

2. ZEITGENÖSSISCHE DOKUMENTARFOTOGRAFISCHE SICHTWEISEN AUF JAPAN

Die zeitgenössische fotografische Auseinandersetzung mit Japan steht zunehmend im Spannungsfeld zwischen der langjährigen Tradition europäischer Japanfotografie und der wachsenden Aufmerksamkeit für japanische Fotografie. Neben der europäischen fotografischen Auseinandersetzung mit Japan hat auch die Rezeption der japanischen Nachkriegsfotografie das Japanbild zeitgenössischer Fotografen nachhaltig geprägt. Der markanteste Unterschied zwischen westlichen und japanischen Sichtweisen auf Japan, ist in der Wahl der Themen zu suchen. Japanische Fotografen widmen sich beispielsweise Themen des Alltags oder der eigenen Identität. Sie können die Vertrautheit ihres Publikums mit den kulturellen Gegebenheiten voraussetzen und mit ihren visuellen Untersuchungen in andere Bereiche vordringen als es dem ausländischen Betrachter möglich ist. Dies führt mitunter zu Verständnisproblemen bei europäischen Betrachtern japanischer Fotografie, da ihnen die Bedeutungen kultureller Grundparameter nicht immer bekannt sind. Der europäische Blick auf Japan trifft bei einem europäischen Publikum hingegen auf eine gleichwertige Ausgangsbasis, da die betrachtete Kultur als fremd erkannt wird. Europäische Fotografen thematisieren auf verschiedenen Reflexionsebenen den Blick von außen, setzen sich in Japan mit einer ihnen fremden Kultur auseinander und vermitteln diesen Prozess vorrangig einem westlichen Publikum.

In Japan selbst besteht ein nachhaltiges Interesse an fotografischen Außendarstellungen des Landes, weil die Sichtweisen auf das Eigene und das Fremde unterschiedlich sind. Die Außensicht auf Japan nimmt allgemein in der japanischen Selbstbestimmung eine wichtige Stellung ein. So genannte Japandiskurse versuchen eine Positionierung Japans und gehen der Frage nach: Wer sind die Japaner? (vgl. Teil I, Abschnitt 2.3.1.). Der Prozess der Selbstvergewisserung ist mitunter der Tatsache geschuldet, dass Japan als Inselnation lange Zeit nur wenig Außenkontakte hatte, woraus die Idee der Einzigartigkeit der japanischen Kultur entspringt. Die Intensivierung der Außenbeziehungen seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts sowie der verlorene Zweite Weltkrieg haben eine eingehende Befragung der eigenen kulturellen Identität ausgelöst. »Während der gesamten Nachkriegszeit [hat] der Blick von ›außen‹ großen Einfluß auf die Selbsteinschätzung der Japaner ausgeübt. Die Kreuzungspunkte der inneren und äußeren Sichtweisen, die sich um die Möglichkeiten der Japaner und der japanischen Kultur drehten, haben eine unübersehbar wichtige Bedeutung« (Aoki 1996: 60). Der Fremdblick auf Japan hilft bei der Bestimmung der eigenen Position, weshalb nach wie vor ein Interesse daran besteht, zu erfahren, wie Japan von außen gesehen wird. Ge-

rade weil der Außenblick in Japan als wichtig erachtet wird, besitzen fotografische Japandarstellungen westlicher oder europäischer Fotografen in Japan einen hohen Stellenwert. Das lässt sich unter anderem an Ausstellungen ableiten, die zu diesem Thema in Japan gezeigt werden.¹

Das japanische Interesse an Außendarstellungen des eigenen Landes trifft auf die Faszination westlicher Fotografen, die der modernen Industrienation mit ihren differentiellen kulturellen Wurzeln noch immer sehr aufgeschlossen begegnen. Der daraus resultierenden Anziehungskraft ist es zu verdanken, dass unzählige Fotografien in Ausstellungen, Katalogen und Buchpublikationen Eindrücke von Japan vermitteln oder Geschichten über Japan erzählen und somit ihren Beitrag zum westlichen Japanbild leisten. Aus dieser großen Anzahl gilt es, einige künstlerische Positionen auszuwählen, um sie hier umfassend zu betrachten. Der Fokus liegt auf der künstlerischen Dokumentarfotografie, da sie nach der Grundüberlegung einen individuellen und persönlichen Umgang mit dem Fremden pflegen und möglicherweise Japan in einer Weise zeigen kann, die über die etablierten Klischees hinausweist.²

Als Auswahlkriterium für die Untersuchung künstlerischer Dokumentarfotografie steht das monografische Künstlerbuch im Zentrum. Wie in Teil I, Abschnitt 4.1.5. erläutert, kann es als eine Form gesehen werden, die in Umfang und Gestaltung das künstlerische Werk optimal präsentiert. Denn von der Bildauswahl über die Arbeit mit Texten bis hin zur Gestaltung des Layouts ist der Künstler maßgeblich an allen wichtigen Entscheidungen beteiligt. Das monografische Künstlerbuch reduziert das fotografische Projekt nicht auf eine redaktionelle Auswahl, sondern entspricht dem künstlerischen Anspruch des Fotografierenden. Zudem beinhaltet ein Künstlerbuch in der Regel ausschließlich eine Arbeit, die in einem konzeptuellen und inhaltlichen Zusammenhang entstanden ist. Liegt ein auf Japan bezogenes Künstlerbuch vor, kann davon ausgegangen werden, dass der Künstler dies als ein thematisch orientiertes Projekt konzipiert und realisiert hat. Das Projekt wird im Buch für die Rezipienten als Einheit zusammengefasst. Im Gegensatz dazu stehen Bücher, die Japanfotografien neben anderen Bildern zeigen. Eine solche Buchkonzeption lässt darauf schließen, dass die Japanfotografien eingebettet in einen größeren inhaltlichen Rahmen entstanden sind, so dass der konzeptionelle Ausgangspunkt nicht in einer Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur oder anderen Japan spezifischen Themen zu verorten ist (vgl. z.B. Waplington 1997). In der Auswahl geht es vor allem um solche Arbeiten, die Japan als Fremdes erfassen, indem sie Aspekte der japanischen Kultur sichtbar machen und auf diese Weise zu einer Erweiterung des europäischen Japanbilds beitragen. Die thematische Vielfalt innerhalb des Buches ist ein weiteres Element der Auswahl. Da ein umfassender Einblick in die fremde Kultur Japans nur über ein vielfältiges Themenspektrum zu erreichen ist, scheiden monothematisch angelegte Publikationen für die Betrachtung aus.

- 1 Für die Zeit meines Aufenthaltes in Tokyo vom 1. April bis zum 30. Juni 2006 sind mehrere Ausstellungsprojekte erwähnenswert: Hellen van Meene: *Tokyo Girls* (Meene 2006); Wim und Donata Wenders: *Journey to Onomichi* (Wenders 2006); *Two Mountains*: Balthasar Burkhard's Fotografien japanischer Berge und Naoya Hatakeyamas Bilder der Schweizer Alpen, ausgestellt im Tokyo Art Museum, April bis Juli 2006.
- 2 Deshalb werden Bildbände, die nicht eindeutig einem künstlerischen Kontext zuzuordnen sind, nicht weiter berücksichtigt (vgl. z.B. Grames 1979; Langford 1991; Turner 1995).

Das bezieht sich auf Künstlerbücher, die sich ausschließlich mit einem bestimmten Phänomen der japanischen Kultur beschäftigen ebenso wie auf solche, die ausschließlich Tokyo beziehungsweise das urbane Japan thematisieren (vgl. z.B. Lüscher 1996; Hils 1999; Benge 2006). »Für Europäer bedeutet Japan oft Tokyo,« was einer großen Einschränkung in der Japanbetrachtung gleichkommt (Bauret 2000: 6).

Bevor jedoch in den nächsten Kapiteln exemplarisch die monografischen Künstlerbücher von Paul Graham und Elisabeth Neudörfl vorgestellt werden, soll hier ein Einblick in verschiedene Strategien und Herangehensweisen im Umgang der westlichen künstlerischen Dokumentarfotografie mit dem Thema Japan gegeben werden.

2.1. Japan und die Düsseldorfer Becher-Schule

2.1.1. Die erste Generation

Der dokumentarfotografische Blick auf Japan wird häufig mit den weit verbreiteten Bildern von Thomas Struth (*1954) assoziiert, der einer der prominentesten Vertreter der so genannten Düsseldorfer Becher-Schule ist. Er gehört zu den Fotografen, die 1976 als erste bei Bernd Becher das Studium aufnehmen. Seine Fotografie *Shibuya Crossing* hat wohl mit zum Weltruhm dieser Tokyoter Straßenkreuzung beigetragen (vgl. Struth 2002: 55).

Thomas Struth fotografiert in den 1980er und 1990er Jahren wiederholt in Japan Bilder für verschiedene Werkgruppen. So finden sich in seinem Werk Straßen (vgl. Herzogenrath 1992a: 63), Familienbilder (vgl. Struth 2002: 63; 115), und Museumsfotografien (vgl. ebd.: 40f.) aus Japan. Dennoch möchte er nicht Japan oder spezifische Aspekte Japans dokumentieren. Seine Japanfotografien suchen die Vergleichbarkeit mit denen aus anderen Städten und Ländern, »das Abzubildende [interessiert ihn] mehr als die Abbildung« (Herzogenrath 1992b: 16). Struths Interesse gilt beispielsweise den Strukturen des Urbanen, die er in seinen »Unbewusste Orte« betitelten Straßenfotografien meist in einer mittigen Zentralperspektive ins Bild rückt. Die Parallele in der Perspektive verdeutlicht, dass nicht auf die Spezifik des jeweiligen Ortes eingegangen wird. Erst durch die immer gleiche Darstellung erhalten die Orte eine vergleichbare Allgemeingültigkeit. Struth möchte keine Geschichten über die Orte selbst erzählen oder das ihnen Besondere angemessen ins Bild setzen. In der Zusammenschau der Motive aus verschiedenen Ländern entsteht eine allgemein gehaltene Erzählung über das Urbane. Der serielle Charakter seiner Arbeit ergibt sich aus der Kombination von Einzelbildern, jede einzelne Fotografie kann als repräsentativ für die Serie als Ganzes gelten.

