

# Intermediale Strategien bei Hiroshi Sugimoto

*Idis Hartmann*



## Impressum

reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen  
ISSN 1868-7199

© Prof. Dr. Barbara Lange  
Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen  
Bursagasse 1, 72070 Tübingen

FAX: 07071 - 29 53 04

E-Mail: b.lange[at]uni-tuebingen.de

Homepage: <http://www.uni-tuebingen.de/Kunstgeschichte/html/lange.htm>

Gestaltung: Juliane Pasedag

Umschlagbild: Hiroshi Sugimoto, *Catherine of Aragon*

© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Gesamtherstellung: Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen  
Printed in Germany

Vorliegende Publikation wurde am 19.11.2009 von der Fakultät für Kulturwissenschaften als Magisterarbeit angenommen. Gutachterinnen waren Prof. Dr. phil. habil. Barbara Lange und Prof. Dr. phil. habil. Hildegard Frübis.

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Intermedialität	10
2.1 Intermedialität als künstlerische Strategie in der Fotografie	10
2.2 Intermedialität als theoretisches Konzept	12
2.2.1 Kategorien der Intermedialität	12
2.2.2 Die Ästhetisierung von Medien	16
3. Fotografiediskurs	21
3.1 Transparenz und Opazität des Mediums	21
3.2 Zeitstrukturen in der Fotografie	25
4. Fotografierte Filme	28
4.1 Die Serien <i>Theaters</i> und <i>Drive-In Theaters</i> – Räume der Illusion	28
4.2 Der Film in der Fotografie – Analyse intermedialer Transformationen	30
4.3 Das Filmdispositiv – Der Blick auf den Raum	34
4.4 „Time Exposed“ – Der Blick auf die Zeit	40
4.4.1 Zeitschichten in den <i>Theaters</i> und <i>Drive-In Theaters</i>	40
4.4.2 „Das gesamte Leben eines Films“ – Die Langzeitbelichtung der <i>Theaters</i> und <i>Drive-In Theaters</i>	43
4.5 Der Blick auf die fotografische Oberfläche – die Auslöschung des Bildes	47
5. „Museumsfotografie“	50
5.1 Mediendifferenzen und -analogien: Wachsf figur, Diorama und Fotografie	50
5.1.1 Das Diorama zwischen Wissenschaft und Illusion	50
5.1.2 Die Wachsf figur zwischen Kunst und Künstlichkeit	54
5.1.3 Analyse intermedialer Transformationen in den <i>Dioramas</i> und <i>Wax Museums</i>	60
5.2 Malerei und Fotografie – <i>Portraits</i>	64
5.3 Die Visuelle Irritation des Betrachters	69
5.4 Mediale Schichten – Mediale Konstruktionen	75
6. Intermediale Strategien: Medienreflexion bei Hiroshi Sugimoto	79
7. Literaturverzeichnis	81
7.1 Ausstellungskataloge und Künstlerbücher	81
7.2 Primär- und Sekundärquellen	81
7.3 Internetquellen	88
8. Abbildungsverzeichnis	90
9. Abbildungen	96

## Idis Hartmann

### Intermediale Strategien bei Hiroshi Sugimoto

#### 1. Einleitung

Es heißt ja gemeinhin „Seeing ist Believing“, für mich denke ich oft „Sehen ist Fragen“. Ich habe an einem bestimmten Punkt begonnen, meine Visionen radikal und systematisch in Frage zu stellen. Ich nahm die Dinge wahr, aber die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit dessen, was man um sich herum sieht und für die Welt hält, erschien mir zunehmend fragwürdig. Seitdem bedeutet Sehen für mich nicht mehr „Glauben“.  
(Hiroshi Sugimoto)<sup>1</sup>

Der japanische Künstler Hiroshi Sugimoto beschäftigt sich in seinen fotografischen Serien mit Themen wie Wahrnehmung, Realität und der Glaubwürdigkeit von Bildern. Damit positioniert er sich innerhalb einer zeitgenössischen Fotografie, die das Sichtbare in Frage stellt und die Wirklichkeit des Bildes thematisiert. Das fotografische Bild tritt dabei mit einem Reflexionsanspruch auf und legt die Konstruktion einer bildlichen Wirklichkeit offen.<sup>2</sup> Aus dem Gesamtwerk Sugimotos sollen in dieser Arbeit die Serien *Theaters*, *Drive-In Theaters*, *Dioramas*, *Wax Museums* und *Portraits* untersucht werden.

Die Fotografien der Serien *Theaters* (1975–2001) (Abb. 1) und *Drive-In Theaters* (1993–1994) (Abb. 2) zeigen Kinosäle und die landschaftlichen Kulissen amerikanischer Autokinos, in deren Zentrum immer eine leuchtend weiße, „leere“ Leinwand steht. Sugimoto hat sie während einer Filmvorführung fotografiert, wobei er das Bild über die gesamte Länge des Films belichtete. Die einzelnen Filmbilder verschwinden so und hinterlassen lediglich eine Lichtspur, welche die Einrichtung des dunklen Kinosaals und die Autokinos erst sichtbar werden lässt.

<sup>1</sup> Magdalena Kröner, „Sehen heißt fragen. Ein Gespräch mit Hiroshi Sugimoto“, in: *Kunstforum international: die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst*, 193 (2008), S. 266–277, hier S. 269.

<sup>2</sup> Stefan Gronert, „Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Fotografie“, in: *Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn, Museum of Contemporary Art North Miami: Große Illusionen: Thomas Demand, Andreas Gursky, Edward Ruscha*, Köln 1999, S. 12–31, hier S. 12, 27.

Die *Dioramas* (1975–1999) (Abb. 3) zeigen Bilder von seltenen Tieren und urzeitlichen Lebewesen in ihrem natürlichen Lebensraum. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Abbildungen realer Szenen, sondern um Aufnahmen von Dioramen, die als Anschauungsmaterial in amerikanischen Naturkundemuseen dienen. Ähnlich verhält es sich bei den Fotografien der Serie *Wax Museums* (1994–1999)<sup>3</sup> (Abb. 4), die scheinbar berühmte Persönlichkeiten zeigen, in Wahrheit jedoch Wachsfiguren abbilden. In der Serie *Portraits* (1999) (Abb. 5) erweitert Sugimoto dieses Verfahren und inszeniert die Wachsfiguren in Form von Portraitgemälden, wobei einige der Wachsfiguren in der Tat Gemälden nachgebildet wurden. In diesen Serien ist nicht von vorn herein klar, ob es sich um Bilder realer Szenen und Personen, Gemälde oder um Bilder von Wachsfiguren und Modellen handelt. Sugimoto irritiert auf diese Weise die Wahrnehmung des Betrachters und stellt so die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt fotografischer Bilder.

Sugimoto bewegt sich im Diskurs einer konzeptuellen Fotografie, in der es nicht, wie in der direkten Fotografie oder der Straßenfotografie, darum geht, Motive zu finden und abzulichten, sondern darum, dass diese erst *erfunden*, das heißt, arrangiert, konstruiert und inszeniert werden, mit dem Ziel, den traditionellen Anspruch des fotografischen Bildes auf Wahrheit, Objektivität und Realismus zu untergraben und ihm den Charakter eines autonomen Bildes zu geben.<sup>4</sup> Es handelt sich bei Sugimotos Arbeiten um eine künstlerische Fotografie, die mit dem Manipulationspotential des Mediums experimentiert. Die Frage nach der Glaubwürdigkeit von Bildern ist insbesondere relevant in einer Zeit der digitalen Bildproduktion, wobei Sugimoto bewusst nicht im Medium der digitalen Fotografie arbeitet, sondern nur traditionelle analoge Fotografiertechniken verwendet. Er reiht sich in eine zeitgenössische Fotografie ein, in der sich ein neu erwachtes Interesse an traditionellen illusionistischen Bildern und deren Wirkungsmechanismen abzeichnet.<sup>5</sup>

In allen Serien, die hier untersucht werden sollen, stecken Schichtungen von Bildern, Repräsentationen und Kopien. Oft findet eine Aneignung und Wiederverwertung eines bereits bestehenden Bilderkanons statt.<sup>6</sup> Daraus ergeben sich mehrere Zeit- und Realitätsebenen in einer Fotografie,

<sup>3</sup> Der Serie *Wax Museums* werden auch die Bilder der Serie *Chamber of Horrors* (1994–1999) zugeordnet, die Wachsfignrenszenierungen aus Madame Tussaud's Gruselkabinetten zeigt.

<sup>4</sup> Michael Köhler, „Arrangiert, konstruiert und inszeniert – Vom Bilder-Finden zum Bilder-Erfinden“, in: Ders. (Hg.), *Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*, Kilchberg 1995, S. 15–46, hier S. 19. Köhler definiert so ästhetische Grundprinzipien der „postmodernen Fotografie“. Da die Anwendung des Begriffs „Postmoderne“ auf die bildende Kunst nach wie vor stark umstritten ist, soll darauf verzichtet werden, Sugimotos Arbeiten als „postmoderne Fotografie“ zu bezeichnen. Sugimoto äußert sich dazu folgendermaßen: „Even though I've lived in this postmodern time, I probably call myself a postmodern experienced pre-postmodern modernist!“ Er begründet dies mit der Bedeutung des handwerklichen Könnens für ihn und seine Arbeit, die ihn eher mit den Fotografen des 19. Jahrhunderts verbinde. Interview mit Art 21 <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html> (1.11.2009).

<sup>5</sup> Siehe dazu die Dissertation von Tanja Warring, *Pastiche. Zwischen Vanitas, Illusion und Groteske. Inszenierte Stilllebenfotografien im ausgehenden 20. Jahrhundert*, Zürich 2005. [http://opac.nebis.ch/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/2EY16X44AKQ6FEU7A88U8IVN9MUS68.pdf](http://opac.nebis.ch/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/2EY16X44AKQ6FEU7A88U8IVN9MUS68.pdf)

<sup>6</sup> Vgl. Carol Armstrong, „Öl zu Wachs zu Silber: Sugimotos Porträtgalerie“, in: Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Ber-

die in den Serien ausgelotet und variiert werden. Sugimoto schafft fotografische Bilder, die sich mit der konventionellen Bestimmung des Mediums zur Aufzeichnung des Realen beschäftigen und diese in Frage stellen.

Dabei spielt die Verschränkung verschiedener Medien eine entscheidende Rolle, die in dieser Arbeit untersucht werden soll. Während in den *Theaters* das bewegte Filmbild in dem unbewegten fotografischen Bild still gestellt wird, werden in den weiteren Serien die Wachfiguren und Dioramen so inszeniert, dass sie auf den ersten Blick wie Abbildungen lebendiger Menschen und Tiere wirken.

Um diese Transformationen und Verfremdungen genauer zu betrachten, soll das Konzept der Intermedialität herangezogen werden, das sich mit den wechselseitigen Beziehungen zwischen Medien befasst. Daran schließt sich die Frage an, wie Sugimoto durch intermediale Strategien den Blick auf die Strukturen sowohl der einbezogenen Medien, als auch insbesondere der Fotografie lenkt und damit eine Selbstreflexion dieses Mediums ermöglicht. Nach Sugimotos eigener Aussage ist seine Arbeit „immer auch eine Studie über die Fotografie selbst: ich untersuche wie sie als Werkzeug künstlerischen Ausdrucks, ich betrachte, wie sie als Medium funktioniert.“<sup>7</sup>

Damit diese mediale (Selbst-)reflexion möglich wird, bedarf es besonderer Strategien, da das Medium normalerweise hinter das zurücktritt, was es vermittelt, „denn Medien funktionieren desto effektiver, je unauffälliger sie als Medien sind. Medien kommt damit die Eigenart zu, im Erscheinen zu verschwinden.“<sup>8</sup> Dies scheint in besonderem Maße für die Fotografie zu gelten, so schreibt Roland Barthes: „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“<sup>9</sup> Sybille Krämer nennt diese Nichtwahrnehmbarkeit von Medien „aistische Neutralität“, wobei „aisthesis“ jenes meint, was den Sinnen zugänglich ist.<sup>10</sup> Nach Krämer kann dieses Prinzip der aistischen Neutralisierung jedoch gebrochen werden und so das Medium doch ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und zwar dann, wenn ein Medium in ein anderes Medium übertragen wird. Deshalb sei Intermedialität „eine epistemische Bedingung der Medienerkenntnis“.<sup>11</sup> Damit deutet Krämer aus medienphi-

lin: *Sugimoto – Portraits*, New York Berlin 2000, S. 44–53, hier S. 47.

<sup>7</sup> Sugimoto (wie Anm. 1), S. 275.

<sup>8</sup> Dieter Mersch, „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative“ Medientheorie“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75–95, hier S. 80.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 2007, S. 14.

<sup>10</sup> Sybille Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie: Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main 2003, S. 78–90, hier S. 81.

<sup>11</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 82.

losophischer Sicht die Relevanz intermedialer Phänomene für eine mediale Reflexion an. Ich gehe davon aus, dass die intermedialen Strategien Sugimotos nicht nur Rückschlüsse auf das repräsentierte Medium, sondern auch auf das repräsentierende Medium zulassen.<sup>12</sup> Da sich Sugimoto in seinen Werken immer auch mit dem Thema Zeit beschäftigt, soll dies bei der Untersuchung der intermedialen Verknüpfungen besonders berücksichtigt werden.

Eine Betrachtung der Werke Sugimotos unter dem Gesichtspunkt seiner intermedialen Strategien ist bisher nicht erfolgt. Die Literatur über Hiroshi Sugimotos fotografisches Werk setzt sich zusammen aus Ausstellungskatalogen, Künstlerbüchern und einigen Aufsätzen. Darüber hinaus werden seine Arbeiten häufig in allgemeinen Untersuchungen zur Fotografie und den Medien, die er darin repräsentiert, der Wachfigur und dem Film, erwähnt. Für die hier untersuchten Serien enthalten insbesondere die Kataloge *Sugimoto Portraits* und *Hiroshi Sugimoto* sowie das Künstlerbuch *Theaters* wichtige Aufsätze.<sup>13</sup>

Innerhalb der Intermedialitätsforschung haben sich seit Anfang der 1990er Jahre einige theoretische Positionen entwickelt, die in den Medienwissenschaften, Literaturwissenschaften<sup>14</sup> und der Kunstwissenschaft beheimatet sind. Wichtige Vertreter sind dabei aus medienwissenschaftlicher Perspektive Jürgen E. Müller<sup>15</sup>, der das Phänomen aus der Intertextualität ableitet und Joachim Paech<sup>16</sup>, der eine formale, medienhistorische Analyseverfahren vorschlägt, aus kunstwissenschaftlicher Sicht ist Yvonne Spielmann<sup>17</sup> zu nennen, die beide Ansätze miteinander verknüpft. Jens Schröter stellt zudem eine Systematisierung unterschiedlicher intermedialer Strategien zur Verfügung.<sup>18</sup>

Hiroshi Sugimoto wurde 1948 in Tokio, Japan geboren, wo er Soziologie und Politik an der St. Paul's University studierte und 1970 seinen Abschluss machte. Anschließend reiste er durch Ost-

<sup>12</sup> Siehe dazu Jens Schröter, „Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: *montage/av* 7/2/1998, S. 129–154, hier S. 144.

<sup>13</sup> Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, 2000: *Sugimoto – Portraits*, New York, Berlin, 2000; Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Museum der Moderne Salzburg, SMB Nationalgalerie Berlin, Kunstmuseum Luzern: *Hiroshi Sugimoto*, hg. von Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm, Ostfildern, 2007; Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, New York 2000.

<sup>14</sup> Dafür sei hier beispielhaft Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen Basel 2002 genannt.

<sup>15</sup> Jürgen E. Müller, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996.

<sup>16</sup> Joachim Paech, „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 14–30.

<sup>17</sup> Yvonne Spielmann, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, in: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder, Karl Prümm, Hartmut Winkler (Hg.), *Über Bilder Sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg 2000, S. 57–67; Yvonne Spielmann, *Intermedialität: Das System Peter Greenaway*, München 1998.

<sup>18</sup> Schröter (wie Anm. 12).

Europa und begann 1972 ein Fotografiestudium am Art Center College of Design in Los Angeles, was er 1974 abschloss. Im gleichen Jahr zog er nach New York, wo er seitdem lebt und arbeitet. Daneben besitzt er einen Wohnsitz in Tokio.<sup>19</sup> In der jüngeren Vergangenheit hat er sich zunehmend mit Arbeiten im und am Raum beschäftigt, woraus Installationen, Skulpturen und architektonische Entwürfe entstanden sind.<sup>20</sup>

Die Arbeiten Sugimotos zeigen eine Nähe zur Minimal Art und zur Konzeptkunst, was sich einerseits in einer minimalistischen Ästhetik und andererseits in dem Konzept der Serie ausdrückt. Dabei geht Sugimoto immer von der Idee aus, die er dann mit Hilfe der Fotografie, oft in vielen Versuchen, verwirklicht. Die meisten Serien entwickelt er über viele Jahre, manchmal Jahrzehnte, weiter:

Jedesmal stand am Anfang (der Serie) eine Idee. Aber ich habe immer ziemlich lange gebraucht, um herauszufinden, ob sie funktioniert. Meine Methode unterscheidet sich von der der meisten anderen Fotografen. Ich gehe nicht auf Motivsuche, um dann abzudrücken. Ich bin kein Jäger. Meist habe ich eine ganz bestimmte Vorstellung, einfach aus mir selbst heraus. Eines Abends hatte ich im Kino während der Vorführung die Idee, eine fotografische Aufnahme vom Film zu machen. Ich stellte mir vor, einen ganzen Kinofilm mit meiner Kamera abzufotografieren. Ich hatte klar vor Augen, dass die Filmleinwand auf meinem Bild als weißes Rechteck sichtbar würde. In meiner Phantasie sollte sie aussehen wie ein strahlendweißes Rechteck, das aus der Leinwand hervortritt und das ganze Kino erleuchtet. (...) Wenn ich erst einmal eine Vorstellung habe, ist meine Arbeit so gut wie erledigt. Der Rest ist ein technisches Problem. Trotzdem ist es ein sehr schwieriger Prozess, weil viele Versuche nötig sind. Meine Arbeit besteht aus immer neuen Versuchen.<sup>21</sup>

Dass Sugimoto die Fotografie aber nicht als bloßes Werkzeug zur Sichtbarmachung von Ideen begreift, und dass das entstandene Bild einen eigenen ästhetischen Wert besitzt, zeigt sich in seinem Einsatz von traditionellen fotografischen Techniken und seiner handwerklichen Präzision. Bei fast allen Fotografien der hier im Mittelpunkt stehenden Serien handelt es sich um Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die mit extrem langen Belichtungszeiten entstanden sind. Sugimoto arbeitet mit einer amerikanischen Großbildkamera des ausgehenden 19. Jahrhundert mit ca. 20 x 25 cm großen Negativen. Die Positivabzüge entwickelt er im traditionellen Verfahren als Silbergelatine-Fotografien, wie es seit den 1870er-Jahren bekannt ist. Er arbeitet zudem mit traditionellen

<sup>19</sup> Nicole Coolidge Rousmaniere, „Towards the End of Time: Hiroshi Sugimoto's *Hall of Thirty-Three Bays*“, in: Ausst. Kat. Sainsbury Centre for Visual Arts University of East Anglia Norwich: *Hiroshi Sugimoto*, Norwich 1997, S. 7–16, hier S. 7.

<sup>20</sup> Ausst. Kat. *Hiroshi Sugimoto* (wie Anm. 13), S. 6.

<sup>21</sup> Thomas Kellein im Interview mit Hiroshi Sugimoto, in: Thomas Kellein (Hg.), *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*, Buch zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel, Stuttgart 1995, S. 89–95, hier S. 91.

Manipulationstechniken, wie dem Retouchieren oder dem Abwedeln, bei dem er während der Belichtung des Fotopapiers einzelne Bildbereiche mit Karton verschattet, damit andere deutlicher hervortreten. Damit erreicht Sugimoto eine makellose, silbrige und kristallklare Oberflächenästhetik.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Kellein (wie Anm. 21), S. 93f.; Ausst.Kat. *Hiroshi Sugimoto* (wie Anm. 13), S. 374.

## 2. Intermedialität

Um die Einbeziehung verschiedener Medien in die Fotografien Hiroshi Sugimotos zu untersuchen, soll das Konzept der Intermedialität herangezogen werden. Allgemein bezeichnet Intermedialität Phänomene, bei denen die Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Medien überschritten werden.<sup>23</sup> Dabei ist zu unterscheiden zwischen intermedialen künstlerischen Strategien und dem theoretischen Konzept der Intermedialität, das ein Werkzeug darstellt, diese ästhetischen Phänomene aus medientheoretischer, medienhistorischer oder medienästhetischer Perspektive zu untersuchen.

### 2.1 Intermedialität als künstlerische Strategie in der Fotografie

Um die Werke Hiroshi Sugimotos in einen Kontext künstlerischer Praxis zu stellen und um zu umreißen, was unter intermedialen künstlerischen Strategien verstanden werden kann, sollen hier einige Tendenzen in der Fotografie erwähnt werden, bei denen Mediengrenzen überschritten werden. Solche Bezüge zu anderen Medien finden sich in der Fotografie seit Erfindung des Mediums immer wieder. Während im Piktorialismus eine Auseinandersetzung mit malerischen Formen stattfindet, werden im Dada fotografische Bilder mit anderen Medien in Form der Collage kombiniert.

Für die Einordnung der Serien Sugimotos ist jedoch in erster Linie die Fotografie ab den späten siebziger Jahren relevant. In dem allgemeineren Zusammenhang der Kunstentwicklung dieser Zeit fällt die Ausstellung *Pictures*, die Douglas Crimp 1977 in New York kuratierte, ins Auge.<sup>24</sup> In seinem gleichnamigen Essay identifiziert Crimp als wichtigen Aspekt der Kunstentwicklung dieser Jahre, dass die Werke nicht auf ein bestimmtes Medium beschränkt sind und Künstler ein Medium durch ein anderes „korrumpieren“.<sup>25</sup> Die künstlerischen Werke, die häufig mit dem Mittel der Aneignung arbeiten, sind durch Verfahren des Zitierens, Exzerprierens, Rahmens und Inszenierens geprägt und machen es deshalb notwendig, dass verschiedene Schichten der Repräsentation aufgedeckt werden.<sup>26</sup> Dabei geht es nach Crimp nicht darum, Quellen oder Originale zu suchen, sondern einzig und allein Bedeutungsstrukturen: Unterhalb jedes Bildes befindet sich stets ein weiteres Bild.<sup>27</sup> In vielen Fällen werden dabei auch die Mediengrenzen überschritten und

<sup>23</sup> Vgl. Werner Wolf, „Intermedialität“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Aufl., Stuttgart 2008, S. 327; Rajewsky (wie Anm. 14), S. 13.

<sup>24</sup> In der Ausstellung waren Werke von Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith zu sehen. In dem Aufsatz *Pictures* bespricht Crimp zudem Arbeiten von Cindy Sherman.

<sup>25</sup> Douglas Crimp, „Pictures“, in: Tamara Horáková, Ewald Maurer, Johanna Hofleitner, Ruth Maurer-Horak (Hg.), *Image – images: Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*, Wien 2001, S. 121–138, hier: S. 122f.

<sup>26</sup> Crimp (wie Anm. 25), S. 135.

<sup>27</sup> Crimp (wie Anm. 25), S. 136.

intermediale Strategien verfolgt. Damit wird deutlich, dass in einer Zeit, in der auch Sugimoto seine Arbeit begonnen hat, der Überschreitung von Mediengrenzen eine besondere Bedeutung zukam. Crimp weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass viele Werke buchstäblich oder metaphorisch eine zeitliche Dimension besitzen, in Form von bewegten Bildern oder unbewegten Bildern, die beim Betrachter Assoziationen auslösen, die auf einen zeitlichen Zusammenhang hinweisen.<sup>28</sup> Diese Frage nach der Zeitlichkeit des Bildes ist auch bei Sugimoto immer latent vorhanden.

Es fällt auf, dass insbesondere die Fotografie Strukturen anderer Medien übernommen hat, um damit sowohl die Grenzen des eigenen Mediums auszuloten als auch den Blick auf die visuelle Kultur an sich zu lenken. So arbeitet beispielweise Cindy Sherman mit medialen Zitaten, wenn sie in ihren *Untitled Film Stills* die Form von Filmstandbildern imitiert, indem sie die Perspektive, Rahmung und narrative Struktur nachahmt, die beim Betrachter die Assoziation mit filmischen Bildern auslöst, oder sich in den *History Portraits* nach dem Vorbild berühmter Gemälde inszeniert und damit die Bildung von stereotypen Geschlechterbildern durch visuelle Medien thematisiert.<sup>29</sup> Insbesondere die inszenierte Fotografie übernimmt mediale Strukturen aus dem Film und dem Theater.

Für Jeff Wall spielen intermediale Strategien insbesondere bei der Frage nach dem Faktischen und dem Wahrheitsanspruch der Fotografie eine entscheidende Rolle. Er ist der Ansicht, dass der Anspruch auf faktische Wahrheit keine Grundlage einer fotografischen Ästhetik und einer künstlerischen Fotografie sein kann. „Der Weg, auf dem ich glaubte, dieses Problem zu überwinden, war, dass ich Fotografien machte, die den faktischen Wahrheitsanspruch aufhoben, für den Betrachter aber dennoch einen Bezug zum Faktischen herstellten. Ich versuchte dies unter anderem dadurch zu erreichen, indem ich die Beziehungen der Fotografie zu anderen bilderzeugenden Künsten unterstrich, hauptsächlich zu Malerei und Film.“<sup>30</sup> Davon ausgehend inszenierte Wall seine Fotografien nach Kompositionsprinzipien der Malerei und schuf „cinematografische“ Fotografien, die den Abbildcharakter mit der Fiktionalität des Films verbanden. Gerade die Fotografie, in deren physischer Natur es nach Wall liege, die Natur abzubilden, und die diese Abbildungsfunktion nicht verleugnen könne, hat sich daher in besonderem Maße Formen, Strukturen und Bilder anderer Medien angeeignet, um künstlerischen Strategien nachzugehen. Gleichzeitig eröffnete sich dadurch die Möglichkeit das eigene Medium an seine Grenzen zu führen und einer spezifischen

<sup>28</sup> Crimp (wie Anm. 25), S. 135, 127.

<sup>29</sup> Vgl. Carl Aigner, „Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Appropriationen kunsthistorischer Werke“, in: Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, hg. von Wilfried Seipel, Wien 1993, S. 38–42, hier S. 40.

<sup>30</sup> Jeff Wall, „Drei Gedanken zur Fotografie“, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.), *Jeff Wall. Catalogue raisonné 1978–2004*, Basel Göttingen 2005, S. 444–445, hier S. 444.

Selbstreflexion durch die Sichtbarmachung von Analogien und Differenzen zu den einbezogenen Medien zu unterziehen.<sup>31</sup>

Ein weiteres intermediales Verfahren zeigt sich in den *Museum Photographs* von Thomas Struth, den Museumsfotografien Andreas Gurskys und den Bildern Louise Lawlers, die Gemälde in Kontexten außerhalb des Museums fotografiert hat. Sie alle integrieren Gemälde in die Fotografie als Bild im Bild, wobei besonders die Wahrnehmung durch den Betrachter, die Rezeptionssituation, thematisiert wird und so der Blick auf den Kunstbetrieb gelenkt wird. Gleichzeitig reflektieren sie durch die Übertragung des Mediums Malerei in die Fotografie die Beziehung zwischen den Medien.<sup>32</sup> Bereits bei einer kursorischen Betrachtung wird deutlich, dass die Fotografie seit den siebziger Jahren ihre medialen Grenzen in vielfältiger Weise überschreitet und die Beziehung zu anderen Medien insbesondere zur Selbstreflexion und der Frage nach der Wirklichkeit fotografischer Bilder nutzt.

## 2.2 Intermedialität als theoretisches Konzept

### 2.2.1 Kategorien der Intermedialität

Neben den künstlerischen Phänomenen der Intermedialität hat sich in den Medienwissenschaften eine Intermedialitätsdebatte herausgebildet, die einige sehr heterogene Ansätze umfasst. Es lassen sich jedoch zwei allgemeine Richtungen ausmachen, eine formale, die vor allem von Joachim Paech vertreten wird und eine, die an den Intertextualitätsbegriff anknüpft und für die Jürgen E. Müller beispielhaft genannt werden kann.

Müller, der von dem Dialogprinzip Michail M. Bachtins und dem Intertextualitätskonzept Julia Kristevas ausgeht, plädiert dafür, den Blick auf die Transposition oder Transformation und die Integration unterschiedlicher medialer Strukturen innerhalb eines Werkes, sowie auf deren Interaktion, Interferenz und deren potentielle Wirkungsdimension zu richten.<sup>33</sup> Danach liegt Intermedialität vor, wenn das multi-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt wird, dessen ästhetische Brechungen und

<sup>31</sup> Vgl. Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 203f.

<sup>32</sup> Laura M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam New York 2008, S. 34f.

<sup>33</sup> Müller (wie Anm. 15), S. 103.

Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.<sup>34</sup> Für Müller stehen damit die inhaltliche Bedeutungskonstitution und die Rezipientenperspektive im Vordergrund.

Demgegenüber geht es Joachim Paech darum, den Prozess intermedialer Transformation unter formalen Gesichtspunkten zu systematisieren und „figurativ“ darzustellen.<sup>35</sup> Das Konzept Intermedialität könne danach je nach der Dimension des Medienbegriffs die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität meinen. Ebenso könne das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten.<sup>36</sup> Zudem könnten Medien als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden werden.<sup>37</sup> Paech bezieht damit sowohl technisch-apparative als auch ästhetische Phänomene der Intermedialität ein, wobei jedoch die formale Analyse des medialen Transformationsprozesses an sich und nicht die Auswirkungen dieser Übertragung auf die Inhalte des (inter-)medial Vermittelten im Vordergrund steht. Es geht ihm um eine evolutionäre Entwicklung der Medien, deren mediale Differenz sich an intermedialen „Formen wie Brüchen, Lücken, Intervallen oder Zwischenräumen“ als Form zeigt.<sup>38</sup>

Yvonne Spielmann beschreitet einen Mittelweg und knüpft in ihrer ästhetischen Theorie der Intermedialität sowohl an die Intertextualität als auch an den Formalismus an. Auch sie versteht unter Intermedialität Transformationsprozesse zwischen verschiedenen Medien. Darüber hinaus bedeute der Begriff die Struktur der Transformation, die durch die Kollision von verschiedenen medienspezifischen Elementen ausgelöst wird. Schließlich bezeichne Intermedialität ein ästhetisches Verfahren in den Medienkünsten.<sup>39</sup> Die Transformation, die an das Modell der Transposition und Interrelation der Intertextualität anknüpft, bedeutet für das Begriffsverständnis der Intermedialität, dass aus einer strukturalen Differenz, die zwischen den medialen Formen besteht und die als solche die Differenz der getrennten Medien darstellt, die Intermedialität als eine neue Formqualität hervorgehen kann.<sup>40</sup> Spielmann befasst sich in erster Linie mit visuellen Medien und der Veränderung von Bildkonzepten, die sich durch die Verschränkung verschiedener medialer Formen ergeben. Sie stellt einige Kategorien zur Verfügung, um auch andere ästhetische Formen

<sup>34</sup> Müller (wie Anm. 15), S. 83.

<sup>35</sup> Paech (wie Anm. 16), S. 15.

<sup>36</sup> Paech (wie Anm. 16), S. 18.

<sup>37</sup> Paech (wie Anm. 16), S. 19.

<sup>38</sup> Paech (wie Anm. 16), S. 25.

<sup>39</sup> Spielmann (wie Anm. 17), S. 66.

<sup>40</sup> Spielmann (wie Anm. 17), S. 60.

der Intermedialität zu untersuchen. Danach sind die Überlagerung oder Verdichtung von Bildformen und die Entleerung der Bildstruktur besonders relevante intermediale Figuren.<sup>41</sup>

Jens Schröter stellt weniger eine Definition der Intermedialität zur Verfügung, als vielmehr eine Systematisierung verschiedener Kategorien intermedialer Phänomene. Er unterscheidet vier Typen von Intermedialität, die synthetische Intermedialität, die formale oder transmediale Intermedialität, die transformationale Intermedialität und die ontologische Intermedialität.<sup>42</sup>

Die synthetische Intermedialität bezeichnet den Prozess der Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium, dem Intermedium.<sup>43</sup> Diese Form von Intermedialität ist im Fall von Sugimoto nicht relevant, da er in materieller Hinsicht nur mit dem Medium Fotografie arbeitet, und soll daher hier nicht weiter diskutiert werden.

Die formale oder transmediale Intermedialität beschreibt Phänomene, in denen ein Medium (formale) Konzepte und Strukturen anderer Medien thematisch und ästhetisch realisiert.<sup>44</sup> Die Idee eines gerichteten Transfers ästhetischer Prinzipien besitzt nach Schröter eine paradoxe Struktur: Einerseits muss das Verfahren medien-un-spezifisch genug sein, um in einem anderen medialen Kontext als wieder-identifizierbares Prinzip auftreten zu können. Andererseits muss das Verfahren medienspezifisch genug sein, um in seinem neuen medialen Kontext noch auf das Medium, dem es „entliehen“ wurde, verweisen zu können.<sup>45</sup> Als Beispiele könnten hier der Piktorialismus in der Fotografie und das Filmstandbild bei Cindy Sherman genannt werden. Es geht also um mediale Strukturen, die in mehreren Medien auftauchen und so zum Beispiel eine Mediengenealogie anzeigen können oder aber auch Wahrnehmungsmuster, die mehreren Medien gleichzeitig zugrunde liegen. Für diese Untersuchung wird die transmediale Intermedialität bei den *Portraits*, in denen Sugimoto Wachsfiguren in Form von Porträtgemälden inszeniert, relevant werden.

Die transformationale Intermedialität beschreibt die Repräsentation eines Mediums durch ein anderes.<sup>46</sup> Um hier von einer intermedialen Beziehung sprechen zu können, muss eine Reprä-

<sup>41</sup> Yvonne Spielmann, *Intermedialität: Das System Peter Greenaway*, München 1998, S. 76, 101.

<sup>42</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 129.

<sup>43</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 130; Damit werden vor allem Kunstformen wie Performance, Happenings und Fluxus assoziiert, bei denen es eine konzeptuelle Fusion verschiedener Medien unmöglich mache, die Medien getrennt zu betrachten. Die Künstler, die dies auch theoretisierten, wie Dick Higgins, verbanden damit die Vorstellung, dass die Spaltung zwischen Kunst und Leben durch diese neuen, synästhetischen Formen aufheben zu können. Dies steht in der Tradition des Gesamtkunstwerks.

<sup>44</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 136.

<sup>45</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 142.

<sup>46</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 144; Es ist zum Teil umstritten, ob hier überhaupt von Intermedialität gesprochen werden kann, da schließlich ein Artefakt eines bestimmten Mediums ein anderes Medium nicht als Anderes enthält, sondern

sensation vorliegen, die sich explizit auf das repräsentierte Medium bezieht. Das Medium kann das repräsentierte Medium verfremden, transformieren oder kommentieren und es kann durch die Repräsentation wiederum interessante Rückschlüsse auf sein „Selbstverständnis“ als Medium zulassen. Wenn dies gegeben ist, kann von einer intermedialen Beziehung ausgegangen werden.<sup>47</sup> Entscheidend ist nach Schröter, dass die Transformationen immer ontologische Implikationen haben. Denn, um überhaupt eine Transformation konstatieren zu können, muss ein Wissen, was das repräsentierte Medium und das repräsentierende Medium angeblich sind, vorausgesetzt werden. Es müssen wesentliche Differenzen bestimmt werden, die es möglich machen, zu beschreiben, was dem repräsentierten Medium durch das repräsentierende Medium „(hin)zugefügt“ wurde.<sup>48</sup> Entscheidend ist der Transformationscharakter, der in einer neuen Form zum Ausdruck kommt. Damit können Verfremdungen, Auflösungen und Überlagerungen gemeint sein, die sowohl auf die Differenzen, als auch auf die Analogien der Medien hinweisen. Diese Form der Intermedialität ist für die Serien Sugimotos besonders relevant.

Wie bereits angedeutet, ergibt sich aus der transformationalen Intermedialität nach Schröter quasi als Kehrseite die Kategorie der ontologischen Intermedialität. Zentral ist, dass sich etwa „der“ Film durch transformierende Bezugnahme auf ein anderes Medium wie „die“ Malerei selbst bestimmen kann.<sup>49</sup> Diese Bestimmung, was charakteristisch für ein Medium ist, kann jedoch anders ausfallen, je nachdem mit welchem anderen Medium es in Verbindung gebracht wird. So ist die Fotografie im Vergleich zum Film in erster Linie ein statisches Bild, während sie im Vergleich zur Malerei vor allem ein indexikalisches Medium darstellt. „Dies zeigt, dass das, was an einem gegebenen Medium als spezifisch erscheint, abhängig ist von den „umlagernden Bezugspunkten“ (Ferdinand de Saussure), den Definitionen der anderen Medien. (...) Das wiederum bedeutet, dass die Bestimmung des „Eigenen“ eines Mediums die differentielle Abgrenzung von anderen Medien voraussetzt. (...) So betrachtet muss jedes mediale „Wesen“, sobald es „auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieh(en)“ (Jacques Derrida).“<sup>50</sup> Die ontologische Intermedialität stützt sich auf die Überlegung, dass nicht die einzelnen Medien primär sind und dann intermediale Verbindungen eingehen, sondern, dass sie sich aus diesen heraus erst entwickeln. Schröter zitiert hier Foucault, nach dem das „Wesen“ eines Mediums „Stück für Stück aus Figuren, die ihm fremd waren, aufgebaut worden ist“.<sup>51</sup> Dies weist auf ein System von Schachtelungen hin, bei dem die Struktur eines Mediums bei der Bildung eines anderen Mediums

---

es repräsentiert. Allerdings weist Schröter darauf hin, dass man sich eine interessante Perspektive vorstellen würde, wenn man diese intermediale Repräsentation überspringen würde.

