geholten Natur fassen kann. Michael Wetzel bietet hier mit Rückgriff auf Heidegger und den Architekturtheoretiker Berque an, dies mit dem Flüchtigen, dem Dazwischen, dem Ephemeren zu beschreiben.³¹ Das Hauptproblem besteht darin, dass das Ephemere nicht zu fixieren ist. Die Ansichten, die Ando und Sugimoto schaffen, sind ebenfalls nicht fixierbar. Außer, natürlich, sie werden gewissermaßen in zweiter Ordnung abfotografiert (mit oder ohne Erlaubnis), doch dies würde sie aus dem Dazwischen herausziehen. Weiter Wetzel:

Für das westliche, abendländische Denken bleibt also der Widerspruch zwischen dem Erleben des ephemeren Augenblicks und seiner Fixierung im Ideal, ein Widerspruch zwischen der *ästhetischen Partizipation* am Geheimnis des Ephemeren und der *epistemischen Arretierung* des Präparats.³²

6. Ist das schon das Foto?

Die Frage, ob die beschriebenen Ansichten, die Ando und Sugimoto formen, indem sie Natur kultivieren und architektonisch rahmen, Fotografien sind, muss offensichtlich mit „Nein“ beantwortet werden. Sie sind ephemere Bilder, die fotografisch gelesen werden können, da sie, wie gezeigt, gewisse Ähnlichkeiten mit Fotografien aufweisen, sich im Kontext einer Ausstellung als Werk in diese oder direkt in eine Werkgruppe einreihen. Die Ansichten befinden sich dabei in einem Zwischenraum (im Japanischen als *ma* bezeichnet³³), welchen Wetzel auch als Zeit-Spiel-Raum ausweist.³⁴ „Zugleich bewahrt die Raumvorstellung des *ma* eine spirituelle, religiöse Bedeutung, die auf den shintoistischen Glauben an die Leere des Raumes zurückgeht als Ort der passageren Ankunft für die Geister bzw. die Seelen der Götter.“³⁵

Mu hingegen ist „das gebende Nichts oder die eröffnende Leere“ und damit „das beste Sinnbild für die Zeit“³⁶. Durch das Weglassen entsteht eine Leere, die dem Zwischenraum und damit dem Flüchtigen Platz bietet. Der größte Unterschied zu einer Fotografie besteht darin, dass keine Stillstellung erfolgt. Zudem ist es bei einer Fotografie nicht möglich, innerhalb der gezeigten Szene nach oben, unten,

³¹ Wetzel bezieht sich auf Architektur von Ito Toyoo, vor allem auf den Turm der Winde; vgl. Wetzel 2018: 66 ff.

³² Ebd.: 72.

³³ Vgl. ebd.: 62.

³⁴ Vgl. ebd.: 57.

³⁵ Ebd.: 63.

³⁶ Ebd.: 101.

rechts oder links zu schauen; bei einer Öffnung ist es allerdings möglich, verschiedene Ansichten einzunehmen.³⁷ Fraglich ist dann aber, wie die Werke erfasst werden. Schließlich kann ihr gesamter Umfang niemals in Gänze betrachtet und eingefangen werden, da jede einzelne Ansicht nur einen Teil (oder Ausschnitt) des Werks darstellt. Grund hierfür ist, dass sich die Ansichten – je nach Tages- und Jahreszeit, je nach Wetterlage – verändern. Die Ansicht von gestern kann nicht wiederholt werden und ist somit einzigartig.

Darauf bezogen macht Wetzel klar:

Die Rolle, die Fotografie und Film im Umgang mit dieser Kunst des Flüchtligen spielen, ist demnach essentiell und knüpft wieder an den Gegenstand von Flüchtigkeit und Topographie an. Denn topographisch ist die Funktion der Bildmedien als Archivierung des Augenblicks der Sichtbarkeit einer Anordnung verpflichtet, und zugleich ereignet sich in ihnen fundamental der Entzug des Referenten als unsichtbares Anderswerden in einer ortlosen Zeit.³⁸

Dennoch können keine Fotografie und auch kein Film (mit seinen 24 Bildern pro Sekunde) den Fluss der Zeit hinreichend einfangen. Ephemere Phänomene lassen sich eben nicht fixieren.³⁹ Sie sind, mit Bergson gesprochen,

[...] flüchtig auftauchende und wieder verschwindende Vision[en] in der Fülle von gleichermaßen flüchtig auftauchenden und wieder verschwindenden, die sich in unserer gewöhnlichen Erfahrung als „dissolving views“ überdecken und durch ihre Interferenz die blasse und farblose Anschauung der Dinge bilden, wie wir sie gewöhnlich haben.⁴⁰

Fixierte Ansichten – das können Fotografien oder aber auch Gemälde (usw.) sein – isolieren einen bestimmten Moment, „sodaß wir von nun ab nicht umhin können, in der Wirklichkeit das zu bemerken, was er [der Maler] selbst in ihr [der Vision] gesehen hat.“⁴¹

In den Werken Sugimotos wird aber trotzdem versucht, die Stillstellung zu umgehen und das Fortschreiten der Zeit, die Veränderung – eben das Flüchtige – ins Bild zu bannen. Wie schon bei den Seascapes angesprochen, sind seine Fotografien losgelöst von Zeit und Ort und verschieben sich von einem klar zu bezeichnenden Ort in der Zeit hin zu einem Unbestimmten.⁴² Und auch die Cinema-Fotografien

³⁷ Es gibt nur einen Bildtyp, bei dem dies möglich ist, und das ist die Holografie. Darüber hinaus gibt es natürlich auch noch weitere Bild-Technologien, wie beispielsweise VR und AR, die ein Umhersehen im Bild(-Raum) ermöglichen. Diese können hier jedoch nicht diskutiert werden, da ich mich auf die Fotografie fokussieren möchte.