Daran lässt sich ablesen, dass Struth in seiner Arbeit kein dokumentarisches Interesse im Sinne der in Teil I, Abschnitt 4.1.2. erläuterten *dokumentaristischen* Variante der Dokumentarfotografie verfolgt. Die Einschätzung von Struths Fotografien als dokumentarisch »resultiert möglicherweise daraus, daß seine Photos in den Anfangsjahren bisweilen in Ausstellungen zu sehen waren, die Dokumentarphotographie zeigten« (Pfab 2001: 91f.). Struth geht es nach Aussagen seines ehemaligen Assistenten Rupert Pfab »nicht um das Festhalten von Zuständen in bestimmten Momenten, sondern um ein allgemeingültiges Thematisieren architektonischer Realitäten und der Atmosphäre des Gewöhnlichen, Alltäglichen, die unserem Bewußtsein weitgehend ver-

borgen bleiben, kurz: um »unbewußte Orte« (ebd.). Struth ist eher an strukturellen Aspekten der Themen *Straße* oder *Familie* interessiert und nicht daran, sich intensiv mit der japanischen Kultur auseinanderzusetzen. Japanisches interessiert lediglich im Kontext der Vergleichbarkeit. Aus diesem Grund gibt es auch keine Publikation, die seine Japanbilder zusammenfasst. Eine solche war – nach Pfab – auch nie intendiert.³

Neben Thomas Struth haben als Becher-Schüler der ersten Generation auch Andreas Gursky (*1955) (vgl. z.B. Felix 1994: 105; 69) und Candida Höfer (*1944) (vgl. Höfer 2001) in Japan fotografiert. Ähnlich wie Struth lassen sie sich nicht gezielt auf die japanische Kultur ein. Auch sie verfolgen Abbildungsstrategien im Sinne eines *konzeptuellen* Ansatzes der Dokumentarfotografie (vgl. Teil I, Abschnitt 4.1.2.). In ihren Arbeiten zählt eher die bildnerisch-ästhetische Annäherung an den Gegenstand als ein inhaltliches Interesse. Beispielhaft fotografiert Gursky einzelne Motive wie die Tokyoter Börse. Seit den frühen 1990er Jahren bearbeitet er seine Fotografien digital, so dass sie ohnehin nicht mehr zum Bereich der Dokumentarfotografie gerechnet werden können. Candida Höfer fotografiert für ihren Zyklus »Die Bürger von Calais« auch die in Japan aufgestellte Bronzeplastik von Rodin (vgl. Höfer 2001). Die Intention dieser Arbeit bezieht sich aber allein auf die Skulptur in ihrem Umfeld.

Die erste Generation der Becher-Schule verfolgt fotografische Strategien, die zwar dokumentarisch anmuten, aber letztlich in ihrem konzeptuellen Anspruch vor allem das Pikturale im einzelnen Bild betonen und sich nicht mit fotografischen Mitteln der intensiven Untersuchung einer fremden Kultur widmen. Sie sind nicht in den Bereich des *dokumentaristischen* Ansatzes in der künstlerischen Dokumentarfotografie zu rechnen. Serielle Prinzipien und das Hervorheben von Einzelbildern verdeutlichen, dass diese Werke im Bereich der Konzeptkunst anzusiedeln sind (vgl. Teil I, Abschnitt 4.1.2.). Ausgehend von der Annahme, dass eine individuelle Auseinandersetzung notwendig ist, um das Fremde *als Fremdes* zu erfassen, kann ein auf Vergleichbarkeit angelegter konzeptueller Ansatz – unabhängig von der Qualität – diese Vorgabe kaum erfüllen. Deshalb finden die Arbeiten der ersten Generation der Becher-Schule hier keine weitere Berücksichtigung.

2.1.2. Heiner Schilling

Heiner Schilling (*1969) gehört zu einer späteren Generation der Becher-Schule, er studiert von 1993 bis 1998 in der Klasse von Bernd Becher an der Düsseldorfer Kunstakademie. Er ist der einzige Becher-Schüler, der ein monografisches Buch mit Japanfotografien veröffentlicht.⁴ Weil sein Ansatz sich zunächst von dem auf Vergleichbarkeit und Serialität angelegten Ansatz anderer Becher-Schüler unterscheidet, soll seine Arbeit hier etwas genauer betrachtet werden. Das Buch *The Entropic Forest* erscheint anlässlich seiner Ausstellung im Yokohama Museum of Art im Mai 2000. Neben dem Bildteil enthält das Buch einen etwa ebenso umfangreichen Textteil mit literarischen Miniaturen von Hiroo Yamagata. Diese erzählen von einem zukünftigen To-

3 Auskunft von Rupert Pfab in einem persönlichen Gespräch in Düsseldorf am 30.5.2007.

4 Es handelt sich dabei um die Ergebnisse eines einjährigen Japanaufenthalts 1998/99 (vgl. Schilling 2000).

kyo. Mitunter ergeben sich Korrespondenzen zwischen einzelnen Bildern und Texten, wobei sich nicht erschließt, ob die Texte auf die Bilder reagieren oder umgekehrt (vgl. z.B. Yamagata 2000: 44f.; Schilling 2000: 26).

Schillings Fotografien zeigen hauptsächlich die urbane Dichte der Metropole Tokyo, setzen aber keinen erkennbaren inhaltlichen Schwerpunkt im Sinne einer Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur. Thematisch fotografiert er hauptsächlich die neusten Architekturen und die verdichtete Urbanität Tokyos sowie die städtische Peripherie. Die vorrangig menschenleeren Fotografien von Außen- und Innenräumen beziehen nur gelegentlich Personen als Nutzer der gebauten Welt mit ein. Schilling beobachtet aus der Distanz heraus und nimmt keinen Kontakt zu den abgebildeten Menschen auf. Seine Fotografien zeigen – im Sinne der titelgebenden Entropie⁵ – einen Zustand des Stillstands; einen Moment der Ruhe im veränderlichen System der Metropole Tokyo, was durch die Statik der Großformatfotografie unterstrichen wird. Im Unterschied zu anderen Fotografen der Becher-Schule benutzt Schilling die Großformatkamera jedoch in einem hohen Tempo und fotografiert wesentlich mehr Motive als in diesem Format gemeinhin üblich. Sein Ansatz entspricht nicht der seriellen Herangehensweise anderer Becher-Schüler, weil er unterschiedliche Motive und individuelle Kameraeinstellungen sucht. Ob seine Arbeit jedoch als künstlerische Dokumentarfotografie im Sinne einer dokumentaristischen Herangehensweise gelten kann, bleibt zunächst fraglich, denn mindestens eine Fotografie lässt eine digitale Bearbeitung vermuten, so dass Manipulationen auch bei anderen Bildern nicht ausgeschlossen werden können (vgl. Schilling 2000: 26).⁶

The Entropic Forest

Das Buch *The Entropic Forest* umfasst eine Auswahl von 39 Fotografien und die sowohl auf Japanisch als auch auf Englisch abgedruckten Texte von Hiroo Yamagata. Schilling ist im Impressum nur als Autor der Fotografien genannt, was darauf schließen lässt, dass es sich um einen Ausstellungskatalog und nicht explizit um ein Künstlerbuch handelt, für das Schilling die Gesamtkonzeption entwickelt hat. Text- und Bildteil des Buches sind in zwei Einzelbände getrennt, die in einer durchsichtigen, mit dem Titel bedruckten Plastikhülle zusammengefasst sind. Die Zweiteilung verweist auf die Mög-

-
- 5 »Entropie [griech.], Zustandsgröße thermodynamischer Systeme und Maß für die Irreversibilität der in ihnen ablaufenden Prozesse. In einem abgeschlossenen System (ohne Energiezu- oder abfuhr) kann die Gesamt-Entropie nie abnehmen, bei reversiblen Prozessen (Idealfall) bleibt sie konstant. In der unbelebten Welt herrscht die natürliche Tendenz, sich auf einen Zustand immer größerer Unordnung (z.B. gleichmäßige Durchmischung zweier Gase) hinzubewegen. Diese im 2. Hauptsatz der Wärmelehre (sog. Entropiesatz) formulierte Gesetzmäßigkeit besagt, dass in einem abgeschlossenen System die Wahrscheinlichkeit für einen Zustand umso größer ist, je größer seine Unordnung ist. Die Entropie ist ein Maß für diese Unordnung« (Meyers Taschenlexikon 1990). In der physikalischen Welt heißt die gleichmäßige Verteilung von Teilchen *Unordnung*, weil sie nicht mathematisch geordnet sind. Ich danke Christoph Löhr für diesen Hinweis.
 - 6 Der Künstler hat sich der Autorin gegenüber nicht zu seiner Arbeit geäußert, so dass konkrete Fragen der digitalen Bearbeitung oder des Zusammenwirkens zwischen Bildern und Texten ungeklärt bleiben müssen.

lichkeiten einer japanischen und westlichen Nutzung.⁷ Die ideale Lesart stellt das mittige Aufschlagen dar. Es gibt die Ansicht auf beide Einzelbände frei, wobei der rechte Band die Fotografien beinhaltet und der linke den Text.⁸

Die zwölf atmosphärischen Textminiaturen sind ein wichtiger Bestandteil des Buches, sie sind in einem zukünftigen Tokyo der Mitte des 21. Jahrhunderts angesiedelt. Es handelt sich um kleine verdichtete Geschichten, die urbane Situationen oder in ihnen stattfindende Handlungen beschreiben. Inhaltlich geht es zum Beispiel um Hochhausarchitekturen, Fernsehen, Verkehr, Überwachung oder Cybersex, um nur einige Themenbereiche zu nennen. Die Stimmung der Geschichten korrespondiert mit der Atmosphäre der Fotografien.

Die meist querformatigen Farbfotografien sind in variablen Größen abgedruckt. Alle Bilder sind mit weißem Rand auf die Buchseite gesetzt. Im Verhältnis zum Aufnahmeformat sind Buchformat und Abbildungsgröße sehr klein gewählt, wodurch die Präzision der Großformatfotografien an Qualität verliert. Alle Bilder weisen ein die Buchseite großflächig nutzendes Format auf und sind fast gleich groß, dennoch variieren die Formate sowohl im Seitenverhältnis als auch in der absoluten Größe im Millimeterbereich.⁹ Daraus lässt sich schließen, dass der Fotograf den Ausschnitt frei wählt und sehr präzise festlegt, ohne sich an das originale Aufnahmeformat oder ein grafisches Raster zu halten. Ist eine solche Praxis im Umgang mit Fotografien allgemein nicht ungewöhnlich, irritiert dennoch die Tatsache, dass sich die Bildformate innerhalb eines Buches einem konsequent angewendeten grafischen Raster entziehen. Schillings Umgang mit den Formaten zeigt, dass er das einzelne Bild in den Vordergrund stellt. Dennoch sind die meisten Fotografien auf Doppelseiten als Bildpaare angeordnet, seltener stehen Einzelbilder allein. Auf insgesamt drei ausklappbaren Seiten sind Fotografien in einem breiten Panoramaformat abgedruckt. Es gibt keine Bildunterschriften, die Auskunft über das Fotografierte geben.