<sup>47</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 144.

<sup>48</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 145.

<sup>49</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 146.

<sup>50</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 147.

<sup>51</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 148.

beteiligt ist. Es wird aber auch deutlich, dass Intermedialität immer nur Teile des Mediums sichtbar machen kann und dass die intermedialen Phänomene abhängig von den beteiligten Medien und ihren Differenzen sind.

Für die Untersuchung intermedialer Strategien im Werk Sugimotos ergibt sich daraus, dass bei der Frage nach der Bestimmung der Fotografie je nachdem, ob sie mit dem Film, Wachsfiguren oder der Malerei in Beziehung gesetzt wird, ein anderes Ergebnis herauskommen kann. Es lässt sich dabei problematisieren inwieweit sich die Fotografie auf ältere Medien, wie die Wachsbilderei und die Malerei, bezieht oder aus diesen unter Umständen sogar hervorgegangen ist. Aus den diversen theoretischen Ansätzen zur Intermedialität kristallisiert sich die Transformation des repräsentierten oder imitierten Mediums als entscheidender Anknüpfungspunkt für eine mediale Reflexion heraus.

## 2.2.2 Die Ästhetisierung von Medien

Wenn durch intermediale Strategien die Frage nach Strukturen von Medien gestellt werden soll, setzt dies aber voraus, dass diese in dem Zusammenhang irgendwie beobachtbar werden. Dies widerspricht auf den ersten Blick der medienphilosophischen Annahme, dass Medien sich unsichtbar machen. So spricht Dieter Mersch in seiner negativen Medientheorie davon, dass Medien die Eigenart zukommt, „im Erscheinen zu verschwinden“.<sup>52</sup> Sybille Krämer nennt dies die „aesthetische Neutralität“ von Medien. Diese bleiben der blinde Fleck im Wahrnehmen und Kommunizieren. Sie wirken gewöhnlich unterhalb der Schwelle der Wahrnehmung.<sup>53</sup>

Nach Krämer kann dieses Prinzip der ästhetischen Neutralisierung aber gebrochen werden und so das Medium doch ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und zwar dann, wenn ein Medium in ein anderes Medium übertragen wird und damit zur Form wird. Daher sei Intermedialität eine epistemische Bedingung der Medienerkenntnis.<sup>54</sup> Wenn sich also ein Medium zur „Bühne“ eines anderen Mediums macht, sodass dieses zur Form wird, können Medien ästhetisch und damit wahrnehmbar werden.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Mersch (wie Anm. 8), S. 80.

<sup>53</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 81.

<sup>54</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 82.

<sup>55</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 85; Dieter Mersch stimmt Krämers Einschätzung zwar grundsätzlich zu, jedoch mit der Einschränkung, dass Intermedialität immer nur Aspekte eines Mediums sichtbar machen kann und das beobachtete Medium durch das beobachtende immer mit konstruiert wird. Mersch (wie Anm. 8), S. 76; Andererseits deutet er an, dass künstlerische intermediale Phänomene durchaus dazu dienen könnten, mediale Paradoxa und Störungen im Sinne einer Darstellung der Undarstellbarkeit zu erzeugen, die nach Ansicht Merschs Medialität wahrnehmbar machen kann: „Medien reagieren auf andere Medien, dringen in sie ein, machen sie zur Bühne, „falten“ und „knicken“ ihre Übergangsstellen, lassen sie ins Dysfunktionale umstürzen. Dazu gehört die Übersetzung von einem Medium

Damit stellt sich die Frage, wie die *Transformation* eines Mediums zur beobachtbaren Form in einem anderen Medium zu konkretisieren ist. Als Grundlage für die formalen und ästhetischen Intermedialitätskonzepte, sowie für die Position Krämers dient in diesem Zusammenhang Niklas Luhmanns systemtheoretische Unterscheidung von Medium und Form.<sup>56</sup> Danach bestehen Medium und Form aus denselben Elementen, sie unterscheiden sich lediglich in der Anordnung dieser Elemente: Medien sind danach lose Kopplungen von Elementen, während Formen als feste Kopplungen der Elemente erscheinen. Die Medien/Form-Differenz ist relativ, da es sich um zwei Seiten handelt, die nicht voneinander gelöst, nicht gegeneinander isoliert gedacht werden können, denn während das Medium eine Vielzahl von Möglichkeiten der Verdichtung darstellt, erscheint die Form als aktuelle, momentane konkrete Verbindung. Medium und Form sind direkt aufeinander bezogen, sodass Formen nicht ohne Medien und Medien nicht ohne Formen denkbar sind.<sup>57</sup> Aus der Relativität der Differenz folgert Krämer, dass es bei der Frage, was bei einer Beschreibung als Medium und was als Form zählt, auf das Erkenntnisinteresse und den Beobachtungsstandpunkt ankommt, sodass die Betrachterperspektive bei der Rezeption intermedialer Phänomene in den Mittelpunkt rückt.<sup>58</sup>

Nach Luhmann sind Medien und Formen also nicht selbst etwas, sondern sie entstehen und vergehen in einem permanenten Prozess des Koppelns und Entkoppelns, so dass sie jeweils nur in Bezug auf diesen beschreibbar erscheinen. Die Medium/Form-Unterscheidung hat also Prozesscharakter, der in der laufenden Kopplung und Entkopplung der Elemente besteht.<sup>59</sup> Die Formen setzen sich in dem Moment ihres Erscheinens gegenüber dem lose gekoppelten Medium durch, sie sind aber auch flüchtig und instabil, insofern sie das Medium nicht dauerhaft in dieser selektiven strikten Kopplung binden. Das Medium bleibt demgegenüber an sich unsichtbar, es besteht jedoch fort in der Möglichkeit weiterer strikter Kopplungen. Es ist somit als potentiell oder virtuell zu charakterisieren, während die Form als aktuell beschrieben werden kann. Daher kann das Medium auch nicht als solches, sondern nur an den Formen beobachtet werden, denen es sich

---

ins andere, um durch systematische Verschiebungen an den Rändern Reste und Verborgenen zum Vorschein zu locken, etwa durch Vervielfältigung und Schachtelung, wenn Bilder aus dem Internet heruntergeladen, an die Wand projiziert, abfotografiert und übergemalt werden – wobei mit jedem Schritt eine Fraktur oder Verfremdung geschehen kann.“ Mersch (wie Anm. 8), S. 92f.

<sup>56</sup> Die Medium/Form-Differenz knüpft an die Unterscheidung zwischen „Ding“ und „Medium“ bei Fritz Heider an, der wiederum an die Unterscheidung zwischen Form und Stoff in der aristotelischen Wahrnehmungslehre und damit von der klassischen Bedeutung des Medialen im Sinne eines stofflichen Substrats, durch das sich etwas zeigt, zurückgeht. Vgl. Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 212f.; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.

<sup>57</sup> Luhmann (wie Anm. 56), S. 168f.; Niklas Luhmann, „Medium der Kunst“, in: Niels Werber (Hg.), *Niklas Luhmann. Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 2008, S. 123–138, hier S. 125.

<sup>58</sup> Vgl. Krämer (wie Anm. 10), S. 82.

<sup>59</sup> Luhmann (wie Anm. 57), S. 125; Mersch (wie Anm. 56), S. 217.

indirekt als Außenseite der Form oder Spur einschreibt.<sup>60</sup> Diese dem Vermittelten anhaftenden Spuren medialer Kopplung oder „Verkörperung“, wie Krämer es bezeichnet, deuten darauf hin, dass Medien dasjenige, was sie übertragen, zugleich mitbedingen und prägen.<sup>61</sup> In diesem Zusammenhang kommt Krämer auch auf den Begriff der Transformation zu sprechen, mit dem sie den Übergang von einer medialen Verkörperung zu einer anderen, also die Übertragung einer Form von einem in ein anderes Medium, bezeichnet.<sup>62</sup> Da alle Medien das Vermittelte in anderer Weise mitbedingen, können in der Übertragung von einem Medium zum anderen und den dabei entstehenden Transformation die Medien und ihre Differenzen beobachtbar werden.

Für das Problem der Intermedialität besonders relevant ist, dass es sich bei der losen Kopplung im Sinne Luhmanns nicht um völlig entkoppelte Elemente handelt. Medien haben damit auch eine Struktur, die die Möglichkeiten der Formbildung beschränkt.<sup>63</sup> Das Medium gleicht damit einem Dispositiv, einer „Bedingung der Möglichkeit“, die gleichermaßen eröffnet wie verschließt.<sup>64</sup> Nach Luhmann sind diese Elemente der losen Kopplung ihrerseits als Formen in einem „feinerem“ Medium beschreibbar. Jede Form kann das Medium einer weiteren Form sein. So entsteht eine geschachtelte Hierarchie von Medium/Form-Paaren und es ist immer eine Frage des spezifischen Bezugsrahmens, ob etwas als Medium oder als Form beschreibbar wird.<sup>65</sup> Diese Annahme Luhmanns bietet nun die Anschlussmöglichkeit für die Intermedialitätsdebatte.

Dem Medium der Kunst<sup>66</sup> kommt dabei nach Luhmann besondere Bedeutung zu, da diese ermögliche, die Differenz von Medium und Form ihrerseits medial zu verwenden.<sup>67</sup> Das Wesen der Kunst liegt danach im Aufbau neuer Medium-Form-Verhältnisse, die auf das Beobachtetwerden, d.h. die Rezeption durch den Betrachter, zielen.<sup>68</sup> Damit eröffnet sich die Perspektive, dass insbesondere die Kunst intermediale Phänomene schafft. Luhmann geht von einem Medien- und Kunstbegriff aus, der mit der Rezeptionsästhetik in Einklang steht, sodass auch die Medien-Form-

<sup>60</sup> Thomas Khurana, „Niklas Luhmann – Die Form des Mediums“, in: Alice Lagaay, David Lauer (Hg), *Medientheorien: Eine philosophische Einführung*, Frankfurt New York 2004, S. 97–125, hier S. 100ff.: Luhmann (wie Anm. 56), S. 171.

<sup>61</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 84f.

<sup>62</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 85.

<sup>63</sup> Luhmann (wie Anm. 56), S. 170.

<sup>64</sup> Mersch (wie Anm. 56), S. 214.

<sup>65</sup> Khurana (wie Anm. 60), S. 103.

<sup>66</sup> Luhmann unterscheidet zwischen Wahrnehmungs- und Kommunikationsmedien, wobei die Kunst den Wahrnehmungsmedien zuzurechnen ist. Allerdings ermöglicht auch die Kunst Kommunikation, indem sie auf das Beobachtetwerden ausgerichtet ist, das heißt ein Betrachter impliziert ist.

<sup>67</sup> Luhmann (wie Anm. 57), S. 127.

<sup>68</sup> Luhmann (wie Anm. 56), S. 188.

Differenz, die nach Krämer vom Betrachterstandpunkt abhängt, in erster Linie im Rezeptionsprozess relevant wird.

Eine weitere Konsequenz die sich daraus ergibt, dass auch Medien nicht völlig strukturlos sind und dadurch die Möglichkeiten der Formbildung beschränken, ist, dass weitere Medien notwendig sind, um andere Dinge darstellen zu können. Indem das eine Medium etwas kann, was das andere nicht kann, verweist es auf die spezifische Grenze zwischen beiden Medien und zugleich auf das andere Medium und damit auch auf sich selbst.<sup>69</sup> Daraus ergibt sich, dass der Beobachtung medialer Störungen und Verfremdungen im Rahmen der Intermedialität eine besondere Bedeutung zukommt.

Paech und Spielmann präzisieren den Ansatz Luhmanns in Hinblick auf die Intermedialitätstheorie, indem sie deutlich machen, wie das Medium dabei als Form beobachtbar wird, denn „die Unterscheidung von Medium und Form (ist) selbst eine Form (...) – eine Form mit zwei Seiten, die auf der einen Seite, auf der Form-Seite, sich selbst enthält.“<sup>70</sup> Das Medium wird so als Form darstell- und wahrnehmbar, da es sich in der Differenzform auf der Seite der Form von anderen Formen unterscheidet. Intermedialität exponiert das Medium als Form auf der Formseite der Unterscheidung von Medium und Form: Es erscheint als eine spezifische Form medialer Selbstreferenz, als Wiedereinführung desselben oder eines anderen Mediums als Form auf der Formseite des Mediums.<sup>71</sup> Danach findet Intermedialität auf der Ebene der Formen ihrer Medien statt, ihre Differenz figuriert als Form, in der sich die Medien unterscheiden und in Beziehung setzen lassen.<sup>72</sup> Somit wird auch im Rahmen der Intermedialität das Medium nicht als Medium sichtbar, sondern nur an den Formen, in denen sich mediale Strukturen einschreiben, wahrnehmbar. Intermedialität ist damit die Darstellungsweise einer Differenz, die beispielsweise durch die Figur der Lücke, der Überlagerung oder der Verdichtung von Bildformen repräsentiert sein kann.<sup>73</sup> Medien werden also in anderen Medien als Formen sichtbar, weil sie sich von anderen Formen unterscheiden, die das repräsentierende Medium hervorbringt.

Nach Spielmann gibt die Differenzstruktur den Ausschlag für die Herausbildung einer neuen Formqualität. Damit spricht Spielmann etwas Ähnliches an, was Jürgen Müller als konzeptuelles Miteinander medialer Formen, das neue Dimensionen des Erlebens eröffnet, begreift. Spielmann

<sup>69</sup> Susanne Müller, *Intermedialität: Zur Transformation von Unterschieden, die einen Unterschied machen*, Vorlesung, Berlin 2004, <http://www.susimueler.de/download/s.mueller.intermedialitaet.pdf>, S. 6.

<sup>70</sup> Luhmann (wie Anm. 56), S. 169.

<sup>71</sup> Joachim Paech, „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“, in: Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen (Hg.), *HyperKult*, Basel 1997, S. 331–367, hier S. 337; Paech bezieht sich hier auf das Différance-Modell Jacques Derridas.

<sup>72</sup> Paech (wie Anm. 71), S. 334.

<sup>73</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 65.

verknüpft an dieser Stelle das Modell Luhmanns mit der Intertextualität, von der auch Müller ausgeht, indem sie das Transformationsmodell einbezieht. Transformation bedeutet hier, dass mediale Elemente oder Formen in ein anderes Medium übertragen werden, wodurch eine Formveränderung stattfindet.<sup>74</sup> Diese vermittelt dann die Differenz der Medien. Findet zum Beispiel zwischen den Ausdrucksformen der Fotografie und des Films eine Vernetzung statt, so kommt es zu einem Dialog von Gestaltungsformen, wobei sich die transformierende Qualität aus dem einen Medium in dem transformierten Formzusammenhang in einem anderen Medium niederschlägt. Spielmann untersucht vor allem zwei Effekte dieser Transformation, die auch für die Untersuchung der Serien Sugimotos relevant sind, nämlich die Überlagerung oder Verdichtung von Bildformen und die Entleerung der Bildstruktur.<sup>75</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Luhmanns Modell insbesondere für Theorien der Intermedialität anschlussfähig erscheint, weil Medien und die Formen, die sie hervorbringen, danach aus denselben Elementen bestehen und sich nur relativ unterscheiden. Medien sind lose Kopplungen, die erst in der Form eine Verkörperung finden, wodurch erklärbar wird, warum sich Medien normalerweise der Wahrnehmung entziehen und nur die konkreten Formen oder Bilder, die sie vermitteln, sichtbar werden. Da die Unterscheidung von Medium und Form nur relativ ist, kommt es auf die Betrachterperspektive an, ob etwas als Medium oder als Form gilt. Vor allem aber wird Intermedialität möglich, da das Medium zur Form in einem anderen Medium und so beobachtbar werden kann. Dazu bedarf es einer Transformation, die beispielsweise eine Verfremdung, Überlagerung oder Entleerung von Darstellungsformen sein kann und dadurch mediale Strukturen und Differenzen exponiert.

<sup>74</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 63.

<sup>75</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 65; Paech nennt diese Figur der Intermedialität „Paradoxie der Auflösung“. Paech (wie Anm. 71).

### 3. Fotografiediskurs

#### 3.1 Transparenz und Opazität des Mediums

Der Blick auf die Intermedialitätskonzepte hat gezeigt, dass es dabei nicht nur um die Ästhetisierung, Transformation und Kommentierung des repräsentierten Mediums geht, sondern auch Aussagen über das repräsentierende Medium getroffen werden. Es geht also in erster Hinsicht um die Wechselwirkung der miteinander verknüpften Medien. Um die Aussagen, die Hiroshi Sugimoto durch die Einbeziehung anderer Medien über die Fotografie trifft, zu untersuchen, ist es daher notwendig einen Blick auf die Fotografie zu werfen. Dabei soll entsprechend der Werke Sugimotos ein besonderes Augenmerk auf die Frage nach dem Wirklichkeitscharakter und der Zeitlichkeit der Fotografie gelegt werden.

In der Diskussion über die Fotografie sind vor allem zwei Richtungen auszumachen. Die eine begreift die Fotografie als quasi transparentes Medium, das einen Blick durch das Bild hindurch auf die Realität ermöglicht. Die andere lenkt ihren Blick vielmehr auf die Oberfläche der Fotografie, um ihre Eigengesetzlichkeit in den Vordergrund zu stellen. Damit stellt sie den von den Realismustheorien postulierten Wahrheitsanspruch der Fotografie in Frage.

Die Auffassung, dass die Fotografie einen direkten Blick auf die Wirklichkeit bietet, stützt sich in erster Linie darauf, dass es sich um eine automatische Abbildung handelt, die eine besondere Objektivität besitzt. Sie wurde von Roland Barthes weitergeführt, der der Ansicht ist, die Fotografie sei als Medium transparent: „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“<sup>76</sup> Damit behauptet Barthes implizit, dass die Fotografie das Gezeigte nicht im eigentlichen Sinn repräsentiert, also keine Deutung der Wirklichkeit ist, sondern ein Teil dieser Wirklichkeit selbst. „Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; (...) das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal fotografiert worden ist.“<sup>77</sup> Daraus wird deutlich wie Barthes die Fotografie als direkten Zugang zur Realität auffassen kann: das Licht hinterlässt durch einen chemisch-physikalischen Effekt eine direkte Spur auf der Fotografie. Zwischen dem fotografierten Objekt und dem Blick des Betrachters besteht eine Verbindung, nämlich das Licht, wobei das Bild, das auf der Fotografie entsteht, als solches „gleichsam übersprungen“<sup>78</sup> wird. Die Fotografie hebt sich als Dazwischen, als Medium, welches das Gezeigte mitbedingen könnte, auf.

<sup>76</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 14.

<sup>77</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 91.

<sup>78</sup> Geimer (wie Anm. 31), S. 34.

Das Insistieren auf der physischen Verbindung der Fotografie zu seinem Referenten, macht deutlich, dass es der indexikalische Charakter der Fotografie ist, der zur scheinbaren Aufhebung des Mediums führt. Damit knüpft Barthes an die Semiotik von Charles Sanders Peirce an, der die Fotografie nicht nur als Ikon sondern in der Differenz zu anderen Bildmedien in erster Linie als Index charakterisiert hat. Indizes stehen in einem kausalen Verhältnis zu den von ihnen bezeichneten Objekten, welches im Fall der Fotografie durch die chemisch-physikalische Einschreibung der Lichtstrahlen zustande kommt.<sup>79</sup> Nach Barthes bestimmt sich also das Wesen der Fotografie durch ihren indexikalischen Charakter, der die notwendige reale Präsenz des Referenten mit einschließt, und so die Beglaubigung dafür gibt, dass die „Sache dagewesen“ ist. Es wird deutlich, dass Barthes vor allem an der Differenz der Fotografie zu anderen Medien, einer Ontologie der Fotografie, die er an der Indexikalität festmacht, interessiert ist, wie sie auch im Rahmen der Intermedialität relevant wird. Barthes verfestigt damit den traditionellen Anspruch der Fotografie auf Wahrheit und Realismus. Dabei vernachlässigt er jedoch die Aspekte, welche die Fotografie mit anderen Bildmedien teilt, und die auf das von ihr Dargestellte einwirken.

So verweist Krämer darauf, dass Medien immer das Vermittelte mitbedingen und prägen. „Indem Medien erscheinen lassen, wird das, was dabei erscheint, zugleich transformiert.“<sup>80</sup> Einige Autoren weisen daher auf solche medialen Strukturen der Fotografie hin, die das Gezeigte transformieren. Joel Snyder und Pierre Bourdieu sind beispielsweise der Ansicht, dass die scheinbare Transparenz des Mediums Fotografie gerade dadurch zu erklären sei, dass die Kamera dem Abbildungsmodell der Perspektive folgt, welches die Fotografie mit der Malerei verbindet. Diesem System der Raumkonstruktion wurde und wird konventionell eine besondere Objektivität zugesprochen, da es als natürliches Phänomen aufgefasst wird.<sup>81</sup> So seien es nicht nur die Indexikalität oder die apparative Aufzeichnung, die uns die Fotografie als realistisch erscheinen lasse, sondern in erster Linie das perspektivische Abbildungsschema seit der Renaissance. Die monokulare perspektivische Abbildung entspricht jedoch nicht der menschlichen Wahrnehmung. Der Realismus der Fotografie stelle so eine Konvention dar, die auf der Logik eines spezifischen Darstellungsmodells beruhe.<sup>82</sup> Insofern ist sie keine Sprache ohne Regeln und ohne Syntax, keine „Botschaft ohne Code“, wie Barthes sie bezeichnet hatte.<sup>83</sup>

<sup>79</sup> Charles Sanders Peirce, „Die Kunst des Rasonierens“, in: ders., *Semiotische Schriften*. Bd.1, hg. u. übers. v. Christian Kloesel u. Helmut Pape, Frankfurt am Main 1986, S. 191–201, hier S. 193.

<sup>80</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 83.

<sup>81</sup> Joel Snyder, „Das Bild des Sehens“, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, S. 23–59, hier S. 41.

<sup>82</sup> Snyder (wie Anm. 81), S. 37, 41; Pierre Bourdieu, *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965), Hamburg 2006, S. 85ff; ähnlich auch Hubert Damisch, *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen*, Berlin 2004, S. 10.

<sup>83</sup> Roland Barthes, „Die Fotografie als Botschaft“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–27, hier: S. 12f.; Barthes ist zwar auch der Ansicht, dass es zwischen dem Objekt und dem Bild von ihm zu einer Reduktion des Maßstabs, der Perspektive und der Farbe kommt. Diese Reduktion sei je-

Die Vorstellung von einer transparenten fotografischen Oberfläche, die einen direkten Blick auf die Realität zulasse, entspricht der Konstruktion des perspektivischen Gemäldes, das als Fenster zur Welt begriffen wird. Insofern besteht eine intermediale Beziehung, zumindest aber eine historische Kontinuität, zwischen der Malerei und der Fotografie, die das Schema der Perspektive, das in der Malerei eingesetzt wurde, weiterführt. Snyder weist auf die Geschichte der Camera obscura hin, die zu Abbildungszwecken zuerst als Hilfsmittel zur Herstellung perspektivischer Gemälde genutzt wurde, welche die Maler bereits malten. Solche Gemälde gaben den Maßstab für die Art von Bildern ab, zu deren Erzeugung die Kamera entworfen wurde.<sup>84</sup> Diese perspektivischen Bilder entsprechen aber bereits einem Code, denn sie folgen einer innerbildlichen Logik, bei der alle Bildgegenstände in einem dreidimensionalen Raum, messbar und damit wissenschaftlich fundiert zueinander in Beziehung gesetzt, abbildet werden. Die Fotografie, die dieses Abbildungsschema übernommen hat, unterliegt denselben Konventionen wie das perspektivische Bild. In der rationalen Bildlogik des perspektivischen und auch des fotografischen Bildes wird so beispielsweise alles Ungenau, wie etwa die Unschärfe, als störend empfunden.<sup>85</sup> Dies entspricht jedoch nicht unserer Wahrnehmung. Wir hätten das auf dem fotografischen Bild Gezeigte nicht auf dieselbe Weise sehen können, da unser Sehen nicht auf einen fixierten, gerahmten Ausschnitt begrenzt ist und wir auch nicht in jedem Bereich scharf sehen. Die Fotografie nimmt so durchaus als Medium eine Auswahl im und am Sichtbaren vor und transformiert es. Mit dem Hinweis auf ein gemeinsames Abbildungsschema der Malerei und Fotografie deutet Snyder auf die mögliche intermediale Beziehung zwischen Malerei und Fotografie hin, die als transmedial bezeichnet werden kann, als Übertragung der Struktur eines Mediums auf ein anderes.

Joel Snyder betont in seiner Kritik an der Transparenz des Mediums darüber hinaus die Unsicherheit des Abdrucks, der für die Indexikalität entscheidend ist, denn der physische Kontakt zwischen dem Objekt und der Fotografie finde eben nur mittelbar durch das Licht statt. Das Licht aber habe in fast jeder Form eine Wirkung auf den Film. „Zieht man die Vorstellungen des Abdrucks und der Naturgesetze zur Erklärung dafür heran, warum ein Foto realistisch ist, so schießt man eigentlich über das Ziel hinaus. Mit diesen Vorstellungen kann man jedes Aussehen eines Fotos erklären.“<sup>86</sup> Dies gilt besonders für Über- oder Langzeitbelichtungen, die an sich dem Spurenparadigma in besonderer Weise entsprechen, aber die Frage nach dem Referenten aufwerfen, den sie nur ungenau zeigen.

---

doch niemals eine Transformation. Beim Übergang vom Wirklichen zu dessen Ablichtung ist es keineswegs notwendig, dieses Wirkliche in Einheiten zu zerlegen und diese Einheiten als Zeichen zu konstituieren, die sich wesentlich von dem dargebotenen Objekt unterscheiden; es ist keineswegs notwendig, zwischen diesem Objekt und dem Bild von ihm ein Relais, das heißt einen Code, anzubringen.

<sup>84</sup> Snyder (wie Anm. 81), S. 38.

<sup>85</sup> Joachim Paech, „Le Nouveau Vague oder Unschärfe als intermediale Figur“, in: Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*, München 2008, S. 345–360, hier S. 345f.

<sup>86</sup> Snyder (wie Anm. 81), S. 34.

Christoph Hoffmann geht sogar soweit, zu behaupten, dass die Indextheorien das eigentlich Mediale der Fotografie, nämlich den Vorgang der Übertragung und Entstehung des Bildes dem Denken entziehen. Das entstehende Bild werde vom Licht definiert, das den Raum zwischen Gegenstand und Kamera ausfülle, welches aber mannigfaltigen Ablenkungen und Eingriffen ausgesetzt sei, sowie von der fotografischen Apparatur, die das Licht, bevor es auf die fotografische Schicht einwirkt, abblende, breche und bündele.<sup>87</sup> Hoffmann weist auf die Transformationen hin, die beim Entstehen einer Fotografie stattfinden und die den Gedanken an eine Unmittelbarkeit der Übertragung in Frage stellen. Es lässt sich festhalten, dass die Fotografie als indexikalisches Medium einerseits als Durchblick auf die Realität verstanden wird und andererseits ihre Eigengesetzlichkeit betont wird, die das Gezeigte durchaus transformiert.

Die beiden Positionen wirken sich insbesondere auf die Frage aus, ob der Fotografie die Fähigkeit zur medialen Selbstreflexion zugesprochen wird. Während die eine Seite dies verneint, macht die andere gerade auf die „Undurchsichtigkeit der Fotografie“ aufmerksam.<sup>88</sup> Dies bedeutet nicht, dass der Abbildcharakter verneint wird, im Gegenteil betont auch diese Ansicht, dass die Fotografie immer eine Projektion der von ihr wiedergegebenen Realität sei und daher ihre daraus folgende, eigentümliche Transparenz nicht verleugnen dürfe, denn „die Fotografie zeigt unweigerlich ein anderes, sie zeigt nie nur sich selbst.“<sup>89</sup> Allerdings wird diese Transparenz nicht als absolut angenommen, sodass die Fotografie gleichzeitig auf die Voraussetzungen ihrer Entstehung, ihre eigenen Abbildungsmodalitäten aufmerksam und diese sichtbar machen kann. Die Eigenschaften der Fotografie können sich durchaus, quasi als Spur, in das Bild einschreiben. Dabei geht es in erster Linie um die Differenz zwischen der menschlichen Wahrnehmung und der Sichtweise der Kamera, deren Aufbau dem des Auges widerspricht und die nur monokular aufnimmt, und so eine Transformation des Sichtbaren bewirkt.<sup>90</sup> Gleichzeitig ergibt sich daraus auch die Bedeutung der Fotografie als autonomes Bild, das etwas erst zur Anschauung bringt, was in dieser Konstellation sonst nicht sichtbar ist.

<sup>87</sup> Christoph Hoffmann, „Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886/87“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 342–365, hier S. 356.

<sup>88</sup> Karlheinz Lüdeking, „Die Undurchsichtigkeit der Fotografie“, in: Richard Hoppe-Seiler, Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hg.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag, Berlin 2005, S. 89–119.

<sup>89</sup> Lüdeking (wie Anm. 88), S. 119; In ähnlicher Weise arbeitet auch Jeff Wall, der ebenfalls von der Unhintergebarkeit der Abbildfunktion der Fotografie ausgeht, gleichzeitig aber durch Inszenierungen den Anspruch auf Dokumentation gezielt aufhebt. Das Faktische der Fotografie bleibt unverzichtbarer Bezugsrahmen. vgl. Geimer (wie Anm. 31), S. 202–205.

<sup>90</sup> Zur Frage des Realismus des fotografischen Bildes und der Differenz zum menschlichen Sehen: Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 111–128.

Durch die Projektion einer dreidimensionalen Realität auf eine zweidimensionale Fläche entsteht eine eigene Bildräumlichkeit auf der fotografischen Oberfläche. Die Künstlichkeit des auf der Fotografie Sichtbaren kann durch fotografische Selbstreflexion unterstrichen werden, etwa indem der Blick des Betrachters auf die Ordnung und Struktur der Projektionsfläche, die die Fotografie darstellt, gelenkt wird. Damit wird die Fotografie gleichzeitig opak oder „undurchsichtig“. Dies wiederum ermöglicht die Frage nach der Wirklichkeit des Sichtbaren im fotografischen Bild.

Einen ähnlichen Effekt könnte auch die Unschärfe haben, die als Störung der apparativen Aufzeichnung aufgefasst wird. Als Fortsetzung der perspektivischen Raumorganisation der Renaissance, die als objektiv und wissenschaftlich gilt, hat die Fotografie auch die Norm für die richtige Abbildung übernommen, die Schärfe.<sup>91</sup> Die Unschärfe oder Überbelichtung macht jedoch auch auf die Bedingungen für die apparative Aufzeichnung von Lichtspuren aufmerksam und könnte so auch zur Selbstreflexion beitragen.

### 3.2 Zeitstrukturen in der Fotografie

Die Frage nach der Unschärfe lenkt den Blick auf einen weiteren Aspekt, um den sich sowohl die Fotografien Hiroshi Sugimotos als auch der Fotografiediskurs drehen: die Zeitlichkeit der Bilder. Dabei ergeben sich zwei verschiedene wesentliche Zeitstrukturen innerhalb der Fotografie, die Momentaufnahme, die einen winzigen Augenblick wiedergibt und für immer einfriert, und die Langzeitbelichtung, die eine zeitliche Dauer erfasst und deren ästhetisches Merkmal die Unschärfe sein kann.

In Bezug auf die Momentaufnahme, die aus der Bewegung des Dargestellten ein winziges Intervall herauschneidet, wird die Herauslösung aus dem zeitlichen Fluss relevant. Während man Personen und Ereignisse normalerweise im lebendigen Zusammenhang wahrnimmt, löst die fotografische Aufnahme diesen auf. Die Isolierung der Figur bewirkt eine Abstraktion und Fremdheit des Dargestellten. Um diese Verfremdung der Gestalten auf einer Fotografie zu beschreiben, werden immer wieder Begriffe aus dem Bereich des Lebensechten und doch Leblosen herangezogen, wie etwa kostümierte Puppe, Leiche und Gespenst.<sup>92</sup> Diese Verbindung der auf einer Fotografie dargestellten Gestalten mit realistischen, aber leblosen Figuren wird bei Hiroshi Sugimotos *Dioramas*, *Wax Museums* und *Portraits* relevant werden.

Die Zeitlichkeit der Fotografie betrifft zudem die Referenz auf einen in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt. Bei Barthes stellt dies die größte Einschränkung seines Realismuskonzepts

<sup>91</sup> Paech (wie Anm. 85), S. 346.

<sup>92</sup> Geimer (wie Anm. 31), S. 129.

dar, da die fotografische Referenz grundsätzlich nachträglich sei. Sie zeige „eine Verbindung aus zweierlei: Realität und Vergangenheit“.<sup>93</sup> Was „die Photographie endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existenziell nie mehr wird wiederholen können“.<sup>94</sup> Was der Betrachter sieht, ist danach das Wirkliche, aber im vergangenen Zustand.<sup>95</sup> Eine Fotografie hält das in ihr Gezeigte nicht lebendig, sondern bestätigt im Gegenteil sein Vergangensein. Diese Verbindung aus Realismus und Vergangensein des Dargestellten hat zu vielen Assoziationen der Fotografie mit dem Tod geführt, nach denen Fotografien „lebendige Wesen in leblose Dinge“<sup>96</sup> verwandelten und sie umgekehrt „das lebendige Bild von etwas Totem“ zeigten.<sup>97</sup> Es handle sich um ein „Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will“.<sup>98</sup> Diese Assoziation mit dem Tod, die in Verbindung mit dem Realismus der Darstellung steht, hat die Fotografie insbesondere mit der Wachfigur gemein. Die Referenz auf einen in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt prädestiniert die Fotografie aber auch zum dokumentarischen Medium, das die eigentümliche Präsenz bereits verstorbener Personen ermöglicht. Diese Aspekte der Zeitlichkeit werden insbesondere bei den „Museumsfotografien“ Sugimotos relevant werden.

Neben der Momentaufnahme eröffnet sich mit der Langzeitbelichtung eine weitere komplexe zeitliche Struktur der Fotografie, deren ästhetisches Merkmal die Unschärfe sein kann. Nach Thierry de Duve handelt die Langzeitbelichtung „von einem imaginären Leben, das autonom, diskontinuierlich und reversibel ist, weil dieses Leben keinen anderen Ort besitzt als die Oberfläche der Fotografie.“<sup>99</sup> Auch Bernd Hüppauf, der sich ebenfalls mit der Langzeitbelichtung beschäftigt hat, spricht von einem Eigenleben des Bildes auf der fotografischen Oberfläche. In dem unscharfen Bild der Langzeitbelichtung seien zwei Dimensionen der Fotografie vereint. Es ist zum Teil dokumentarisches Abbild, aber durch den Simulationscharakter wird die Beziehung zum Referenten wieder gestört.<sup>100</sup> Indem die Langzeitbelichtung die Beziehung zum Referenten der Fotografie lockert, tritt also die Rolle der Fotografie als autonomes Bild gegenüber dem Abbildcharakter hervor und lenkt den Blick auf die fotografische Oberfläche. Diese Form der fotografischen Zeit wird

<sup>93</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 86.

<sup>94</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 12.

<sup>95</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 93.

<sup>96</sup> Susan Sontag, *Über Fotografie*, München 1995, S. 93.

<sup>97</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 88f.

<sup>98</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 103.

<sup>99</sup> Thierry de Duve, „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox“, in: James Elkins (Hg.), *Photography Theory*, New York London 2007, (zuerst erschienen in: *October* 5 (Summer 1978), S. 113–125), S. 109–124, hier S. 114.

<sup>100</sup> Bernd Hüppauf, „Zwischen Imitation und Simulation – Das unscharfe Bild“, in: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 254–277, hier S. 257.

besonders bei den *Theaters* von Bedeutung sein, in denen sich durch die Verschränkung mit dem Medium Film komplexe Beziehungen der Zeitlichkeiten ergeben.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich die Fotografie in einem dialektischen Verhältnis von Transparenz und Opazität, dokumentarischem Abbild und autonomem Bild, Herauslösung eines Zeitschnitts und Erschaffung eines zeitlichen Eigenlebens auf der fotografischen Oberfläche bewegt und nicht einfach auf eine Definition festzulegen ist. Eine selbstreflexive Fotografie, die das Sichtbare und den Wirklichkeitscharakter hinterfragt, wird sich also mit diesen Bedingungen und Bestimmungen der Fotografie auseinandersetzen. Ich gehe von der These aus, dass diese Reflexion des eigenen Mediums durch intermediale Strategien bzw. die Einbeziehung anderer Medien in besonderer Weise ermöglicht wird.