³⁸ Ebd.: 112.

³⁹ Vgl. ebd.: 114.

⁴⁰ Bergson 1993: 155.

⁴¹ Ebd.

⁴² Lediglich die Bildtitel verweisen auf den Ort der Entstehung.

behandeln Zeit eher in einem Dazwischen, schließlich wird dort per Langzeitbelichtung ein Film seines (bildlichen) Inhalts beraubt. So gesehen sind die Arbeiten Sugimotos auch als Experimente einzuordnen, die nicht nur die Grenzen des Mediums Fotografie hinterfragen, sondern auch versuchen, diese neu zu ziehen.

Armin Zweite betont, dass, nehme man alle „Besonderheiten des Œuvres von Hiroshi Sugimoto zusammen, dann gewinnt man den Eindruck, er betreibe in den letzten Jahren zunehmend Fotografie, um die Fotografie zu verlassen.“⁴³ Dies bezieht sich auf Arbeiten, die mit fotografischen Mitteln hergestellt wurden, aber wie Zeichnungen anmuten, ebenso wie beispielsweise auf die Werkreihe *Colors of Shadow*, die Bilder zeigt, die sich durch geschickte Verwendung von Licht und Schatten auf die Elemente beschränken, die Fotografien hervorbringen. „Letztlich sind diese Fotografien Repräsentationen einer Art Camera obscura, jedoch einer ohne fokussiertes Bild.“⁴⁴ Die nicht-aufgenommenen Fotografien, die Fenster, die Löcher, die Blenden, sind fokussierte Bilder, ohne dass der Künstler die Kamera in die Hand nehmen muss. Sugimoto hintergeht das Medium hier, um die Ansichten zu erschaffen. Streng genommen sind es nicht einmal Bilder – sie sind die Sache selbst, jedoch dabei so in einen bestimmten Kontext gerückt, in einem bestimmten Ensemble ausgestellt, als wären sie Fotografien. Die hier genannten Beispiele befinden sich in der Passage des Dazwischen. Sie enthalten den gesamten Verlauf der Zeit. Darum konnte Sugimoto in seinem Garten liegend auch fragen: ‚What age had I reawakened to?‘ Darum können die Seascape-Bilder Kristallbilder formen, die auch alles Zukünftige mit einschließen. Und in diesem Zusammenhang kann man sagen: JA! Das ist schon das Foto. Ein nicht-geschossenes Foto, ein ephemeres Foto, welches sowohl das ‚vergangene Wirkliche‘⁴⁵ einschließt, aber auch Raum für das Zukünftige lässt, das es schon morgen zeigen wird oder in einer Stunde oder in einer Minute.

Literaturverzeichnis

- Adams, Ansel (1986): *Die Kamera*. München: Christian Verlag GmbH.
- Asquith, Pamela/Kalland, Arne (Hrsg.) (1997/2004): *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives*. London: RoutledgeCurzon.
- Barthes, Roland (2014): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bergson, Henri (1993): „Die Wahrnehmung der Veränderung“. In: ders.: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, S. 149–179.

⁴³ Zweite 2012: 38.

⁴⁴ Brougher 2007: 30.

⁴⁵ Vgl. Barthes 2014: 99.

- Berns, Jörg J. (2008): „Geflacker in dunklen Räumen. Von der Camera obscura zu Kino und Bildschirm“. In: Bruhn, Matthias/Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript, S. 25–36.
- Bognar, Botond (1991): „Archäologie einer zerstückelten Landschaft. Die neue Avantgarde urbaner Architektur in Japan“. In: ders. (Hrsg.): *Die neue japanische Architektur*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 11–37.
- Brougher, Kerry (2007): „Unmögliche Fotografie“. In: Brougher, Kerry/Müller-Tamm, Pia (Hrsg.): *Hiroshi Sugimoto*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 21–31.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freedberg, Anne (2006): *The virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press.
- Gehring, Katrin/Kosaka, Ryo (2007): „Notions of Landscape in Japanese Usage. Differences in Concepts and Limits of Cross-Cultural Transfer“. In: *Landscape Research* 32.2, S. 273–283.
- Krauss, Rosalind (1977/2000): „Anmerkungen zum Index: Teil 2“. In: dies. (Hrsg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam: Verlag der Kunst, S. 265–276.
- Lewandowsky, Mirjam (2016): *Im Hinterhof des Realen. Index – Bild – Theorie*. Paderborn: Fink.
- Peirce, Charles S. (2010): *Semiotische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reed, Arden (2017): *Slow Art*. Oakland: University of California Press.
- Starl, Timm (2008): „Fenster“. In: ders.: *Kritik der Fotografie*, <http://www.kritik-der-fotografie.at/12-Fenster.htm> (28.11.2019).
- Sugimoto, Hiroshi (2011): *Hiroshi Sugimoto. Nature of Light*. Shizuoka, Japan: IZU Photo Museum.
- Sugimoto, Hiroshi (o. J.): *Hiroshi Sugimoto. Appropriate Proportion*. <https://www.sugimotohiroshi.com/appropriate-proportion> (19.08.2018).
- Wetzel, Michael (2018): *Neojaponismen. West-östliche Kopfkissen*. Paderborn: Fink.
- Yoshida, Tetsuro (1952): *Japanische Architektur*. Tübingen: Ernst Wasmuth.
- Zweite, Armin (2012): *Hiroshi Sugimoto. Revolution*. Ostfildern: Hatje Cantz.