Um genaueren Aufschluss über Schillings Intentionen zu erhalten sowie sein Verhältnis zur Dokumentarfotografie auszuloten, sollen nun einige Fotografien genauer analysiert werden. Daraus lassen sich Rückschlüsse auf seinen fotografischen Ansatz sowie sein Interesse an der Auseinandersetzung mit Japan ziehen.

Die Reihenfolge der Fotografien lässt sich nicht sequentiell lesen, sie basiert auf doppelseitigen Anordnungen, die in der Abfolge keine thematische Dramaturgie entwickeln, sondern eher formale Zusammenhänge aufweisen. Die Doppelseiten sind meist aus ästhetischen Erwägungen heraus zusammengestellt. Die erste und die letzte Fotografie bilden eine Klammer, beide sind vom selben Standpunkt aus aufgenommen und zeigen einen Ausschnitt

7 Japanische Bücher werden aus westlicher Perspektive gesehen *von hinten nach vorne* gelesen.

8 Die einzelnen Bände im Format 19 x 16,8 cm sind als rot bedruckte Broschur gebunden. Umlaufend ist in rot noch einmal der Titel aufgedruckt, in kleinerer Typografie in weiß sind auf den Einzelbänden jeweils Titel und Autorennamen gesetzt.

9 Die Formate variieren bei den Querformaten in etwa zwischen 16,5 cm und 15,5 cm in der Breite und 11,9 cm bis 14,8 cm in der Höhe (ausgenommen die extremen Querformate der ausklappbaren Seiten). Die Hochformate weisen alle eine Höhe von 14,8 cm auf, in der Breite liegen sie ungefähr zwischen 9,1 cm und 12,2 cm.



Abb.: Schilling 2000: 5 (Orig in Farbe).

der Skyline eines in den 1990er Jahren neu gebauten Komplexes in Yokohama.¹⁰ Wird in der ersten Fotografie noch gebaut, zeigt das letzte Bild den Zustand nach Abschluss der Bauarbeiten (Schilling 2000: 5; 51). Zusammen entwickeln die Fotografien einen zeitlichen Bogen.

Die Fotografie auf Seite fünf zeigt, aus einiger Distanz aufgenommen, eine Skyline bestehend aus sieben Hochhäusern. Die Gebäude ragen nur wenig über die vertikale Bildmitte hinaus und geben dem blauen Himmel Raum, der in Bodennähe eine leicht rötliche Färbung annimmt, was auf den Zeitraum der Dämmerung hinweist. Die Fotografie wird an der unteren Bildkante durch einen grünen Streifen abgeschlossen, möglicherweise handelt es sich um einen deichähnlichen Wall.¹¹ In der linken oberen Ecke der Fotografie fliegt ein Helikopter über die Szenerie. Das signifikanteste Gebäude ist ein hoher, massiv wirkender Turm auf der rechten Seite der Fotografie, der sich nach oben hin verjüngt. Der *Landmark Tower* in Yokohama ist als höchstes Gebäude Japans bekannt, er befindet sich auf dem 1896 konstruierten ehemaligen Werftgelände Yokohamas (vgl. Watanabe 2001: 199f.). Er wurde 1993 in einer Phase gebaut, als

»neureiche japanische Städte einer Wahrzeichen-Mentalität verfielen und im Glauben, ein bürgerliches Bewusstsein zu stimulieren, Architekten zur Errichtung idiosynkratischer Gebäude engagierten. Diese Gebäude wurden ausnahmslos zum ›Stadtgespräch‹, aber sie zerstörten die traditionellen Stadtbilder und oftmals auch den guten Geschmack. Ein Beispiel hierfür ist der Landmark Tower« (Coaldrake 1996: 254).

10 Der Stadtteil, in dem sich dieser Gebäudekomplex befindet heißt *Minato Mirai 21*, wobei *minato* im Japanischen *Hafen*, *mirai* *Zukunft* bedeutet.

11 So etwas ist nicht ungewöhnlich, denn in der Bucht von Tokyo wird viel Land durch Aufschüttung gewonnen.



Abb.: Schilling 2000: 51 (Orig in Farbe).

Als modische Architektur treibt die vom amerikanischen Architekten Hugh Stubbins gebaute Struktur Yokohamas Image »als irgendwie schick und ein bisschen exotisch oder sogar fremdländisch« voran (Coaldrake 1996: 255). Der Urbanist Coaldrake kritisiert nicht grundsätzlich den Wunsch nach einem solchen Symbol, verweist aber auf die dahinter stehende politische Propaganda, die kritisch zu hinterfragen sei.

Schilling fotografiert dieses Wahrzeichen als ein Element unter anderen, es ist nicht das wichtigste Gebäude auf der Fotografie. Die Distanz des Turms zu den anderen Gebäuden lässt ihn aber deutlich hervortreten. Von links führt eine Reihe in der Höhe gestaffelter Hochhäuser auf den Turm hin.¹² Links neben dem Landmark Tower steht etwas weiter im Vordergrund ein rechteckiges Gebäude, auf dessen Dach zwei große rote Kräne unabgeschlossene Bautätigkeiten signalisieren. Auf dem Boden, etwas links von dem Gebäude, befindet sich ein weiterer Kran. Die Anwesenheit der Kräne sowie ihre rote Farbe verschaffen dem architektonisch eher unspektakulären Bau eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die klare Bildaufteilung und Farbigkeit verleihen Schillings Fotografie eine distanzierte und nüchterne Wirkung.

Die Fotografie auf Seite 51 zeigt die fast identische Skyline, doch inzwischen sind die Bauarbeiten abgeschlossen und vom Dach des Hochhauses links neben dem *Landmark Tower* erhebt sich, die gesamte Vertikale des Bildraums ausnutzend, ein gewaltiger Sendeturm mit auf verschiedenen Plattformen angebrachten Parabolantennen. Die Sendeanlage ist höher als das sie tragende Hochhaus, durch ihre dunkle Farbe hebt sie sich deutlich von den Hochhäusern ab, was ihre Präsenz noch zusätzlich unterstreicht. Oberhalb des schmalen Grünstreifens sind rechts im Bild niedrige Gebäude neu hinzugekommen. Ein Bretterzaun lässt weitere Bautätigkeiten vermuten. Der Himmel ist in dieser Fotografie leicht bewölkt, die Gebäude werden aber von rechts durch die Sonne beleuchtet, was ihre Kanten erstrahlen lässt. Die Fo-

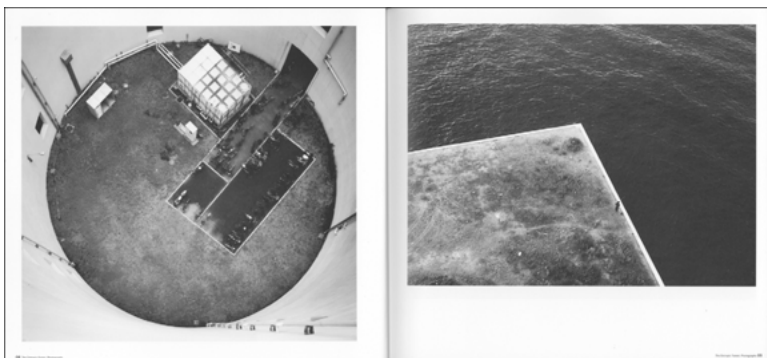
12 Die drei ähnlichen, aber unterschiedlich hohen und breiten Hochhäuser wurden 1997 als *Queens Square Yokohama* gebaut (vgl. Watanabe 2001: 216).

tografie strahlt eine ähnliche Klarheit aus wie die erste. Schilling fotografiert die Architektur mit einer erhabenen Anmutung, die nichts von einem urbanen Alltag spüren lässt. Die Gebäude erscheinen als frei stehendes Ensemble ohne Anschluss an die Stadt.

Zwischen beiden Aufnahmen liegt ein undefinierter zeitlicher Abstand, ihr Einsatz als Anfangs- und Schlussbild verweist auf das Verstreichen von Zeit. Dieser Prozess signalisiert Veränderung, die meist mit der Erwartung eines Fortschritts einhergeht. Das Verhältnis zwischen beiden Bildern bleibt dennoch merkwürdig statisch. Auch wenn der neu gebaute Sendemast eine gravierende Veränderung der Silhouette darstellt, erscheinen die Fotografien eingefroren, als ob sie nichts miteinander zu tun hätten. Sie bleiben als Einzelbilder isoliert und lassen das Verstreichen von Zeit nicht spürbar werden. Schilling demonstriert hier seine Faszination an der neuen japanischen Architektur, die Formen annimmt, wie man sie in Europa eher selten findet. Sie ist wesentlich radikaler und rücksichtsloser und meist kaum durch Bauordnungen eingeschränkt.

Mit Ausnahme des großen Interesses an neuer Architektur lassen sich in *The Entropic Forest* kaum Themenschwerpunkte herausarbeiten. Heiner Schillings Vorgehensweise legt eher ästhetische als inhaltliche Maßstäbe zugrunde. Sein Interesse gilt vorrangig bildnerischen Elementen und der japanischen Architektur. Ein sich wiederholendes Stilmittel ist die Sicht von oben. Zahlreiche Bilder sind von einem erhöhten Standpunkt aus gemacht. Diese Sicht betont ein Moment der Nicht-Zugehörigkeit des Fotografen, denn sie schafft eine deutlich wahrnehmbare Distanz zwischen Fotografierendem und Aufnahmegegenstand. Damit unterstreicht Schilling seine Position als externer Beobachter in einem fremden Land.