## 4. Fotografierte Filme

### 4.1 Die Serien *Theaters* und *Drive-In Theaters* – Räume der Illusion

Für die beiden Serien *Theaters* (1975–2001) und *Drive-In Theaters* (1993–1994) hat Hiroshi Sugimoto Filme fotografiert, während sie in einem Kinosaal oder einem Autokino auf die Leinwand projiziert wurden. Es soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie Sugimoto das Medium Film in diesen Fotografien repräsentiert und transformiert. Darüber hinaus soll gefragt werden, welche Aussagen sowohl über das Medium Film als auch über das Medium Fotografie sich daran knüpfen lassen. Dabei sollen besonders die Zeitlichkeit und der Realitätsbezug der Medien berücksichtigt werden.

Bei der Betrachtung der Serien fällt die leuchtende, weiße, „leere“ Leinwand im Zentrum aller Fotografien auf. Gerahmt werden die Leinwände demgegenüber von immer neuen Kinoarchitekturen oder Landschaften (Abb. 6 und 7). Der Blick auf den Kinoraum ist durch die immer gleiche zentralperspektivische symmetrische Kompositionen gekennzeichnet. Ausgehend von New York, wo die ersten *Theaters* entstanden sind, hat Sugimoto seine Fotografien von Kinosälen und Autokinos in den USA, Australien, Neuseeland, Kanada, Europa und Japan aufgenommen.

Die Serie *Theaters* zeigt viele sogenannter Atmosphärenkinos, wie beispielsweise das *Akron Civic, Ohio* 1980 (Abb. 8). Der Raum erweckt den Eindruck eines mediterranen Freilichthofes. Die weiße Leinwand wird hier von einem verzierten Proszenium umrahmt, nach oben scheint sich der Raum zu einem Nachthimmel zu öffnen. Die Wände imitieren zweigeschossige verzierte barocke Fassaden, in die Nischen und Logen eingelassen sind, die von gewundenen Säulen geschmückt werden. In den Logen befinden sich Imitationen mittelalterlicher und antiker Skulpturen.<sup>101</sup> Die Atmosphärenkinos sollten die Zuschauer bereits beim Betreten des Saales und vor der Filmvorführung in eine Fantasiewelt entführen, die die Grenze zwischen Illusion und Realität verwischt. Sie wurden in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren in großer Zahl in den USA, Großbritannien, Australien und Neuseeland gebaut. Die Architekten der Atmosphärenkinos waren in erster Linie Thomas W. Lamb und John Ebersson.<sup>102</sup> Um den Kinobesucher in seiner Imagination an fremde, fantastische Orte zu entführen, wurden exotische oder utopische Räume geschaffen. So sind Kinos in den USA im Stil des Barock, des Rokoko, der Renaissance, wie persische Paläste, hinduistische und chinesische Tempel oder spanische Patios eingerichtet worden.<sup>103</sup> (Abb. 9)

<sup>101</sup> Das Kino wurde 1929 von John Ebersson entworfen und von Marcus Loew erbaut. <http://www.akroncivic.com/pages/info/history.html> (31.8.2009).

<sup>102</sup> Allein unter Lambs Führung entstanden in den USA über 3000 Atmosphärenkinos. Thorsten Lorenz, „Das Kino in seiner geschichtlichen Entwicklung“, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Teilband 2, Berlin New York 2001, S. 1084–1092, hier S. 1090.

<sup>103</sup> Ludger Schwarte, „Das Licht als öffentlicher Raum, die Laterna magica und die Kino-Architektur“, in: Gertrud Koch

Hans Belting weist darauf hin, dass diese US-amerikanischen Kinosäle auch die Geschichte der Theaterarchitektur rekapitulieren, die im alten Europa in Jahrhunderten gebaut wurde, und in denen sich eine Geschichte der Illusion manifestiert. So finden sich in einigen Atmosphärenkinos Proszenien, Logen und Orchestergräben, die aus der klassischen Theaterarchitektur stammen, im Kino aber ihre Funktion verloren haben und so auf die Diskontinuität der Medien Theater und Film hinweisen. Die „lebende Bühne“ des Theaters wird im Film durch „lebende Bilder“ abgelöst, die nur von der filmischen Projektion leben und im Kinosaal keine reale Bühne besitzen.<sup>104</sup> Neben den Imitationen europäischer Theater kehrt in der Architektur Lambs und Ebersons aber auch eine regelrechte Form von Exotismus wieder. Ab 1922, als neue archäologische Entdeckungen in Ägypten gemacht wurden, bauten sie zum Beispiel Filmtheater in Form von ägyptischen Tempeln oder imitierten Ruinen. Bis eine langsame Hinwendung zum Art Deco erfolgte, konnte alles, was exotisch war, eingebracht, imitiert und kombiniert werden, solange es nicht modern war. Die Stilimitate reflektieren auf verschiedene Weise auch die Kinematographie selbst, die Vergangenes und Entferntes zur Darstellung bringt, und die in der Hollywood-Ära besonderen Wert auf aufwändigste Bühnenbilder legte, die man durchaus als „Dekororgien“ bezeichnen kann. Eine Vielzahl von Spiegeln und Luxusimitaten umringten die Projektionsleinwand „wie einen urbanen Brillanten“.<sup>105</sup> Entsprechend wird in dieser Zeit der Begriff „(Film) Theatre“ für das Kino mit „(Motion Picture) Palace“ ersetzt.<sup>106</sup> Marcus Loew, der viele der neuen Theaterbauten finanzierte, war sich bewusst, dass es zunächst das Kinogebäude und nicht der Film war, welcher die Zuschauer anzog, wenn er sagte: „We sell tickets to theaters, not movies.“<sup>107</sup> Die Kinos waren so konzipiert, dass der Zuschauer schon mit dem Betreten des Kinosaals körperlich aus der realen Welt herausgerissen wurde, um in die Welt der Illusion und Fantasie jenseits der Leinwand gelangen zu können. Die Architektur, die Luxus und Prunk ausstrahlte, war in den Atmosphärenkinos ebenso Teil der Vorstellung wie der Filmprojektor, die Leinwand und der projizierte Film. Um die Illusion bereits vor dem Beginn der Filmprojektion zu perfektionieren, wurden an die Decke künstliche Sternenhimmel und Wolken projiziert, um Zeitverläufe darzustellen, sodass sich die Zeitlichkeit des Films in den Kinoraum fortsetzen konnte.<sup>108</sup>

---

(Hg.), *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*, Berlin 2005, S. 212–228, hier S. 223; Leonhard (wie Anm. 102), S. 1090; John Yau, „Hiroshi Sugimoto: No Such Thing As Time“, in: *Artforum* (New York), 22, Nr. 8 (April 1984), S. 48–52, hier S. 49.

<sup>104</sup> Hans Belting, „Sugimotos Filme“, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, S. 283–292, hier S. 288f.

<sup>105</sup> Schwarte (wie Anm. 103), S. 223.

<sup>106</sup> Lorenz (wie Anm. 102), S. 1090.

<sup>107</sup> Schwarte (wie Anm. 103), S. 223.

<sup>108</sup> Lorenz (wie Anm. 102), S. 1090.

Sugimoto fotografierte jedoch für seine Serie nicht nur die Atmosphärenkinos, sondern auch viele andere Kinoformen bis hin zum *IMAX Tempozan, Osaka* 1999 (Abb. 10), womit er seine Serie um eine weitere neue Illusionsform des Kinos erweiterte. Den Autokinos widmete er eine eigene Serie, die *Drive-In Theaters*. In gewisser Weise dokumentiert Sugimoto so die Geschichte der Kinos und seiner Architektur- und Illusionsformen.

Die *Drive-In Theaters* bilden einen klaren Kontrast zu den prunkvollen, luxuriösen Inneneinrichtungen der *Theaters*. Hier werden die Filmleinwände von Bretter- oder Wellblechzäunen gerahmt, manchmal sind verrostete Karussells im Vordergrund zu sehen, sodass die Kinos fast immer heruntergekommen aussehen, wie in *Vineland Drive-In, San Gabriel Valley* 1993 (Abb. 11) oder *Tri-City Drive-In, San Bernadino* 1993 (Abb. 12). Die Landschaft, die von der Leinwand beleuchtet wird, wirkt trostlos. Manchmal sind die Lichter einer Stadt zu erkennen, fast immer durchziehen Stromleitungen und Lichtstreifen von Flugzeugen die Landschaft. Das Autokino ist eine typisch amerikanische Institution, die vor allem in den 1950er und 1960er Jahren Erfolg hatte. Es ist der kinematographische Reflex auf die schnelle Motorisierung und die Mobilität auf der Straße.<sup>109</sup> Nichtsdestoweniger verleiht Sugimoto auch diesen Aufnahmen durch die Art seiner Komposition und Belichtung und den glatten Gelatinesilberdruck dieselbe stille, klare Ästhetik wie allen Aufnahmen der Serie. In einigen Bildern dieser Serie, wie in *Union City Drive-In, Union City* 1993 (Abb. 13) wird die Leinwand wiederum von einer idyllischen Natur umgeben, die durch die eigenartige Belichtung beinahe surreal wirkt.

Die Kino-Serien Sugimotos behandeln auf mehreren Ebenen die Themen Zeit und Erinnerung. Eine ist sicher die nostalgische Nachzeichnung der Geschichte des Kinos von den illusionistischen Kinotempeln der Hollywood-Ära zu den Drive-Ins, die dem schnellen Konsum des Films dienten bis hin zu den IMAX-Kinos, die mit Hilfe der Immersion die Illusion des Kinos um eine weitere Dimension zu erweitern suchen, indem sie den Betrachter in den Bildraum eintreten lassen wollen. Um die Geschichte der fotografierten Kinosäle und Autokinos zu dokumentieren, hätte Sugimoto jedoch auch einfach ein Foto vor oder nach der Filmvorführung machen können. Er hat die *Theaters* jedoch ausschließlich während einer Filmvorführung aufgenommen und lies die „leere“ Leinwand ins Zentrum der Fotografie rücken.

## 4.2 Der Film in der Fotografie – Analyse intermedialer Transformationen

Die Fotografien der *Theaters*-Serien bilden alle Filme ab, während sie in einem Kino projiziert werden. Sugimoto belichtet dazu das Bild über die gesamte Länge des Films, normalerweise etwa anderthalb Stunden. Auf diese Weise nutzt er für die Aufnahme ausschließlich das flüchtige Licht der Filmbilder, das vom Projektor auf die Leinwand und von dort aus auf die Wände und Sitze

<sup>109</sup> Lorenz (wie Anm. 102), S. 1091.

fällt. Während Sugimoto seine Blende geöffnet hält, läuft der ganze Film auf der Leinwand ab, verdichtet sich zu dem glühenden weißen Rechteck und hinterlässt so seine Lichtspur auf der Fotografie. Daraus lässt sich schließen, dass es Sugimoto um das Verhältnis von Film und Fotografie geht.

Sowohl der analoge Film als auch die analoge Fotografie sind indexikalische Medien. Ihre spezifische Differenz liegt in der Zeitlichkeit der Medien, in der Unterscheidung von Bewegungs- und Zeitbild des Films und dem statischen Bild der Fotografie. Daraus folgt, dass in einem intermediären Medienvergleich der Zeitstruktur eine besondere Bedeutung zukommt. Außerdem handelt es sich beim Kino gegenüber der Fotografie um projizierte und damit „immaterielle“ Bilder. Das bewegte Filmbild enthält die Fotografie in Form der Reihenfotografie, die mit Hilfe des Filmprojektors, der die apparative Bewegung und das Auslösen des Verschlusses der Filmkamera wiederholt, in Bewegung und zeitliche Abfolge gesetzt und auf eine Leinwand projiziert wird. Die Reihenfotografie wird so als Bewegungsbild wahrnehmbar.<sup>110</sup> Daraus ergibt sich auch die Differenzierung, nach der das Kino vor allem eine Fiktion und Illusion evoziert, während der Fotografie ein dokumentarischer Charakter zugeschrieben wird, obwohl beide indexikalische Medien sind. Das Vorbeiziehen der Bilder mobilisiert die Aufmerksamkeit auf Kosten der Indexikalität, die weniger spürbar wird, als bei der Fotografie, die in alle Ewigkeit auf das zeigt, was gewesen ist.<sup>111</sup> Dem Filmbild kommt allgemein das Privileg zu, Bewegung und Zeit wahrnehmbar machen zu können, während die Fotografie auf die Darstellung eines Moments bzw. eines einzelnen Zeitchnitts reduziert wird. Diese Frage nach der Zeitlichkeit und den Grenzen der Medien thematisiert Sugimoto durch die intermediale Verschränkung der beiden Bildformen. Dadurch macht er die Differenz zwischen dem statischen und dem bewegten Bild erst relevant und sichtbar. In den *Theaters* enthält die Fotografie den gesamten Film.

Die Übertragung des Films in die Fotografie erfolgt in erster Linie auf dem Wege der Repräsentation, indem Sugimoto den Film abfotografiert. Dabei handelt es sich, wenn man die Systematisierung der Intermedialität Schröters heranzieht, um eine Form der transformationalen Intermedialität.<sup>112</sup> Diese erfordert eine besondere Bezugnahme auf das repräsentierte Medium, etwa in Form einer Verfremdung oder Transformation, an die sich Implikationen über das Medium anschließen.

Yvonne Spielmann beschreibt Bild- und Darstellungsformen, die auf intermediale Transformationen hinweisen, durch welche das Medium als Form und die Differenzstruktur der Medien

<sup>110</sup> Joachim Paech, „Der Bewegung einer Linie folgen... Notizen zum Bewegungsbild“, in: ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*, Berlin 2002, S. 133–161, hier S. 133f.

<sup>111</sup> Christian Metz, „Foto, Fetisch (1985, 1990)“, in: Hubertus von Amelnunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie IV: 1980–1995*, München 2000, S. 345–355, hier S. 347.

<sup>112</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 144.

beobachtbar wird. Danach sind „die ästhetischen Formen, mit denen sich eine Theorie der Intermedialität im Bild befasst, (...) solche der Kopplung, der Kollision, der Montage und Collage, der Überlagerung und der Vermischung“.<sup>113</sup> Für Spielmann besonders relevant sind die Überlagerung, Schichtung und Verdichtung von Bildformen oder die Entleerung der Bildstruktur. Sie lenkt damit den Blick auf die formale innerbildliche Struktur. Zur Kennzeichnung des Verfahrens der Schichtung und Verdichtung von Bildelementen und –ebenen in der Einheit eines Bildes verwendet Spielmann den Begriff „visueller Cluster“. Sie leitet diesen Begriff aus der Musiktheorie ab, wo der musikalische Cluster den „Grenzpunkt zwischen Klang und Geräusch“ meint. Der visuelle Cluster stellt sich entsprechend als Grenzphänomen von Statik und Dynamik, von Simultaneität und Sukzession dar. Dieser Cluster zeige einen Gestaltungstyp der Gleichzeitigkeit und der Diskontinuität an, der eine Differenzstruktur in der Ambivalenz von Setzung und Überlagerung beziehungsweise Verdichtung von Zwischenräumen mitteilt. Ein Cluster stellt so eine Kumulation sukzessiver Bildelemente in einem simultanen Bild dar.<sup>114</sup> Dadurch, dass eine bildliche Verschachtelung auftritt, findet eine Übertragung auf den Raum statt. Der intermediale Effekt kann so als eine simultane Bildorganisation oder als Tendenz zur Verräumlichung des Bildes beschrieben werden.<sup>115</sup> Spielmann geht es bei der Schichtung von Bildebenen vor allem um die Differenzen, die unterschiedliche Bildformen und Strukturen der Medien hervortreten lassen. Da sich in dem Cluster mindestens zwei Bildebenen überlagern, kommt es zu einer Simultaneität eigentlich sukzessiver Bilder, sodass der Zeitlichkeit des Bildes eine besondere Bedeutung zukommt. Durch die Schichtung der Bildebenen findet eine Übertragung dieser Zeitlichkeit auf die räumliche Bildstruktur statt. Um die Differenz im Bild sichtbar zu machen, sind innerbildliche Rahmungen von besonderer Bedeutung.

Ein Indiz für eine intermediale Struktur liegt nach Spielmann vor allem in der Setzung von Kontur und Kontrast, aber nicht in der Aufhebung der Differenz zu einer nahtlosen Vermischung. Die Sichtbarkeit des Rahmens ist eine gestalterische Voraussetzung für die räumliche Schichtung und Verdichtung von textuellen und visuellen Darstellungsebenen zu einem Cluster und die Darstellung der Differenz. Der Rahmen kann neben der Überlagerung von Bildformen auch zur Sichtbarmachung der vollständigen Entleerung eines Bildes dienen. Dabei handelt es sich um eine im Rahmen gehaltenen Leerstelle.<sup>116</sup> Spielmann nennt dafür als beispielhaft in Bezug auf das Medium Film den Reflex des Projektionsstrahls auf der Leinwand, in dem die Formen der Filmbilder nicht mehr zu erkennen sind. Die Leerstelle, die das Bild der Projektion einnimmt, wird durch die

<sup>113</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 76.

<sup>114</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 76f, 84, 102; Yvonne Spielmann, „Framing, Fading, Fake: Peter Greenaways Kunst der Regeln“, in: Joachim Paech (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Stuttgart Weimar 1994, S. 132–149, hier S. 134.

<sup>115</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 76.

<sup>116</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 101, 84. Auch Joachim Paech sieht in dem Rahmen als Figuration der Differenz von Medium und Form eine privilegierte Figur der Intermedialität. Paech (wie Anm. 71), S. 360.

Rahmung in darstellbarer Form gehalten. Die visuelle Leerstelle oszilliert so zwischen Bild und Nicht-Bild.<sup>117</sup> Die Überlagerung der Bildstruktur kann nach Spielmann also auch in Form einer gerahmten Leerstelle geschehen, für die beispielhaft die leere Leinwandprojektion gelten kann. Diese lässt die mediale Struktur des Films in besonderer Weise hervortreten.

Ausgehend von Spielmanns Definition des visuellen Clusters als intermedialer Form scheint es möglich, die innerbildlichen Strukturen der *Theaters* und *Drive-In Theaters* zu beschreiben und so ihre intermediale Struktur deutlich zu machen. Dadurch, dass Sugimoto den Film in die Fotografie überträgt, findet eine Schichtung der Bilder auf der Leinwand statt. In den Aufnahmen überlagern sich so zwei mediale Formen, das Bewegungsbild und das statische Bild und mithin zwei Bildebenen. Dabei liegen extreme Unschärfe und Überschärfe, die weiße Leinwand und die scharfen Details der Innenraumgestaltung des Kinos oder der Landschaft in den *Drive-Ins* direkt nebeneinander. Die auffällige zentralperspektivische Komposition aller *Theaters* lässt so die Architektur als „Bühne“ für den Film hervortreten. Die Kinoarchitektur fungiert hier als Rahmen für die rechteckige Leinwand, die als Leerstelle angesehen werden kann. Durch die Rahmung werden die Leinwand und die sich verdichtenden Filmbilder erst als solche sichtbar. Die Fotografie macht sich hier in der Tat zur „Bühne der Inszenierung“ des Mediums Film, von der Krämer spricht.<sup>118</sup> Während die Fotografie den „Rahmen“ des Filmbildes sichtbar macht, verschwinden in ihr die bewegten Bilder des Films. Was in der Fotografie auf der Leinwand zu sehen ist, ist die Schichtung unzähliger Bilder oder, genauer, das Licht ihrer Projektion, das die Fotografie überbeleuchtet. Die sukzessiven, bewegten Bilder des Films überlagern sich und werden bei dem Versuch, sie in ein simultanes Bild zu übertragen, ausgelöscht, sodass es zu einer vollständigen Entleerung des Leinwandbildes kommt. Die bewegten Filmbilder können im statischen Bild der Fotografie so nicht als Bilder dargestellt werden und sind nur als Spur enthalten. Durch dieses „Bild“ im Bild wird allerdings die Differenz der in den Fotografien versammelten Zeitstrukturen von bewegtem, sukzessiven Filmbild und statischem Bild der Fotografie deutlich. Die gerahmte Leerstelle in der Fotografie macht die mediale Struktur oder die Grundbedingungen des Films, seine Lichtprojektion, die Leinwand, die Immaterialität seiner Bilder und die apparative Bewegung sichtbar, weil die Filmbilder aufgelöst wurden.

Yvonne Spielmann sieht in einer solchen Auflösung des Bildes, die den Projektionsstrahl und die Leinwand selbst sichtbar werden lässt, eine Form der (inter-)medialen Selbstreflexion und bezeichnet dies als „Fading“, welches das Ausblenden, Verblässen oder Verlöschen des Bildes meint. Das Verfahren ist in erster Linie ein filmisches und in den prozessualen, zeitlichen Ablauf eingebunden. Das ausgewischte Bild lässt die weiße Leinwand sichtbar werden und kann sowohl auf den absoluten Nullpunkt filmischer Darstellung, das Nichts, hinweisen, aber auch

<sup>117</sup> Spielmann (wie Anm. 41), S. 105.

<sup>118</sup> Krämer (wie Anm. 10), S. 85.

als Potential aller Bilder verstanden werden.<sup>119</sup> Die Angleichung der Fotografie an die Dauer und Bewegung des Films resultiert bei Sugimotos Fotografien der Kinosäle in einer weißen Leinwand, die entweder als Nichts oder als potentiell alle Filmbilder gelesen werden kann. Es lässt sich also zusammenfassen, dass Sugimoto in den Serien *Theaters* und *Drive-In Theaters* das Medium Film als Form behandelt, indem er die Projektion des ganzen Films als Lichtspur auf der Bühne der Kinoarchitektur festhält.

### 4.3 Das Filmdispositiv – Der Blick auf den Raum

Während durch die Übertragung des Films in die Fotografie die einzelnen Filmbilder ausgelöscht werden, wird im Gegenzug etwas auf den Fotografien sichtbar, was so sonst nicht wahrnehmbar ist, nämlich der Ort der Filmvorführung. Das Licht der Filmprojektion wird von der Leinwand reflektiert und trifft auf die Architektur und lässt diese langsam auf der Fotografie erscheinen. Der Blick des Betrachters wird auf den „Rahmen“, auf das außerhalb der Leinwand umgelenkt, da auf dem eigentlichen Bildträger nichts mehr erscheint.<sup>120</sup> Die Kamera kann die Art und Weise, wie der Filmzuschauer den Kinosaal und den Film wahrnimmt, nicht festhalten, woran die Differenz der menschlichen Wahrnehmung und der Fotografie, die andere Bilder erzeugt, deutlich wird. Sie macht aber die weiße Leinwand und den Kinosaal sichtbar, die wiederum der Zuschauer während des Films nicht wahrnimmt.

Was entsteht, ist eine paradoxe Ansicht: dort, wo das Bild sein müsste, ist nur Licht und wo Dunkelheit sein sollte, ist die glänzende Architektur mit all ihren Details zu sehen. Damit tun sich gewissermaßen zwei Realitätsebenen auf, denn sowohl die Wahrnehmung des Zuschauers, der nur bewegte Filmbilder in einem abgedunkelten Raum sieht, als auch die Aufzeichnung durch die Kamera, die mit Hilfe des Projektionslichts des Films die Details der Architektur sichtbar macht, zeigen ein Bild des Kinosaals, von dem man sagen könnte, es sei realistisch.

Durch die intermediale Übertragung des Films in die Fotografie, wird diese zur Bühne für das Medium Film und macht die äußeren Wahrnehmungsbedingungen, die dem Zuschauer verborgen bleiben, sichtbar. Die räumliche Anordnung, die Sugimoto in den Blick rückt, ist die mediale

<sup>119</sup> Spielmann (wie Anm. 114), S. 140ff. Ein Beispiel für diese Form der medialen Selbstreflexion ist der Flicker-Effekt des Experimentalfilms. Paech nennt diesen Effekt „Figur der Auflösung“, bei der der Übergang vom Medium zur Form verzeitlicht wird und sich so das Medium als Spur einschreibt und so auf der Formseite als Differenz sichtbar wird. Paech (wie Anm. 71), S. 338.

<sup>120</sup> Ruth Maurer-Horak, „Die Krise des Motivs in der Fotografie“, in: Tamara Horáková+Ewald Maurer, Johanna Hofleitner, Ruth Maurer-Horak (Hg.), *Image – Images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*, Wien 2001, S. 161–188, hier S. 177; Dies unterscheidet die *Theaters* von Robert Franks, *Drive-In, Detroit*, 1955–56, bei dem er das Autokino aus der Perspektive eines Zuschauers und mit einer kurzen Belichtungszeit fotografiert hat, sodass ein Bild des Films auf der Leinwand erscheint. Edward Ruscha zeigt in *Exit*, 1990, einen Teil der weißen Leinwand und einen Ausgang mit einem Exit-Schild.

Bedingtheit des Films – das kinematographische Dispositiv. Das Zusammenspiel von Film, technisch-apparativer Projektion und der Platzierung der Zuschauer vor der Kinoleinwand in einem abgedunkelten Raum ist die Voraussetzung für die Wahrnehmbarkeit der Filmbilder.

Hans Belting weist darauf hin, dass das Medium des Films nicht mit den Filmstreifen in der Rolle gleichgesetzt werden kann, sondern vielmehr die Aufführungssituation konstitutiv für das Bewegungsbild ist. Erst in der ephemeren Projektion kommt das Bild zur Anschauung. „Filme haben von Haus aus keine physische Existenz. Sie existieren nicht in der Filmrolle, in der sie gespeichert sind, sondern in der ephemeren Projektion, deren Bilder nur im Besucher, aber nicht auf der Leinwand zurückbleiben, weshalb sie der Fotograf nicht einfangen kann.“<sup>121</sup> Er vergleicht die leere Leinwand, auf der die Filmbilder nur noch eine Spur hinterlassen haben, mit dem menschlichen Bewusstsein, das kontinuierlich Bilder der Vorstellung, Erinnerung und Imagination produziert und zerstört. Die Filmbilder werden vom Zuschauer im Gedächtnis gespeichert und als Erinnerungen am Leben gehalten, während sie in der materiellen Realität keine Spur hinterlassen haben.<sup>122</sup> Sugimoto macht somit anschaulich, dass Filme ephemere Bilder sind, die einen architektonischen Rahmen benötigen, der ihr Erscheinen ermöglicht. Sie sind nur im Moment der Aufführung präsent und hinterlassen nur eine Lichtspur im realen Raum, sodass der Präsenz des Betrachters in der Aufführungssituation und seiner Erinnerung eine besondere Rolle zukommen.

Innerhalb dieser Projektionssituation nimmt der Betrachter eine ganz bestimmte, festgelegte Rolle ein, die in erster Linie von dem französischen Filmwissenschaftler Louis Baudry untersucht wurde. Dieser lenkte die Aufmerksamkeit auf die Effekte, die das filmische Wahrnehmungsdispositiv auf den Betrachter ausübt.<sup>123</sup> Baudry geht davon aus, dass der Realitätseindruck des Films nicht nur durch das bewegte, fotografische Filmbild allein, sondern vor allem durch die Wirkungen des Kinodispositivs zu erklären ist. Er vergleicht die Anordnung der Filmprojektion mit der Situation,

<sup>121</sup> Belting (wie Anm. 104), S. 283; vgl. Paech (wie Anm. 110), S. 134; Joachim Paech, „Was ist ein kinematographisches Bewegungsbild?“ In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 92–107, hier S. 92.

<sup>122</sup> Hans Belting, „The Theaters of Illusion“, in: Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, New York 2000, S. 8–13, hier S. 11; Das ausgewählte Bild als Modell für das Verständnis der Akkumulation im Bildgedächtnis nimmt auch Sigmund Freud in seiner „Notiz über den Wunderblock“ auf. Der Wunderblock dient als Vergleich mit dem menschlichen Wahrnehmungs- und Erinnerungsapparat, der immer neue Wahrnehmungen aufnehmen kann und gleichzeitig dauerhafte Erinnerungsspuren von ihnen aufzeichnet. Sigmund Freud, „Notiz über den „Wunderblock“ (1925)“, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 377–380, hier S. 378.

<sup>123</sup> Jean-Louis Baudry, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975)“, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 381–404. Jean Louis Comolli, der sich ebenfalls mit dem Kinodispositiv beschäftigte, war vor allem an den ideologischen Implikationen interessiert und sah die Perspektivkonstruktion der Renaissance, durch die ebenfalls eine Betrachterposition festgelegt worden war und die dadurch ebenfalls einen ideologischen Effekt erzeugt hatte, im Bewegungsbild des Kinematographen wiederkehren. Auch Marcelin Pleynet warf dem Kino eine bürgerliche Ideologie aufgrund der zentralperspektivischen Konstruktion der Kamera vor. Hartmut Winkler, „Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparat – Theorien, Frankreich 1969–75“, in: Knut Hackethler, Hartmut Winkler (Hg.), *Filmwahrnehmung: Dokumentation der GFF-Tagung 1989*, Berlin 1990, S. 19–25, hier S. 23.

die Platon in seinem Höhlengleichnis beschreibt.<sup>124</sup> Dem Dunkel der Höhle entspricht der abgedunkelte Kinosaal, die Projektion der Schattenbilder gleicht der Filmprojektion, die das Blickfeld völlig ausfüllt. Außerdem wird die Bewegungslosigkeit der Gefesselten, die ihnen nicht erlaubt, den Blick von der Projektionswand zu lösen und das Gesehene als Illusion zu entlarven, durch die Unbeweglichkeit der Zuschauer im Sessel nachgeahmt. Entscheidend für den Realitätseffekt des Films sei vor allem, dass das Dispositiv als solches für den darin befindlichen Betrachter unsichtbar bleibt.<sup>125</sup> Der Zuschauer müsse den realen Raum und den Projektionsapparat vergessen, damit er von dem filmischen Raum gefangen genommen werden kann. Die Stillstellung seines Körpers gegenüber und in räumlicher Distanz zu der Leinwand sei eine Bedingung dafür, dass sich der Realitätseffekt in der Wahrnehmung des Zuschauers stabilisieren kann, weil sie ihm die eine, privilegierte Beobachterposition zuweist, die über alle Brüche der Montage von Raum und Zeit hinweg stets dieselbe bleibt. Allerdings lässt sich daraus nicht automatisch eine Parallele zur Fixierung des Betrachters in der neuzeitlichen Perspektivkonstruktion herleiten, da die Multiperspektivität der Kamerapositionen, Kamerabewegungen und Montagen von unterschiedlichen Raum- und Zeitperspektiven die starre Fixierung des Zuschauers in seiner Betrachterposition wieder auflöst.<sup>126</sup>

Baudry vergleicht die Situation des Betrachters im Kino zudem mit einem Halluzinations- und Traumzustand. Das Kino simuliere diesen Zustand, der sich dadurch auszeichnet, dass Vorstellungen oder im Fall des Films die Wahrnehmungen der Bilder für besonders real gehalten werden, weil aufgrund der Unbeweglichkeit keine Realitätsprüfung möglich ist.<sup>127</sup> Bei dem Effekt des Kinodispositivs handele es sich daher nicht um eine Simulation der Realität, sondern die eines Subjektzustands.<sup>128</sup> Damit also der Realitätseffekt des Kinos eintreten kann, muss der reale Raum, der Kinosaal, ausgeblendet werden, damit das Leinwandbild das gesamte Wahrnehmungsfeld einnehmen kann. Erst wenn die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese Weise gelenkt wird, kann dieser die Fiktionalität des Gezeigten vergessen und in den filmischen Raum eintauchen. Auch wenn Baudrys Untersuchung der filmischen Wahrnehmung sich auf zum Teil überholte psychoanalytische Theorien stützt, macht er doch die Bedeutung der Projektionsanordnung im

<sup>124</sup> Platons Text, der ca. 370 v. Chr. entstand, beschreibt eine Gruppe von Menschen, die in einer dunklen Höhle gefesselt sind und sich weder bewegen, noch den Blick von der Mauer vor ihnen wenden können. Hinter ihnen befindet sich eine weitere Mauer, dahinter ein Feuer. Sie sehen von frühester Kindheit an nichts als die Schattenbilder von Gegenständen, die hinter der Mauer und vor dem Feuer vorbeigetragen werden, und halten sie daher für die reale Welt. Laut Platons These würden die Gefesselten, wenn man sie befreien, ihnen die Projektionsanordnung zeigen und sie aus der Höhle herausführen würde, geblendet werden und sich an ihren angestammten Platz zurückgeben wollen.

<sup>125</sup> Baudry (wie Anm. 123), S. 386, 389.

<sup>126</sup> Paech (wie Anm. 110), S. 29.

<sup>127</sup> Baudry (wie Anm. 123), S. 385, 393. Dabei greift Baudry auf die Psychoanalyse Freuds und Lacans zurück.

<sup>128</sup> Baudry (wie Anm. 123), S. 403.

Kino für die Wahrnehmbarkeit der Filmbilder deutlich, die Sugimoto in den *Theaters* sichtbar macht. Dabei wird das Kino als illusionsbildendes Medium bestimmt.

Es fällt auf, dass die Sitzreihen in den *Theaters* und die Parkplätze in den *Drive-In Theaters* überraschend menschenleer sind, wenn man bedenkt, dass Kinos Räume sind, in denen sich Menschen versammeln, um kollektiv den Film zu erleben und in denen diese fixiert sind. Lediglich in einigen frühen Fotografien der *Theater*-Serie sind einige geisterhafte, menschliche Erscheinungen zu erkennen. (Abb. 14)

Michael Fried sieht daher das Gegenstück zu den *Theaters* in Jeff Walls Serie *Movie Audience*, 1979, in denen dieser sich gerade mit dem Filmpublikum beschäftigt.<sup>129</sup> Die Serie besteht aus drei Fotografien, von denen zwei je ein Paar zeigen und eines eine Familie mit Mutter, Sohn und Vater. Die Portraitierten heben sich darin vom Dunkel des Saals ab, nur ihre Gesichter werden von dem Licht angestrahlt, das die Leinwand reflektiert und in das sie wie hypnotisiert hineinstarren. Wall thematisiert hier die Rolle des Betrachters in einer medial geprägten Gesellschaft.<sup>130</sup> Das Kinopublikum scheint sich in der Filmerfahrung zu verlieren, es hat sich völlig in dem Dispositiv, das seine Wahrnehmung lenkt, vergessen.

Die leeren, glühenden Leinwände in Sugimotos Fotografien stellen wiederum ein abstraktes Bild dieser Faszination der Zuschauer dar. Sie erinnern an die leuchtenden Objekte früherer Hypnoseexperimente, um die Aufmerksamkeit des Subjekts zu fixieren. Das Fehlen der Zuschauer in den meisten Fotografien der *Theaters*-Serien kann als Zeichen oder Darstellung ihres faszinierten, fast hypnotisierten Sich-vergessens im Kinodispositiv gelesen werden. Sie haben, metaphorisch gesprochen, ihre Position im realen Kinoraum verlassen und sind in den filmischen Raum eingetaucht. Der Zuschauer besitzt ein zweites „Ich“ der Einbildungskraft, das den Körper in seinem Sessel zurückgelassen hat und in den ästhetischen Raum der Filmprojektion vordringt.<sup>131</sup>

Indem Sugimoto diese Kinosituation sichtbar macht, eröffnet sich dem Rezipienten der Fotografien ein Blick auf die filmische Wahrnehmung, der ihm erlaubt, diese auf einer Ebene kritischer und theoretischer Reflexion zu betrachten. Eine ähnliche Form der Betrachtung hat auch Roland Barthes in seinem Text „Beim Verlassen des Kinos“ beschrieben, in dem er sich mit dem Kinodispositiv befasst. Auch er beschreibt die Wahrnehmungssituation als hypnotisch. Daher geht der Zuschauer, „das Subjekt“, beim Verlassen des Kinos auch „schweigend dahin (...), leicht benom-

<sup>129</sup> Michael Fried, *Why photography matters as art as never before*, New Haven London 2008, S. 11. Abbildung in: Ausst.Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien: *Jeff Wall Photographs*, Wien 2003, S. 66.

<sup>130</sup> Fried (wie Anm. 129), S. 12ff.

<sup>131</sup> Paech (wie Anm. 110), S. 33.

men, unbeholfen, fröstelnd, kurzum, schlaftrunken: es ist müde.“<sup>132</sup> Nach Barthes muss sich der Zuschauer jedoch nicht völlig der Illusion des Kinos hingeben. Er kann sich gleichzeitig auch distanzieren. Barthes spricht dann von einer doppelten Faszination im Kinosaal, als „hätte ich gleichzeitig zwei Körper“.<sup>133</sup> Die Aufmerksamkeit teilt oder verdoppelt sich dann in die Betrachtung des Bildes und seiner Ränder.

Im ersten Fall taucht der Zuschauer in die filmische Fiktion ein. „Im Kinosaal drücke ich, mag ich auch noch so weit hinten sitzen, meine Nase am Spiegel der Leinwand platt, an jenem „anderen“ Imaginären, mit dem ich mich narzisstisch identifiziere (...); das Bild nimmt mich gefangen, fesselt mich: ich klebe an der Repräsentation.“<sup>134</sup> Man kann auch weniger psychoanalytisch sagen, dass eine räumliche Verbindung zwischen dem Betrachter und der Leinwand herrscht, wobei der Zuschauer selbst zum temporären „Leihkörper“ der Leinwand wird. Christiane Voss spricht hier von einer „Permeabilität“, bei der der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf den Film der Zweidimensionalität der Leinwand eine weitere Dimension hinzufügt. Im Gegenzug wird eine Einflussnahme vom Leinwandgeschehen möglich, das sich vor allem darin äußert, dass der Zuschauer in die narrative Zeitlichkeit des Films eintaucht.<sup>135</sup>

Die zweite Faszination, von der Barthes spricht, betrifft den distanzierten Blick auf die Kinosituation. Sie „entspringt dem Artefakt – etwa dem tanzenden Strahl des Vorführapparates –, der oberhalb oder nebenan die auf der Leinwand gemimte Szene verschwimmen lässt, ohne jedoch deren Bild (...) zu verunstalten. Denn dies ist (...) der schmale Streifen, in dem sich die filmische Verblüffung, die kinematographische Hypnose abspielt: Ich muss in der Geschichte sein, aber ich muss auch anderswo sein: Ein leicht abgerücktes Imaginäres, genau das verlange ich wie ein gewissenhafter, bewusster, organisierter, kurzum, schwieriger Fetischist vom Film und von der Situation in der ich ihn aufsuche.“<sup>136</sup> Dieser doppelten Aufmerksamkeit ordnet Barthes zwei Arten des Körperbezugs zu, einen „narzisstischen Körper, der, im nahen Spiegel versunken, betrachtet, und einen perversen Körper, der bereits ist, nicht das Bild zu fetischisieren, sondern das darüber Hinausgehende: die Rauheit des Tons, den Saal, das Dunkel, die finstere Masse der anderen Körper, die Lichtstreifen, den Eingang, den Ausgang; (...) Letztlich ist jedoch auch die Betrachtung der Kinosituation faszinierend und nicht kritisch, eine „Liebesdistanz“.“<sup>137</sup>

<sup>132</sup> Roland Barthes, „Beim Verlassen des Kinos“, in: ders. *Das Rauschen der Sprache, Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main 2005, S. 376–380, hier S. 376.

<sup>133</sup> Barthes (wie Anm. 132), S. 380.

<sup>134</sup> Barthes (wie Anm. 132), S. 379.

<sup>135</sup> Christiane Voss, „Die leibliche Dimension des Mediums Kino“, in: Frank Bösch, Manuel Borutta (Hg.) *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt am Main New York 2006, S. 63–80, hier S. 71f.

<sup>136</sup> Barthes (wie Anm. 132), S. 378.

<sup>137</sup> Barthes (wie Anm. 132), S. 380.

Eine solche Faszination für die Kinosituation an sich ist auch in Sugimotos Fotografien zu erkennen, wobei allerdings gerade die menschliche, kollektive, körperliche Erfahrung durch die der Kamera ersetzt wurde und so auf die Differenz zwischen Kamerablick und menschlicher Wahrnehmung hinweist.

Hiroshi Sugimoto beschreibt in einem Text zu den Theaters ebenfalls den Kinobesuch. Er vergleicht das Kinoerlebnis, in dem Hunderte von Menschen im selben Raum den gleichen psychologischen Zustand, die gleichen Fantasien oder Halluzinationen teilen, mit einem religiösen Erlebnis, einem kollektiven Trancezustand, der von der Magie des Films ausgelöst wird.<sup>138</sup> Er beschreibt das Filmerlebnis als einen Traum, in dem man der Realität entflieht:

„There is something in common between watching a film and having a dream. We lose ourselves in either case (...) We completely forget the weariness of everyday life, and our minds can freely fly to a totally other world – at least throughout the time we are locked up in the dark room. That sense of realization – “Oh, it was but a dream...” – that comes after awakening. The world around us prevails with unique presence of known banality. The absent-mindedness that we feel as we leave the movie theater and join the crowd in the streets. It’s like a game – I was almost winning, but have been dragged back to the blank starting point.”<sup>139</sup>

Genau dieses Erwachen und Zurückwerfen auf den leeren Anfangspunkt am Ende des Films, das im wahrsten Sinne des Wortes einer „Enttäuschung“ gleichkommt, drückt sich auch in der weißen Leinwand aus. Durch die Belichtung der Fotografie über die gesamte Länge des Films, die den Kinosaal sichtbar werden lässt und gleichzeitig die Leinwand in ein glühendes weißes Feld verwandelt, thematisiert Sugimoto den Illusionismus des Kinos.<sup>140</sup> Dieser wird bereits durch den „Rahmen“, die Kinoarchitektur der Atmosphärentheater, die den Besucher bereits beim Betreten des Kinos in eine Scheinwelt entführen sollen, impliziert. Insofern kann man vom Kino als „Zwischenraum zwischen zwei Wirklichkeiten, einer sozialen und einer ästhetischen“, der einen bruchlosen Übergang in den filmischen Raum gewährleistet, sprechen. Diese Eigenschaft als Zwischenraum führt nach Paech dazu, dass der Kinoraum selbst in der Wahrnehmung von

<sup>138</sup> Hiroshi Sugimoto, „The Virtual Image“, in: Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, New York 2000, S. 16–17, hier S. 16.

<sup>139</sup> Sugimoto (wie Anm. 138), S. 16.

<sup>140</sup> Michel Foucault zufolge handelt es sich beim Kino um eine Heterotopie, die er als „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“ beschreibt. Michel Foucault, „Andere Räume (1967)“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1993, S. 34–46, hier S. 39. Heterotopien können mehrere Räume an einem einzigen Ort vereinen, wie im Kino den realen Raum und den filmischen Raum (S. 42). Daraus ergibt sich auch eine doppelte Zeitstruktur, die Foucault als Heterochronie bezeichnet und in der Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen (S. 43).

Zuschauern, die über Kinoerlebnisse sprechen, kaum Erwähnung findet.<sup>141</sup> Indem Sugimoto die Kinoräume mit Hilfe des Lichts der Filmbilder sichtbar macht, lenkt er den Blick auf die mediale Struktur des Films und seine dispositiven, räumlichen Voraussetzungen, die dem Zuschauer hinter den Bildern verborgen bleiben. Während die Bilder des Films verschwinden, inszeniert Sugimoto so den Film als Form und macht auf den Illusionismus des Kinos und dessen Voraussetzungen aufmerksam.

## 4.4 „Time Exposed“ – Der Blick auf die Zeit

### 4.4.1 Zeitschichten in den *Theaters* und *Drive-In Theaters*

Bei der Betrachtung der intermedialen Beziehung der Medien Film und Fotografie in den *Theaters*-Serien kommt der Zeitlichkeit der Bilder und Medien eine entscheidende Rolle zu. „Zeit ist ein Thema meiner Arbeit. (...) Die *Theaters* sind Bilder von konstanter Bewegung“, so Sugimoto.<sup>142</sup> Eine Ausstellung, in der die *Theaters* neben anderen Serien zu sehen waren, trug den Titel *Time Exposed*, „belichtete Zeit“, der sowohl auf das Thema der Arbeit, die Aufzeichnung des Vergehens der Zeit, als auch den technischen Einsatz der Langzeitbelichtung „time exposure“ schließen lässt.

Die Übertragung des Films in die Fotografie resultiert in einem komplexen Bild der Zeit, in dem unterschiedliche Geschwindigkeiten, die sich im Kino überlagern, beobachtbar werden. Da ist zum einen die konstante apparative Bewegung der Filmprojektion mit vierundzwanzig Bildern pro Sekunde und zum anderen die ruhende Zeit der Architektur der Kinosäle und Autokinos. Auf den stillgestellten Körper des Zuschauers prallen ca. acht Millionen Bilder pro Film. Der „Hochgeschwindigkeitsraum der Leinwand“ steht der Regungslosigkeit des Zuschauerraums gegenüber.<sup>143</sup> Der Zuschauer sitzt in diesem Raum, der die höchste Immobilität verkörpert, ebenso bewegungslos, allerdings folgt er in seiner Wahrnehmung der Geschwindigkeit des Films. Der Ablauf der Bilder, der Rhythmus des Sehens und die Dauer der Betrachtung werden dem Betrachter von dem Projektionsapparat auferlegt. Es besteht deshalb eine eklatante Differenz zwischen der zeitlichen Dimension des Films, an die sich der Zuschauer angleicht, und der gegenwärtigen Zeit im Kinosaal.

Norman Bryson sieht darin ein Zeichen für die Zeitstruktur der Moderne, die nicht nur durch bloße Beschleunigung, sondern vielmehr durch die Spannung zwischen verschiedenen, vonei-

<sup>141</sup> Paech (wie Anm. 110), S. 28.

<sup>142</sup> Kellein (wie Anm. 21), S. 95.

<sup>143</sup> Maurer-Horak (wie Anm. 120), S. 177; Voss (wie Anm. 135), S. 72.

nander unabhängigen Geschwindigkeiten, die sich oft an einem Ort überschneiden, und die auf den modernen Menschen einwirken, gekennzeichnet sei.<sup>144</sup> Während die Moderne häufig mit Hochgeschwindigkeitssystemen der Medien und der Fortbewegung gleichgesetzt werde, machen Sugimotos Fotografien deutlich, dass es daneben eine Aufmerksamkeit gebe, „die eher Rhythmen des Körperinneren entspricht und mehr mit dem Schlaf oder dem Unterbewusstsein zu tun hat als mit der ruhelosen Hast der Netzhaut“.<sup>145</sup> Indem die Fotografien der Geschwindigkeit der Projektion die ruhende Zeit des Raumes gegenüberstellen, evozieren sie gleichzeitig die leibliche Stillstellung des Betrachters in diesem realen Raum, die für die rasante visuelle Wahrnehmung des fiktiven filmischen Raumes konstitutiv ist.

Neben den zeitlichen Differenzen innerhalb des abgebildeten Raumes und der Wahrnehmung des Filmzuschauers steckt in den fotografierten Filmen die fiktive Zeit der Filmerzählung, die unabhängig von der tatsächlichen Zeitlänge der Filmvorführung und damit auch der Belichtungszeit der Fotografien ist und die der Betrachter nur erahnen kann. Die filmische Zeit der Erzählung wird im Speichermedium der Fotografie von der Zeit der Erinnerung ersetzt.<sup>146</sup>

Betrachtet man nicht nur die einzelnen Fotografien, sondern die Serie als ganzes, in der das gleiche Bild mit nur kleinen Differenzen wiederholt wird, eröffnet sich eine weitere zeitliche Ebene und eine zusätzliche intermediale Beziehung der Fotografie zum Film, in Form der Reihenfotografie bzw. multipler Frames, die auch dem Film zugrunde liegt. Damit nähert sich die Fotografie der Sukzession des filmischen Bildes an.

In den Differenzen innerhalb der sukzessiven Bilder der Serie wird nicht nur die Geschichte der Kinoarchitektur beobachtbar, sondern auch die Vergänglichkeit der Räume, die im einzelnen Bild den stabilen Rahmen darstellen, denn die Atmosphärentheater der 1920er und 30er und die Autokinos der 1950er und 60er Jahre sind Relikte der Vergangenheit, die langsam verschwinden oder restauriert werden.<sup>147</sup> Das Art Deco-Kino *Paramount, Oakland* hat Sugimoto für seine Serie zweimal fotografiert. In dem Bild von 1992 (Abb. 15) verdecken Gerüste einer Restaurierung des Kinosaals Teile der Architektur, die 1994 verschwunden sind. (Abb. 16)

<sup>144</sup> Norman Bryson, „Hiroshi Sugimotos Metabolische Photographie“, in: *Parkett* 16 (1996), S. 124–127, hier S. 125. Norman Bryson sieht zudem eine Verbindung in Sugimotos Werken zu der aus dem Tokio der 1960er Jahre stammenden Idee der Gruppe der Metabolisten, die Stadt nicht als Ensemble ihrer architektonischen Formen und Gebäude darzustellen, sondern als eine Überlagerung unterschiedlicher Geschwindigkeiten oder Tempi. S. 124.

<sup>145</sup> Bryson (wie Anm. 144), S. 126.

<sup>146</sup> Belting (wie Anm. 104), S. 286, 290.

<sup>147</sup> Norman Bryson, „Alles, was wir sehen, ist eine Art Troja“, in: Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin: *Sugimoto – Portraits*, New York Berlin 2000, S. 54–65, hier S. 54.

Durch die Übertragung des Films in die Fotografie thematisiert Sugimoto aber vor allem das Verhältnis der beiden Bildmedien hinsichtlich ihrer Zeitlichkeit. Indem er den Verschluss seiner Kamera während der gesamten Projektion des Films geöffnet hält, nähert er sich der Zeitstruktur, der Dauer des Films an. Nichtsdestoweniger kann die Fotografie die ephemeren Filmbilder nicht wiedergeben, sondern nur das Licht der Projektion und ein abstraktes Leinwandbild der Bewegung. Das bewegte Bild setzt die apparative Bewegung des Projektors voraus. Sie zeigt „das unbewegte Bild eines Bewegungsbildes und mithin – nichts.“<sup>148</sup>

Die Bilder, die im Film nacheinander folgten, sind hier aufeinander geschichtet und überbelichten das Foto. Damit wird die Differenz der Medien vorgeführt. Es bestätigt sich trotz des Versuchs, die Zeit der Fotografie auszudehnen, die Annahme, dass die Fotografie eine räumliche und der Film eine zeitliche Kunst ist. „Film ist ganz und gar Licht und Schatten, unablässige Bewegung, Übergang, Flackern (...) wie die Flammen im Kamin. (...) Die Fotografie ist bewegungslos und eingefroren. (...) Die Zeit der Fotografie ist eine gestaute Zeit eine Stasis.“<sup>149</sup> In den *Theaters* wird zeitliche Sukzession des Films in räumliche Simultaneität der Fotografie transformiert. Indem der abgedunkelte Kinosaal und die Landschaft der *Drive-Ins* langsam von dem Licht der Filmbilder erleuchtet werden und die Filmbilder zu einem weißen Rechteck verdichtet werden, thematisieren die Fotografien diese Beziehung von der Zeit zum Raum. „Das Zeitergebnis, das der Film ist, löst sich in einem „Zeitraum“ auf, wo viele Ablagerungen von erinnerter Zeit in einer simultanen Ansicht begraben sind.“<sup>150</sup> Die Bewegung und die Vielheit der Bilder im Film „widersetzen sich gemeinsam der fotografischen Zeitlosigkeit, die mit derjenigen (...) der Erinnerung verglichen werden kann.“<sup>151</sup>

In den immer neuen Versuchen, einen ganzen Film abzubilden, die immer in der Überlagerung und damit der Auslöschung aller Bilder resultieren, thematisieren die *Theaters* und *Drive-In Theaters* die mediale Differenz zwischen dem Bewegungsbild des Films und dem bewegungslosen Bild der Fotografie. In dem weißen Leinwandbild, das nichts mehr zeigt, macht Sugimoto auf die Grenzen des Mediums Fotografie aufmerksam. Gleichzeitig werden mit Hilfe des Lichts der Filmprojektion der Saal und mithin die medialen Bedingungen des Films sichtbar, die normalerweise hinter dem, was er zeigt, verschwinden. Indem der Film nichts mehr zeigt, sondern nur noch als Spur des Lichts und der Bewegung zurückbleibt, wird er zur Form. Mit einem solchen intermedialen Verfahren kann das repräsentierende Medium aber nicht nur auf das repräsentierte Medium

<sup>148</sup> Jens Schröter, *Das Sequenzbild. An der Grenze von bewegt und unbewegt*, Vortrag, gehalten an der Keio-University, Tokio, 4.10.2008. [http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/pdf/SoSe09\\_Schroeter\\_Sequenzbild\\_Tokyo.pdf](http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/pdf/SoSe09_Schroeter_Sequenzbild_Tokyo.pdf), S. 1.

<sup>149</sup> Peter Wollen, „Feuer und Eis (1984)“, in: Hubertus von Amelnunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie IV: 1980–1995*, München 2000, S. 355–361, hier S. 358.

<sup>150</sup> Belting (wie Anm. 122), S. 10.

<sup>151</sup> Metz (wie Anm. 111), S. 347f.

verweisen, sondern auch auf sich selbst in Form einer Reflexion. Auch wenn die Filmbilder in der Fotografie nicht mehr zu erkennen sind, haben sie alle ihre Spur in der Fotografie hinterlassen. Damit rückt die indexikalische Aufzeichnung der Zeit in der Fotografie in den Blick, die die intermediale Transformation vollzieht.

#### 4.4.2 „Das gesamte Leben eines Films“ – Die Langzeitbelichtung der *Theaters* und *Drive-In Theaters*

„Meine *Theaters*-Serie dokumentiert das gesamte Leben eines Films“, sagt Sugimoto in einem Interview.<sup>152</sup> Um den Film in die Fotografie zu übertragen, arbeitet Sugimoto mit extremen Langzeitbelichtungen, wobei er experimentieren muss, da das Licht des Films immer variiert, unabhängig von dessen Länge, da beispielsweise die Filme aus Europa dunkler sind als Hollywood-Filme.<sup>153</sup>

Die zeitliche Ausdehnung der fotografischen Aufnahme unterscheidet sich von der allgemeinen Auffassung über die Zeitlichkeit der Fotografie, die als „Schnitt durch die Zeit“<sup>154</sup> aufgefasst wird, als Werkzeug um einen winzigen Moment aus dem Kontinuum der Zeit herauszulösen und für immer festzuhalten. Mit der Langzeitbelichtung verändert sich die ohnehin komplexe Beziehung von Zeit und dem fotografischen Bild noch einmal grundlegend. Sie schafft im einzelnen Bild, nicht in der Bildfolge des Films oder der Fotoserie, einen Raum für Zusammenhänge und Abläufe, die über die Zeit hinweg geschehen.<sup>155</sup>

Thierry de Duve hat sich mit der Zeitlichkeit des fotografischen Bildes und insbesondere dem Verhältnis von der Momentaufnahme (snapshot) und der Langzeitbelichtung (time exposure) beschäftigt und spricht von zwei Zeitregimen innerhalb der Fotografie. Die Grundlage seiner Überlegungen bildet die Unterscheidung, ob die Fotografie als Wirklichkeitsausschnitt, der ein Ereignis zeigt, oder als autonomes Bild aufgefasst wird. „Photography is generally taken in either one of two ways: as an event, (...) or it is taken as a picture, as an autonomous representation (...).“<sup>156</sup> Da die Fotografie als physisches Zeichen von einem Referenten abhängt, besitzt sie einen besonderen Bezug zur Wirklichkeit. Daneben entsteht auf der Oberfläche der Fotografie aber ein autonomes, von der Realität abstrahiertes Bild. Beide Aspekte sind nach der Ansicht de Duves in jeder Fotografie vorhanden, nur ihre spezifische Konstellation verändert sich, je nachdem welches

<sup>152</sup> Tracy Bashkoff, „Die Geschichte der Welt: Ein Gespräch mit Hiroshi Sugimoto“, in: Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin: *Sugimoto – Portraits*, New York Berlin 2000, S. 26–40, hier S. 29.

<sup>153</sup> Belting (wie Anm. 104), S. 283.

<sup>154</sup> Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam Dresden 1998, S. 158.

<sup>155</sup> Vgl. Hüppauf (wie Anm. 100), S. 275.

<sup>156</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 109.

Zeitregime der Fotografie zu Grunde liegt.<sup>157</sup> Gerade diese Konstellation aus indexikalischem Zeichen und autonomen Bild wird bei den *Theaters* relevant, denn sie zeichnen den Raum und alle Bilder des Films in Form der Lichtspur auf, wobei jedoch ein abstraktes Bild entsteht, das so nur auf der Fotografie sichtbar ist.

Nach de Duve ist die Momentaufnahme in besonderem Maße durch ihre Referenz auf die Wirklichkeit gekennzeichnet. Sie zeichnet jedoch nur einen singulären Augenblick auf und spaltet so die Zeit in winzige Einheiten auf. Die Realität besteht aber nicht nur aus singulären Momenten, sondern aus einem Fluss der Ereignisse. Die Momentaufnahme verwirft und bestätigt diese Kontinuität der Zeit. "Reality is not made out of singular events; it is made out of the continuous happening of things. In reality, the event is carried on by time; it does not arise from or make a gestalt."<sup>158</sup> Die Momentaufnahme reduziert die Bewegung eines Menschen also zu einer unmöglichen Pose, die zu einem gewissen Grad an Unkenntlichkeit führt.<sup>159</sup> An Barthes anknüpfend, beschreibt de Duve die Zeitlichkeit der Momentaufnahme als ein *Nicht mehr* und *Noch nicht*, zu spät um das Ereignis in der Realität zu verfolgen und zu früh, um es auf der Oberfläche der Fotografie erscheinen zu sehen.<sup>160</sup> Es handelt sich um eine Abstraktionsleistung, welche die Momentaufnahme vornimmt. Sie öffnet sich zwar scheinbar in die Tiefe, indem sie eine scharfe, präzise räumliche Wiedergabe liefert, aber die Herauslösung eines winzigen Moments aus dem zeitlichen Ablauf entspricht nicht der bewusst wahrgenommenen Realität, was sich gerade im Vergleich mit dem Bild des Films zeigt, das aufgrund der Bewegung und der zeitlichen Sukzession ein viel realistischeres Bild abliefern. Das einzelne Filmstandbild gibt wiederum keinen so realen und überzeugenden Eindruck einer Situation. Bernd Busch fragt daher, ob der Momentschnitt, jener statische Punkt des Seins in der Zeit, überhaupt eine Realität besitzt, welche die Fotografie einfangen könnte oder ob nicht vielmehr die konstruktive, technische Brechung des Objekts in seiner Reproduktion der Ursprung einer künstlichen Realität, einer exakten Ir-Realität der authentischen Echtheit ist.<sup>161</sup> Es lässt sich also festhalten, dass die Momentaufnahme, die auf die Wirklichkeit referiert, bereits eine Abstraktion darstellt, da sie dem Fluss der Ereignisse in der Realität nur bedingt Rechnung tragen kann, im Gegensatz zum Film, der die Darstellung von zeitlichen Abläufen ermöglicht.

Im Gegensatz zu der Momentaufnahme erfasst die Langzeitaufnahme eine zeitliche Dauer und nähert sich so im Fall der *Theaters* an die zeitliche Struktur des Films an. Das ästhetische Ideal der Langzeitbelichtung kann die Unschärfe sein. Diese „Ungenauigkeit“ der Darstellung führt jedoch

<sup>157</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 110.

<sup>158</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 112.

<sup>159</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 110.

<sup>160</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 114.

<sup>161</sup> Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München Wien 1989, S. 375f.

zu einer Lockerung der Verbindung des Dargestellten zu seinem Referenten, da dieser nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist. De Duve konstatiert, die Langzeitbelichtung beziehe sich nicht auf das Leben als einen Prozess, eine Entwicklung, eine zeitliche Abfolge, wie die Momentaufnahme es tue, sondern „handelt von einem imaginären Leben, das autonom, diskontinuierlich und reversibel ist, weil dieses Leben keinen anderen Ort besitzt als die Oberfläche der Fotografie.“<sup>162</sup> Dies kann jedoch nicht bedeuten, dass sich die Langzeitbelichtung nicht mit der Darstellung der Zeit beschäftigt. Sie scheint dies gerade besonders intensiv zu tun, während die einzelne Momentaufnahme aufgrund ihrer Statik die Bewegung und Veränderung in der Zeit nicht sichtbar machen kann. Zudem spricht de Duve selbst davon, dass die Langzeitaufnahme die Zeit des Referenten versteinere.<sup>163</sup> Dabei ist gerade die Unschärfe eine Spur der Zeit, die sich in die Fotografie einschreibt. Die Ausführungen de Duves können also nur so zu verstehen sein, dass sich die Langzeitbelichtung auf eine Dauer bezieht, die von dem Bild völlig umfasst wird. Das Sichtbare besitzt kein Vorher und Nachher außerhalb der Fotografie, wie bei der Momentaufnahme, die immer einen Ausschnitt zeigt, der auf das Angrenzende lediglich verweist. „Whereas the snapshot stole a life it could not return, the time exposure expresses a life that it never received.“<sup>164</sup> Dementsprechend beschreibt de Duve die Zeitlichkeit der Langzeitbelichtung als *jetzige* im Gegensatz zu Barthes Bestimmung der Zeit der Momentaufnahme als *vergangene*. Damit meint er nicht die gegenwärtige Zeit, sondern eine potentielle Zeit, die während der Betrachtung aktualisiert wird, eine Zeit der Erinnerung. „The word now, used to describe the kind of temporality involved in time exposures, does not refer to actual time (...). It is to be understood as a pause in time, charged with a potential actualization (...).“<sup>165</sup> Es wird deutlich, dass bei der Langzeitbelichtung die Fotografie als autonomes Bild in den Vordergrund rückt, das nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit referiert, sondern vielmehr eine eigene zeitliche Dimension besitzt und etwas zur Anschauung bringt, das nur auf der fotografischen Oberfläche existiert.

Auch Bernd Hüppauf, der die Langzeitbelichtung im Rahmen seiner Untersuchung zur Unschärfe behandelt, spricht von einem Eigenleben auf der fotografischen Oberfläche.<sup>166</sup> Nach seiner Definition kann die Unschärfe den Punkt des völligen Verschwindens eines bewegten Objekts erreichen, sodass man auch bei der weißen Leinwand von einer extremen Unschärfe durch Bewegung und Überbelichtung sprechen kann.<sup>167</sup> Die Unschärfe beschreibt er als eine Form visueller Simulation, die durch Ähnlichkeiten, vage Analogien und Mehrdeutigkeiten gekennzeichnet ist und die

<sup>162</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 114 zitiert nach Geimer (wie Anm. 31), S. 123.

<sup>163</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 113.

<sup>164</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 113.

<sup>165</sup> De Duve (wie Anm. 99), S. 119.

<sup>166</sup> Hüppauf (wie Anm. 100), S. 257.

<sup>167</sup> Hüppauf (wie Anm. 100), S. 259.

Regeln der Imitation und Dokumentation verletzt.<sup>168</sup> In dem unscharfen Bild sind zwei Dimensionen der Fotografie vereint, das dokumentarische Abbild und das autonome Bild, da durch den Simulationscharakter die Beziehung zum Referenten wieder gestört wird.<sup>169</sup> Dies wird auch in den *Theaters* deutlich, in denen zwar das ganze Licht des Film seine Spur hinterlassen hat, aber die extreme Unschärfe der weißen Leinwand nichts mehr von den Filmbildern erkennen lässt und nur noch eine leere Oberfläche zeigt.

Das Leben des Films, das Sugimoto in einer Fotografie einfängt, wird so nur dort sichtbar, in der „Verdichtung der Zeit und Ereignisse in einem Symbol“.<sup>170</sup> Wenn Sugimoto die Kinosäle und Autokinos in einer Momentaufnahme festgehalten hätte, wäre ein scharfes Bild entstanden, das ein einzelnes Filmbild, einen winzigen Ausschnitt, gezeigt hätte, während der Kinosaal im Dunkeln geblieben wäre. Dieses Bild hätte einen eindeutigen Referenten gehabt und hätte den Kinosaal so gezeigt, wie ihn auch die Zuschauer wahrgenommen haben. Durch die Langzeitbelichtung entsteht auf der fotografischen Oberfläche im Gegensatz dazu ein abstraktes Bild des Films auf der Leinwand, ein weißes Rauschen, das auf keinen sichtbaren Referenten verweist. Es enthält die Bewegung und das Licht des Films, die Filmbilder können jedoch in der Langzeitbelichtung nicht festgehalten werden. Die filmische Zeit, die in der Fotografie komprimiert wird, ist daher eine potentielle Zeit, die vom Betrachter aktualisiert werden muss. Die Abstraktion des Zeichens und die wache Übereinstimmung mit dem Abgebildeten stellt hohe Anforderungen an die aktive Beteiligung des Betrachters, an seine Aufmerksamkeit ebenso wie seine Einbildungskraft. Zudem muss der Betrachter wissen, wie die Fotografie entstanden ist, um die zeitliche Dimension der Darstellung erfassen zu können. Die Unschärfe der Langzeitbelichtung setzt ein Wissen um ihr Entstehen und ihre Technik voraus, durch die sie entschlüsselt werden kann.<sup>171</sup> Der Betrachter muss es Sugimoto glauben, dass die Belichtungszeit wirklich mit der Aufführungszeit einzelner Filme zusammenfällt, da sich das Messprinzip dem Einblick des Betrachters entzieht.<sup>172</sup> Damit höhlen die *Theaters* aber auch das Vertrauen in den Index der Zeit und des Realen aus, der mit der Fotografie verbunden wird.

<sup>168</sup> Hüppauf (wie Anm. 100), S. 254, 256.

<sup>169</sup> Hüppauf (wie Anm. 100), S. 257.

<sup>170</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 29. Robert T. Singer hat darauf hingewiesen, dass die weiße, „leere“ Leinwand auch im Sinne der japanischen Bildtradition interpretiert werden kann und zwar nach dem Konzept „yohaku“, was eine Leere meint. Der leere Raum wird darin als positiver Rauminhalt behandelt, der die Form annimmt, die durch ihre Grenze definiert wird. Robert T. Singer, „Japan’s Persisting Traditions. A premodern Context for Postmodern Art“, in: Ausst. Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio, *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*, New York 1995, S. 15–35, hier S. 20.

<sup>171</sup> Hüppauf (wie Anm. 100), S. 275f.

<sup>172</sup> Belting (wie Anm. 104), S. 287.

#### 4.5 Der Blick auf die fotografische Oberfläche – die Auslöschung des Bildes

Mit der Übertragung des Films in die Fotografie verwandelt sich das Zentrum aller Bilder der *Theaters*-Serien in ein weißes Rauschen. Die Unschärfe und Überbelichtung der Leinwand stellt eine Störung im Medium der Fotografie dar. Unschärfe wird grundsätzlich als Störung des richtigen Sehens eingestuft und zwar auch dann noch, wenn sie thematisch oder stilistisch gerechtfertigt ist.<sup>173</sup> Das gleiche gilt auch für die Überbelichtung. In der Fotografie setzt sich die Norm des richtigen Sehens fort, die bereits die perspektivische Darstellung der Renaissance bestimmt hatte. Unschärfe und Überbelichtung sind technisch-apparative Mängel, die darauf hinweisen, dass die Fotografie etwas nicht sichtbar machen konnte, und nur noch eine Spur dessen zeigen kann. Die Störung betrifft sowohl die medial dargestellte Form als auch die Form des Mediums selbst und kann bis zur Auflösung der Formen führen, wie im Fall der völlig verschwundenen Filmbilder.<sup>174</sup> Das Prinzip der Transparenz der Fotografie wird damit gebrochen, sodass die Fotografie opak erscheint. Die Unschärfe und die Überbelichtung können dann als eine selbstreferentielle mediale Form gesehen werden, die den Blick an der fotografischen Oberfläche festhält.

Während die perspektivische Komposition der *Theaters*, bei der die Kamera immer an der Mittelachse des Raumes ausgerichtet ist, zuerst einen transparenten Ausblick evoziert, lässt die Leinwand, an deren Stelle nichts als weißes Rauschen zu sehen ist, die Fotografie wieder opak werden. Durch die Anordnung der Leinwand parallel zur Bildfläche der Fotografie findet eine Verdoppelung des Bildträgers statt. Während die Leinwand vom Filmzuschauer wie ein Fenster zur realen Welt begriffen wird, wird sie in den *Theaters* zur blanken Oberfläche, die nichts mehr zeigt und die Illusion zusammenbrechen lässt. Der Abbildungscharakter des indexikalischen Bildes wird so ad absurdum geführt. Sugimoto inszeniert hier das, was Lüdeking als die „Undurchsichtigkeit der Fotografie“ beschreibt.<sup>175</sup>

Die Sichtbarmachung des Raumes, der von dem Filmzuschauer so nicht wahrgenommen wird, und die Auslöschung der Filmbilder zeigen, dass die Fotografie eine Transformation des Sichtbaren ist. Nach Lüdeking kann die Fotografie die Künstlichkeit ihres Bildes betonen, indem sie die Bildfläche einer Ordnung unterwirft, die sich von jener des abgebildeten Raumes deutlich unterscheidet. „Die Fotografie zeigt dann zwar einen Raum, in den man, wie durch ein imaginäres Fenster, hineinsieht, sie nötigt den Blick aber zugleich, dieses Fenster selbst als eine autonom strukturierte Fläche wahrzunehmen. Das Sichtbare erscheint in Form einer Projektion auf die Mattscheibe, und diese unterscheidet sich vom realen Anblick der Welt ganz erheblich.“<sup>176</sup> Dies findet auch in den *Theaters* statt, bei der die Leinwand im Zentrum der Bilder wie aus der Fotogra-

<sup>173</sup> Paech (wie Anm. 85), S. 345.

<sup>174</sup> Paech (wie Anm. 121), S. 94; Paech (wie Anm. 85), S. 346f., 358.

<sup>175</sup> Lüdeking (wie Anm. 99), S. 89.

<sup>176</sup> Lüdeking (wie Anm. 99), S. 118.

fie herausgestanzt wirkt und eine Ausdehnung des Tiefenraums verhindert. Die architektonische und landschaftliche Rahmung der leeren Leinwände zeigen so nicht nur das Verschwinden der Filmbilder, sondern auch die Opazität der Fotografie, wodurch auch die Differenz der fotografischen Abbildung zum menschlichen Sehen deutlich wird. Während in der Wahrnehmung der Filmzuschauer die apparative Projektion von vierundzwanzig Fotografien pro Sekunde optisch miteinander verschmilzt und den Eindruck kontinuierlicher Bewegung erweckt, werden die Bilder in der fotografischen Sicht durch die Bewegung des Films ausgelöscht. Gleichzeitig wird ein Raum sichtbar, den die Zuschauer so nicht sehen konnten.

Die Kinosäle, die Barthes als „opake Würfel“<sup>177</sup> bezeichnet, evozieren durch ihre perspektivische Komposition das Innere einer Camera obscura. Hierbei kann die Leinwand sowohl als das Bild, das durch das vom Projektor einfallende Licht produziert wird, als auch als die Lichtquelle selbst gesehen werden. Die Lichtprojektionen innerhalb des Raumes, die von dem Licht des Filmprojektors hinter der Kamera ausgehen, das die Leinwand erleuchtet, um von dort aus auf die Wände des Kinosaals oder die Autokinos zu fallen und eine Spur auf der Fotografie zu hinterlassen, machen in diesem Zusammenhang auf die vielen Ablenkungen, denen das Licht ausgesetzt ist, bis es eine Fotografie erreicht, aufmerksam. Christoph Hoffmann sieht in diesen Brechungen, Bündelungen und Abblendungen des Lichts im realen Raum und in der Kamera bevor es das Negativ erreicht, die hier inszeniert werden, das eigentlich Mediale der Fotografie.<sup>178</sup> Demgegenüber weist Snyder auf die Unsicherheit eines Lichtabdrucks hin, was an der überbelichteten Leinwand deutlich wird.<sup>179</sup> Es stellt sich dabei die Frage nach der Wirklichkeit des auf der Fotografie Sichtbaren. Die erleuchtete Leinwand in der Fotografie ist ein Abdruck aller Filmbilder, sie lässt aber in der Fotografie nichts als ein Rauschen zurück, während die rahmende Architektur ein scharfes Bild vermittelt. Sugimoto macht so die Bedingungen des Lichts, der Zeit und der Bewegung für die Konstruktion des fotografischen Bildes bewusst.

Die Auslöschung des Bildes durch das Licht selbst, die hier stattfindet, hat Hans Belting als „ikonoklastisches Verfahren“ bezeichnet.<sup>180</sup> Eine solche Zerstörung des Bildes, die durch die Überflutung der Fotografie mit dem Licht des Films erreicht wird, ist auch an anderer Stelle in Sugimotos Werk zu finden. Das Bild *Time Exposed, Adriatic Sea* (Abb. 17) zeigt nichts als Schimmel, Flecken und Schlieren, eine spröde Textur auf Fotografie und Passepartout, die im krassen Gegensatz zu den anderen glänzenden, kristallklaren Oberflächen von Sugimotos Werken steht. Ursprünglich war darauf ein Seestück aus Sugimotos *Seascapes*-Serie zu sehen. Unter der Einwirkung von Feuchtigkeit und Sonnenbestrahlung ist das Bild der Seelandschaft verschwunden und ein Relief

<sup>177</sup> Barthes (wie Anm. 132), S. 377.

<sup>178</sup> Hoffmann (wie Anm. 87), S. 356.

<sup>179</sup> Snyder (wie Anm. 81), S. 34.