Die Fotografien auf der Doppelseite acht und neun dienen als Beispiele für Schillings Ansatz der Bildkonzeption. Die Fotografie auf Seite acht zeigt eine fast quadratische Aufsicht auf einen Innenhof. Das Zentrum der Fotografie, das gleichzeitig fast die gesamte Bildfläche einnimmt, bildet eine kreisrunde grüne Rasenfläche, die von hellgrauen, abweisend wirkenden Wänden umschlossen ist. Kleine quadratische Fenster durchbrechen die Wände zum Innenhof hin, geben aber aufgrund der starken, fast senkrechten Aufsicht der Aufnahmeperspektive keinen Blick ins Innere frei. In der rechten oberen Bildecke durchbricht ein offenes Tor die Wand. Von dort ausgehend formt ein geteertes Rechteck eine Diagonale, die sich in das grüne Rund hinein in Richtung Bildmitte erstreckt. Auf dem ordentlich eingefassten Teerstreifen sind zahlreiche Fahrräder abgestellt und deuten auf einen menschlichen Gebrauch. Der Hof beherbergt weiterhin eine kubisch anmutende Versorgungseinrichtung, deren Rohre auf die Hauswand zulaufen und dort im Rasen verschwinden. Die Fotografie zeigt einen etwas schmutzigen ungepflegten Innenhof. Farbgebung und Komposition betonen jedoch die grafische Ausgewogenheit von Kreisform und Rechtecken im Bild selbst, was durch das fast quadratische Bildformat noch unterstrichen wird. Die Gestaltung der Fotografie unterläuft den Bildgegenstand, weil sie die formalästhetischen Aspekte in den Vordergrund rückt. Gleichzeitig kann dies auch als Statement des Fotografen gelesen werden, der selbst in eher abweisenden Situationen eine Ästhetik zu entdecken vermag. Ob dies eher eine Aussage über den Gestaltungswillen des Fotografen oder aber über die japanische Kultur ist, bleibt dahingestellt.



Doppelseite aus: Schilling 2000: 8/9. (Orig in Farbe).

Die Kombination mit dem Bild auf Seite neun weist auf eine Strategie der Ästhetisierung hin, denn die hier abgedruckte Fotografie unterstützt die formalästhetische Gestaltung des vorangegangenen Bildes. Das Querformat ist abermals in starker Aufsicht aufgenommen. Ausgehend von der linken unteren Bildecke ragt ein rechtwinkliger Vorsprung in eine ruhige dunkelblaue Wasserfläche hinein. Die künstlich angelegte Landzunge ist mit winterlich gelb-braunem Gras bedeckt. Auf der rechten Seite ist eine sehr kleine angelnde Figur zu erkennen. Die leicht schräg ins Bild gerückte Landzunge ist so aufgenommen, dass beide Seiten in etwa die gleiche Länge aufweisen, was ihr eine quadratische Anmutung gibt. Beide Fotografien auf der Doppelseite vereint somit der Blick von oben gepaart mit den streng geometrischen Formen von Kreis, Rechteck und Quadrat. Der Bildaufbau zeigt Schillings perfektionierten Umgang mit Spannung erzeugenden Diagonalen. Auch die Farben harmonisieren sehr gut miteinander. Zudem zeigt die erste Fotografie einen von einem hellen Quadrat begrenzten eher dunklen Kreis, während in der zweiten Fotografie ein helles Quadrat in eine dunkle Fläche hinein ragt. Daraus wird deutlich, dass die Anordnung der beiden Fotografien auf einer Doppelseite so gewählt ist, um die Bildwirkung der einzelnen Fotografie zu verstärken. Die Reduktion des Bildobjekts auf formale Aspekte führt zu einer Klarheit in den Fotografien, die möglicherweise auch auf japanische Gestaltungsrichtlinien anspielt. Schilling tritt als Urheber der ästhetischen Komposition jedoch deutlich hervor.

Heiner Schilling fotografiert hauptsächlich menschenleere urbane Szenarien, gelegentlich kommen jedoch Personen mit ins Bild. Man kann sie aber kaum als Protagonisten der Fotografien bezeichnen, vielmehr erscheinen sie als Nutzer einer gebauten Welt, die sich kaum von architektonischen Details unterscheiden. Sie erlangen keine Präsenz als eigenständige Personen. Dies spiegelt sich auch in Yamagatas kurzem Einführungstext wider, der »Durch den entropischen Wald. Hin zu einer Welt, in der Menschen nurmehr unbedeutende Details sind« überschrieben ist (Yamagata 2000: 35). Als Beispiel soll hier das Bild auf Seite 49 betrachtet werden. Die als Einzelbild rechtsseitig abgedruckte Fotografie im Querformat zeigt eine kaum einzuordnende Situation. Parallel zur unteren Bildkante verläuft im Vordergrund des Bildes eine halbhohle Betonmauer, vor der rechts ein Mann steht, dem Betrachter den Rücken zugekehrt. Er schaut auf einen Gegenstand, der vor ihm auf der Mauer steht. Da er diesen aber durch seine Person und zusätzlich durch sei-



Abb.: Schilling 2000: 49 (Orig in Farbe).

nen Schattenwurf verdeckt, sieht man nicht, worum es sich handelt. Es könnte ein tragbarer Computer, ein Fernseher oder ein Koffer sein, dies bleibt aber reine Spekulation. Der Mann trägt eine graue Anzughose und einen schwarzen Pullover über dem weißen Hemd; mit den Händen in den Hosentaschen zieht er die Hose stark nach oben. Hinter der Mauer befindet sich ein mit schilfähnlichem hohen Gras bedecktes, leicht ansteigendes Feld. Das Gras ist winterlich braun. Dort steht in der vertikalen Bildmitte rechts ein silberner PKW mit geöffneter Heckklappe, um dessen Kofferraum mehrere Personen in dunkler Kleidung versammelt sind. Sie sind zu weit vom Kamerastandpunkt entfernt und teilweise vom hohen Gras verdeckt, dass man ihre Handlungen nicht erkennt. Weiter hinten im oberen Bereich des Hügels stehen in vielen Reihen weiße Kleinlaster, was auf den Werksparkplatz eines Autoherstellers hindeutet. Das obere Bild Drittel gibt den Blick auf den blauen Himmel frei. An der linken Bildkante fliegt ein großes Flugzeug sehr dicht über den Lastwagen in das Bild hinein. Die geringe Flughöhe suggeriert eine Nähe zum Flughafen. Die Fotografie gibt zahlreiche Rätsel auf, denn die Situation bleibt völlig unklar. Die Aktivität um den geöffneten Kofferraum des Privatwagens lässt illegale Handlungen möglich erscheinen, dem scheint aber die Präsenz der Person im Vordergrund zu widersprechen.

Schilling lässt die skurrile Situation für sich stehen. Die Anwesenheit der Personen im Bild ist unerlässlich, da ihre Präsenz der Fotografie ihre Rätselhaftigkeit verleiht. Die Fotografie gibt keinen Aufschluss über die Personen und ihre Handlungen. So bleiben sie abstrakt, ein Element neben Flugzeug und Kleinlastern. Schilling agiert als heimlicher Beobachter, der aus der Entfernung zuschaut und eine große Distanz hält. An einer Kontaktaufnahme mit den Menschen zeigt er sich nicht interessiert. Da auch der Kontext im Buch keine weitere Erklärung dieser Fotografie liefert, wird abermals deutlich, dass Heiner Schilling sich vorrangig am Visuellen orientiert. Die ästhetische Qualität des einzelnen Bildes steht für sich, es findet kaum eine Kontextualisierung über die anderen Bilder statt. So bleiben sowohl die Handlungen der abgebildeten Personen als auch ihre Präsenz vor Ort nebensächlich. Die



Abb.: Schilling 2000: 26 (Orig in Farbe).

Bildästhetik und die Atmosphäre des Merkwürdigen, Unheimlichen stehen im Mittelpunkt.

Die Atmosphäre in den bislang betrachteten Fotografien von Heiner Schilling verweist auf eine Stilisierung der Welt im Bild. Die Fotografien wirken zum Teil sehr künstlich. Sie zeigen wenig von einem gelebten Alltag der Gegenwart. Diese Atmosphäre steht in direktem Zusammenhang mit den Texten von Hiroo Yamagata, die einen flüchtigen Einblick in eine mögliche Zukunft des urbanen Tokyo bieten. Der Eindruck von *Zukünftigem* in Form von baulich realisierter Science-Fiction sticht in einigen Fotografien besonders deutlich hervor, zudem entstehen direkte Parallelen zwischen Bild und Text.

Die Fotografie auf Seite 26 gibt Rätsel auf. Das Querformat wird durch eine horizontal verlaufende Farbfläche in drei Abschnitte geteilt. Wie eine Wand zieht sich ein roter Streifen über die gesamte Breite des Bildes und bedeckt mehr als die Hälfte der Bildfläche. Ober- und unterhalb sind Fragmente des städtischen Raums zu sehen. Oben zeigt sich eine nach rechts fluchtende graue, mit Fenstern durchsetzte Hochhausfassade, unterhalb des roten Bandes ist ein Gehweg zu sehen, der aus verschiedenen Arten von Pflastersteinen besteht. Das dunkelrote Band ist durchsetzt von Farbverläufen, die sich wie Rost- oder Regenspuren vertikal durch die Fläche ziehen. Irritierend ist ein einzelnes Bein auf der linken Seite. Es sieht so aus, als ob die Person mit Ausnahme des ruhenden Beines aufgrund einer längeren Belichtungszeit in der Bewegung zum Verschwinden gebracht worden ist.¹³ Diese Fotografie irritiert auch deshalb, weil nicht klar ist, ob sie mit analogen fotografischen Mitteln erzeugt oder digital collagiert ist. Die sich sowohl auf den Vordergrund des roten Bandes als auch auf den Hintergrund erstreckende Bildschärfe scheint mit klassischen fototechnischen Mitteln kaum zu erreichen. Die Möglichkeit einer digitalen Collage bekräftigt den Eindruck, dass Schilling

13 Dieser Effekt erinnert an Otto Steinerts berühmtes Foto *Ein Fußgänger* von 1950, ein wichtiges Bild der *subjektiven Fotografie* (vgl. Frizot 1998a: 675).

seine Bilder gezielt von ihrer Referenz abkoppelt. Ob nun tatsächlich digitale Mittel zum Einsatz kommen, ist nachrangig.

Die Fotografie steht in engem Zusammenhang mit Yamagatas Text *Watching* (vgl. Yamagata 2000: 45). Der Text beginnt mit der Zeile: »Ein rotes Band bedeckte den ganzen Bildschirm« (ebd.). Die Geschichte handelt von der – in einer möglichen Zukunft – neu entdeckten Option, einer flächendeckenden Beobachtung durch die Manipulation von Überwachungssystemen zu entgehen. Einer verfolgten Person gelingt es, seine Verfolger durch einen plötzlich das Bild störenden roten Streifen abzuschütteln. Das Bild auf Seite 26 wirkt wie eine unmittelbare Illustration dieses Textes. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass die Fotografie Yamagata zu seinem Text inspiriert hat. Dieser enge Zusammenhang zwischen Text und Bild stellt Fragen zur Autonomie von Schillings Fotoarbeit. Kann sie illustrativ genannt werden, geht es um die Erzeugung einer spezifischen Atmosphäre oder um die Dokumentation des urbanen Tokyo?