<sup>180</sup> Belting (wie Anm. 104), S. 285.

aus sich zersetzender Fotochemie entstanden. Die Datierung des Bildes „von 1990 bis heute“ deutet auf den andauernden Verfall der Fotografie hin. Indem das Bild immer mehr verschwindet und die Physis des fotografischen Objektes sich zeigt, bis schließlich auch diese sich auflöst, widerlegt es die Annahme einer medialen Transparenz, die einen Blick auf die Realität ermöglicht.<sup>181</sup> Roland Barthes hat die paradoxe Kombination von Transparenz und vergänglicher chemischer Stofflichkeit der Fotografie beschrieben: „Nicht nur teilt es das Schicksal des (vergänglichen) Papiers, es ist, auch wenn es auf härterem Material fixiert wird, um nichts weniger sterblich: wie ein lebender Organismus wird es geboren aus keimenden Silberkörnchen, erblüht es für einen Augenblick, um alsbald zu altern. Angegriffen von der Feuchtigkeit, verblasst es, erschöpft es sich und verschwindet.“<sup>182</sup> Sowohl in den *Theaters* als auch in *Time Exposed, Adriatic Sea* macht Sugimoto auf die materielle Oberfläche und das chemische und physikalische Leben der Fotografie aufmerksam. Es lässt sich dabei auch eine Parallele zur Immaterialität der Filmbilder ziehen, die für die Kamera nicht zu erfassen sind.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Hiroshi Sugimoto in den Serien *Theaters* und *Drive-In Theaters* einer intermedialen Strategie nachgeht, bei der er das Medium Film als Form exponiert. Während die Vermittlungsfunktion des Films in der Fotografie verloren geht, indem die Bilder zu einer weißen Leerstelle verschmelzen, macht die Fotografie mit Hilfe des Lichts der Filmbilder, den Betrachtterraum, der für das Erscheinen der Bilder konstitutiv ist, sichtbar. Sugimoto weist damit auf die mediale Differenz hinsichtlich der Zeitlichkeit der beiden Bildmedien hin. Indem die Fotografie sichtbar macht, was sie nicht sichtbar machen kann, thematisiert sie nicht nur das Medium Film, sondern auch ihre eigenen medialen Strukturen, insbesondere ihre scheinbare Transparenz, die ihr eine besondere Glaubhaftigkeit verleiht. Die leere Leinwand, die den Blick in die Tiefe verstellt, lässt den Blick des Betrachters auf die Oberfläche der Fotografie zurückfallen. Indem sie etwas sichtbar macht, das der Zuschauer so nicht gesehen hat, thematisiert sie die bildliche Wirklichkeit und Sichtbarkeit. Dies setzt sich auch in den Serien fort, die im Anschluss hinsichtlich ihrer intermedialen Strategien untersucht werden sollen.

<sup>181</sup> Pia Müller-Tamm, „Double Infinity. Über Anfang und Ende in Sugimotos neusten Werken“, in: Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2007–2008, Museum der Moderne Salzburg 2008, SMB Nationalgalerie Berlin 2008, Kunstmuseum Luzern 2008–2009: *Hiroshi Sugimoto*, hg. von Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm, Ostfilmen 2007, S. 33–43, hier S. 34; Die *Seascapes* sind durch eine minimalistische Komposition gekennzeichnet, bei der das Bild durch die Horizontlinie zwischen Himmel und See geteilt wird.

<sup>182</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 104.

## 5. „Museumsfotografie“

Für die Arbeit an den Serien *Dioramas* (1975–1999), *Wax Museums* (1994–1999) und *Portraits* (1999) hat Hiroshi Sugimoto verschiedene Museen besucht. Sie sollen daher unter dem Titel „Museumsfotografie“ untersucht werden. Sugimoto setzt sich in diesen Serien mit den Repräsentationsmedien Porträt, Diorama und Wachsfigur auseinander. Dabei wird bereits offensichtlich, dass der Begriff Museum äußerst heterogen ist. Während sich die Porträts im Kunstmuseum befinden und der Hochkultur angehören, werden die Dioramen, die Sugimoto abbildet, als wissenschaftliche Anschauungsobjekte in Naturkundemuseen zu Bildungszwecken genutzt. Die Wachsfiguren in den Kabinetten dienen der Unterhaltung und sind Teil einer frühen Populärkultur. Um die intermedialen Transformationen in diesen Serien zu untersuchen, sollen in einem ersten Schritt die Serien vorgestellt und die Differenzen und Analogien der verschränkten Medien herausgearbeitet werden.

### 5.1 Mediendifferenzen und -analogien: Wachsfigur, Diorama und Fotografie

#### 5.1.1 Das Diorama zwischen Wissenschaft und Illusion

Auf den Fotografien der Serie *Dioramas* sind seltene oder bereits ausgestorbene Tiere und Vorfahren des Menschen in ihrem natürlichen Lebensraum zu sehen. *Hyena-Jackal-Vulture* 1976 (Abb. 18) zeigt eine weite Savannenlandschaft, in deren Vordergrund sich eine Gruppe von Geiern über ein totes Zebra hermacht, während am Rand eine Hyäne wartet. In der Ferne trotten zwei Löwen davon, die das Zebra vermutlich erlegt haben. In *White Mantled Colobus* 1980 (Abb. 19) sind Affen in einer exotischen Regenwaldkulisse zu beobachten, die sich bis zum Horizont erstreckt. *Bongo* 1994 (Abb. 20) zeigt zwei dieser afrikanischen Antilopen auf einer Lichtung eines Bambusdickichts. Es sind auch Unterwasserlandschaften abgebildet, wie in *Manatee* 1994 (Abb. 21), wo eine Seekuh mit ihrem Jungen schwimmt, und von den Sonnenstrahlen, die durch die Wasseroberfläche über ihr brechen, im sonst dunklen Meer beleuchtet wird. *Cro-Magnon* 1994 (Abb. 22) zeigt demgegenüber zwei Vorfahren des Menschen, die mit Fellanzügen bekleidet sind, neben einer Höhle aus riesigen Knochen. Während der eine mit einem Bündel Holz auf dem Rücken zum Lager zurückkehrt, bearbeitet der andere gerade einen Knochen. Diese Spezies ist jedoch längst ausgestorben, ebenso wie die Tiere und einige der Pflanzen auf *Permian Land* 1992 (Abb. 23). Innerhalb der Serie treten somit zeitliche Paradoxa auf, die den Betrachter an der Wahrheit der Fotografien zweifeln lassen müssen. Diese Lebewesen kann Sugimoto nicht Anfang der 1990er Jahre aufgenommen haben. Sie können von keiner Kamera aufgenommen worden sein.

Was alle Fotografien der Serie abbilden, sind keine reale Lebewesen und Landschaften, sondern Rekonstruktionen und Repräsentationen aus dem Naturkundemuseum. Hiroshi Sugimoto hat sie unter anderem im American Museum of Natural History in New York aufgenommen. Diese

Dioramen zeigen, wie es in einer bestimmten Epoche und in bestimmten Erdteilen aussieht oder ausgesehen haben könnte.

Die naturkundlichen Anschauungsobjekte, für die sich die Bezeichnung Diorama herausgebildet hat, sind nicht gleichzusetzen mit der gleichnamigen Erfindung Louis J. M. Daguerres von 1822 in Paris, die der Entwicklung der Fotografie unmittelbar vorausging. Bei den Dioramen Daguerres handelte es sich um eine Schaubühne mit einer bemalten transparenten Leinwand, die in den Dimensionen einer Kinoleinwand entspricht. Durch wechselnde Beleuchtungen der Vorder- und Rückseite konnte die Illusion eines zeitlichen Ablaufs wie wechselnde Tages- oder Jahreszeiten simuliert werden. Durch eine beidseitige Bemalung gelang es, Bewegung darzustellen. Die entscheidende Neuerung war dabei die Bewegung eines Bildes auf einer zweidimensionalen Fläche, sodass das Diorama Daguerres als ein Vorläufer des Films gilt.<sup>183</sup>

Demgegenüber ist für die Dioramen in Naturkundemuseen gerade die Statik der Szenen charakteristisch. Es handelt sich um eine Kombination aus einer Wandnische mit einem bemalten Hintergrund, der eine illusionistische Landschaft zeigt, und ausgestopften Tieren, lebensgroßen Puppen oder Modellen, die im Vordergrund arrangiert sind. Ihre Installation fand vor allem in den 1930er und 40er Jahren in den US amerikanischen Naturkundemuseen statt. Entscheidend sind der Realismus und die Plausibilität der Darstellung sowie die Illusion räumlicher Tiefe durch eine perspektivische Konstruktion. Der architektonische Raum des Dioramas ist mit einer Glasscheibe abgeschlossen, wobei der Ausschnitt etwas kleiner als die Breite der Wandnische ist, damit der Rand der Leinwand nicht sichtbar wird. Der Hintergrund ist meist halbkreisförmig gestaltet, damit der Eindruck nicht durch Ecken gestört wird. Um eine noch größere Raumentiefe zu simulieren, ist der gemalte Hintergrund oft in einer falschen Perspektive dargestellt. Der Maßstab der Modelle wird vom Vorder- zum Hintergrund im richtigen Verhältnis verkleinert. Idealerweise geht der dreidimensionale Vordergrund so unmerklich in die gemalte Hintergrundlandschaft über. Dabei werden die Illusionsprinzipien des Panoramas des 18. und 19. Jahrhunderts genutzt, bei denen ein faux terrain mit dreidimensionalen Objekten zwischen den Betrachtern und der Leinwand eingerichtet wurde, um einen fließenden Übergang von der Realität zur Illusion herzustellen.<sup>184</sup> Die dreidimensionalen Modelle und ausgestopften Tiere erzeugen eine taktile, körperliche Präsenz. Mit Hilfe einer geschickten Beleuchtung wird so die möglichst perfekte Illusion eines atmosphärischen Raumes geschaffen.<sup>185</sup>

<sup>183</sup> Stephan Oettermann, *Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980, S. 57, 60ff.; Karen Wonders, *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, Uppsala 1993, S. 12f.

<sup>184</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 9, 12, 192f. 195, 205.

<sup>185</sup> Die Beleuchtung ist neben dem Realismus der Bilder die größte Gemeinsamkeit mit dem Diorama Daguerres.

Die naturkundlichen Dioramen imitieren den Lebensraum einer oder mehrerer Spezies, von der Zivilisation unberührte intakte Ökosysteme oder urzeitliche Landschaften. Sie dienen so in erster Linie wissenschaftlichen, dokumentarischen und didaktischen Zwecken. Darin spiegelt sich das menschliche Bestreben, durch den Einsatz eines Modells, die natürliche Welt zu klassifizieren, zu definieren und zu verstehen. Die Dioramen zeigen einen Ausschnitt aus der realen Welt zu einem spezifischen Moment in der Zeit. Dies rückt das Bild des Dioramas in die Nähe der Fotografie. „The function of a diorama is to imitate the organic integrity exhibited by one view of nature at a particular moment in time.“<sup>186</sup> Entsprechend ist das Ziel des Dioramas die absolute Naturtreue. Je exakter das Detail und die Perspektive sind, desto mehr erweckt es den Eindruck einer Szene der realen Welt. Damit das Diorama so realistisch wie möglich erscheint, darf das Medium als solches nicht sichtbar werden. Der Kurator des AMNH Frank Chapman erklärt den Effekt des Dioramas so: „one seems to be looking through a window on nature itself.“ Der Dioramenmaler William Traher beschreibt seine Arbeit folgendermaßen: “I’m always trying to make the wall transparent, to paint it out of existence entirely so that the viewer isn’t thinking of a painting at all, but feeling that he is in front of an actual scene.“<sup>187</sup> Um diesen Realismus der Szene zu erreichen, kommt in den Dioramen das perspektivische Abbildungsschema zur Anwendung. Voraussetzung für die perfekte Augentäuschung ist daher ein festgelegter Standpunkt des Betrachters.<sup>188</sup> Die Transparenz des Mediums, die als Garant für Wirklichkeitstreue ausgelegt wird, und den objektiven Abbildungsanspruch, der zu wissenschaftlichen Zwecken dient, hat das Diorama mit der Fotografie gemeinsam.

Das Diorama dient so zwar in erster Linie als Medium für die naturkundliche Bildung. Die Schaukästen wurden aber auch immer wegen ihrer illusionistischen Qualität geschätzt, als „scenes of artistic beauty that only unconsciously instruct the spectator.“<sup>189</sup> Dies führte dazu, dass bei der Hintergrundmalerei die wissenschaftliche Korrektheit nicht immer genau genommen wurde, wenn dies ästhetischen Zwecken diene. Zum Beispiel wurden geologische Formationen, berühmte geografische Ansichten oder Sehenswürdigkeiten ausgewählt, weil sie ästhetisch attraktiv sind und nicht weil sie das typische Habitat für eine bestimmte Spezies sind.<sup>190</sup> Das naturkundliche Diorama stellt sich so als ein Repräsentationsmedium dar, das die an sich konträren Konzepte Kunst und Wissenschaft zu vereinen versucht. Karen Wonders beschreibt es als “perfect mating of science and art”.<sup>191</sup> Es ist einerseits eine Form von größtmöglichem Illusionismus und dient

<sup>186</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 9, 193, 208.

<sup>187</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 205.

<sup>188</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 17, 206, 211.

<sup>189</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 221.

<sup>190</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 19.

<sup>191</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 221.

andererseits der wissenschaftlichen Dokumentation. Der amerikanische Ökologe G. Evelyn Hutchinson bezeichnete die Anschauungsobjekte als das moderne Gegenstück der Nautiluspokale der Renaissance, in denen die gegensätzlichen Elemente der exotischen Naturgestalt mit denen der künstlerischen Gestalt vereint sind.<sup>192</sup> Interessanterweise hat Sugimoto die *Dioramas*-Serie ursprünglich *Still Life*<sup>193</sup> genannt, was darauf hinweist, dass die Dioramen in gewisser Weise Stillleben ähneln und ebenso wie diese das Lebendige und Natürliche perfekt nachahmen und das Vergängliche festhalten.

Die Verbindung von natürlichen Objekten in Form einer wissenschaftlichen Darstellung und dem Illusionismus ist gleichzeitig der Hauptansatzpunkt für die Kritiker des Dioramas, die diese Konzepte als unvereinbar ansehen und die es als Ausstellungsmedium sehen, das in seinem Anspruch auf Objektivität und Naturtreue seine kulturelle Konstruiertheit nicht hinreichend offen legt.<sup>194</sup> Der Versuch, eine exakte Kopie der natürlichen Welt zu produzieren, der dem Diorama innewohnt, führt danach ironischerweise zu seinem genauen Gegenteil, nämlich zu einer absoluten Künstlichkeit der Szene. So werden die Dioramen gelegentlich überarbeitet, wenn neue wissenschaftliche Erkenntnisse sie fehlerhaft werden lassen. Sugimoto hat selbst angemerkt, dass das Diorama der *Earliest Human Relatives* 1994 (Abb. 24) anatomische Fehler aufweist, die nach der Entdeckung des „Lucy“-Skeletts korrigiert wurden.<sup>195</sup> Daran wird die Fiktionalität der Darstellungen deutlich, die eben nur zeigen, wie etwas ausgesehen haben könnte. In einem Interview erklärte Sugimoto, dass er alle *Dioramas* und *Wax Museums* in einem Buch zu einer Art Bilderzählung mit dem Titel: *A First Visitor's Guide* zusammenfassen wollte. „Es ist ein Reiseführer für Außerirdische, die unseren Planeten zum ersten Mal besuchen, und erklärt, was es auf der Erde zu sehen gibt, und was für Leute hier leben. Das Buch zeigt, wie auf der Erde Leben entstand. Anhand von Naturkundemuseen und Wachsabinetten – lauter Fälschungen, die angeblich naturwissenschaftliche oder geschichtliche Wirklichkeit präsentieren.“ „Es ist alles streng wissenschaftlich, wie die Broschüren in einem Naturkundemuseum. Es ist sehr technisch, aber gleichzeitig vollkommen abstrakt. Wie ein wissenschaftliches Märchen.“<sup>196</sup>

Dieses Spannungsverhältnis von Wissenschaftlichkeit und Illusionismus des Mediums thematisiert Sugimoto in seiner *Dioramas*-Serie. Dabei tauchen Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen dem Diorama und der Fotografie auf. Beide sind ein Mittel, einen Augenblick einzufrieren und für

<sup>192</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 221.

<sup>193</sup> Coolidge Rousmaniere (wie Anm. 19), S. 13.

<sup>194</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 225f., 222f.

<sup>195</sup> Nancy Spector, „Rekonstruktion des Realismus“, in: Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, *Sugimoto – Portraits*, New York, Berlin, 2000, S. 10–23, hier S. 23.

<sup>196</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 40.

immer festzuhalten und die Natur zu klassifizieren.<sup>197</sup> Die Fotografie als Abdruck, der automatisch zustande kommt, hat dabei den Anspruch, ungleich objektiver zu sein, als das von Kunsthandwerkern angefertigte, illusionistische Diorama. Diesen Wahrheitsanspruch hinterfragt Sugimoto jedoch in der Überlagerung der Medien.

Andererseits ist die Zeitlichkeit in Form der Stillstellung, bei gleichzeitiger Lebendigkeit, beiden Medien gemeinsam. Was Sugimoto an den Dioramen fasziniert, ist, dass sie „immer regungslos“ sind.<sup>198</sup> Wonders ist der Ansicht, ein Eindringen der Zeit finde in den Dioramen nur durch die sich verändernde Wahrnehmung von dem, was zu sehen ist, statt. Diese Veränderung charakterisiert sie als Verlust des Glaubens an die Illusion.<sup>199</sup> Ob Ähnliches für die Fotografie gelten kann, ist eine Frage, die sich bei der Betrachtung von Sugimotos Fotografien stellt.

### 5.1.2 Die Wachsfigur zwischen Kunst und Künstlichkeit

Anders als die *Dioramas*, die naturwissenschaftliche „Sachverhalte“ präsentieren, bilden die *Wax Museums* und *Portraits* berühmte Persönlichkeiten – Politiker, Monarchen, Kirchenoberhäupter und Schauspieler – ab. *Dr. Helmut Kohl, Ruub Lubbers, Lord Carrington GCMG, François Mitterrand* 1994 (Abb. 4) zeigt den deutschen Bundeskanzler Kohl, den niederländischen Ministerpräsidenten Lubbers, den britischen Außenminister und NATO-Generalsekretär Lord Carrington und den französischen Staatspräsidenten Mitterrand wie auf dem Pressefoto eines Gipfeltreffens. Es scheint nicht das offizielle Gruppenbild zu sein, sondern eher ein Schnappschuss, nachdem sie gerade eine Erklärung für die Journalisten abgegeben haben. Bei näherem Hinsehen tauchen jedoch wie auch bei den *Dioramas* historische Unstimmigkeiten auf, denn 1994 sahen Helmut Kohl und Lord Carrington bereits anders aus als auf der Fotografie. Der Grund ist auch hier, dass es sich nicht um Fotografien der lebenden Personen handelt, sondern um Wachsfiguren, die Hiroshi Sugimoto für seine Fotografie gruppiert hat. Die Wachsfigur Helmut Kohls, die kurz nach seinem Amtsantritt 1983 entstand, hält für immer das Bild des Kanzlers aus diesem Jahr fest.<sup>200</sup>

*The Brides in the Bath Murderer* 1994 (Abb. 25) zeigt das Bild eines Mannes, der sich die Hände trocknet und eine tote Frau in der Badewanne betrachtet, die er offensichtlich gerade getötet hat. Diese Aufnahme stammt aus dem Gruselkabinett von Madame Tussaud, die Sugimoto in der

<sup>197</sup> Kerry Brougher, „Unmögliche Fotografie“, in: Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2007–2008, Museum der Moderne Salzburg 2008, SMB Nationalgalerie Berlin 2008, Kunstmuseum Luzern 2008–2009: *Hiroshi Sugimoto*, hg. von Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm, Ostfildern 2007, S. 21–31, S. 25.

<sup>198</sup> Kellein (wie Anm. 21), S. 95.

<sup>199</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 222.

<sup>200</sup> Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 113.

Serie *Chamber of Horrors*, die den *Wax Museums* zuzuordnen ist, fotografiert hat. Auch diese Fotografien scheinen unmöglich. Am wahrscheinlichsten sind sie als Filmstill zu begreifen.

Noch größere Ungereimtheiten tauchen in der Fotografie *Napoleon Bonaparte and the Duke of Wellington* 1994 (Abb. 26) auf. Napoleon liegt in seiner Uniform auf dem Sterbebett und an seiner Seite erscheint der Herzog von Wellington. Diese Szene kann so jedoch nie stattgefunden haben. Der Herzog von Wellington war 1815 der Sieger in der Schlacht von Waterloo und Napoleon der Besiegte. Napoleon wurde nach St. Helena verbannt und starb dort im Jahr 1821. Dabei sind sich die beiden nie begegnet, nicht einmal auf dem Schlachtfeld. Sieht man davon ab, ist es überhaupt unmöglich eine Fotografie von Napoleon vor sich zu haben, da die Fotografie bis zu seinem Tod noch nicht entwickelt war. Dennoch hat die Szene einen wahren Hintergrund, denn die Inszenierung von Napoleons Tod wurde bei Madame Tussaud's in London nach 1835 in Wachs ausgestellt, wobei die genauen Begebenheiten bereits fiktiv gestaltet waren. Der Herzog von Wellington war angeblich ein häufiger Besucher des Wachsfigurenkabinetts und betrachtete gern den wächsernen Napoleon. Nachdem 1852 auch der Herzog von Wellington gestorben war, fertigte man eine Wachsfigur an, die ihn beim Besuch von Napoleons Sterbebetttableau zeigt.<sup>201</sup> Die Fotografie bildet also nicht nur eine Repräsentation im Medium der Wachsfigur ab, sondern auch eine Rezeptionssituation, die in einer selbstreflexiven Art und Weise ebenfalls als Wachstableau inszeniert wurde. Durch die Übersetzung dieser Szene in eine Fotografie fügt Sugimoto dieser Schichtung der Repräsentationen eine weitere Ebene hinzu. Er kommentiert dies selbst so: „Wenn ich damals gelebt hätte, hätte ich Madame Tussaud wahrscheinlich gebeten, mich nach meinem Tod in Wachs darzustellen. Mit meiner Kamera, beim Fotografieren der Szene.“<sup>202</sup> Paradoxe Weise eröffnet sich für den Betrachter der Fotografie Sugimotos durch das Wissen, dass es sich bei Napoleon um eine Wachsfigur handelt und Wellington diese besucht hat, erneut die Möglichkeit, dass es sich hier um eine echte Fotografie handelt. Während von dem leibhaften Napoleon keine Fotografie existiert, könnte es von der Szene nach 1835 mit Napoleon als Wachsfigur und Wellington als realer Person durchaus eine Aufnahme geben.

Der Effekt der Fotografien, die reale Personen abzubilden scheinen, beruht auf der Verschränkung mit dem Medium der Wachsfigur, die ein mimetisches Bild des menschlichen Körpers bietet. Ihre Materialeigenschaften erlauben es der Wachsfigur, die Physiognomie und Hautbeschaffenheit des menschlichen Körpers mit einer scheinbaren Lebensechtheit und einer Präzision nachzuahmen, die kein anderes Material bietet. Wachs gilt daher „als das Material der Ähnlichkeit schlechthin“

<sup>201</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 29; Eva Schürmann, *Worauf rekurren Bilder? Zum Referenzproblem bildlicher Darstellungen*, Beitrag zum XXI. Deutschen Kongress für Philosophie, September 2008 in Essen, [http://www.dgphil2008.de/fileadmin/download/Sektionsbeitraege/01-1\\_Schuermann.pdf](http://www.dgphil2008.de/fileadmin/download/Sektionsbeitraege/01-1_Schuermann.pdf), S. 12.

<sup>202</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 30.

und wurde so immer wieder genutzt, um (hyper)realistische Abbilder des Menschen zu erschaffen.<sup>203</sup>

Ausgangspunkt der Wachsfigur ist dabei das Gedenkbild. Sie diente in der Antike und dem Mittelalter als Effigie, die während der Totenfeierlichkeiten symbolisch und juristisch die Stelle eines verstorbenen Herrschers einnahm, um die Interimszeit zwischen der Herrschaft des gestorbenen Königs und des noch nicht inthronisierten Nachfolgers zu überbrücken und so das Machtkontinuum zu gewährleisten. Diese Funktion der Wachsfigur einen toten Körper abzubilden, setzt sich in der Totenmaske aus Wachs, dem römischen Imago als Ahnenbild und dem Grabbildnis fort.<sup>204</sup> Daraus werden die Bedeutung der Wachsfigur als Erinnerungsmedium, sowie ihr Zusammenhang mit dem Tod und dem Totenkult deutlich. Die Wachsfigur wird aufgrund ihrer mimetischen Eigenschaften genutzt, um die scheinbare Präsenz des Dargestellten zu evozieren. Sugimoto betrachtet den Totenkult und die Zeichen der Erinnerung an die Ahnen als Ursprung der Kunst. „Die Kunst beginnt mit einem Grabstein oder einem Symbol als Gedächtnismarkierung, um die Erinnerung an die Verstorbenen wach zu halten. Die Bestattung der Toten und die Markierung des Begräbnisorts sind die Vorboten jedes Kulturaufbruchs. Das ist die allererste Kunstform. Es ist das erste Zeichen der erwachenden Kultur und der Anfang der Religion.“<sup>205</sup>

Die Figuren, die Sugimoto fotografiert hat, stammen aus Madame Tussaud's Wachsfigurenkabinett und anderen modernen Wachsfigurenkabinetten. Die Figuren von Voltaire und Benjamin Franklin sind noch Originalwerke von Madame Tussaud. Sie dienen in ihrem musealen Kontext nicht mehr dem Totenkult sondern dem illusionistischen Spektakel. Die ersten Panoptiken und Wachsfigurenkabinette im 17. Jahrhundert, in denen Gruselkabinette und Abbilder berühmter Persönlichkeiten dargestellt waren, dienten der bürgerlichen Unterhaltung. Madame Tussaud's illusionistische Figuren und Inszenierungen, die sie ab 1835 ausstellte, besaßen daneben jedoch auch einen moralisch-erzieherischen Impetus.<sup>206</sup> So diente die Anschauung von Verbrechen und Strafe in den Gruselkabinetten sowohl der schaurigen Unterhaltung als auch der moralischen Bildung des Bürgertums. Zudem bot Madame Tussaud's Ausstellung Informationen über das Zeitgeschehen. Sie machte beispielsweise die Persönlichkeiten und Geschehnisse der französischen Revolution in Großbritannien durch den großen Realismus der Figuren beinahe greifbar und war

<sup>203</sup> Jessica Ullrich, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Berlin 2003, S. 255.

<sup>204</sup> Spector (wie Anm. 195), S. 18; Christiane Kruse, „Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen“, in: Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl (Hg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen 2006, S. 15–42, hier S. 34; Ullrich (wie Anm. 203), S. 167, 157.

<sup>205</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 29; zur Erinnerung als Ursprung des Bildermachens aus bildanthropologischer Sicht: Kruse (wie Anm. 204), S. 17ff.

<sup>206</sup> Uta Kornmeier, *Taken from Life – Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 2003, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/kornmeier-uta-2003-04-28/PDF/kornmeier.pdf>, S. 292.

somit auch Instrument der politischen Meinungsbildung.<sup>207</sup> Für Sugimoto ist vor allem die Funktion der Wachsf figur als Medium der Erinnerung und Dokumentation geschichtlicher Persönlichkeiten, die sie mit der Fotografie verbindet, von Bedeutung: „Madame Tussaud hat wichtige geschichtliche Ereignisse protokolliert. Das Portrait in Wachs spielte damals eine ähnliche Rolle wie heute die Fotografie. Es hatte fünfzig Jahre vor der Erfindung der Fotografie die gleiche Funktion – für die Nachwelt festzuhalten, wie ein bestimmter Mensch aussah.“<sup>208</sup>

Um eine Aura der Authentizität zu schaffen, soll Madame Tussaud zum Beispiel Originalkleidung von Napoleon gekauft haben. Nichtsdestoweniger sind die Inszenierungen des Wachsmuseums in hohem Maße konstruiert und anachronistisch, wenn sie Personen aus allen Epochen und Ländern nebeneinander stellen und in Szenen gruppieren, die nie stattgefunden haben, aber stattgefunden haben könnten. Nancy Spector spricht hier von der „Authentizität der Fälschung“ und „der Echtheit des Künstlichen“.<sup>209</sup> Diese Künstlichkeit setzt sich bei den einzelnen Figuren fort. In den mimetischen, lebensgroßen Abbildern der Personen manifestiert sich die scheinbare körperliche Präsenz der Dargestellten. Gleichzeitig macht aber die Starrheit der Wachsf figur die Abwesenheit des lebendigen Menschen in seiner Repräsentation bewusst. Daher ist die Wachsf figur immer zugleich vertraut und völlig fremd, sie vereint Differenz und Identität mit dem Dargestellten.<sup>210</sup> Diese Ambivalenz von Tod und Leben, Rolle und Person, Abbild und Abgebildetem betrifft vor allem die unauflösliche Leblosigkeit einer leeren Hülle, die die Wachsf figur ist, und die sie in die Nähe des Todes rückt. Da der Körper und die Haut aus Wachs lebensnah aber eben nicht lebendig wirken, wird die Wachsf figur immer wieder als leichenhaft oder unheimlich beschrieben.<sup>211</sup> Sugimoto fotografiert in seinen Serien die wächsernen Körper so als wären sie reale Personen und lässt sie lebendig erscheinen. Damit greift er auf die Stellvertreterfunktion des Mediums zurück und inszeniert die Ambivalenz von Leben und Tod der Wachsf figur, sowie die Präsenz und Absenz des Repräsentierten.<sup>212</sup>

Die Frage nach dem Verhältnis von Vorbild und Abbild stellt sich nicht nur bei der Wachsbilderei als mimetischer Kunst, sondern auch bei der Fotografie. Beiden Medien ist inhärent, die Wirklichkeit scheinbar zu verdoppeln, Sterbliches unsterblich machen zu wollen und die Präsentation

<sup>207</sup> Ullrich (wie Anm. 203), S. 258.

<sup>208</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 28.

<sup>209</sup> Spector (wie Anm. 195), S. 18.

<sup>210</sup> Ullrich (wie Anm. 203), S. 177.

<sup>211</sup> Ullrich (wie Anm. 203), S. 150f., 208.

<sup>212</sup> Es wäre eine interessante Frage, inwieweit Sugimoto auf die Vorstellung der Wachsf figur als lebendig oder magisch beseelt, die in der Antike und auch noch im Mittelalter galt, anspielt. Man könnte darin eine Verbindung zum Shintoismus sehen, den er als einen seiner Einflüsse nennt, und der stark animistische Züge trägt und in dem die Ahnenverehrung eine große Rolle spielt.

gleichzeitig zu verlebendigen und zu mortifizieren. Die Fotografie versucht, das Momenthafte dauerhaft zu fixieren, um es vor dem Verfall zu retten. Wachsf figur und Fotografie dienen so als Medien der Erinnerung.<sup>213</sup> Ebenso wie bei den Wachsfiguren wirken die Abgebildeten in der Fotografie auf unheimliche Weise präsent und belebt.<sup>214</sup> Da der Dargestellte jedoch in einem Moment eingefroren ist, der für immer vergangen ist, ist der Fotografie eine Nachträglichkeit inhärent, die Barthes als „Wiederkehr des Toten“ bezeichnet. So werden die lebendig fotografierten Personen häufig als Puppen bezeichnet, da sie lebensnah, aber nicht lebendig, sondern erstarrt wirken. Einige Autoren sehen insbesondere in der Indexikalität der Fotografie die Nähe zur Effigie und der Totenmaske aus Wachs. „Die Fotografie war selbst zur zweidimensionalen Effigie geworden, die den Trauereritus vom Ort der Aufbahrung emanzipierte und in unendlich viele öffentliche und private Räume der rituellen Schau multiplizierte.“<sup>215</sup> Beide fixieren den abwesenden, bereits vergangenen Körper mit Hilfe des Abdrucks als einen gegenwärtigen.

Was die beiden Medien zudem eint, ist die Kritik an ihnen: beide wurden aufgrund ihres Realismus, ihrer kopistischen Ähnlichkeit von der Kunstwissenschaft und der Ästhetik lange Zeit als illegitime Kunst aufgefasst. Nach Arthur Schopenhauer entspricht die Wachsf figur nicht dem Wesen der Kunst, die vom Individuellen zur überzeitlichen Idee, zum Ideal, zu gelangen habe, da sie nur eine illusionistische Nachahmung des Individuums sei, die zudem an dem Mangel der Lebendigkeit leidet. „Statt dass also das wahre Kunstwerk uns von dem, welches nur einmal und nie wieder da ist, d.i. dem Individuum, hinleitet zu dem, was stets und unendliche Male, in unendlich Vielem da ist, der bloßen Form oder Idee, gibt das Wachsbild uns scheinbar das Individuum selbst, also das, was nur einmal und nie wieder da ist, jedoch ohne das, was einer solchen vorübergehenden Existenz Wert verleiht, ohne das Leben. Darum erregt das Wachsbild Grausen, indem es wirkt wie ein starrer Leichnam.“<sup>216</sup>

In ganz ähnlicher Weise äußerten sich die Kritiker der Fotografie des 19. Jahrhunderts, die die fotografische Detailtreue als mechanisch-stumpfes Kopieren disqualifizierten und in Widerspruch zu einer vom Genie-Konzept getragenen Kunstauffassung setzten. Hier soll beispielhaft Charles Baudelaire genannt werden, für den die künstlerische Quelle nur die „Phantasie“ des Künstlers sein kann. „Die Phantasie ist die Herrscherin über das Wahre, und das Mögliche ist nur eine der vielen Provinzen des Wahren. Sie ist eng verwandt mit der Unendlichkeit.“<sup>217</sup> Die Fotografie sei

<sup>213</sup> Ullrich (wie Anm. 203), S. 199, 201; Katharina Sykora, *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln 1999, S. 23.

<sup>214</sup> Sykora (wie Anm. 213), S. 18f.

<sup>215</sup> Sykora (wie Anm. 213), S. 22; ähnlich: Ullrich (wie Anm. 203), S. 199f.

<sup>216</sup> Zitiert nach: Julius von Schlosser, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*. Hg. von Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 117.

<sup>217</sup> Charles Baudelaire, „Die Fotografie und das moderne Publikum (1859)“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I 1839–1912*, München 1980, S. 110–113, hier S. 113.

im Gegensatz dazu eine reine Wiedergabe und Kopie der Natur, die keine Möglichkeit biete, die sichtbare Welt zu transzendieren und damit eine originäre künstlerische Leistung zu vollbringen.<sup>218</sup>

Julius von Schlosser ist der Ansicht, dass die Fotografie die Funktionen der Wachsfigur, ein möglichst realistisches Porträt zu schaffen, übernommen habe. Er meint, dass die Wachsfigur „mit ihrer stets inhärenten Tendenz zum Naturalismus das leisten sollte, was die eigentliche Bourgeois-kunst der neuen Zeit, die Fotografie, ebenfalls, nur fassbarer, weniger sinnlich, wissenschaftlich objektiver, gleichsam begriffsmäßiger und vor allem viel ökonomischer geleistet hat: ein möglichst „treues“, „lebendiges“, „wahres“ Bild der Persönlichkeit zu überliefern.“<sup>219</sup> Damit betont Schlosser noch einmal die Gemeinsamkeit der Medien Wachsfigur und Fotografie. Gleichzeitig lenkt dies den Blick auf die Mediendifferenzen. Schlosser spricht davon, dass die Bilder der Fotografie „weniger sinnlich, wissenschaftlich objektiver“ sind. Auch wenn die Wachsfigur ein absolut realistisches, lebensechtes Abbild liefert, manchmal mit Hilfe des Abdrucks einer Totenmaske, ist sie ein illusionistisches Medium. Demgegenüber wird der Fotografie aufgrund ihrer Indexikalität und automatischen Entstehung eine größere Objektivität zugesprochen. Andererseits haben die Wachsfiguren bei Madame Tussaud's bis heute nichts von ihrer magischen Anziehungskraft verloren. Denn anders als die Fotografie sind sie nicht nur ein realistisches Abbild, sondern imitieren den Körper in seiner Plastizität. Diese Hyperrealität der Figuren suggeriert die Präsenz einer natürlich abwesenden prominenten Person. Die Illusion eines lebensechten Körpers hat eine haptische, unheimliche, „sinnlichere“ Dimension, indem sich Projektionen zwischen dem Leib des Betrachters und dem „Körper“ der Wachsfigur ergeben. Sugimoto nutzt in seinen Fotografien die mimetischen Eigenschaften, die Lebensgröße, die Dreidimensionalität und Haptik der Figuren, um den Effekt einer scheinbar echten Porträtfotografie zu erhalten.

Die Kritik an der Wachsfigur setzt sich bis in Norman Brysons Aufsatz zu Sugimotos Fotografien fort, wenn dieser schreibt: „Wenn die Malerei traditionell die Erhöhung ihres Objekts betrieben hat, dann könnte man der Wachsmodellierung die Funktion der Erniedrigung zuschreiben. Das Gemälde sublimiert, das Wachs dessublimiert den menschlichen Körper.“<sup>220</sup> Er begründet dies mit der Materialität des Wachses, dem es an Druckfestigkeit, Stabilität und Beständigkeit fehle, und die von der Wachsfigur in physische und emotionale Werte umgesetzt werde. Damit missglücke der Wachsfigur die angestrebte Idealisierung des Körperbildnisses. Stattdessen lauere unter der wächsernen Oberfläche die Ahnung eines zerrissenen Körpers, eines fragmentierten Ichs, die Bryson als den modernen Körper und dessen fragile, materielle Existenz identifiziert.<sup>221</sup> Aus diesem

<sup>218</sup> Vgl. Baudelaire (wie Anm. 217), S. 110, 113.

<sup>219</sup> Von Schlosser (wie Anm. 216), S. 104.

<sup>220</sup> Bryson (wie Anm. 147), S. 60.

<sup>221</sup> Bryson (wie Anm. 147), S. 60f.

Modernisierungsprozess ist nach Ansicht Brysons nicht nur das Wachsfigurenkabinett, sondern auch die Fotografie hervorgegangen. Fast alle Bemerkungen Benjamins zur Fotografie – das Verkümmern der „Aura“ und die Abkehr vom Kultwert, das Bedürfnis des modernen Menschen, „des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden“, der Drang zur Entmystifizierung, zur „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle“ – ließen sich auch auf die Waskunst anwenden.<sup>222</sup> In der *Portraits*-Serie führt Sugimoto diese Kritik in ironischer Weise vor, indem er die beiden „illegitimen Künste“ Wachsfigur und Fotografie verschränkt, um daraus scheinbar Porträtgemälde entstehen zu lassen, die diesen auratischen Wert zu besitzen scheinen.

Es lässt sich also festhalten, dass sowohl das Diorama als auch die Wachsfigur Illusionsmedien sind, die aufgrund ihres mimetischen Realismus und ihrer Stillstellung bereits „fotografierte“ Darstellungen sind und oft der gleichen Kritik unterworfen waren wie die Fotografie. Letzterer wird jedoch aufgrund ihrer Indexikalität der Status als wissenschaftliches oder historisches Dokumentationsmedium zugesprochen, was Sugimoto durch seine Verknüpfung der Medien in einem Bild in Frage stellt, um im Gegenzug den Illusionismus der Fotografie in den Vordergrund zu rücken.

### 5.1.3 Analyse intermedialer Transformationen in den *Dioramas* und *Wax Museums*

Nachdem im vorigen Kapitel die Medien, die in den Museumsfotografien miteinander verschränkt werden, im Hinblick auf ihre Differenzen und Gemeinsamkeiten mit der Fotografie im Mittelpunkt standen, soll nun untersucht werden, wie Sugimoto zwischen diesen Medien eine intermediale Beziehung herstellt. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Wachsfiguren und Dioramen für den Betrachter der Fotografien Sugimotos realistischer erscheinen, als in der direkten Wahrnehmung. Es stellt sich daher die Frage, wie diese Täuschung des Betrachters erzeugt wird, auf welche Weise sie wieder aufgelöst wird und welche (inter)medialen Implikationen damit verbunden sind. Da es hier sowohl um die Frage nach der künstlerischen Arbeitsweise Sugimotos als auch nach der Wahrnehmung durch den Betrachter geht, werden hier sowohl produktionsästhetische als auch rezeptionsästhetische Aspekte relevant.

In den Serien *Dioramas* und *Wax Museums* werden die Wachsfiguren und Dioramen von der Fotografie repräsentiert.<sup>223</sup> Zieht man die Intermedialitätskategorien Schröters heran, handelt es sich

<sup>222</sup> Bryson (wie Anm. 147), S. 62.

<sup>223</sup> Die Fotografie von Schaufensterpuppen taucht bereits im Surrealismus auf. Sykora (wie Anm. 213); Diane Arbus hat 1969 eine unveröffentlichte Serie in Madame Tussaud's Wachsfigurenkabinett aufgenommen. Ausst.Kat. Spencer Museum of Art Lawrence, The Pennsylvania Museum of Art Philadelphia, *Diane Arbus: Magazine Work*, New York 1984, S. 134–137.

dabei um einen Fall von transformationaler Intermedialität.<sup>224</sup> Damit von einer intermedialen Beziehung gesprochen werden kann, müsste sich die Repräsentation explizit auf die Medien Wachsfigur und Diorama als Medien beziehen. Dazu genügt keine einfache Abbildung eines medialen Artefakts, an die keine weiteren Implikationen geknüpft sind. Es ist vielmehr eine intermediale Transformation erforderlich, in Form etwa einer Verfremdung, an die sich Aussagen über die verschränkten Medien knüpfen lassen.

Dabei fällt zuerst einmal auf, dass Sugimoto jeden Hinweis darauf, dass es sich bei den fotografierten Objekten um Ausstellungstücke handelt, vermeidet. Bei den Dioramen sind die Besucher des Naturkundemuseums, die Rahmen, das Glas und die Texttafeln sorgfältig ausgeblendet. Sugimoto überlagert den Rahmen des Dioramas mit dem Ausschnitt des Kamerabildes. Auch bei den *Wax Museums* bleiben Besucher und Beschriftungen im Off, die Museumsarchitektur wird nur insoweit sichtbar, als sie zum Tableau gehört oder zu dem Arrangement passt. In der Serie *Portraits* steigert Sugimoto dieses Prinzip noch und platziert die Wachsfiguren vor einem völlig schwarzen Hintergrund. Dadurch isoliert er sie völlig aus dem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang. Die Titel geben den Namen des Abgebildeten und das Jahr der Aufnahme an, aber keine Angaben über das Museum, den Standort des „Werkes“ oder die Entstehung, die sie als museale Artefakte kennzeichnen würden.<sup>225</sup> Es handelt sich nicht um Museumsfotografien im eigentlichen Sinn, die die Dioramen und Wachsfiguren als Ausstellungstücke zeigen. Stattdessen verändern diese ihre Qualität und werden zuerst als Motiv wahrgenommen.

Innerhalb der Serien wird jedoch eine Diversität der Epochen und Topografien der abgebildeten Gegenstände erkennbar, die typisch ist für die Museen, die Sugimoto besucht. Stefanie Diekmann weist darauf hin, dass es zu den Eigenheiten des Museums, einer „Institution der aufgehobenen Zeit“, gehöre, die Bedingungen für die Nähe des Ungleichartigen, Ungleichzeitigen, Unverbundenen zu schaffen. Dieses stelle eine strukturelle Affinität zur Fotografie dar, die ebenso von einer Diversität geprägt sei.<sup>226</sup> Auf diese Praxis des Sammelns und Ordnen, die neue Kontexte eröffnet, sowohl im Museum als auch in der Fotografie hat André Malraux in seinem Text „Das imaginäre Museum“ hingewiesen.<sup>227</sup> Sugimoto greift auf die Zusammenstellung der Museen zurück, die urzeitliche Lebewesen und aktuell vom Aussterben bedrohte Spezies oder prominente, berühmte Persönlichkeiten, wie Napoleon, Helmut Kohl und Sophia Loren an einem Ort und in einer Zeit vereint.

<sup>224</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 144f.

<sup>225</sup> Dies unterscheidet die Fotografien Sugimotos von den *Museum Photographs* von Thomas Struth, sowie den Aufnahmen in *Madame Tussaud's Wachsfigurenkabinett* von Diane Arbus.

<sup>226</sup> Stefanie Diekmann, „Im Museum. Über Hiroshi Sugimotos *Wax Museums* und Dioramas“, in: *Fotogeschichte* 112/2009, S. 73–79, hier S. 75–77.

<sup>227</sup> André Malraux, *Das imaginäre Museum*, Baden-Baden 1947.

Die Dioramen werden durch die Fotografie einer weiteren Transformation unterworfen, die sie realistischer erscheinen lassen als die Dioramen in der direkten Wahrnehmung. Der Grund dafür liegt in der Differenz zwischen der menschlichen Wahrnehmung und der fotografischen Abbildung. Während die Kamera eine monokulare Perspektive erzeugt, sehen wir stereoskopisch. Die gemalte und gebaute Perspektive des Dioramas, die eine Illusion von Tiefenraum simulieren soll, ist jedoch nur auf einen Augenpunkt ausgerichtet, sodass die Augentäuschung am besten bei einem Betrachter mit einer monokularen Sicht funktioniert. Zudem muss der Betrachter fixiert sein, da, wenn er den idealen Standpunkt verlässt, Ungereimtheiten in der illusionistischen Hintergrundmalerei sichtbar werden.<sup>228</sup> Da der Betrachter eines Dioramas normalerweise nicht ein Auge schließt, sondern binokular sieht, kann die Raumillusion nicht völlig überzeugen. Die Kamera mit ihrer fixierten monokularen Perspektive entspricht demgegenüber dem idealen Betrachter des Dioramas. Dies bedeutet nicht, dass die Fotografie die Raumdarstellung tatsächlich realitätsnäher machen könnte. Der Bildraum wirkt nur auf den Betrachter genauso realistisch, wie jeder andere in einer Fotografie dargestellte Raum, da dieser immer einer monokularen Perspektive entspricht. Durch das Abfotografieren des Dioramas macht Sugimoto auf die Wahrnehmungsbedingungen des Dioramas aufmerksam. Gleichzeitig weist er damit aber auch auf die perspektivische Konstruktion des Dioramas und der Fotografie hin.

Die Verstärkung des Realismus der Dioramen durch den Wechsel von einer stereoskopischen zu einer monokularen Sicht, die mit Hilfe der Kamera, aber auch durch das Schließen eines Auges erreicht werden kann, beschreibt Hiroshi Sugimoto selbst als entscheidend für diese Serie: „Als ich 1974 erstmals nach New York kam, besuchte ich viele der touristischen Sehenswürdigkeiten der Stadt, unter anderem das American Museum of Natural History. Während ich mir die Ausstellung der Tierdioramen ansah, stellte ich etwas Merkwürdiges fest: Die ausgestopften Tiere vor den gemalten Kulissen sahen völlig unecht aus, doch wenn man sie nur ganz kurz betrachtete und dabei ein Auge zukniff, verschwand die ganze Perspektive, und sie wirkten plötzlich sehr real. Ich hatte eine Möglichkeit gefunden, die Welt so zu sehen, wie die Kamera es tut. Wie unecht auch immer der Gegenstand ist, einmal fotografiert, ist er so gut wie real.“<sup>229</sup>

Daran schließt sich die entscheidende Transformation der Dioramen und Wachsfiguren bei der Übertragung in die Fotografie an, welche die Lebendigkeit oder Echtheit der Darstellung betrifft. Sowohl bei den Schaukästen als auch bei den hyperrealistischen Figuren handelt es sich um lebensechte Repräsentation, die jedoch in der direkten Betrachtung nach einiger Zeit enttäuschend auf den Betrachter wirken, da diesem durch die Starrheit der Modelle bewusst wird, dass es sich um eine unbelebte künstliche Szene handelt. Sowohl die Dioramen als auch die Wachsfiguren werden daher immer wieder als „leichenstarr“ bezeichnet, ebenso wie der Fotografie nachgesagt

<sup>228</sup> Wonders (wie Anm. 183), S. 206, 211.

<sup>229</sup> Ausst.Kat. *Hiroshi Sugimoto* (wie Anm. 13), S. 47.

wird, lebendige Wesen in leblose Dinge zu verwandeln, sodass die Mortifizierung quasi wiederholt wird. Paradoxerweise erzeugt die Kamera dabei aber einen unheimlichen Effekt, der den Wachsfiguren Leben einzuhauchen scheint. Jedenfalls wirken sie genauso lebendig, wie alle anderen Personen, die sonst in Fotografien abgebildet sind. Die Fotografie erweckt hier scheinbar das Tote zum Leben. Dadurch impliziert sie auch, dass sich die abgebildete Person tatsächlich vor der Kamera befunden hat. Barthes ist daher der Ansicht, die Fotografie sei in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: „des Realen und des Lebendigen: indem sie bezeugt dass der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem Realen einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen.“<sup>230</sup> Sugimoto zeigt, dass dies nicht nur dann gilt, wenn die Fotografie eine reale Szene zeigt, sondern dass die Fotografie als indexikalisches Zeichen auch einen fingierten Beweis für das Leben inszenierter, künstlicher, hyperrealistischer Körper geben kann. Katharina Sykora formuliert dies in Bezug auf die Fotografie von Schaufensterpuppen so: „Die Fotografie wird hier zur virtuos Verlebendigungsmaschine, die Pygmalion gleich, dem Puppenauge den glänzenden Blick und ihrer Haut die Weichheit und scheinbare Durchpulstheit mit Leben verleiht.“<sup>231</sup> Die skulpturale Dreidimensionalität und die wächserne Oberfläche der Figuren gibt der Fotografie die Möglichkeit, eine greifbare Realität zu präsentieren.

Die Isolierung der Figur aus ihrem zeitlichen Kontext lässt einerseits den realen Körper in der Fotografie wie eine Puppe erscheinen und andererseits die Wachsfigur lebendig wirken, da dem Betrachter die Referenz zu dem, was sich zeitlich außerhalb der Fotografie befindet, fehlt. Die Differenz von toten und lebendigen Wesen wird durch die Stillstellung zu einem gewissen Grad aufgehoben, da beide in der Fotografie gleichermaßen unbewegt sind. Sugimoto inszeniert so die Schnittstelle zwischen Künstlichkeit und Leben in der Fotografie und in der Wachsfigurenbilderei. Die leblosen Wachsfiguren und Dioramen sind durch ihren mimetischen Realismus und ihre Stillstellung in gewissem Sinne bereits „fotografiert“. Sugimoto lässt diesen fiktiven Realismus der Schaubilder durch die Übertragung in die Fotografie Realität werden.

Dazu setzt Sugimoto auch die Abstraktion der Schwarzweißästhetik ein, welche die manchmal unnatürlichen Farben der Modelle verdeckt und sie realistischer erscheinen lässt. „Schwarzweiß (...) ist eine Abstraktion von der realen Welt. Es vermittelt einen realistischeren Eindruck. Man kann die eigene Farbvorstellung auf das Schwarzweiß-Bild projizieren.“<sup>232</sup> „Wenn man (...) Schwarzweiß-Photos ansieht, aktiviert man die eigene Vorstellungskraft. Man versetzt sich selbst in den Glauben, dass dies die reale Welt ist.“<sup>233</sup> Sugimoto nutzt so für seine Täuschungen in den

<sup>230</sup> Barthes (wie Anm. 9), S. 89.

<sup>231</sup> Sykora (wie Anm. 213), S. 140.

<sup>232</sup> Kellein (wie Anm. 21), S. 89.

<sup>233</sup> Kellein (wie Anm. 21), S. 90.

Museumsfotografien die Imagination der Betrachter sowie ihren Glauben an den Realismus der Fotografie für die Entstehung des Bildes. Durch Belichtungszeiten von bis zu 40 Minuten und Manipulationen am Gelatine-Silber-Abzug erzeugt Sugimoto überscharfe Fotografien mit einer makellosen, silbrigen und kristallklaren Oberflächenästhetik und setzt den perfekten fotografischen Abzug ein, um die Glätte und künstlich konstruierte realistische Wirkung seiner Aufnahmen zu verstärken.

Es ist somit festzuhalten, dass Sugimoto die Wachsfiguren und Dioramen, die er abbildet, bei der Übertragung in die Fotografie so inszeniert und verfremdet, dass sie realer erscheinen, als in der direkten Wahrnehmung. Die dreidimensionale Plastizität der Wachsfiguren und Dioramen, ihr Realismus und die Detailgenauigkeit schaffen in der Fotografie eine eigene Art von Glaubwürdigkeit, obwohl tatsächlich nichts real ist. Sugimoto überträgt die Kombination aus Illusionismus und Abbildungsanspruch der Medien in die Fotografie, um dort noch authentischer erscheinende Bilder zu schaffen. Damit reiht er die Fotografie in eine Genealogie der täuschenden Bilder ein. Durch diese intermediale Transformation rückt er die Strukturen der repräsentierten Medien und der Fotografie in den Blick und stellt damit die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Sichtbaren in den Bildern.

## 5.2 Malerei und Fotografie – *Portraits*

In der Serie *Portraits* fügt Hiroshi Sugimoto dem Prinzip seiner Wachsfigurenfotografie eine weitere Ebene der Intermedialität hinzu und inszeniert die Wachsfiguren in Form von Porträtgemälden des 16. und 17. Jahrhunderts. Dabei überträgt er die formale Struktur des Porträts dieser Zeit in die Fotografie. Schröter spricht in einem solchen Fall von formaler oder transmedialer Intermedialität, die Phänomene umfasst, bei denen ein Medium Konzepte und Strukturen anderer Medien thematisch und ästhetisch realisiert.<sup>234</sup> Im Mittelpunkt der Serie stehen die Bilder von *Henry VIII* (Abb. 27) und seinen sechs Frauen, *Catherine of Aragon* (Abb. 5), *Anne Boleyn* (Abb. 28), *Jane Seymour* (Abb. 29), *Anne of Cleves* (Abb. 30), *Catherine Howard* (Abb. 31) und *Catherine Parr* (Abb. 32). Sugimoto zeigt die „Porträtierten“ als Halbfiguren im Dreiviertelprofil mit einem starken Hell-Dunkel-Kontrast, der an das Chiaroscuro Rembrandts erinnert. Die Figuren treten aus einem schwarzen Hintergrund hervor, der sie aus jedem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang löst. Sie tragen aber prachtvolle Gewänder und Juwelen, die sie als Mitglieder des Königshauses aus dem 16. Jahrhundert identifiziert. Die Feinheit der Details und Lichtreflexe erinnert an den Detailreichtum und die Oberflächenästhetik vieler Portraits der altniederländischen Schule. Sugimoto nähert sich auch mit dem Format von 149,2 x 119,4 cm der traditionellen Tafelmalerei an.<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Schröter (wie Anm. 12), S. 136.

<sup>235</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 33.

Was die Fotografien jedoch im besonderen Maße wie Abbildungen von Gemälden erscheinen lässt, sind die stumpfe Textur der „Haut“ und die steifen Posen der Wachsfiguren, sowie ihre stilisierten Gesichter. Diese gehen darauf zurück, dass die Wachsfiguren selbst nach dem Vorbild von Gemälden und nicht nach den lebenden Personen geformt wurden. Dies gilt für Heinrich VIII. (Abb. 33) und seine Frauen, Shakespeare, Rembrandt und andere englische Herrscher, deren Wachsfiguren in der Serie abgebildet sind. Die Stilisierung, welche die Maler der mittelalterlichen Gemälde vorgenommen haben, setzt sich erst in den Wachsfiguren und später in den Fotografien fort, was dazu führt, dass der Betrachter meint, die „Gemälde“ wiederzuerkennen. Sugimoto weicht allerdings im Detail von den Originalen ab, nach denen die Wachsfiguren geformt wurden. Hans Holbein hatte Anna von Kleve frontal (Abb. 34), Jane Seymour (Abb. 35) und Catherine Howard im Dreiviertelprofil von rechts porträtiert, Sugimoto fotografiert sie alle im Dreiviertelprofil von links. Dies lässt darauf schließen, dass es ihm nicht um die genaue Nachahmung der Originalgemälde geht, sondern um die Imitation eines Stils der Porträtmalerei. Sugimoto erklärt selbst, dass er für seine Arbeit die Bilder flämischer Meister des 15. Jahrhunderts studiert habe und besonders von den Portraits junger Frauen von Petrus Christus fasziniert war.<sup>236</sup> Die plastische Wirkung, die scharfkantigen Kontraste, die Detailgenauigkeit und die kompositorische Nüchternheit der Bilder Petrus Christus kehren auch in Sugimotos Inszenierungen wieder.

Die Übernahme von Formen der Malerei in die Fotografie richtet den Blick auf die Frage nach dem (intermedialen) Verhältnis der beiden Medien. Ein Hinweis dazu findet sich in einer Fotografie, *The Music Lesson* (Abb. 36), die in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in der Serie einnimmt. Zum einen handelt es sich um die einzige Farbfotografie innerhalb der hier besprochenen Serien, die als Pigmentdruck produziert wurde, zum anderen geht sie auf ein Gemälde von Jan Vermeer zurück, das eher als Genregemälde und weniger als Porträt einzuordnen ist. Sugimoto hat hier eine Wachsnachbildung des Gemäldes aus Madame Tussaud's in Amsterdam fotografiert.<sup>237</sup> Auffällig ist die Betonung der optischen Perspektive des Bildes, die sich besonders in der Darstellung des Raumes, vor allem der schwarzweißen Musterung des Bodens, manifestiert. Im Spiegel über der jungen Frau am Virginal ist das Stativ der Kamera zu sehen, wo in Vermeers Gemälde die Staffelei des Malers zu sehen war. Sugimoto verfolgt die Entstehung des Bildes Vermeers mit Hilfe der Camera obscura zurück. Dies rückt das Gemälde in die Nähe der Fotografie und deutet auf die intermedialen Bezüge zwischen Fotografie und Malerei hin. Die These einer historischen Kontinuität von der Malerei zur Fotografie über den Einsatz der Camera obscura als Hilfsmittel der Malerei wurde bereits von Bourdieu und Snyder formuliert.<sup>238</sup>

<sup>236</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 33.

<sup>237</sup> In der Fotografie Sugimotos fehlen das Cello und der Stuhl in der Bildmitte.

<sup>238</sup> Snyder (wie Anm. 81), S. 37f, 41; Bourdieu (wie Anm. 81), S. 87.

Svetlana Alpers stellt die Fotografie in direkten Zusammenhang mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts: „Suchen wir nach den Vorläufern für das photographische Bild, so finden wir sie in den Bildern des 17. Jahrhunderts mit ihrer vielfältigen Verbindung von Sehen, Erkennen und Abbilden. (...) Ihren Herstellungsbedingungen nach gehört sie zu dem, was ich die keplersche Bildform nennen möchte, oder um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen: zu den indexikalischen Zeichen von Charles Peirce.“<sup>239</sup> Alpers macht dies an der Unmittelbarkeit der Abbildung, die der Fotografie ihren Wirklichkeitscharakter gibt, dem Fragmentarischen und der willkürlichen Rahmung fest, die sich auch in der niederländischen Malerei wiederfinden.<sup>240</sup> Danach ist die Fotografie wie die niederländische Malerei dadurch gekennzeichnet, dass die Aufmerksamkeit auf das Detail und die Oberfläche der Gegenstände, ihre Farben, Materialität und Lichtreflexionen, gelenkt und weniger ein Durchblick auf einen hinter der Bildfläche liegenden Raum evoziert wird.<sup>241</sup> Die niederländischen Maler waren von optischen Apparaturen wie der Camera obscura fasziniert und vertrauten ihnen, dass sie unmittelbar empirische Zeugnisse der sichtbaren Welt lieferten, und empfanden das entstehende Bild als „wahrhaft natürliche Malerei“.<sup>242</sup> Dies war möglich, da nach Johannes Kepler das menschliche Auge wie die Camera obscura als Apparat fungiert, der ein Netzhautbild erzeugt, das er als Gemälde bezeichnete.<sup>243</sup> Gleichzeitig waren sich die Maler wie Kepler bewusst, dass weder die Camera obscura noch die Netzhaut die reine Wirklichkeit wiedergeben, sondern nur eine Verzerrung derselben, also eine Augentäuschung.<sup>244</sup> Damit zeigt Alpers die Ursprünge des Vertrauens in die Kamera als Instrument zur Abbildung der Wirklichkeit, die auch Sugimoto in seinen Fotografien thematisiert. Insbesondere weist sie darauf hin, dass die Bildoberfläche als Möglichkeit zur Augentäuschung und nicht als Fenster zu

<sup>239</sup> Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 106f.; Alpers unterscheidet zwei Systeme des Bildermachens, das italienische Modell Albertis der Perspektive, und das keplersche Modell des Auges, das sie in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts verwurzelt sieht und ein optisches Bild der Camera obscura darstellt. Während das erste Modell die Bildfläche als Fenster auffasst, durch das der Betrachter in einen Raum, der die reale Welt wiedergibt, blickt, wird in Keplers Modell das Bild als eine Oberfläche aufgefasst, die einem Spiegel oder einer Landkarte gleicht und daher als deskriptiv aufzufassen ist. Jonathan Crary lehnt die Möglichkeit einer Kontinuität zwischen der niederländischen Malerei und der Fotografie ab und sieht im Gegenteil einen paradigmatischen Bruch zwischen dem durch die Camera obscura entkörperlichten, objektiven Betrachter und dem subjektiven und verkörperlichten Sehen im 19. Jahrhundert. Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden Basel 1996, S. 46f.

<sup>240</sup> Alpers (wie Anm. 239), S. 106.

<sup>241</sup> Alpers (wie Anm. 239), S. 108f.

<sup>242</sup> Alpers (wie Anm. 239), S. 83, 88f.

<sup>243</sup> Dieses Netzhautbild ist nicht gleichbedeutend mit dem der Wahrnehmung bzw. der neurologischen Weiterverarbeitung. Schon Kepler differenziert hier zwischen Sehen und Wahrnehmen. Barbara Lange, „Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz *Perspektive „als symbolische Form“* und die *Visual Culture Studies*,“ in: *Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen*. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr. Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange). URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3968/>< URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39687>< S. 7

<sup>244</sup> Alpers (wie Anm. 293), S. 91f.

einem dahinter liegenden Raum aufgefasst wurde. Die niederländischen Maler nutzten die Camera obscura wegen ihrer Fähigkeit, eine Illusion von „Realität“ zu erzeugen, wollten diese aber auch als solche enttarnen. Alpers spricht von einer erkenntnistheoretischen Bedeutung der Täuschung als Anerkennung der Tatsache, dass es sich um eine Darstellung handelt.<sup>245</sup> Die Spiegelung der Staffelei über der Frau am Virginal, die einen Hinweis auf die Produktion des Gemäldes gibt, enthüllt dem Betrachter, dass das Bild eine künstliche Wirklichkeit wiedergibt. Dieses Aufdecken der Illusion, die das Kamerabild konstruiert, macht Sugimoto in seinen Serien zum Thema.

Indem er das Gemälde Vermeers in die Fotografie überträgt, deutet Sugimoto auf die intermediale Beziehung der Fotografie zu einer „fotografischen Malerei“ hin, die ebenfalls mit Hilfe eines optischen Apparats entstanden ist. Dabei wird die Malerei allerdings als der Beginn einer Entwicklung verstanden, die durch die chemisch-physikalische Fixierung der Fotografie perfektioniert wird, was das mittlerweile selbstverständliche Selbstbewusstsein der Fotografie bezeugt. Dieses intermediale Verfahren unterscheidet sich so von dem der Piktorialisten, die eine malerische Ästhetik durch Unschärfe nachahmten, um den Kunstwert der Fotografie zu untermauern. Sugimoto äußert sich dazu so: „Ich interessiere mich hauptsächlich für die Frühzeit der Fotografie und eine noch frühere Entwicklungsstufe, als viele Maler begannen, eine Camera obscura zu verwenden, die ein vorfotografisches optisches Instrument ist und dem Maler eine präzisere Perspektive vermittelte. Das Problem bestand darin, das Bild der Camera obscura zu fixieren. Dann wurden die lichtempfindlichen Eigenschaften von Silber entdeckt. Die Kombination dieser Entdeckung mit der Camera obscura resultierte in der Fotografie. Sie ist die allerletzte Stufe dieses Prozesses.“<sup>246</sup>

Durch die Verknüpfung der Medien Malerei, Wachfigur und Fotografie erzeugt Sugimoto in der *Portraits*-Serie eine besondere Zeitstruktur. Der schwarze Hintergrund löst die Wachfiguren aus dem zeitlichen Zusammenhang der Aufnahme und des Museums. Die Kleidung, ihre Mode, ordnet die Dargestellten wiederum der Zeit zu, in der sie gelebt haben. Die Inszenierung der

<sup>245</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 33; Alpers (wie Anm. 239), S. 93.

<sup>246</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 30. Einige Autoren haben auf einen weiteren möglichen Ursprung für Sugimotos Interesse an der Nähe der Fotografie zur Malerei hingewiesen: Die Fotografie erreichte Japan um 1854 mit der Öffnung des Landes zum Westen gleichzeitig mit anderen Medien der westlichen Kunst, der Ölmalerei, dem Kupferstich und der Lithografie, was ihre Rezeption in Japan wesentlich prägte. Dabei wirkten weniger die Unterschiede zwischen wirklichkeitsgetreuer Porträtkunst in der Ölmalerei und der Fotografie als vielmehr die Gemeinsamkeiten besonders faszinierend: „To them a photograph was a picture painted with a machine, while a Western-style painting was a photograph taken with a brush.“ Kohtaro Iizawa, „The Shock of the Real. Early Photography in Japan“, in: Ausst.Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio, *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*, New York 1995, S. 37–49, hier S. 41. Es wurde beides als Methode angesehen, sich der Realität anzunähern und das feinste Detail des Motivs abzubilden. (Iizawa, S. 42) Dies spiegelt sich auch in der Terminologie wider: Das japanische Wort für Fotografie ist *shashin* und bedeutet etwa „Kopie der Wahrheit“. (Robert Stearns, „Space, Time and Memory“, in: Ausst. Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio, *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*, New York 1995, S. 51–97, hier S. 56) Das Wort wurde davor genutzt, um die realistische, zentralperspektivische Malweise, die über China nach Japan gelangte, zu bezeichnen. (Iizawa, S. 38f., Stearns, S. 56) Die Hyperrealität bei Hiroshi Sugimoto erinnert an die Obsession mit der Realität der ersten Fotografen und Maler der westlichen Tradition in Japan. (Iizawa, S. 48).

Wachsfiguren verleiht den Fotografien auf den ersten Blick den Status von „Erinnerungsbildern“, die als authentische Abbilder die Präsenz des Dargestellten vor der Kamera bezeugen. „Im Fall der historischen Persönlichkeiten aus der Zeit vor der Erfindung der Fotografie ist es fast so, als ob ich ein Fotograf aus dem 16. Jahrhundert wäre, der an ihrer Verewigung teilnimmt.“<sup>247</sup> Diese Bedeutung als Beglaubigung der einstigen Präsenz der Abgebildeten erlangt die Fotografie durch ihre Eigenschaft als Lichtabdruck, der als eine Spur, eine Schablone des Wirklichen oder wie eine Totenmaske aufgefasst wird. Susan Sontag vergleicht sie sogar mit der Reliquie: „Ein Foto von Shakespeare besitzen wäre, als besäße man einen Nagel vom Kreuz Christi.“<sup>248</sup> Der Vergleich mit der Reliquie weist auf den rituellen Wert, den jetzt nicht mehr das Original, sondern das Surrogat, die zurückgebliebene materielle Spur der Realität, also die Fotografie, besitzt. Unter Sugimotos *Portraits* befindet sich in der Tat eine Fotografie von *Shakespeare* (Abb. 37).<sup>249</sup> Auf den ersten Blick erhält sie den auratischen Wert, den Sontag anspricht, verliert diesen aber sofort wieder, wenn deutlich wird, dass es sich um die Fotografie einer Wachsfigur und eine konstruierte Darstellung handelt, genauso wie die Wachsfigur und das Gemälde auf das sie zurückgeht, und nicht um einen Abdruck der Realität. Damit rückt Sugimoto den ikonischen Charakter vor dem Indexikalischen in den Vordergrund, indem er auf den Abbildungsanspruch der Fotografie rekurriert, ihn dann aber nicht erfüllt.

Die mehrfache Übertragung von einem Medium ins andere, die jeweils eine Verfremdung mit sich bringt, und die am Ende nichts als eine leere, artifizielle Hülle zu hinterlassen scheint, führt auch zu der allgemeinen Frage, wie viel von einer realen Person noch in ihrem Bild enthalten ist. Im Fall von Anna von Kleve war das Gemälde offensichtlich idealisiert. Heinrich VIII., der 1537 nach dem Tod von Jane Seymour aus politischen Gründen eine neue Heirat mit Anna von Kleve plante, beauftragte Hans Holbein 1539, ein Porträt von ihr anzufertigen. Der Maler kam mit einem wunderschönen Bildnis von Anna von Kleve zurück, von dem sich Heinrich VIII. so beeindruckt zeigte, dass er sich entschloss, sie zu heiraten. Als er Anna jedoch persönlich sah, war er enttäuscht und lies die Ehe sechs Monate später annullieren. Das Gemälde Holbeins wurde nichtsdestoweniger als Vorbild für die Wachsfigur herangezogen und bestimmt das Bild, das wir seit Jahrhunderten von ihr haben und das Sugimoto wieder reproduziert.

Es lässt sich also festhalten, dass Sugimoto mit Hilfe intermedialer Strategien in seinen „Museumsfotografien“ illusionistische Medien und das „dokumentarische“ Medium Fotografie so ineinander verschränkt, dass dabei täuschende Bilder entstehen, die nicht nur den Realismus der Dioramen und Wachsfiguren kommentieren, sondern auch die Frage aufwerfen, inwieweit das in

<sup>247</sup> Bashkoff (wie Anm. 152), S. 28.

<sup>248</sup> Sontag (wie Anm. 96), S. 147.

<sup>249</sup> Das Chandos-Porträt in der Londoner National Portrait Gallery, nach dessen Vorbild auch die Wachsfigur geformt wurde, gilt heute als „weitgehend authentisch“. Kruse (wie Anm. 204), S. 35.

der Fotografie Dargestellte die Wirklichkeit wiedergibt oder ob sie nicht vielmehr aufgrund ihrer medialen Strukturen die Illusion der dargestellten Medien noch verstärkt und damit selbst zum Medium der Illusion wird. Diese Frage nach der Künstlichkeit der fotografischen Darstellung setzt sich auch in der Thematisierung der intermedialen Beziehung der Fotografie zur Malerei fort. In allen drei Serien erzeugt Sugimoto mit Hilfe intermedialer Strategien Bilder, die den Betrachter kurzzeitig in die Irre führen, um dann eine Medienreflexion anzuregen.

### 5.3 Die Visuelle Irritation des Betrachters

Sugimoto arbeitet bei seinen „Museumsfotografien“ bewusst mit einer Täuschung des Betrachters, die jedoch im Laufe einer genaueren Betrachtung aufgelöst wird, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die verschränkten Medien zu lenken. Es scheint daher notwendig auch diesen rezeptionsästhetischen Aspekt der intermedialen Transformationen innerhalb dieser Serien zu untersuchen, da die intermedialen Transformationen und die Sichtbarmachung der Strukturen der verknüpften Medien erst im Prozess der Betrachtung wirksam werden.

Dabei fügt sich der Effekt der Fotografien Sugimotos in eine „Strategie der visuellen Irritation“ ein, die Nina Zschocke untersucht hat. Sie folgt in ihrer Untersuchung einem wirkungs- bzw. rezeptionsästhetischen Ansatz und fasst so die Betrachtung eines Kunstwerks als aktiven Vorgang und das wahrgenommene Bild als Ergebnis eines zwischen Werk und Subjekt ablaufenden Prozesses auf.<sup>250</sup> Dabei geht sie von der These aus, dass der bewussten Wahrnehmung unbewusst ablaufende Prozesse vorausgehen, die das Sehen mitbestimmen. Dies stützt sie durch neurobiologische Wahrnehmungstheorien, nach denen das Gehirn auf der Basis vorausgegangener Erfahrungen und Wissensinhalte unentwegt Hypothesen oder Erwartungen über das Wahrzunehmende generiert, welche die visuelle Interpretation sensorischer Reize beeinflussen. Das Gehirn übernimmt so die Initiative, anstatt lediglich auf Reize zu reagieren. Entsprechen die eingehenden Reize der visuellen Prognose, wird diese verifiziert, entsprechen sie dieser jedoch nicht, kommt es zu einer visuellen Irritation. Diese führt dazu, dass die visuelle Prognose modifiziert werden muss.<sup>251</sup>

Die vorbewusst ablaufenden Wahrnehmungsprozesse haben danach auch Einfluss auf die visuelle Aufmerksamkeit und die spontane Augenbewegung. Sie beeinflussen, wie eine Szene oder ein Objekt durch Augenbewegungen und Aufmerksamkeit abgetastet wird, welche Reize also überhaupt in welcher Reihenfolge fokussiert wahrgenommen und verarbeitet werden. Eine solche selektive Aufmerksamkeit dient dazu, aus der Vielzahl von Objekten oder Reizen, die eine natürliche visuelle Szene enthält, diejenigen auszuwählen, die für aktuelle Interessen des Subjektes, etwa

<sup>250</sup> Nina Zschocke, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München 2006, S. 23.