Die inhaltlichen Parallelen zu den fiktiven Texten von Yamagata rücken Schillings Fotografien in die Nähe von Fiktion, unabhängig davon, ob tatsächlich digitale Manipulationen vorgenommen werden. Seine Fotografien wirken zunächst dokumentarisch, doch die betonte Ästhetik und die Fokussierung auf das einzelne Bild verweisen eher auf Vorbilder aus der Becher-Schule als auf eine fotografische Tradition nach Walker Evans. Auch wenn Schilling kein serielles Prinzip wie Thomas Struth verfolgt, entsteht der Eindruck, dass er Japan benutzt, um zu seinen Bildern zu gelangen. Mittels einer ästhetisierenden Bildsprache setzt er verschiedene Orte unterschiedslos ins Bild. Sowohl vollgestellte Innenhöfe als auch allerneueste Architekturen werden innerhalb ästhetischer Parameter erfasst. Die Fotografien zeugen von seiner Faszination für die spezifische Urbanität Tokyos sowie für die futuristisch anmutenden Architekturen auf den neu gewonnenen Landflächen in der Bucht von Tokyo. Heiner Schilling zeigt in seinen Fotografien einen Moment des Stillstandes und präsentiert die japanische Metropolenregion losgelöst von Ansichten atemloser Geschäftigkeit. In statisch wirkenden Bildern konzentriert sich Schilling auf strukturelle Elemente, die er ästhetisch ansprechend ins Bild setzt. Sein Interesse orientiert sich vorrangig an den Oberflächen des Sichtbaren. Der präzise Blick erfasst die sichtbare Welt, ohne vordergründig stereotyp Japanisches ins Bild zu rücken. Dennoch lassen sich die meisten der abgebildeten Orte und Architekturen problemlos mit der Vorstellung einer futuristischen Anmutung japanischer Großstädte und ihrer Andersartigkeit in Einklang bringen.

Schilling bleibt in all seinen Bildern ein außen stehender Betrachter. Stets behält er eine Distanz zum Gegenstand bei und versucht nicht, mit ihm in Berührung zu kommen. Die oftmals höher gelegene Aufnahmeposition unterstreicht die Situation der Fremdheit zusätzlich. Befinden sich in den meist menschenleeren Fotografien doch einmal Personen im Bild, sind sie eher von hinten oder aus großer Distanz aufgenommen, weshalb keine Wechselbeziehung zwischen ihnen und dem Fotografen entsteht. Die fotografische Perspektive betont die Fremdheit zwischen Fotograf und Abgebildetem.

Eine konkrete Verortung der Bilder mittels Bildunterschriften findet nicht statt, was davon zeugt, dass die referentielle Bedeutung nicht im Vordergrund steht. Die fiktiven Texte von Hiroo Yamagata, schaffen zudem einen Kontext, der einer atmosphärisch fiktiven Bildbetrachtung den Weg weist. Zwar sind Text- und Bildteil durch die Aufteilung auf zwei Einzelbän-

de räumlich voneinander getrennt, dennoch lassen sich direkte Bezüge zwischen Bildern und Texten herstellen.

The Entropic Forest lässt die Faszination für das Abgebildete deutlich erkennen und gleichzeitig das künstlerische Interesse an der Gestaltung des Bildes. Für Schilling ist das Bild als Bild wichtig, aber in einer Weise, die sich vollständig von Bezügen zur realen Welt abkoppelt. Seine Annäherung an Japan kann als Strategie der Stilisierung und Fiktionalisierung beschrieben werden. Im kurzen Vorwort zu den Fotografien gibt er auf die Frage, warum er überhaupt nach Japan gefahren sei, die Antwort: »Hier bin ich also, um zu sehen, wie es ist und was es ist« (Schilling 2000: 4). Es geht um das Sehen dessen, was auf dem Bild ist und wie es aussieht. Es wird deutlich, dass es Schilling nicht um kulturelle Aspekte Japans geht. Vielmehr findet er in Japan auf visueller Ebene genau das, was er sucht, nämlich die Oberflächen, die er sich für seine Bilder wünscht. Weil es dort so aussieht, ist Japan der Zusammenhang, in dem er seine Bilder finden kann. In diesem Sinne sind Japan oder die japanische Kultur nicht mehr wichtig. Es zählt ausschließlich die Visualität dessen, was die Welt an Sichtbarkeit zur Verfügung stellt. Diese lässt sich in eine gesteigerte Sichtbarkeit im Bild transformieren.

Die Konzentration auf das Einzelbild, die Betonung des Ästhetischen, der direkte Bezug zu fiktiven Texten sowie die Möglichkeit digitaler Manipulation zeugen von einem dezidiert künstlerischen Ansatz. In diesem Sinne versucht *The Entropic Forest* gar nicht erst, kulturelle Dimensionen Japans zu erschließen. Das Fremde als Fremdes ist eine Kategorie, die hier keine Relevanz besitzt. Die Konzeption von Schillings Arbeit verweist auf eine fotografische Auseinandersetzung, die trotz aller formaler Unterschiede mit dem anderen Becher-Schüler vergleichbar ist. Als solche ist sie in die Kategorie der konzeptuellen Dokumentarfotografie einzuordnen (vgl. Teil I, Abschnitt 4.1.2.).

2.2. European Eyes on Japan

Ein herausragendes Beispiel für das große Interesse an einem Außenblick auf Japan ist das 1999 initiierte Projekt *European Eyes on Japan*. Im Rahmen dieses noch andauernden Projekts werden europäische Fotografen jeweils für einen Zeitraum von ein bis zwei Monaten eingeladen, um eine Arbeit in einer der 47 japanischen Präfekturen zu fotografieren.¹⁴ Ziel ist es, fotografische Darstellungen aller Präfekturen zu produzieren und damit ein umfassendes Bild Japans zu zeigen. Als Gesamtkonzept entspricht das Projekt einem archivalischen Ansatz der künstlerischen Dokumentarfotografie (vgl. Teil I, Abschnitt 4.1.2.). Die im Rahmen des Projekts entstandenen Fotografien werden in Japan und in europäischen Ländern ausgestellt sowie in einer inzwischen zehn Bände umfassenden Publikationsreihe veröffentlicht.¹⁵ Die Bände 1-7 beinhalten Fotografien von 23 Präfekturen.

14 Teilweise fotografieren die ausgewählten Fotografen auch in mehreren Präfekturen oder mehrere Fotografen fotografieren in derselben Präfektur.

15 Die Bücher sind allerdings in Europa kaum im Buchhandel erhältlich oder in Bibliotheken präsent. Die Ausstellungen sind vor allem in Japan, in Europa unter anderem in Frankreich und Belgien gezeigt worden. Obwohl auch deutsche Fotografen beteiligt sind, gab es bislang keine Ausstellung in Deutschland. In-

Das langfristig angelegte Projekt *European Eyes on Japan* schickt europäische Fotografen auch in weit abgelegene Regionen, die selten in fotografischen Arbeiten über Japan präsent sind. Weil sich sehr viele verschiedene Fotografen mit den ihnen jeweils eigenen Interessen und Ansätzen bislang in der Japanfotografie unterrepräsentierten Gebieten widmen, entsteht in der Gesamtschau ein sehr vielschichtiges und komplexes Bild Japans. Gezielt werden die regionalen Unterschiede innerhalb Japans berücksichtigt, denn für Europäer repräsentiert die Metropole Tokyo oftmals das gesamte Land, was jedoch einer sehr verkürzten Sichtweise entspricht (vgl. Bauret 2000: 6). Gleichzeitig ist aber keine objektivierende Darstellung Japans beabsichtigt, denn den eingeladenen Fotografen ist es freigestellt, mit welchen Intentionen und thematischen Schwerpunkten sie in Japan fotografieren. Die einzelnen Beiträge sind dementsprechend unterschiedlich. Aufgrund der Gesamtkonzeption des Projekts steht es jedoch nicht im Mittelpunkt meiner Betrachtungen künstlerischer Dokumentarfotografie Japans.

»Das Projekt geht einher mit der Schaffung von Kunstwerken im Auftrag, die in diesem Sinne eine besondere Rolle im Gesamtwerk der Künstler einnehmen: Die Arbeiten werden in einem festgelegten Zeitraum entwickelt, die Bedingungen werden von einer den Auftrag vergebenden Institution festgelegt und die Publikation (das Buch, die Ausstellung) der Resultate weicht möglicherweise von den Intentionen des Fotografierenden für seine/ihre Arbeit ab« (Frisinghelli 2003: 103).

Die in *European Eyes on Japan* vertretenen Künstler arbeiten für nur wenige Wochen innerhalb eines festgelegten Gebiets. Die im Katalog abgebildeten Fotografien stellen eine kuratorische Auswahl dar, auch sind in einem Katalog die Arbeiten von drei bis sechs Fotografen zusammengefasst. Damit soll keine Wertung über die Qualität der Arbeiten abgegeben werden, die insgesamt sehr hoch ist. Die Voraussetzungen unterscheiden die im Rahmen von *European Eyes on Japan* entstehenden fotografischen Projekte jedoch nachhaltig von solchen, die aus eigener Initiative heraus entwickelt, realisiert und deren Resultate im Sinne des Künstlers in einem Künstlerbuch präsentiert werden.

In den bis zum Jahr 2007 erschienenen sieben Bänden des Projekts *European Eyes on Japan* sind 31 Künstlerinnen und Künstler vertreten, die in 23 Präfekturen fotografiert haben. Um einen kleinen Einblick in die unterschiedlichen Arbeitsansätze und Strategien der Annäherung an Japan zu geben, sollen hier exemplarisch drei Künstler vorgestellt werden. Aus dem vielfältigen Spektrum der 31 Ansätze werden solche Arbeiten vorgestellt, die unterschiedliche Strategien im Umgang mit Japan verfolgen und somit eine große Bandbreite der Möglichkeiten zum fotografischen Umgang mit dem Fremden aufzeigen.