<sup>251</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 51f.

für eine Bedeutungszuschreibung, also ein „Verstehen“ des Gesehenen relevant sind.<sup>252</sup> Danach ist der visuelle Apparat ein aktives, Lösungen suchendes und Hypothesen generierendes System.<sup>253</sup>

Einem visuell wahrgenommenen Objekt werden nach dieser These immer schon unbewusst bestimmte Eigenschaften und Identitäten zugeschrieben. Je stärker eine phänomenale Erscheinung durch vorausgehende Erfahrungen an eine Bedeutung gekoppelt wurde, desto schneller und unbewusster wird auch im phänomenalen Erleben die visuelle Erscheinung mit der Bedeutung verknüpft oder identifiziert. Die Vorstellung von einem „unschuldigen Auge“, bei dem die visuelle Wirklichkeit durch das Auge direkt ins Bewusstsein dringt, und das so eine neutrale Wahrnehmung ermöglicht, ohne Bewertung und Bedeutungszuweisung, ist damit ausgeschlossen.<sup>254</sup>

Zschocke zeigt in ihrer Untersuchung, dass einige Werke zeitgenössischer Künstler gezielt Widersprüche zwischen dem Wahrnehmungsobjekt und den Annahmen und Erwartungen, die aufgrund von Wissensinhalten und Erfahrungen unbewusst mit diesem Objekt verknüpft werden, erzeugen. Der wahrgenommene Gegenstand widersetzt sich dann einer schnellen, vorbewussten Bedeutungszuschreibung. Dies erzeugt eine irritierende Destabilisierung des erlebten Sinnzusammenhangs. Das Gesehene erhält so keine unmittelbar gegebene, konstante Bedeutung.<sup>255</sup> Die künstlerische Strategie der visuellen Irritation, die auch Sugimoto in den „Museumsfotografien“ verfolgt, erzeugt somit gezielt Widersprüche in den Bedeutungszuschreibungen des Wahrnehmungsprozesses, um den Betrachter auf seine Wahrnehmungskonventionen aufmerksam zu machen. Sie dient „einer qualitativen Veränderung der ästhetischen Werkerfahrung und der Initiierung von gedanklichen Reflexionsprozessen“.<sup>256</sup>

Die Erwartung, die bei der Betrachtung der „Museumsfotografien“ auf die Wahrnehmung einwirkt, betrifft den Realismus und die Objektivität der Fotografie. Für eine visuelle Irritation kann sich Sugimoto eines im Betrachter vorausgesetzten Vertrauens in die abbildende Qualität des Mediums bedienen. In den vorbewusst ablaufenden Deutungsmechanismen habe sich laut Zschocke nämlich die Erwartung an die Transparenz und den Dokumentationscharakter der Fotografie und somit die Verlässlichkeit und Aussagekraft des Mediums festgeschrieben.<sup>257</sup> Die Indexikalität

<sup>252</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 52f.

<sup>253</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 55.

<sup>254</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 57. Auch Ernst Gombrich bestreitet die Existenz eines unschuldigen Auges. Das Auge sei immer ein erfahrenes, das von seiner eigenen Vergangenheit, von alten und neuen Einflüssen der Sinne, der Gefühle und des Denkens beherrscht wird. Dies schließt kulturelle Gruppenerfahrungen ein. Ein unschuldiges Auge wäre hingegen blind für die Bedeutungen des Gesehenen. Vgl. dazu Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008, S. 36, 110.

<sup>255</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 201, 203.

<sup>256</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 92.

<sup>257</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 202.

der Fotografie, mit der Sugimoto dem Betrachter suggeriert, dass ein lebendiger Mensch vor der Kamera gestanden hat, gehört zu den Grundeinsichten in das Medium und leitet die Betrachterkompetenz.<sup>258</sup> Stefan Gronert stellt im Blick auf die Fotografie einen „Bilderglauben“ fest. Das Wissen um die Manipulierbarkeit des Bildes setze den unkritischen Glauben an das noch von Roland Barthes beschworene „So ist es gewesen“ keineswegs außer Kraft.<sup>259</sup>

Sugimoto rekurriert in den „Museumsfotografien“ explizit auf den scheinbaren Wahrheitsgehalt des Mediums Fotografie, der von der „Transparenz“ des Mediums abhängt. Er bildet die Wachsfiguren und Dioramen in Überschärfe ab und lässt auf den Abzügen das Korn nicht sichtbar werden, sodass der Blick des Betrachters nicht an der Oberfläche der Fotografie hängen bleibt und die Erwartung einer direkten Durchsicht auf die Wirklichkeit scheinbar bestätigt wird. „Ich möchte, dass die Leute meine Arbeit zweimal sehen, aus der Distanz und aus der Nähe. Bei großformatigen Fotos sieht man schnell das Korn. Ich will, dass der Betrachter in meine Bilder hineingezogen wird.“<sup>260</sup> Das Medium soll hier nicht als eigenständige Schicht in Erscheinung treten, sondern eine genuin fotografische Illusion erzeugen. Dazu addiert sich der Realismus der Wachsfiguren und Dioramen, die in den Fotografien als Motive bzw. als visuelle Wirklichkeit wahrgenommen und so als lebendige, natürliche und authentische Objekte eingestuft werden.

Die *Dioramas* erwecken den Eindruck naturwissenschaftlicher Abbildungen, was vor allem durch die Titel impliziert wird, die auf Spezies und Erdzeitalter hinweisen. Sugimoto unterstützt dies in einigen Ausstellungen noch durch den Repräsentationskontext und verstärkt damit die Erwartungen innerhalb des Wahrnehmungsprozesses. So zeigt er in der Ausstellung *History of History* (Japan Society, 2005–2006) auch Fossilien von Trilobiten, Ammoniten und Seelilien, die wie die Fotografien Indizes sind und die Vorstellung von Authentizität und Objektivität wissenschaftlicher Abbildungsverfahren evozieren.<sup>261</sup> Solange die Fotografie als dokumentarisches Medium eingestuft wird und die Abbildungen der Nachbildungen für fotografierte reale Landschaften und lebende Tiere gehalten werden, bleibt das fotografierte Abbildungsmedium, das Diorama, für den Betrachter unsichtbar. Der Betrachter bleibt damit vorerst im Ungewissen, ob es sich bei den Bildern um Reproduktionen von Reproduktionen handelt.<sup>262</sup>

<sup>258</sup> Kruse (wie Anm. 204), S. 38.

<sup>259</sup> Gronert (wie Anm. 2), S. 12.

<sup>260</sup> Kellein (wie Anm. 21), S. 95.

<sup>261</sup> Walter Benn Michaels, „Photographs and Fossils“, in: James Elkins (Hg.), *Photography Theory*, New York London 2007, S. 431–450, hier S. 431.

<sup>262</sup> Ähnlich wie Sugimoto in seinen *Dioramas* arbeiten auch Joan Fontcuberta, der in seinem Projekt *Fauna* (1985–89) das fiktive Archiv eines Naturforschers ausstellt und dabei die dargestellten Inhalte frei erfindet, und Sonja Braas, die in der Serie *You are here* (1998–2002) Landschaftsaufnahmen von Schaukästen, Zoos, Botanischen Gärten mit echten Landschaftsaufnahmen vermischt.

Die Fotografie *Dr. Helmut Kohl, Ruub Lubbers, Lord Carrington GCMG, François Mitterand* (Abb. 4) aus der Serie *Wax Museums* wird vom Betrachter zuerst einem weiteren Bereich der dokumentarischen Fotografie zugeordnet, nämlich der Pressefotografie. Das Bild scheint nicht das offizielle Gruppenbild eines Gipfeltreffens zu sein, dazu stehen die vier Politiker zu zufällig arrangiert zusammen. Zudem schauen sie nicht zur Kamera oder in eine gemeinsame Richtung und scheinen in der Bewegung festgehalten zu sein, worauf die etwas unbeholfenen Posen hindeuten. Vielmehr lässt die Fotografie an das hastig gemachte Bild denken, das in dem Moment aufgenommen wurde, in dem die kurze Aufstellung für die Presse am Abend eines Sitzungstages aufgelöst wird und die Politiker wieder in die Gremien verschwinden. Der Betrachter aktiviert die Erinnerung an diese überall präsenten Pressebilder und ordnet die Fotografie Sugimotos in dieses Schema ein.

Im Fall von *Sophia Loren* 1994 (Abb. 38) tritt eine weitere intermediale Form der Fotografie, das Filmstandbild, hinzu, das der Betrachter wiederzuerkennen scheint. Selbst wenn er das Filmstill aus dem Film *Und dennoch leben sie* (*Two Women*, 1960) (Abb. 39), nach dem die Wachsfigurengruppe arrangiert wurde, nicht direkt identifiziert, erkennt er die Form des Filmstandbildes aufgrund der Dramatik der Szene, in der die schockierte Tochter (Eleonora Brown) in den Armen ihrer trauernden Mutter (Sophia Loren) liegt.<sup>263</sup>

Die *Portraits*, die die formale Bildstruktur von Gemälden imitieren und die auf Gemälde zurückgehen, werden vom Betrachter, der erkennt, dass es sich um Fotografien handelt, als Abbildungen real existierender, „authentischer“ Portraitgemälde eingestuft. Auch wenn er erkennt, dass die Personen zu realistisch sind, als dass es sich wirklich um Aufnahmen von Gemälden handeln könnte, hält er sie für Fotografien lebendiger Person, die vielleicht kostümiert wurden, nicht jedoch für Wachsfiguren.<sup>264</sup> Dies wird unterstützt durch den Rezeptionskontext. So wurde die Serie, die eine Auftragsarbeit für die Deutsche Guggenheim in Berlin war, in einem weißen, 30 m langen, 8 m breiten und 6 m hohen Raum, aufgereiht wie in einer Gemäldegalerie, ausgestellt. Auch mit dem Format von 149,2 x 119,4 cm, das die Figuren lebensgroß erscheinen lässt, nähert sich Sugimoto der Malerei an. Die Präsentation der Werke soll so explizit einen lebendigen Dialog mit den klassischen Gemäldegalerien der Stadt erwecken.<sup>265</sup> Zudem besitzen die Schwarz-Weiß-Abzüge mit ihren feinen Grauwertstufen, ihrer Detailschärfe und Feinkörnigkeit eine makellose Ästhetik, die diesen Effekt unterstützt. Die Rezeption des Betrachters wird so in der Weise gelenkt, dass er das Dargestellte entweder als Gemälde oder als reale Person deutet, nicht jedoch als Wachsfigur.

<sup>263</sup> Als intermediale Figur wird das Filmstandbild beispielhaft von Cindy Sherman vorgeführt. In ihren *Untitled Film Stills* kopiert Sherman die formale Struktur und den Stil des Standbildes eines Hollywood-Films der 1950er Jahre, und überträgt so eine bestimmte medien-spezifische Form des Films auf die Fotografie. Im Gegensatz zu Cindy Shermans Werken beruht das Filmstandbild bei Sugimoto, das die erste Abbildung in den Reproduktionsschichten der Fotografie *Sophia Loren* darstellt, auf einer realen Filmszene. Das Filmstill wurde in Form der Wachsfiguren reproduziert und von Sugimoto wieder in das Medium der Fotografie übertragen.

<sup>264</sup> Spector (wie Anm. 195), S. 18.

<sup>265</sup> Ausst.Kat. *Sugimoto – Portraits* (wie Anm. 13), S. 9.

Somit findet in allen Serien eine Täuschung über das, was sie zeigen, statt. Diese beruht darauf, dass der Betrachter bei der Rezeption einer Fotografie dieser erst einmal einen Wirklichkeitsanspruch zuschreibt. Walter Benn Michaels spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die Indexikalität dazu führt, dass Fotografien nicht als Bilder gesehen werden.<sup>266</sup> Außerdem betont er den Anteil des Betrachters an dem was die Fotografie zeigt. „Our account of what the photograph shows us (...) does depend on our beliefs and desires, the beliefs and desires of the interpreters.“<sup>267</sup>

Eigentliches künstlerisches Ziel der Strategie der visuellen Irritation ist aber nicht die Täuschung des Betrachters an sich, sondern der Verweis auf diejenigen betrachterinternen Rezeptionsbedingungen, die eine Täuschung erst ermöglichen. Dies gelingt, indem eine Täuschung zwar zunächst erzeugt, jedoch auch im Werk selbst wieder gebrochen wird durch eine hieran gebundene visuelle Irritation.<sup>268</sup> Kerry Brougher beschreibt diesen Moment der Irritation als „etwas Verstörendes“, als Erkenntnis, dass dem Herstellungsprozess der Fotografien etwas „Falsches, Beunruhigendes“ innewohne.<sup>269</sup> Der Betrachter entlarvt dann plötzlich die Künstlichkeit und Illusion des Bildes. Tanja Warring spricht bei der illusorischen Fälschung in Sugimotos Fotografien, die sich erst bei näherem Hinsehen offenbart, von einem Trompe l’oeil-Effekt.<sup>270</sup>

Die Irritation bei den *Dioramas* tritt zum einen in Form von Anachronismen und zeitlichen Paradoxa auf, wenn der Betrachter bemerkt, dass einige der dargestellten Spezies nie fotografiert worden sein können. Die Datierung der Fotografie fungiert hier weniger als ein Index denn als ein Indiz für die Verschiebung der zeitlichen Referenzen, aber auch dafür, dass die Fotografien im Museum aufgenommen wurden, das eine Institution ist, die unter bestimmten Umständen die Bedingungen für die Koprpresenz der verschiedenen Epochen herzustellen vermag.<sup>271</sup> Zum anderen fällt bei genauerem Hinsehen auf, dass die Hintergründe gemalt und die Tiere zu perfekt arrangiert sind und aus zu großer Nähe fotografiert sein müssen, um in der Wildnis aufgenommen worden zu sein.<sup>272</sup> Bei den *Wax Museums* treten ähnliche Anachronismen auf wie im Fall von *Napoleon Bonaparte and the Duke of Wellington* (Abb. 4). Außerdem lässt die Künstlichkeit der Wachsfiguren Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Gezeigten aufkommen. Die Gesichter erstarren zu Masken, die Bewegungen zu unbeholfenen Gesten, die Haut wirkt stumpf. Bei den *Portraits* lassen die zu große Detailschärfe und der zu große Realismus daran zweifeln, dass es sich um Fotografien von

<sup>266</sup> Walter Benn Michaels (wie Anm. 261), S. 433.

<sup>267</sup> Walter Benn Michaels (wie Anm. 261), S. 435.

<sup>268</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 205.

<sup>269</sup> Brougher (wie Anm. 197), S. 22.

<sup>270</sup> Warring (wie Anm. 5), S. 109.

<sup>271</sup> Diekmann (wie Anm. 226), S. 77f.

<sup>272</sup> Vgl. Brougher (wie Anm. 197), S. 22.

Gemälden handelt, da sie zu glatt sind und sich kein Licht in einer Farbstruktur verfängt. Auch die Annahme, dass reale Personen in Form der Porträts inszeniert wurden, lässt sich nicht verifizieren, da die Künstlichkeit der Wachsfiguren bei näherem Hinsehen sichtbar wird.

Während also die Bilder Sugimotos auf den ersten Blick der Vorstellung von der Transparenz des Mediums und der Fotografie als Abdruck des Realen folgen, entstehen auf der Ebene des Dargestellten Widersprüche. So kann innerhalb der sonst unbewusst ablaufenden Interpretationsprozesse keine eindeutige Bedeutungszuschreibung stattfinden. Die Werke erzeugen so durch die Referenz auf das Dokumentarische der Fotografie eine bestimmte Erwartung, unterlaufen aber das hierauf aufbauende Vertrauen sofort wieder. Sugimoto nähert das Bild dem Realen an, hält jedoch, kurz bevor es den Betrachter vollständig überzeugt, inne. Das Bild ist, wie Sugimoto sagt, „so gut wie real“.<sup>273</sup> Obwohl die abgebildeten Objekte real existiert haben und daher ein Außenbezug der Fotografie bestehen bleibt, ist die Aussagekraft der Bilder über das „Reale“ gestört, denn sie dokumentieren kein reales Geschehen, sondern künstliche Repräsentationen und Konstruktionen. Anstatt dass die Fotografien authentische Portraits berühmter Persönlichkeiten zeigen, stellen sie lediglich leere Hüllen oder Oberflächen dar. Die Referenz des indexikalischen Mediums wird durch diese Künstlichkeit quasi ad absurdum geführt. Hans Belting spricht von einem „Abgrund des Referenzverlusts mitten in einem technischen Medium der Referenz.“<sup>274</sup>

Die Serien zeigen keine „Abbildungen“, sondern Bilder, die der Betrachter wiederzuerkennen scheint, weil er die Porträts der Personen in Öl und Wachs aus dem Bilderkanon bereits kennt. Mit diesen theatralischen Inszenierungen des Fotos als Durchsicht auf etwas scheinbar „Faktisches“, dessen Referent etwas Imaginäres ist, das die Geschichte und die Kunstgeschichte hervorgebracht haben, wird Barthes Realitätskonzept der Fotografie widerlegt.<sup>275</sup>

Dem Betrachter werden so die kulturell geprägten, internen Rezeptionsmechanismen, wie der Glaube an die Transparenz und den Wahrheitsgehalt des Mediums Fotografie, vor Augen geführt. Er wird aufgefordert, diese in Frage zu stellen und den Umgang mit dem Medium Fotografie zu überprüfen. Sugimoto kommentiert dies folgendermaßen: „Wenn Ihnen diese Fotografie jetzt lebensecht erscheint, dann sollten Sie sich möglicherweise überlegen, was es bedeutet, hier und jetzt zu leben.“<sup>276</sup> Dass es sich um Nachahmungen handelt, wird keinesfalls vertuscht, sondern vielmehr zum eigentlichen Bedeutungsträger stilisiert. Sugimoto negiert den dokumentarischen Charakter der Fotografie hier nicht, sondern nutzt ihn bewusst aus, um den Betrachter zu täuschen. Erst der scheinbare Blick durch das Medium hindurch und die folgende Irritation durch

<sup>273</sup> Ausst.Kat. *Hiroshi Sugimoto* (wie Anm. 13), S. 47.

<sup>274</sup> Belting (wie Anm. 200), S. 113.

<sup>275</sup> Schürmann (wie Anm. 201), S. 14, 3, 12.

<sup>276</sup> Ausst.Kat. *Hiroshi Sugimoto* (wie Anm. 13), S. 221.

die Einbeziehung weiterer Medien lenkt den Blick auf die Fotografie. Dies fordert auch Lüdeking, wenn er sagt, dass die Fotografie im Akt der Selbstreflexion sich zu ihrer „eigentümlichen Transparenz“ ausdrücklich bekennen müsse, um deutlich machen zu können, dass die Dinge ihrer Projektion nicht so erscheinen, wie wenn man sie leibhaftig vor sich hätte.<sup>277</sup>

Die visuelle Irritation lenkt die Aufmerksamkeit so einerseits auf den Wahrnehmungsprozess bzw. die betrachterinternen Konventionen, welche die Rezeption mitbedingen, und andererseits auf die Eigenschaften der verschränkten Medien und die intermedialen Transformationen. „Die Reflexion der Bedingungen des Betrachtungs- und Deutungsvorgangs ist (...) unmittelbar mit einer bewussten Auseinandersetzung mit den im Werk eingesetzten Medien verknüpft.“<sup>278</sup> Sugimoto lenkt den Blick des Betrachters hier nicht direkt auf die fotografische materielle Oberfläche der Fotografie wie in den Theaters, sondern macht einen Umweg über die Schichtung der medialen Repräsentation und Transformationen, durch welche die Täuschung möglich wird. Indem dem Betrachter die Künstlichkeit und der Illusionismus der abgebildeten Medien vorgeführt werden, die im Medium der Fotografie noch realistischer wirken, wird der Blick des Betrachters auch auf den Illusionismus der Fotografie gelenkt. Die Künstlichkeit der Aufnahme wird plötzlich deutlich und macht bewusst, dass sich das Gesehene nur auf der fotografischen Oberfläche so konstituiert. Der Umweg über das abgebildete Medium lässt eine Reflexion über die Glaubwürdigkeit beider verschränkter Medien zu. Insofern erfüllt sich hier, was Sybille Krämer von der Intermedialität fordert, nämlich eine Medienerkenntnis.

## 5.4 Mediale Schichten – Mediale Konstruktionen

Hiroshi Sugimoto überlagert in den Serien *Dioramas*, *Wax Museums* und *Portraits* jeweils mehrere mediale Reproduktionen. Bei jeder Übertragung des Bildes in ein neues Medium findet eine Verfremdung statt, die sich dem Dargestellten als mediale Spur einschreibt, sodass sich in allen Fotografien komprimierte Bild- und Realitätsschichten ergeben. Damit stellt sich die Frage, inwieweit unter den mehrfachen Kopien noch ein Original, das Reale, auszumachen ist. Dem entsprechend wurden die „Museumsfotografien“ Sugimotos häufig im Zusammenhang mit dem Konzept des Simulakrums betrachtet.<sup>279</sup>

Der Begriff des Simulakrums ist ein zentrales Element in Jean Baudrillards Simulationstheorie. Danach leben wir im Zeitalter der Simulation, der Hyperrealität, die durch die Referenzlosigkeit der Zeichen gekennzeichnet ist, und in der das Reale hinter den Zeichen verschwindet. Während

<sup>277</sup> Lüdeking (wie Anm. 88), S. 119.

<sup>278</sup> Zschocke (wie Anm. 250), S. 261.

<sup>279</sup> So etwa: Bashkoff (wie Anm. 152); Warring (wie Anm. 5); Armstrong (wie Anm. 6).

in früheren Epochen die Zeichensysteme durch die Imitation, wie in der Renaissance und dem Barock, oder die Reproduktion, wie im industriellen Zeitalter, gekennzeichnet waren, reproduzieren sich die Zeichen im Medienzeitalter selbst und verweisen so auf keinen Referenten mehr.<sup>280</sup> Die Folge ist eine „Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen“.<sup>281</sup> Baudrillard stellt damit in seiner pessimistischen Medientheorie das Verschwinden des Realen im Hyperrealismus der Simulation fest. „Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdopplung des Realen, vorzugsweise auf Grundlage eines anderen reproduzierten Mediums – Werbung, Photo etc. – und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, es wird zur Allegorie des Todes (...).“<sup>282</sup>

Rosalind Krauss übertrug die Idee des Simulakrums auf die Fotografie und beschreibt damit die Unterminierung der Unterscheidung von Original und Kopie und die fotografischen Bilder, die eine Schichtung von Stereotypen sind und reproduzieren, was schon eine Reproduktion ist.<sup>283</sup> Diese Fotografien seien falsche Kopien, die nicht mehr wesensmäßig, d.h. im Sinne ihrer Idee, mit dem Original verbunden sind, sondern nur leere Hüllen reproduzieren.<sup>284</sup> Dies wird besonders deutlich in der Fotografie *The Last Supper* (Abb. 40), die eine Wachsnachbildung des Letzten Abendmahls von Leonardo Da Vinci zeigt. Der Realismus der Szene bewirkt dabei weniger eine Authentifizierung als vielmehr eine Banalisierung des Themas. Das Bild hat im Laufe der Zeit, in der es immer wieder reproduziert und zitiert wurde, seine Bedeutung als christliche Darstellung verloren und hat sich zu einem autonomen Zeichen entwickelt.

Die Bilder Sugimotos evozieren diesen Gedanken des Simulakrums, indem sie keine realen Menschen oder Tiere abbilden, sondern ihre illusionistischen Kopien ein weiteres Mal reproduzieren und dabei den Schein des Realen erwecken. Die Verfremdung, die bei jeder Transformation von einem Medium zum nächsten stattfindet, lässt das Dargestellte schließlich zur leeren Hülle, der falschen Kopie, werden. In den Portraits wurden die Gemälde bereits in Form von Wachsfiguren reproduziert, sodass sich unter den medialen Schichten keine Verbindung mehr zu den originalen Gemälden und erst recht nicht zu den historischen Personen feststellen lässt. Das „Reale“ verflüchtigt sich hier von Medium zu Medium. Der Referent ist in der Tat ein Zeichen geworden.

Während die „Museumsfotografien“ Sugimotos also das Simulakrum in gewisser Weise thematisieren, stellen sie doch meiner Ansicht nach kein echtes Simulakrum im Sinne der Simulationstheorie Baudrillards dar, sondern decken dieses vielmehr auf. Die Simulakren des Simulations-

<sup>280</sup> Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 79f.

<sup>281</sup> Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 9.

<sup>282</sup> Baudrillard (wie Anm. 280), S. 113f.

<sup>283</sup> Rosalind Krauss, „Eine Bemerkung über die Photographie und das Simulakrale“, in: dies. *Das Photographische: Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 210–223, hier S. 218.

<sup>284</sup> Krauss (wie Anm. 283), S. 219f.

zeitalters sind nämlich keine Täuschungen mehr wie Sugimotos Fotografien, da die Fälschung nicht mehr erkennbar ist. Das Reale verschwindet völlig hinter den Zeichen und den Effekten des Realen, sodass auch keine Differenz mehr zwischen Realem und medialer Täuschung existiert. Die Simulation ist die Realität. „Der Betrachter eines Bildes trifft nicht mehr auf die glatte zweidimensionale Oberfläche, welche die Illusion schließlich als Gemälde oder Fotografie preisgibt.“<sup>285</sup> In den Fotografien Sugimotos geht es aber gerade um die Aufdeckung der Täuschung, die die medialen Schichten und Strukturen hervorscheinen lässt. Zwar geht Sugimoto von der Kopie aus und macht diese mit Hilfe der Fotografie scheinbar zur Realität, gleichzeitig wird der Blick des Betrachters aber auch auf die Künstlichkeit und Konstruiertheit des Sichtbaren gelenkt. Für die visuelle Irritation, die Sugimoto in seinen Werken vollzieht, ist dieses Störungsmoment, durch das der Betrachter die Täuschung aufdeckt und die medialen Strukturen entschlüsselt, in der ansonsten perfekten Ästhetik des Werkes gerade konstitutiv. Dies lässt sich mit dem vergleichen, was Dieter Mersch als Paradoxa der Kunst hervorhebt, die im Sinne einer Darstellung von Undarstellbarkeit der Medien fungieren, „um im Durchriss durch die medial erzeugten Simulakraden Verschattetes oder Verdrängtes allererst sichtbar zu machen.“<sup>286</sup> Indem Sugimoto auf den Verlust der fotografischen Referenz in seinen Bildern aufmerksam macht und so das Medium ins Dysfunktionale stürzen lässt, macht er gerade auf die medialen Strukturen und den Unterschied zwischen der Wirklichkeit des Bildes und dem Realen aufmerksam.

Das Simulakrum des Simulationszeitalters steht in erster Linie mit der digitalen Fotografie, die mit Hilfe eines Codes generiert ist, in Zusammenhang. Sugimoto arbeitet demgegenüber bewusst mit der analogen Fotografie. Damit wahrt er bei allem „Referenzverlust“ letztendlich doch das indexalische Verhältnis und macht damit eher darauf aufmerksam, dass die mediale Täuschung kein neues Problem darstellt, sondern vielmehr nur eine neue Form erhalten hat.

Dies deckt sich mit Florian Rötzers Einschätzung, der im Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie keinen radikalen Bruch sieht und darauf hinweist, dass die Fotografie vielmehr schon immer ein Medium mit begrenztem Wahrheitsanspruch ist. „Nur ist ein weiteres Stück Naivität zerstört, denn immer haben neue Erkenntnisse und Techniken nicht nur neue Möglichkeiten der Illusion geschaffen, sondern auch einen weiteren Schritt auf dem Weg zur Aufklärung.“<sup>287</sup> Indem Sugimoto die Fotografie mit den Illusionsmedien Wachsfigur und Diorama verschränkt und dabei den Realismus der Darstellung noch überbietet, zeigt er, wie auch die analoge Fotografie zur Manipulation fähig ist. Dazu gehört neben der Perspektive, der Ausschnitthaftigkeit und der Stillstellung auch die Retusche und die Schwarz-Weiß-Abbildung. Die inhärente Transformation des

<sup>285</sup> Warring (wie Anm. 5), S. 125.

<sup>286</sup> Mersch (wie Anm. 8), S. 92.

<sup>287</sup> Florian Rötzer, „Betrifft: Fotografie“, in: Hubertus v. Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden Basel 1995, S. 13–25, hier S. 25.

Sichtbaren inszeniert Sugimoto in seinen Fotografien mit Hilfe intermedialer Strategien. Durch die Einbeziehung der illusionistischen Wachsfiguren und Dioramen macht Sugimoto deutlich, dass es immer mediale Täuschungen gab, ob in der niederländischen Malerei, der Wachsbildnerei oder den Dioramen. Die Bild-, Medien- und Realitätsschichten in den Museumsfotografien evozieren so auch eine Genealogie illusionistischer Medien, die in der digitalen Fotografie lediglich eine neue Form zu finden scheint.

## 6. Intermediale Strategien: Medienreflexion bei Hiroshi Sugimoto

Im Rahmen dieser Arbeit wurden die intermedialen Strategien im Werk von Hiroshi Sugimoto untersucht. Dabei standen die Serien *Theaters*, *Drive-In Theaters*, *Dioramas*, *Wax Museums* und *Portraits* im Fokus der Betrachtung. Sugimoto verschränkt darin die Medien Film, Diorama, Wachsfigur und Malerei mit der Fotografie. Ausgehend von der Annahme, dass Intermedialität ein strategisches Mittel zur Medienreflexion darstellt, habe ich versucht zu zeigen, wie Sugimoto damit die Konstruiertheit bildlicher und medialer Wirklichkeit thematisiert und sich so in eine zeitgenössische Fotografie einfügt, die auf diese Weise das Sichtbare in Frage stellt.

Es kristallisierte sich heraus, dass im Rahmen der Intermedialität der Transformation des Mediums, die dieses als Form exponiert, eine besondere Bedeutung zukommt. Bei der Übertragung des Films in die Fotografie in den Serien *Theaters* und *Drive-In Theaters* lies Sugimoto durch den Einsatz von Langzeitbelichtungen die Filmbilder auf der Leinwand verschwinden und machte im Gegenzug das räumliche Dispositiv der Filmprojektion sichtbar. Dabei zeigte sich das Medium als eine Kombination aus Licht, apparativer Bewegung, immateriellen Bildern und einer konstitutiven Betrachterfixierung in einem dunklen Raum. Die Verdichtung des Films zu einem weißen Rechteck, die auf der Fotografie als Störung erscheint, wurde dabei als doppelte Medienreflexion verstanden. Während sowohl das filmische Leinwandbild als auch die Fotografie gewöhnlich als transparente Ausblicke auf eine dahinter liegende Wirklichkeit gedeutet werden, erscheinen sie hier als opake Oberfläche, die nichts mehr zeigt und damit die mediatisierte Wahrnehmung der Wirklichkeit kommentiert.

Bei der Untersuchung der Serien *Dioramas*, *Wax Museums* und *Portraits* wurde versucht aufzuzeigen, wie Sugimoto durch die Repräsentation der Dioramen und Wachsfiguren in der Fotografie eine Verfremdung in Form einer „Verlebendigung“ und eines scheinbaren Realismus erreicht, die als intermediale Transformation begriffen werden kann, welche die medialen Strukturen der Medien reflektiert. Die Verbindung illusionistischer Medien mit dem dokumentarischen Medium Fotografie, die scheinbar authentische Bilder hervorbringt, inszeniert nicht nur die Augentäuschung der repräsentierten Medien, sondern stellt auch die Glaubwürdigkeit fotografischer Bilder in Frage.

Die Übertragung von Strukturen und Bildern der Malerei in die Fotografie bei den *Portraits* wurde zudem als Kommentar zur historischen intermedialen Beziehung des ikonischen und des indexikalischen Mediums aufgefasst, die auf der Verwendung des technischen Hilfsmittels der Camera obscura und der Detailgenauigkeit des bildlich Dargestellten beruht. Es wurde festgestellt, dass nicht nur in der niederländischen Malerei, sondern auch in den Fotografien Sugimotos gegenüber der direkten Wiedergabe der Realität die Konstruktion des Sichtbaren im Vordergrund stand.

Die Effekte der täuschenden Bilder auf den Betrachter, die als visuelle Irritation bezeichnet wurden, machten die Bedeutung des Rezeptionsprozesses für die Erfassung der intermedialen Trans-

formationen, die den Blick auf das Medium lenken, deutlich. Die sich daraus für den Betrachter ergebende Infragestellung der Glaubwürdigkeit des Sichtbaren, macht diesen auf die Konstruktion medialer Bilder aufmerksam. Sugimoto, der immer im Medium der analogen Fotografie arbeitet, geht vom Abbildungscharakter der Fotografie aus, um ihn gleichzeitig zu untergraben. Damit thematisiert er Fragen, die gerade im Zeitalter digitaler Bilder gestellt werden. Die verschiedenen intermedialen Strategien Hiroshi Sugimotos zeigen sich so als Mittel zur Medienerkenntnis sowohl der repräsentierten und imitierten Medien als auch der Fotografie selbst.

## 7. Literaturverzeichnis

### 7.1 Ausstellungskataloge und Künstlerbücher

Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin: *Sugimoto – Portraits*. New York Berlin 2000.

Ausst.Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio: *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*. New York 1995.

Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2007–2008, Museum der Moderne Salzburg 2008, SMB Nationalgalerie Berlin 2008, Kunstmuseum Luzern 2008–2009: *Hiroshi Sugimoto*. Hg. von Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm. Ostfildern 2007.

Ausst.Kat. Sainsbury Centre for Visual Arts University of East Anglia Norwich: *Hiroshi Sugimoto*. Norwich 1997.

Ausst.Kat. Spencer Museum of Art Lawrence, The Pennsylvania Museum of Art Philadelphia: *Diane Arbus: Magazine Work*. New York 1984.

Ausst.Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 1995–1996, Hara Museum of Contemporary Art Tokio: *Sugimoto*. o.O.

Kellein, Thomas: *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*. Buch zur Ausstellung vom 21.01.–05.03.1995 Kunsthalle Basel. Stuttgart 1995.

Ausst.Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles. Russel Ferguson (Hg.): *Sugimoto*. Los Angeles 1993.

Sugimoto, Hiroshi: *Theaters*. New York 2000.

### 7.2 Primär- und Sekundärquellen

Aigner, Carl: „Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Appropriationen kunsthistorischer Werke“. In: Ausst.Kat. Kunsthistorisches Museum Wien: *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*. Hg. von Wilfried Seipel. Wien 1993. S. 38-42.

Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 1985.

Armstrong, Carol: „Öl zu Wachs zu Silber: Sugimotos Porträtgalerie“. In: Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, 2000: *Sugimoto – Portraits*. New York Berlin 2000. S. 44–53.

Barthes, Roland: „Beim Verlassen des Kinos“. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache, Kritische Essays IV*. Frankfurt am Main 2005. S. 376–380.

Barthes, Roland: „Die Fotografie als Botschaft“. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990. S. 11–27.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 2007.

Bashkoff, Tracy: „Die Geschichte der Welt: Ein Gespräch mit Hiroshi Sugimoto“. In: Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin 2000: *Sugimoto – Portraits*. New York Berlin 2000. S. 26–40.

Baudelaire, Charles: „Die Fotografie und das moderne Publikum (1859)“. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I 1839–1912*. München 1980. S. 110–113.

Baudry, Jean-Louis: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975)“. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999. S. 381–404.

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.

Belting, Hans: „Sugimotos Filme“. In: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München 2006. S. 283–292.

Belting, Hans: „The Theaters of Illusion“. In: Hiroshi Sugimoto: *Theaters*. New York 2000. S. 8–13.

Benn Michaels, Walter: „Photographs and Fossils“. In: James Elkins (Hg.): *Photography Theory*. New York London 2007. S. 431–450.

Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München 1999. S. 111–128.

Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie (1965)*. Hamburg 2006.

Brougher, Kerry: „Unmögliche Fotografie“. In: Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2007–2008, Museum der Moderne Salzburg 2008, SMB Nationalgalerie Berlin 2008, Kunstmuseum Luzern 2008–2009: *Hiroshi Sugimoto*. Hg. von Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm. Ostfildern 2007. S. 21–31.

Bryson, Norman: „Alles, was wir sehen, ist eine Art Troja“. In: Ausst.Kat. Deutsche Guggenheim Berlin: *Sugimoto – Portraits*. New York Berlin 2000. S. 54–65.

Bryson, Norman: „Hiroshi Sugimotos Metabolische Photographie“. In: *Parkett 16* (1996). S. 124–127.

Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München Wien 1989.

Coolidge Rousmaniere, Nicole: „Towards the End of Time: Hiroshi Sugimoto's *Hall of Thirty-Three Bays*“. In: Ausst.Kat. Sainsbury Centre for Visual Arts University of East Anglia Norwich: *Hiroshi Sugimoto*. Norwich 1997. S. 7–16.

Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden Basel 1996.

Crimp, Douglas: „Pictures“. In: Tamara Horáková, Ewald Maurer, Johanna Hofleitner, Ruth Maurer-Horak (Hg.): *Image – images: Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. Wien 2001. S. 121–138.

Damisch, Hubert: *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen*. Berlin 2004.

de Duve, Thierry: „Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox“. In: James Elkins (Hg.): *Photography Theory*. New York London 2007. (zuerst erschienen in: *October 5* (Summer 1978) S.113-125). S. 109–124.

Denson, G. Roger: „Belichtung und Erleuchtung. Das Phänomen des hermeneutischen Zirkels in Hiroshi Sugimotos kontemplativer Photographie“. In: *Parkett 46*, 1996. S. 146–150.

Diekmann, Stefanie: „Im Museum. Über Hiroshi Sugimotos Wax Museums und Dioramas“. In: *Fotogeschichte 112/2009*. S. 73–79.

Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam Dresden 1998.

Foucault, Michel: „Andere Räume (1967)“. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1993. S. 34–46.

Freud, Sigmund: „Notiz über den „Wunderblock“ (1925)“. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999. S. 377–380.

Fried, Michael: *Why photography matters as art as never before*. New Haven London 2008.

Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg 2009.

Gronert, Stefan: „Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Fotografie“. In: Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn 1999, Museum of Contemporary Art North Miami 1999: *Große Illusionen: Thomas Demand, Andreas Gursky, Edward Ruscha*. Köln 1999. S. 12–31.

Hoffmann, Christoph: „Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886/87“. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main 2002. S. 342–365.

Hüppauf, Bernd: „Zwischen Imitation und Simulation – Das unscharfe Bild“. In: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*. München 2006. S. 254–277.

Iizawa, Kohtaro: „The Shock of the Real. Early Photography in Japan“. In: Ausst.Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio: *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*. New York 1995. S. 37–49.

Khurana, Thomas: „Niklas Luhmann – Die Form des Mediums“. In: Alice Lagaay, David Lauer (Hg.): *Medientheorien: Eine philosophische Einführung*. Frankfurt New York 2004. S. 97–125.

Köhler, Michael: „Arrangiert, konstruiert und inszeniert – Vom Bilder-Finden zum Bilder-Erfinden“. In: Ders. (Hg.): Ausst.Kat. Kunstverein München 1989. *Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*. Kilchberg/Zürich 1995. S. 15–46.

Krämer, Sybille: „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“. In: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie: Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt am Main 2003. S. 78–90.

Kröner, Magdalena: „Sehen heißt fragen. Ein Gespräch mit Hiroshi Sugimoto“. In: *Kunstforum international: die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst*, 193, (2008). S. 266–277.

Kruse, Christiane: „Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen“. In: Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl (Hg.): *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?* Göttingen 2006. S. 15–42.

Lorenz, Thorsten: „Das Kino in seiner geschichtlichen Entwicklung“. In: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Teilband 2. Berlin New York 2001. S. 1084–1092.

Lüdeking, Karlheinz: „Die Undurchsichtigkeit der Fotografie“. In: Richard Hoppe-Seiler, Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hg.): *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag. Berlin 2005. S. 89–119.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995.

Luhmann, Niklas: „Medium der Kunst“. In: Niels Werber (Hg.): *Niklas Luhmann. Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main 2008.

Malraux, André: *Das imaginäre Museum*. Baden-Baden 1947.

Maurer-Horak, Ruth: „Die Krise des Motivs in der Fotografie“. In: Tamara Horáková+Ewald Maurer, Johanna Hofleitner, Ruth Maurer-Horak (Hg.): *Image – Images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. Wien 2001. S. 161–188.

Mersch, Dieter: „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative“ Medientheorie“. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004. S. 75–95.

Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg 2006.

Metz, Christian: „Foto, Fetisch (1985, 1990)“. In: Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie IV: 1980-1995*. München 2000. S. 345–355.

Müller, Jürgen E.: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996.

Müller-Tamm, Pia: „Double Infinity. Über Anfang und Ende in Sugimotos neusten Werken“. In: Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2007-2008, Museum der Moderne Salzburg 2008, SMB Nationalgalerie Berlin 2008, Kunstmuseum Luzern 2008-2009: *Hiroshi Sugimoto*. Hg. von Kerry Brougher, Pia Müller-Tamm. Ostfildern 2007. S. 33–43.

Oettermann, Stephan: *Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main 1980.

Paech, Joachim: „Der Bewegung einer Linie folgen... Notizen zum Bewegungsbild“. In: ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin 2002. S. 133–161.

Paech, Joachim: „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen“. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998. S. 14–30.

Paech, Joachim: „Le Nouveau Vague oder Unschärfe als intermediale Figur“. In: Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München 2008. S. 345–360.

Paech, Joachim: „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“. In: Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen (Hg.): *HyperKult*. Basel 1997. S. 331–367.

Paech, Joachim: „Was ist ein kinematographisches Bewegungsbild?“ In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006. S. 92–107.

Paech, Joachim; Schröter, Jens: „Intermedialität analog/digital – ein Vorwort“. In: Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München 2008.

Peirce, Charles Sanders: „Die Kunst des Rasonierens“. In: ders.: *Semiotische Schriften*. Bd.1. hg. u. übers. v. Christian Kloesel u. Helmut Pape. Frankfurt am Main 1986. S. 191–201.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen Basel 2002.

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main 2003.

Rugoff, Ralph: „Halbtot. Vielleicht bin ich bereits halb tot. – Hiroshi Sugimoto“. In: *Parkett 46*, 1996. S. 137–142.

Sager Eidt, Laura M.: *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam New York 2008.

Schlosser, Julius von: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*. Hg. von Thomas Medicus. Berlin 1993.

Schröter, Jens: „Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“. In: *montage/av 7/2/1998*. S. 129–154.

Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt am Main 2008.

Schwarte, Ludger: „Das Licht als öffentlicher Raum. Die Laterna magica und die Kino-Architektur“. In: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005. S. 212–228.

Singer, Robert T.: „Japan's Persisting Traditions. A premodern Context for Postmodern Art“. In: Ausst.Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio: *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*. New York 1995. S. 15–35.

Snyder, Joel: „Das Bild des Sehens“. In: Herta Wolf (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt am Main 2002. S. 23–59.

Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München 1995.

Spielmann, Yvonne: „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“. In: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder, Karl Prümm, Hartmut Winkler (Hg.): *Über Bilder Sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg 2000. S. 57–67.

Spielmann, Yvonne: „Framing, Fading, Fake: Peter Greenaways Kunst der Regeln“. In: Joachim Paech (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart Weimar 1994. S. 132–149.

Spielmann, Yvonne: *Intermedialität: Das System Peter Greenaway*. München 1998.

Stearns, Robert: „Space, Time and Memory“. In: Ausst.Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio. *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*. New York 1995. S. 51–97.

Sugimoto, Hiroshi: „The Virtual Image“. In: Hiroshi Sugimoto: *Theaters*. New York 2000. S. 16–17.

Sykora, Katharina: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*. Köln 1999.

Ullrich, Jessica: *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*. Berlin 2003.

Voss, Christiane: „Die leibliche Dimension des Mediums Kino“. In: Frank Bösch, Manuel Borutta (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*. Frankfurt am Main New York 2006. S. 63–80.

Wall, Jeff: „Drei Gedanken zur Fotografie“. In: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): *Jeff Wall. Catalogue raisonné 1978–2004*. Basel Göttingen 2005. S. 444–445.

Winkler, Hartmut: „Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus – Theorien, Frankreich 1969-75“. In: Knut Hickethier, Hartmut Winkler (Hg.): *Filmwahrnehmung: Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Berlin 1990. S. 19–25.

Wolf, Werner: „Intermedialität“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart 2008.

Wollen, Peter: „Feuer und Eis (1984)“. In: Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie IV: 1980–1995*. München 2000. S. 355–361.

Wonders, Karen: *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Uppsala 1993.

Yau, John: „Hiroshi Sugimoto: No Such Thing As Time“. In: *Artforum* (New York), 22, Nr. 8 (April 1984). S. 48–52.

Zschocke, Nina: *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*. München 2006.

### 7.3 Internetquellen

<http://www.akroncivic.com/pages/info/history.html>  
(letzter Zugriff am 31.8.2009)

Interview mit Hiroshi Sugimoto:

<http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html>  
(letzter Zugriff am 1.11.2009)

Kornmeier, Uta: *Taken from Life – Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhunderts*. Berlin 2003.

<http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/kornmeier-uta-2003-04-28/PDF/kornmeier.pdf>  
(letzter Zugriff am 14.11.2009)

Lange, Barbara: „Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz *Perspektive „als symbolische Form“* und die *Visual Culture Studies*“. In: *Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen*. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr. Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

URL: <http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3968/>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39687>

(letzter Zugriff am 14.11.2009)

Müller, Susanne: *Intermedialität: Zur Transformation von Unterschieden, die einen Unterschied machen*. Vorlesung. Berlin 2004.

<http://www.susimueller.de/download/s.mueller.intermedialitaet.pdf>

(letzter Zugriff am 14.11.2009)

Schröter, Jens: *Das Sequenzbild. An der Grenze von bewegt und unbewegt*. Vortrag gehalten an der Keio-University, Tokio, 4.10.2008.

[http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/pdf/SoSe09\\_Schroeter\\_Sequenzbild\\_Tokyo.pdf](http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/pdf/SoSe09_Schroeter_Sequenzbild_Tokyo.pdf)

(letzter Zugriff am 14.11.2009)

Schürmann, Eva: *Worauf rekurren Bilder? Zum Referenzproblem bildlicher Darstellungen*. Beitrag zum XXI. Deutschen Kongress für Philosophie, September 2008 in Essen.

[http://www.dgphil2008.de/fileadmin/download/Sektionsbeitraege/01-1\\_Schuermann.pdf](http://www.dgphil2008.de/fileadmin/download/Sektionsbeitraege/01-1_Schuermann.pdf)

(letzter Zugriff am 14.11.2009)

Warring, Tanja: *Pastiche. Zwischen Vanitas, Illusion und Grotteske. Inszenierte Stilllebenfotografien im ausgehenden 20. Jahrhundert*. Zürich 2005.

[http://opac.nebis.ch/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/2EYI6X44AKQ6FEU7A88U8IVN9MUS68.pdf](http://opac.nebis.ch/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/2EYI6X44AKQ6FEU7A88U8IVN9MUS68.pdf)

(letzter Zugriff am 14.11.2009)

## 8. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1            Hiroshi Sugimoto  
*Regency, San Francisco, 1992*  
Negativ 239  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 2            Hiroshi Sugimoto  
*Los Altos Drive-In, Lakewood, 1993*  
Negativ 721  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 3            Hiroshi Sugimoto  
*Polar Bear, 1976*  
Negativ 105  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 4            Hiroshi Sugimoto  
*Dr. Helmut Kohl, Ruud Lubbers, Lord Carrington GCMG, François Mitterand, 1994*  
Madame Tussaud's, London  
Negativ 816  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 5            Hiroshi Sugimoto  
*Catherine of Aragon, 1999*  
Negativ 830  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 6            Hiroshi Sugimoto  
*State Theater, Sydney, 1997*  
Negativ 263  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 7            Hiroshi Sugimoto  
*Winnetika Drive-In, Paramount, 1993*  
Negativ 711  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

- Abb. 8 Hiroshi Sugimoto  
*Akron Civic, Ohio, 1980*  
Negativ 203  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 9 Hiroshi Sugimoto  
*Stanley, New Jersey, 1978*  
Negativ 215  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 10 Hiroshi Sugimoto  
*IMAX Tempozan, Osaka, 1999*  
Negativ 271  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 11 Hiroshi Sugimoto  
*Vineland Drive-In, San Gabriel Valley, 1993*  
Negativ 702  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 12 Hiroshi Sugimoto  
*Tri-City Drive-In, San Bernadino, 1993*  
Negativ 731  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 13 Hiroshi Sugimoto  
*Union City Drive-In, Union City, 1993*  
Negativ 701  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 14 Hiroshi Sugimoto  
*Lafayette, New York, 1977*  
Negativ 225  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 15 Hiroshi Sugimoto  
*Paramount, Oakland, 1992*  
Negativ 241  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

- Abb. 16      Hiroshi Sugimoto  
*Paramount, Oakland, 1994*  
Negativ 256  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 17      Hiroshi Sugimoto  
*Time Exposed, Adriatic Sea, 1990 bis heute*  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 18      Hiroshi Sugimoto  
*Hyena-Jackal-Vulture, 1976*  
Negativ 106  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 19      Hiroshi Sugimoto  
*White Mantled Colobus, 1980*  
Negativ 102  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 20      Hiroshi Sugimoto  
*Bongo, 1994*  
Negativ 140  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 21      Hiroshi Sugimoto  
*Manatee, 1994*  
Negativ 136  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 22      Hiroshi Sugimoto  
*Cro-Magnon, 1994*  
Negativ 144  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 23      Hiroshi Sugimoto  
*Permian Land, 1992*  
Negativ 120  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

- Abb. 24      Hiroshi Sugimoto  
*Earliest Human Relatives*, 1994  
Negativ 142  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 25      Hiroshi Sugimoto  
*The Brides in the Bath Murderer*, 1994  
Negativ 802  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 26      Hiroshi Sugimoto  
*Napoleon Bonaparte and the Duke of Wellington*, 1994  
Negativ 812  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 27      Hiroshi Sugimoto  
*Henry VIII*, 1999  
Negativ 829  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 28      Hiroshi Sugimoto  
*Anne Boleyn*, 1999  
Negativ 831  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 29      Hiroshi Sugimoto  
*Jane Seymour*, 1999  
Negativ 832  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 30      Hiroshi Sugimoto  
*Anne of Cleves*, 1999  
Negativ 833  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 31      Hiroshi Sugimoto  
*Catherine Howard*, 1999  
Negativ 834  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

- Abb. 32      Hiroshi Sugimoto  
*Catherine Parr*, 1999  
Negativ 835  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 33      Hans Holbein der Jüngere  
*Porträt Heinrich VIII. von England*, 1539–40  
Tempera auf Holz, 88,2 x 75 cm  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Holbein\\_d.\\_J.\\_074.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_d._J._074.jpg)
- Abb. 34      Hans Holbein der Jüngere  
*Verlobungsportrait der Anne of Cleves*, 1539  
Louvre, Paris  
© bpk / RMN /Paris, Musée du Louvre / Félicien Faillet
- Abb. 35      Hans Holbein der Jüngere  
*Jane Seymour*, um 1536/1537  
Tempera auf Eichenholz  
65,4 x 40,7 cm  
© Kunsthistorisches Museum Wien
- Abb. 36      Hiroshi Sugimoto  
*The Music Lesson*, 1999  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 37      Hiroshi Sugimoto  
*William Shakespeare*, 1999  
Negativ 840  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 38      Hiroshi Sugimoto  
*Sophia Loren*, 1994  
Negativ 820  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Abb. 39      *Two Women*, 1960  
Sophia Loren, Eleonora Brown  
Filmstill aus *Two Women*, Vittoria De Sica, 1960, Italien  
<http://www.filmthreat.com/UploadImages/two%20women.jpg>

Abb. 40

Hiroshi Sugimoto

*The Last Supper*, 2000

© Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

## 9. Abbildungen

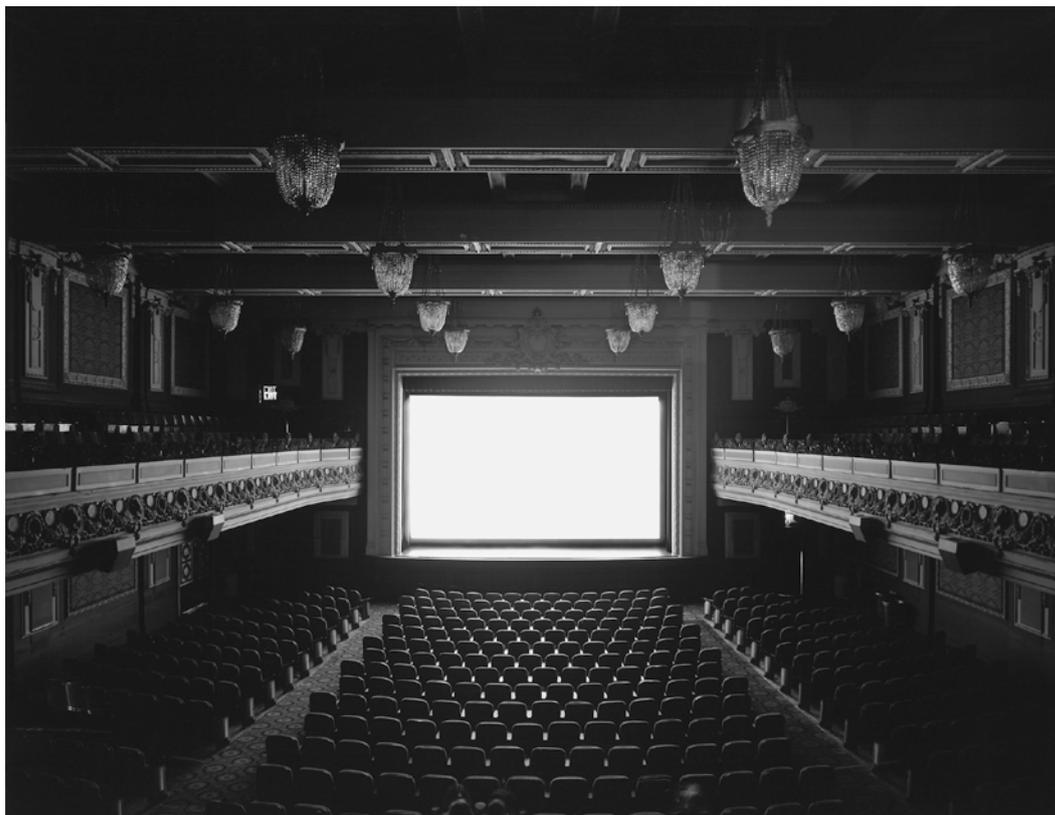


Abb. 1 Hiroshi Sugimoto, *Regency, San Francisco, 1992*

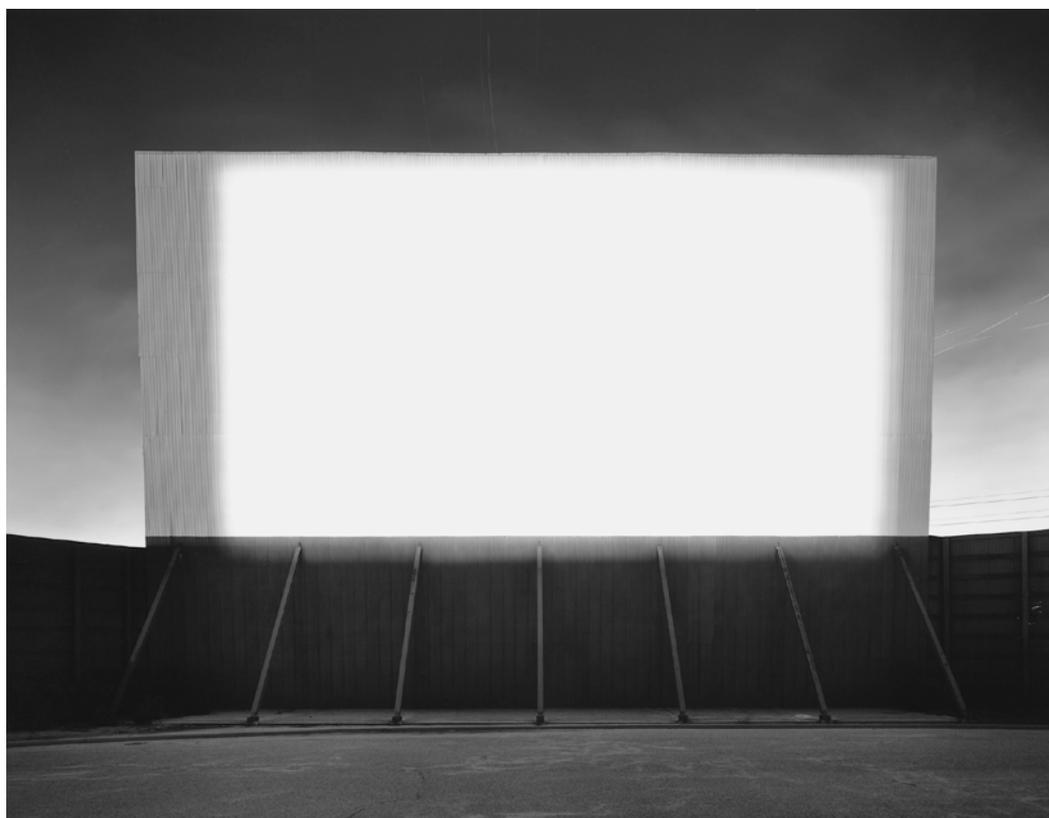


Abb. 2 Hiroshi Sugimoto, *Los Altos Drive-In, Lakewood, 1993*



Abb. 3 Hiroshi Sugimoto, *Polar Bear*, 1976



Abb. 4 Hiroshi Sugimoto, *Dr. Helmut Kohl, Ruud Lubbers, Lord Carrington GCMG, François Mitterrand*, 1994



Abb. 5 Hiroshi Sugimoto, *Catherine of Aragon*, 1999

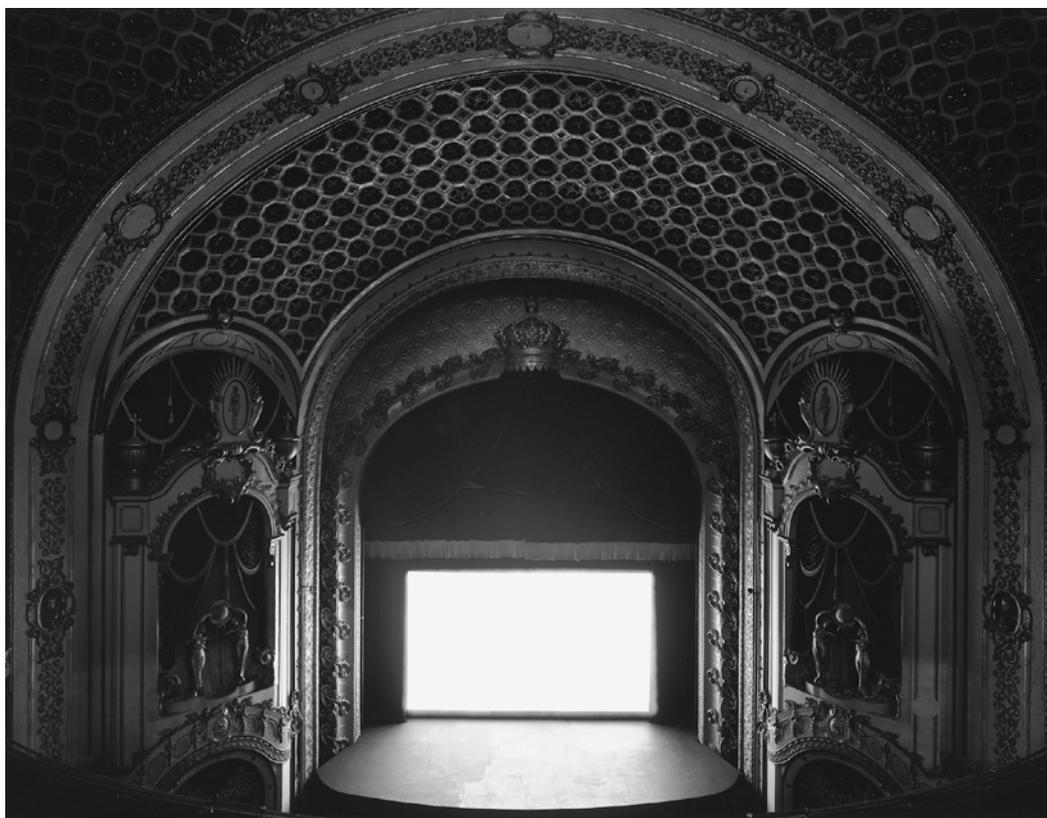


Abb. 6 Hiroshi Sugimoto, *State Theater, Sydney*, 1997

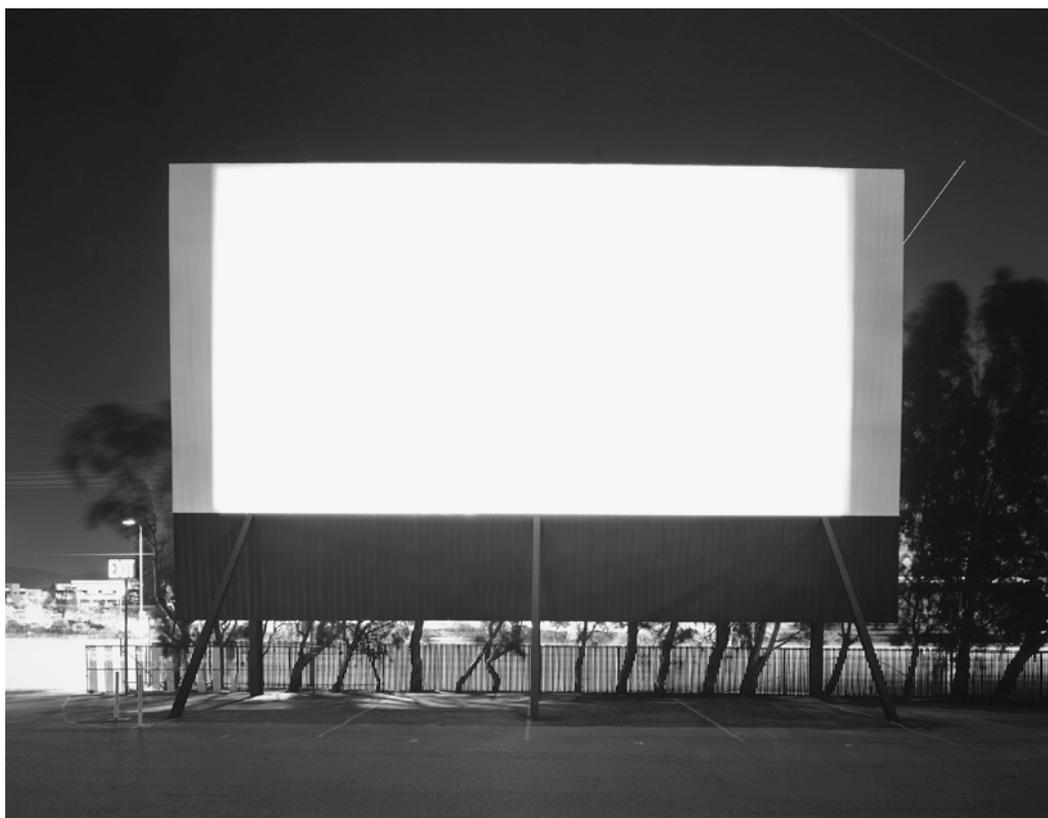


Abb. 7 Hiroshi Sugimoto, *Winnetika Drive-In, Paramount, 1993*



Abb. 8 Hiroshi Sugimoto, *Akron Civic, Ohio, 1980*



Abb. 9 Hiroshi Sugimoto, *Stanley, New Jersey, 1978*

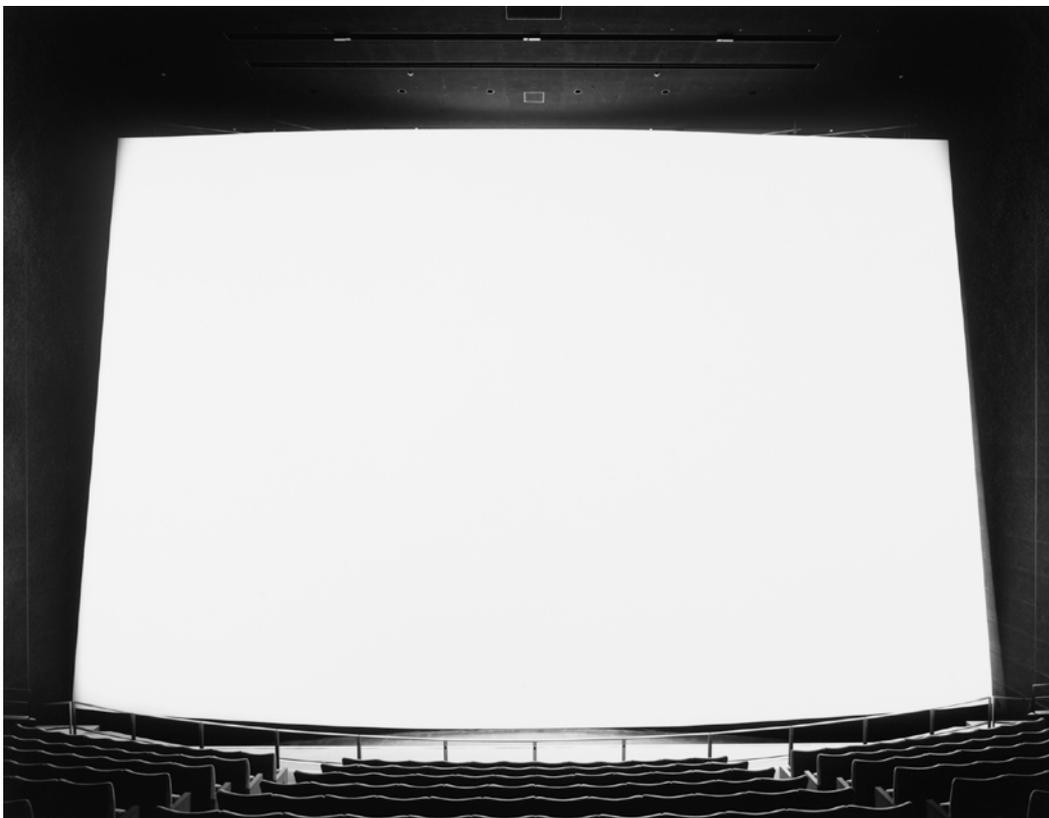


Abb. 10 Hiroshi Sugimoto, *IMAX Tempozan, Osaka, 1999*



Abb. 11 Hiroshi Sugimoto, *Vineland Drive-In*, San Gabriel Valley, 1993



Abb. 12 Hiroshi Sugimoto, *Tri-City Drive-In*, San Bernadino, 1993

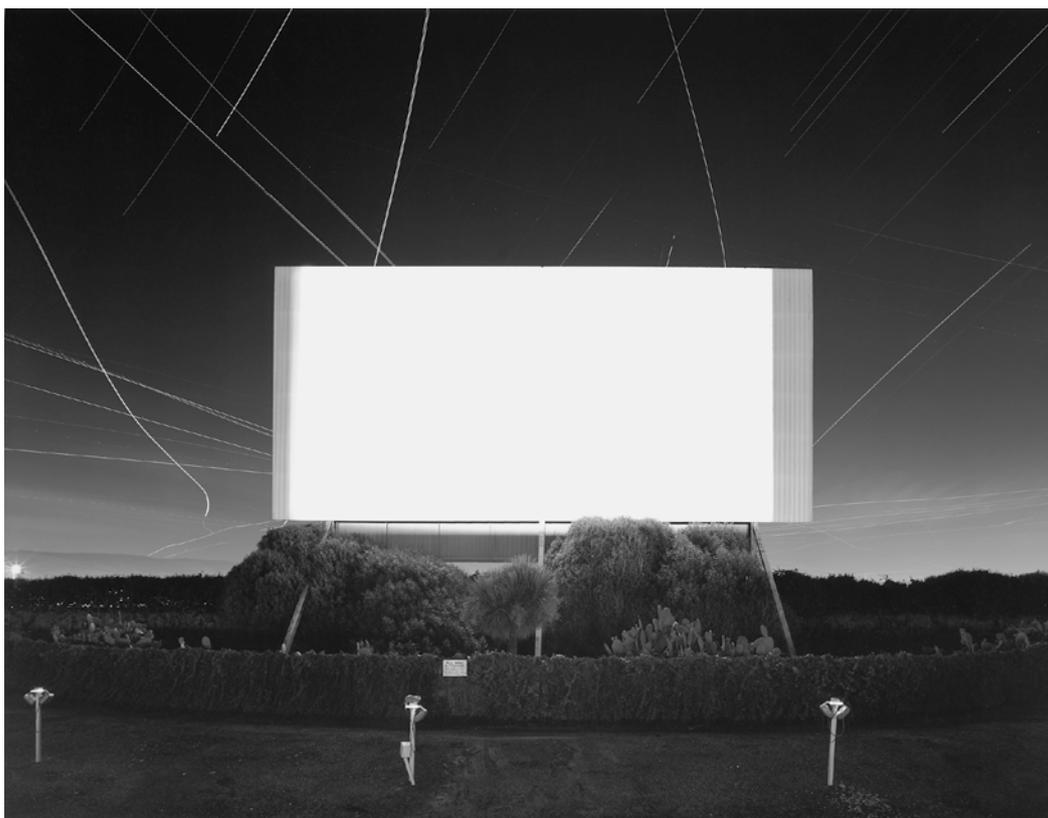


Abb. 13 Hiroshi Sugimoto, *Union City Drive-In*, Union City, 1993



Abb. 14 Hiroshi Sugimoto, *Lafayette*, New York, 1977



Abb. 15 Hiroshi Sugimoto, *Paramount, Oakland*, 1992



Abb. 16 Hiroshi Sugimoto, *Paramount, Oakland*, 1994



Abb. 17 Hiroshi Sugimoto, *Time Exposed, Adriatic Sea*, 1990 bis heute



Abb. 18 Hiroshi Sugimoto, *Hyena-Jackal-Vulture*, 1976



Abb. 19 Hiroshi Sugimoto, *White-Mantled Colobus*, 1980



Abb. 20 Hiroshi Sugimoto, *Bongo*, 1994



Abb. 21 Hiroshi Sugimoto, *Manatee*, 1994



Abb. 22 Hiroshi Sugimoto, *Cro-Magnon*, 1994



Abb. 23 Hiroshi Sugimoto, *Permian Land*, 1992



Abb. 24 Hiroshi Sugimoto, *Earliest Human Relatives*, 1994



Abb. 25 Hiroshi Sugimoto, *The Brides in the Bath Murderer*, 1994



Abb. 26 Hiroshi Sugimoto, *Napoleon Bonaparte and the Duke of Wellington*, 1994



Abb. 27 Hiroshi Sugimoto, *Henry VIII*, 1999



Abb. 28 Hiroshi Sugimoto, *Anne Boleyn*, 1999



Abb. 29 Hiroshi Sugimoto, *Jane Seymour*, 1999



Abb. 30 Hiroshi Sugimoto, *Anne of Cleves*, 1999



Abb. 31 Hiroshi Sugimoto, *Catherine Howard*, 1999



Abb. 32 Hiroshi Sugimoto, *Catherine Parr*, 1999

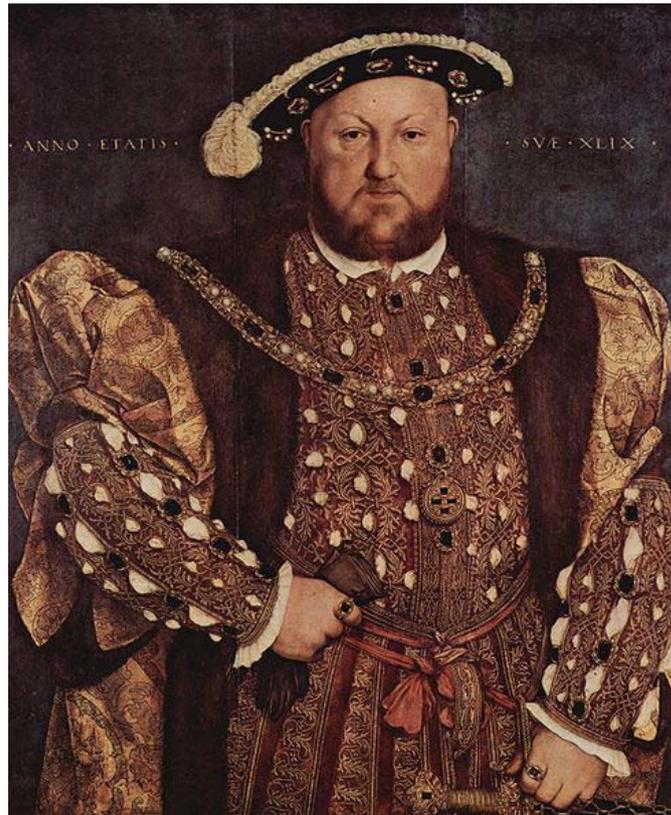


Abb. 33 Hans Holbein der Jüngere, *Porträt Heinrich VIII. von England*, 1539–40



Abb. 34 Hans Holbein der Jüngere, *Verlobungsporträt der Anne of Cleves*, 1539



Abb. 35 Hans Holbein der Jüngere, *Porträt der Jane Seymour, Königin von England*, um 1536–37



Abb. 36 Hiroshi Sugimoto, *The Music Lesson*, 1999

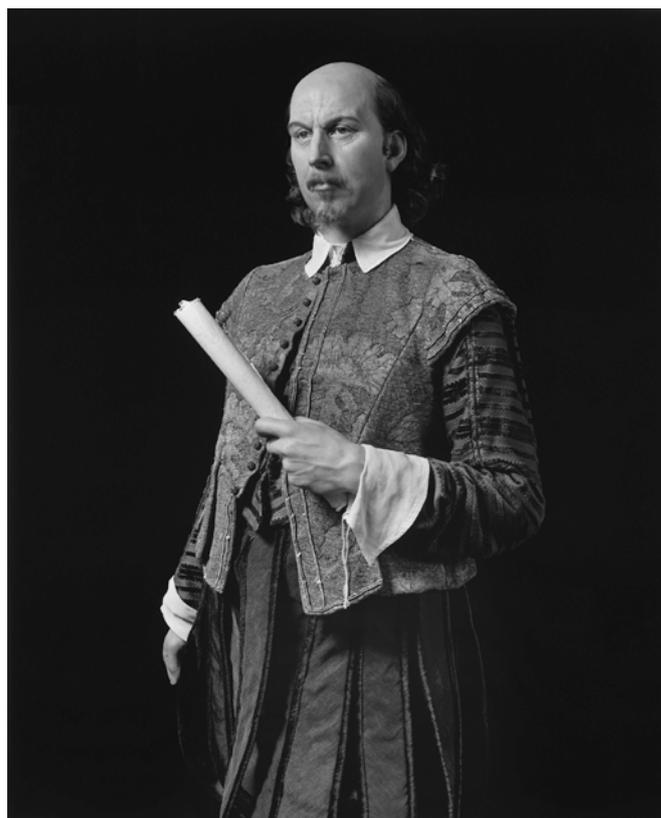


Abb. 37 Hiroshi Sugimoto, *William Shakespeare*, 1999



Abb. 38 Hiroshi Sugimoto, *Sophia Loren*, 1994



Abb. 39 Sophia Loren, Eleonora Brown, *Two Women*, 1960 (Filmstill)



Abb. 40 Hiroshi Sugimoto, *The Last Supper*, Installationsansicht 1st Singapore Biennale, 2006