2.2.1. Naomi Tereza Salmon

Die in Weimar lebende israelische Künstlerin Naomi Tereza Salmon (*1965) ist eine der ersten Künstlerinnen, die im Rahmen von *European Eyes on Japan* im September 1999 nach Japan reist. Sie hat den Auftrag, in Tokyo und

formationen zum Projekt sind im Internet verfügbar unter: http://www.eu-japanfest.org/english/program/photo_project.html; 13.08.2008.

seinen Vororten zu fotografieren. Das Projekt *Japan Tomography*¹⁶ zeugt von einer sehr individuellen Herangehensweise an das Thema. Salmon fotografiert nicht die Straßen der Stadt, die Menschen, Häuser oder Werbeplakate, sondern sie sammelt Dinge. Sie sucht kleine Objekte, wie man sie in sehr unterschiedlichen Läden in der japanischen Hauptstadt – und vermutlich auch landesweit – kaufen kann, die sie erst zu Hause in Weimar unter Studiobedingungen auf weißem Hintergrund fotografiert. Damit setzt sie ihre bereits erprobte Arbeitsweise fort, denn in den fünf Jahren zuvor hat sie sich verschiedenen Themenbereichen auf diese Weise genähert (Salmon 2000: 70). Ihre ganze Aufmerksamkeit gilt den Objekten, die die vielschichtigen Beobachtungen, die sie in Tokyo macht, wiedergeben können. Ihre Suche nach den Dingen steht unter der Fragestellung: »Wie Kultur einfangen?« (ebd.). Sie sucht zeitgemäße, gebräuchliche Objekte, die sie meist in ihrer Originalverpackung belässt (vgl. ebd.: 71). Im ersten Band von *European Eyes on Japan* sind Fotografien von 95 Objekten abgedruckt, deren Bildunterschriften jeweils das Objekt selbst sowie den Ort des Einkaufs dokumentieren. In den Fotografien bringt Salmon die Objekte auf ein einheitliches Maß, was einen Grad der Abstraktion einführt. Einige Dinge sind recht leicht zu identifizieren, während andere wegen fehlender Sprachkenntnisse sowie kultureller Fremdheit rätselhaft bleiben. Die Bildunterschriften benennen die Objekte, deren Funktion sich Europäern jedoch nicht immer erschließt. Die textliche Erklärung vermag, die anlässlich der Gegenstände empfundene Fremdheit zu reduzieren.

Salmon sucht die Gegenstände in sehr unterschiedlichen Geschäften aus, so dass sie in ihrer Auswahl zahlreiche Bereiche der Kultur streift. Neben Küchenzubehör, kulinarischen Spezialitäten, die abgepackt im Supermarkt erhältlich sind, finden sich Lifestyle- und Büroartikel ebenso wie Kinderspielzeug, traditionelles Schuhwerk, Kosmetikprodukte oder Souvenirs. Auf diese Weise verschafft Salmon den Betrachtern einen umfangreichen Einblick in die japanische Warenwelt. Die Künstlerin vermittelt aber nicht nur über die ausgewählten Produkte einen Einblick in die japanische Kultur, sondern auch über die Verpackungen, die in Japan einen großen Stellenwert einnehmen. Salmons Arbeit ist sehr konzeptuell, die Fotografin wählt eine Bildsprache, die die Objekte in den Vordergrund treten lässt und im Sinne einer Sachfotografie sehr objektiv wirkt. Durch die Nivellierung der Größenunterschiede und das Herauslösen der Objekte aus ihrem Kontext erhalten sie eine eigenwillige Präsenz. Die Fotografie tritt hingegen in den Hintergrund. Das fotografische Bild wird *transparent* und gibt den Blick auf das Objekt und dessen Verpackung frei.

Abbildung zwei zeigt die Verpackung von Räucherstäbchen, was sich dem westlichen Betrachter ohne Blick auf die Bildunterschrift jedoch kaum erschließt (vgl. Salmon 2000: 72). Die Grafik der Verpackung verweist auf japanische Holzschnitte aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Dies weckt Assoziationen zum traditionellen Japan. Die Abbildung zeigt eine Verkaufssituation von Räucherstäbchen, wie sie auch heute noch anzutreffen

16 »Tomography« is a medical term (as in »computer tomography«, or C.T.). Tomography shows a transparent with several smaller images of the photographed (or scanned) body part in all its layers or »slices«, »Tomo« also happens to have a meaning in Japanese: it stands for »together, things surrounding someone« (Salmon 2000: 71).



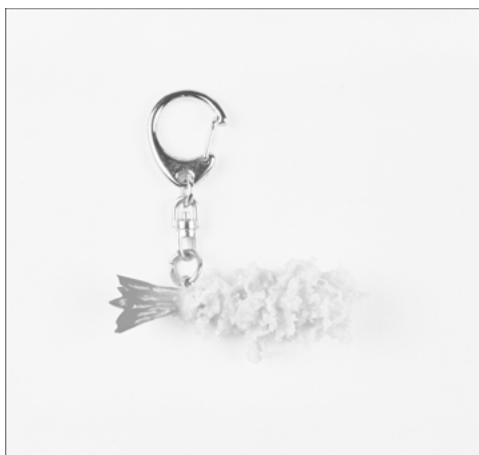
»2. Box with incense sticks found in a supermarket, Kita-Aoyama«.

»14. ›Slim Mouth Piece‹ device for stretching slim mouth, found in a lifestyle department store, Shibuya« (Salmon 2000: 72; 74; Orig. in Farbe).

ist. Ohne Kenntnis darüber, dass Räucherstäbchen traditionell an Tempeln und Schreinen verkauft werden, erschließt sich dem westlichen Betrachter die Bedeutung des Abgebildeten jedoch nicht. Die Oberfläche des Bildes bleibt deshalb undurchdringlich und fremd.

Abbildung vierzehn zeigt einen merkwürdig anmutenden Gegenstand, der der Weitung eines schmalen Mundes dienen soll (ebd.: 74). Die Fotografie auf der Verpackung des in Plastik eingeschweißten Produkts zeigt dessen Anwendung. Allein die Existenz eines solchen Objekts lässt den westlichen Betrachter schmunzeln. Gleichzeitig entsteht ein Gefühl von Fremdheit, denn aus westlicher Sicht erscheint der Nutzen des Produkts mindestens fragwürdig. Es scheint die Annahme zu bestätigen, dass Japaner anders sind und merkwürdige Vorstellungen von Schönheit pflegen. Die Ernsthaftigkeit, mit der der Gebrauch auf dem Verpackungsbild demonstriert wird, verweist auf ein kulturelles Phänomen, dessen Schönheitsideal offensichtlich schmale Münder als hässlich empfindet. Die englische Beschriftung demonstriert, dass Lifestyleprodukte mit einer Internationalisierung verbunden sind, was offenbar den Verkauf fördern soll. Möglicherweise ist es aber auch aus Amerika importiert. Weil Salmon dieses Produkt auswählt, es aber gleichermaßen fotografisch isoliert, bleibt die Fotografie insgesamt vage. Möglich wäre beispielsweise, dass das Objekt auch in Japan eher als Scherzartikel verkauft wird, was sich dem Betrachter aber nicht erschließt. Die vielen Spekulationen anlässlich dieser Fotografie und des dort abgebildeten Gegenstands verdeutlichen, dass trotz der Sachlichkeit der Aufnahme zahlreiche Unbestimmtheiten bleiben. Hier wird deutlich, dass sich jenseits des Abgebildeten eine Wirkung entfaltet, die Aspekte kultureller Fremdheit anklingen lässt. Es offenbart sich die Problematik der einzelnen Fotografie, Zusammenhänge herzustellen. Das fotografische Herauslösen eines Produkts aus dem Zusammenhang verweist auch auf die begrenzten Möglichkeiten des fotografischen Bildes.

Abbildung 53 zeigt einen Schlüsselanhänger mit der Plastik-Imitation eines japanischen Nationalgerichts: Tempura. Es gibt zahlreiche Möglichkeiten,



»53: Key-ring with plastic imitation of tempura, found in a store for plastic food imitation, Kappabashi« (Salmon 2000: 80; Orig. in Farbe).

dieses Objekt zu sehen: Zunächst ist es ein schlichtes Souvenir. Dann kann es dazu herangezogen werden, die japanische Praxis der Anfertigung von Plastikreproduktionen von Lebensmitteln sinnfällig zu zeigen, die in der Regel in Restaurants die Spezialitäten anpreisen. Als Verweis auf die Ernährung betont es den Stellenwert der Essenszubereitung in der japanischen Kultur. Fisch ist ein wichtiges Nahrungsmittel, was im Garnelenschwanz repräsentiert ist. Der Fundort Kappabashi – das weiß derjenige, der über genaueres Wissen von Tokyo verfügt – verweist schließlich auf einen Tokyoter Stadtteil, in dem fast ausschließlich Geschäfte angesiedelt sind, die Küchen- und Restaurantzubehör verkaufen. Je nach Vorwissen eröffnet das Objekt im Betrachter eine Reihe von Assoziationsmöglichkeiten zur japanischen Kultur. In der Interpretation geht es jedoch stets um das Objekt selbst, nicht aber um das Bild.

In Salmons Arbeit erweist sich die Auswahl der Objekte als entscheidend für die Wirkung. Der sachliche Aufnahmestil lässt die Fotografie hinter das dargestellte Objekt treten. In dieser Art des Umgangs wird die komplexe und nicht unproblematische Beziehung zwischen der Fotografie als Bild und der Fotografie als Zeichen deutlich. Geht es in der Betrachtung der Fotografien ausschließlich um die dargestellten Objekte oder geht es gerade um die Möglichkeit der Fotografie, eine Wirkung zu erzeugen, die über das Dargestellte hinausweist, beispielsweise indem etwas aus dem angestammten Kontext entfernt und in einen neuen Zusammenhang gestellt wird? Salmons Arbeit dokumentiert zwar die Objekte selbst, gleichzeitig werden die Fotografien aber auch zur Begegnung mit Fremdheit. Denn weder in der Betrachtung der Fotografien noch unter Hinzuziehen der Bildunterschriften kann die Arbeit vollständig verstanden werden. Salmon spielt gleichermaßen mit der deutlich erkennbaren Referenz einerseits und den sich entfaltenden Wirkungen andererseits, die als Herausforderung für den Betrachter bestehen bleiben. Salmons Ansatz ist konzeptuell, die Ambivalenz zwischen Referenz und Wirkung zeugt jedoch von einer dokumentaristischen Herangehensweise. Als fotografische Arbeit über Tokyo stellt sie eine innovative Möglichkeit im Umgang mit dem Fremden dar. Gleichzeitig offenbart Salmons Arbeit die

Offenheit von *European Eyes on Japan*. Salmon überträgt ihre erprobte konzeptuelle Herangehensweise auf das Japanprojekt und setzt somit ihre bewährte künstlerische Praxis fort. Dies stellt eine mögliche Strategie zum Umgang mit dem Fremden dar.

2.2.2. Hans van der Meer

Alle bei *European Eyes on Japan* eingeladenen Fotografen sind letztlich mit einem ähnlichen Problem konfrontiert: Für kurze Zeit sind sie Gast in einem Land, mit dem sie sich unter Umständen noch nie zuvor beschäftigt haben. Hier suchen sie nach Möglichkeiten, den stereotypen Ansichten, die auch in den Broschüren für Touristen verbreitet werden, etwas Eigenständiges entgegen zu setzen. Auch der niederländische Fotograf Hans van der Meer (*1955) schreibt: »Ich suchte nach einer Art von Wahrheit in Fotografien, der Wahrheit hinter den stereotypen Fotografien von Angestellten und von der Jugendkultur oder den Touristen-Broschüren der Präfektur Okayama« (The EU-Japan Fest Japan Committee 2002: 57).

Van der Meer reist im Juni/Juli 2001 in die Präfektur Okayama,¹⁷ sein Projekt ist in insgesamt 23 Fotografien in Band vier der Publikationsreihe abgedruckt. Für seine Arbeit orientiert er sich an den lokalen Gegebenheiten der eher ländlichen/kleinstädtischen Region. Einige Tage nach seiner Ankunft gelingt es ihm, einen Weg zu finden, Menschen in ihrer Umgebung zu fotografieren (vgl. ebd.). In verschiedenen Orten der Präfektur fotografiert er aus einiger Distanz jeweils eine einzelne Person, die er ins Bildzentrum rückt. Die fotografierte Figur ist immer der einzige Mensch auf der Fotografie. Dadurch, dass van der Meer einen weit entfernten Kamerastandpunkt wählt, ist die Person meist nicht sehr gut zu erkennen. Kleidung und Ort verweisen aber auf den Beruf oder die Motivation, sich an diesem Ort aufzuhalten. Einen guten Eindruck bekommt der Betrachter von der Umgebung, der van der Meer stets viel Raum gibt. Die Fotografien sind aus unterschiedlichen Entfernungen gemacht, manchmal auch von einem erhöhten Kamerastandpunkt aus. So erhält der Betrachter einen abwechslungsreichen und umfassenden Eindruck der regionalen Gegebenheiten. Durch die räumliche Weite seiner Fotografien widersetzt sich Hans van der Meer der Annahme, Japan biete seinen Bewohnern nur wenig Raum.

Van der Meer gibt seinem Projekt – anders als Salmon – keinen Titel. Die hochformatigen Fotografien sind jeweils mit einer Orts- und Datumsangabe (Monat und Jahr) versehen. Weitere Informationen ergeben sich aus den Fotografien selbst. Die Fotografie aus Ushimado vom Juni 2001 zeigt eine Situation auf dem Land (ebd.: 35). Den Vordergrund ganz ausfüllend erstreckt sich ein üppig grün bewachsenes Feld bis hinein in die im Hintergrund liegenden Hügel. In der Bildmitte steht eine verhüllte und mit breitkrempigem Strohhut bekleidete Person, die in den Armen eine Art Kürbis hält. Ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt, ist nicht zu erkennen. Links stehen einige Hütten und Schuppen an einer sich am Feldrand entlang schlängelnden schmalen Straße, die von Strommasten gesäumt ist. Die rechts und links im Hintergrund an das dicht bewachsene Feld angrenzenden Flächen scheinen brach zu liegen. Die Hügel im Hintergrund sind von Büschen

17 Die Präfektur Okayama liegt im Südwesten der Hauptinsel Honshu nördlich der Insel Shikoku.



Abb.: Hans van der Meer: »Ushimado, June 2001«; »Okayama City, July 2001« (The EU-Japan Fest Japan Committee 2002: 35; 43; Orig. in Farbe).

und Gras bewachsen. Dem Betrachter eröffnet sich hier eine ländliche Idylle, die auf kleinteiligen Ackerbau im Familienbetrieb deutet. Aufgrund der weiten Entfernung lässt sich wenig zur Person in der Bildmitte sagen; die Landschaft wirkt hingegen aufgrund des saftig grünen Feldes fruchtbar. Van der Meer erzählt in dieser Fotografie mehr über das Land und seine Nutzung als über dessen Bewohner.

Seite 43 zeigt eine Fotografie aus Okayama City vom Juli 2001. Aus leichter Obersicht fotografiert van der Meer einen auf dem Parkplatz eines kleinen Verbrauchermarktes (*convenience store*) stehenden Mann. Die Farbigkeit seiner Kleidung lässt ihn als Angestellten des Marktes erkennen, denn grün und rot wiederholen sich sowohl am Vordach des eingeschossigen Gebäudes als auch auf dem Parkplatzzeichen mit dem Logo der Markt-Kette. Der Mann hat eine militärische Haltung angenommen.¹⁸ Der Parkplatz befindet sich an einer kleinen Straßenkreuzung mit schmalen Straßen. Links hinter dem Parkplatz steht ein mehrstöckiges gesichtsloses Wohnhaus. Rechts von diesem eröffnet sich der Blick über eine wechselnd mit kleineren Wohnhäusern – teils im japanischen Stil – und Appartement-Gebäuden bebaute Fläche hin zu einem grün bewachsenen Hügel, an dessen Spitze ein kleines Riesenrad erkennbar ist. Die lockere Bebauung und der Hügel im Hintergrund deuten auf eine kleinstädtische Situation. Die gesamte Szenerie vermittelt eine ruhige und wenig verdichtete Atmosphäre. Der Blick von oben zeigt die gemischte Bebauungssituation, in der traditionell japanische Wohnhäuser und höhere Appartement-Gebäude in direkter Nachbarschaft stehen. In den umliegenden Hügeln wird für Möglichkeiten der Freizeitgestaltung gesorgt, worauf der kleine Vergnügungspark hinweist. Van der Meer gelingt es mit seiner Fotografie, viele Details einer japanischen Kleinstadt ins Bild zu setzen. In der eingehenden Betrachtung lassen sich Klimaanlage und Werbe-

18 Van der Meer bemerkt: »Some of them stood to attention without being asked to do so« (The EU-Japan Fest Japan Committee 2002: 57).



Abb.: Hans van der Meer: »Okayama City, July 2001« (*The EU-Japan Fest Japan Committee 2002: 51; Orig. in Farbe*).

schilder, Telegrafmasten und Ziegeldächer eingehend studieren. Ohne scheinbar vordergründig das Augenmerk auf etwas Bestimmtes zu richten, eröffnet van der Meer durch seinen Blickwinkel ein breites Panorama, das sich der Betrachter selbstständig erschließen kann.

Als letzte Fotografie von Hans van der Meer soll hier die einzige Innenaufnahme betrachtet werden. Das Bild auf Seite 51 stammt ebenfalls aus Okayama City vom Juli 2001. Hier geht van der Meer wesentlich näher an die Person heran, was auch das Umfeld stärker eingrenzt. Eine Verkäuferin in rosafarbener Schürze und Kopftuch steht in einem mobilen Stand, der sich vermutlich in einer Bahnhofshalle befindet. Sie ist durch das im Stand befindliche Licht hell beleuchtet. In der Glasvitrine vor ihr sind japanische Süßigkeiten ausgelegt. Vermutlich handelt es sich um eine regionale Erdbeerspezialität, denn auf dem ebenfalls rosafarbenen Schild über dem Stand sind neben japanischen Zeichen auch stilisierte Erdbeeren zu sehen. Hinter der Verkäuferin finden sich einige Verpackungsmaterialien. Das Umfeld um den Stand wirkt klar und aufgeräumt. Der geflieste Fußboden ist sehr sauber, nichts liegt herum. Am linken Bildrand sind einige Pfosten sehr ordentlich aufgereiht, die als Absperrung verwendet werden können. Dort steht auch eine Grünpflanze. Im Anschnitt ist eine gelbe hochformatige Fahne mit japanischer Beschriftung zu sehen. Die Bahnhofshalle ist mit Neonröhren erleuchtet. Am rechten Bildrand verläuft eine beigefarbene Backsteinwand, an der einige Stromleitungen mit Schaltereinrichtungen sichtbar entlang laufen.

Obwohl das Umfeld hier aufgrund der Innenraumsituation reduziert ist, vermittelt die Fotografie dennoch einen umfassenden Einblick in die Situation. Wer schon einmal in Japan mit der Bahn durch das Land gereist ist, wird sich an viele solcher Stände erinnern. Denn zur japanischen Kultur gehört es dazu, Familie und Kollegen von Reisen regionale Spezialitäten mitzubringen.

Mit seinem Projekt verfolgt Hans van der Meer einen Ansatz, der sehr unterschiedliche Situationen in ein serielles Format bringt. Die inszenierte Figur in der Bildmitte schafft eine Konstanz, die sich durch alle Fotografien

der Serie zieht. Die Umgebungen, in denen die Personen angetroffen werden, vermitteln sehr vielfältige Eindrücke der Region. Es gelingt van der Meer, die Kleinstadt mit seinen Vororten und den umliegenden Dörfern ins Bild zu setzen und zwischen unterschiedlichen Orten der Präfektur eine visuelle Verbindung herzustellen. Das Konzept entwickelt er aus seinen ersten Eindrücken heraus. Insofern geht er auf die lokalen Gegebenheiten ein und gelangt dennoch zu einer stringenten Umsetzung innerhalb seines Projekts. Die konzeptuelle Herangehensweise erinnert an die Arbeit von Thomas Struth. Weil sie aber nicht primär auf Vergleichbarkeit angelegt ist, sondern vielmehr als Hilfsmittel dient, die Vielfältigkeit der Region in Bilder zu fassen, ist sie etwas anders gelagert als Struths Ansatz. Van der Meers Bilder bieten Einblicke in die Präfektur Okayama und wenden sich ab von Japan-Klischees. Sie erklären nichts und bemühen sich nicht, Fremdheit aufzulösen. Die lokalen Gegebenheiten werden sichtbar gemacht. In der Kürze der Zeit seines Aufenthaltes vertraut der Fotograf vorrangig seinen visuellen Wahrnehmungen. Scheinbar kann der Betrachter an van der Meers Einblicken als Fremder in der japanischen Provinz teilhaben.

2.2.3. Margherita Spiluttini

Im Herbst 2002 reist die österreichische Fotografin Margherita Spiluttini (*1947) für drei Wochen in die auf der japanischen Südsinsel Kyushu gelegene Präfektur Oita. Die Gefahr, in stereotypen Japanbildern zu verharren, sieht sie als Motivation, sich »vollends in die Hände des Unbekannten zu begeben« (The EU-Japan Fest Japan Committee 2003: 101). Spiluttini reist vor allem mit dem Auto durch die Präfektur und fotografiert hauptsächlich Landschaften, in denen der menschliche Eingriff sichtbar ist sowie Dörfer, Kleinstädte und die allgegenwärtigen Zeichen der Religiosität, die sie sehr faszinieren (vgl. ebd.). Ihrer Arbeit liegt kein konkret greifbares Konzept zugrunde, vielmehr lässt sie sich von der rein visuellen Erforschung der Gegend treiben. Insofern finden sich neben Landschaftsaufnahmen beispielsweise auch Innenansichten aus Tempeln oder traditionellen Geschäften. Fast ausnahmslos sind die Fotografien menschenleer, nur selten sind Personen mit abgebildet.

Auch Margherita Spiluttini gibt wie Hans van der Meer ihrem Projekt keinen eigenen Titel. Ohne Bildunterschriften erhält der Betrachter lediglich die Information, dass die Fotografien im Oktober und November 2002 in der Präfektur Oita gemacht worden sind. Insgesamt 25 Fotografien sind im fünften Band der Publikationsreihe abgedruckt.

Die Fotografie auf Seite 75 zeigt eine Baustellensituation. Ein terrassierter Hang wird mit Hilfe eines quadratischen Betongitters abgestützt. Das helle Raster fasst die schwarze Erde ein, um Schutz vor Erdrutschen zu bieten. Fotografiert ist die Szenerie mit Arbeitern in Baggern und Baufahrzeugen von der gegenüber liegenden Straßenseite aus. Angeschnitten im Vordergrund liegt ein frisch angelegter Gehsteig, die Straße nimmt das untere Drittel der querformatigen Fotografie ein. Oberhalb der terrassierten Erde befindet sich dichter, grüner Wald. Schwarze Telegrafendrähte laufen in der oberen Bildhälfte quer durch das Bild. Am Fuß des Hangs verrichten behelmte und uniformierte Arbeiter nicht eindeutig zuzuordnende Tätigkeiten. Rechts im Bild leiten Pfeile den Verkehr um. Spiluttini zeigt eine alltägliche Baustellensituation. Lediglich die Art der Befestigung des Hangs wirkt sehr massiv.



Abb.: Margherita Spiluttini (*The EU-Japan Fest Japan Committee 2003*: 75; Orig. in Farbe).

Allerdings sind solche Hang- und Uferbefestigungen aus den Bildern des japanischen Fotografen Toshio Shibata bekannt (vgl. z.B. Shibata 1999).

Die Szene zeigt einen Einblick in die Landschaftsgestaltung zur Verhinderung von Erdbeben. Ist in dieser Fotografie noch Erdrich zu sehen, zeigt die Fotografie auf Seite 85 eine bereits beendete Baumaßnahme. In der Bildmitte erhebt sich wie ein Felsen die betonerte Abbruchkante eines Hügels, der in der Mitte mit einem der ersten Fotografie vergleichbaren Betongitter abgestützt ist. Die Fotografie zeigt eine herbstliche Mittelgebirgslandschaft mit dicht bewachsenen Hängen. Im Vordergrund verläuft ein Trampelpfad entlang eines kaum sichtbaren Flussbettes, braunes Gras und gelb blühende Gewächse säumen den Pfad. Am rechten Bildrand überquert eine rote Stahl-



Abb.: Margherita Spiluttini (*The EU-Japan Fest Japan Committee 2003*: 85; Orig. in Farbe).



Abb.: Margherita Spiluttini (*The EU-Japan Fest Japan Committee 2003*: 80; Orig. in Farbe).

brücke den Fluss, links von ihr – jenseits des Flusses – sind einige moderne Wohnhäuser zu erkennen. Die Landschaft wird von dem zentralen Betonfelsen dominiert; Spiluttini bettet ihn jedoch in die Landschaft ein. Es entsteht ein zurückhaltender Eindruck, der etwas zeigen möchte, ohne vordergründig zu bewerten. Die Schutzmaßnahme gehört zur Landschaft ebenso wie Brücken, Straßen und menschliche Behausungen.

Die letzte hier vorgestellte Fotografie von Margherita Spiluttini zeigt ein traditionelles japanisches Wohnhaus (vgl. *The EU-Japan Fest Japan Committee 2003*: 80). Von einer leicht nach rechts abfallenden Straße aus fotografiert Spiluttini eine Häuserreihe. Leicht rechts aus dem Zentrum gerückt befindet sich ein Haus mit Erdgeschoss und erstem Stock. Die oberen Fenster muten etwas schief an. Ein mit Ziegeln bedecktes Vordach überdacht das Erdgeschoss. Der erste Stock springt etwas zurück und ist abermals von einem grauen Ziegeldach bedeckt sowie mittig mit einem Abschlussstein versehen. Die Fenster im ersten Stock stehen nicht parallel nebeneinander, sondern neigen sich in gegensätzlichen Winkeln. Die einzelnen Scheiben der Fensterkassetten bestehen zum großen Teil aus mattiertem Glas, von innen sind die hellen Vorhänge zugezogen. Auch im Erdgeschoss sind alle Vorhänge – hier in verschiedenen Farben – geschlossen. Vor der Eingangstür parkt ein Fahrrad, über das Geländer rechts daneben sind Handtücher zum Trocknen aufgehängt. Links neben der Eingangstür stehen Blumenkästen, die üppig grün bewachsen sind. Sie reichen bis zum Nachbargrundstück, wo ein vergleichbares Haus von Grünpflanzen bewachsen ist. Vor den Häusern befindet sich ein mit Steinplatten belegter Gehweg, von der geteerten Straße wird er durch drei niedrige rote torförmige Metallbügel abgegrenzt. An zwei der drei Bügel sind weiße Tücher befestigt.

Spiluttini dokumentiert in dieser Fotografie die traditionelle japanische Wohnbebauung. Holz, Ziegel und mattiertes Glas sind die vorrangig verwendeten Werkstoffe. Schiefe, verzogene Fenster lassen sie nicht sonderlich komfortabel erscheinen, die zugezogenen Vorhänge deuten darauf hin, dass das Innere in ein schummriges Dämmerlicht getaucht sein muss. Lediglich

die geteerte Straße im Vordergrund sowie die den Himmel durchziehenden Stromleitungen oder die auf einem im Hintergrund liegenden Haus befestigte Fernsehantenne verweisen auf die Gegenwart. Auch wenn es sich hier um ein pittoreskes traditionelles Japanmotiv handelt, entsteht dennoch nicht der Eindruck eines touristischen Blicks. Entscheidend für die Wirkung der Fotografie ist das Einbeziehen der Bügel, die die traditionelle Anmutung leicht brechen und dadurch ebenso einen Bezug zur Gegenwart setzen wie die Farbigkeit der Fotografie selbst. Spiluttini zeigt hier traditionell Japanisches, ohne es als das fremde Andere zu verkitschen. In ihrer Darstellung erhalten die traditionell japanischen Häuser etwas sehr Alltägliches.

Spiluttini erkundet die sichtbare Welt der Präfektur Oita, ohne ein offensichtlich Konzept zu verfolgen. In einer zurückhaltenden Art lässt sie sich auf das für die Bewohner Alltägliche ein, das sich deutlich von unserem unterscheidet. Sie setzt es in einer Form ins Bild, dass es dem westlichen Betrachter etwas über das ländliche Leben in der Region zeigt, ohne es jedoch zu exotisieren.

In der Präfektur Oita wurde im Jahr 2003 ein ergänzendes Projekt entwickelt, in dem Fotografen der Präfektur ihre Heimat porträtierten. Die Ergebnisse des japanischen Blicks auf die Präfektur sind unter dem Titel *Oita Today* parallel zur *European Eyes on Japan*-Ausstellung gezeigt worden und weisen interessante Unterschiede des Blickwinkels auf.¹⁹ Die parallele Präsentation von Fremd- und Selbstsicht verdeutlicht noch einmal die große Bedeutung, die einem Projekt wie *European Eyes on Japan* in Japan beigemessen wird.

Die ausgewählten Beispiele zeigen unterschiedliche Umgangsweisen mit der Situation innerhalb des Projekts *European Eyes on Japan*. Gleichzeitig zeugen sie auch von den auf ein Minimum reduzierten Intentionen der Fotografen, die innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne kaum die Möglichkeit haben, groß angelegte oder konzeptionell umfangreiche Projekte zu realisieren.

2.3. Verschiedene Strategien der Annäherung an Japan

Jede sich mit Japan beschäftigende fotografische Arbeit, die im Bereich der künstlerischen Dokumentarfotografie angesiedelt ist, leistet auf ihre Weise einen Beitrag zum westlichen Japanbild. Das geschieht unabhängig davon, ob sie visuelle Klischees reproduziert, sich einem bestimmten Thema widmet oder ganz allgemein gehalten ist. Selbst innerhalb eines Ansatzes wie dem von Thomas Struth, dessen primäres Ziel nicht in der Vorstellung der japanischen Kultur liegt, können Fotografien dazu verwendet werden, Aussagen über Japan zu machen. Neben konkreten, in Bildern vermittelten Informationen kann

19 Die sehr unterschiedlichen Resultate lassen sich einerseits auf die von ihrer Herkunft geprägten Blickwinkel zurückführen, andererseits aber auch auf die Auswahl der beteiligten Fotografen. Während die europäischen Fotografen in Zusammenarbeit mit der Leiterin der Kulturhauptstadt Europas 2003 (Graz), Christine Frisinghelli, aufgrund ihrer überregionalen Bedeutung ausgewählt wurden, haben die die Präfektur Oita repräsentierenden japanischen Künstler eher lokale Bedeutung (vgl. The EU-Japan Fest Japan Committee 2003; *Oita Today*, Kat. 2004).

in der Japanfotografie aber gerade auch die Auseinandersetzung mit dem Fremden als Fremdes interessant sein, die nicht versucht, das Gesehene einzuordnen und zu verstehen, sondern in seiner Fremdheit bestehen zu lassen. Interessant sind insofern auch die *Strategien*, mit denen die Fotografierenden sich mit der Fremdheit auseinandersetzen, der sie in Japan begegnen. Versuchen sie, das Fremde zu verstehen und ihr Verständnis zu vermitteln? Oder geben sie ihre Irritation an den Betrachter weiter, indem sie von einer Einordnung des Wahrgenommenen absehen?

Entscheidend ist unter anderem die Intention des Fotografierenden. Sie wirkt sich auf die gewählte Strategie aus, um die Intention optimal umzusetzen. Die drei innerhalb von *European Eyes on Japan* vorgestellten Arbeiten zeigen drei sehr unterschiedliche Arten des Umgangs mit der Situation, auf Einladung innerhalb eines kurzen Zeitraums eine Arbeit in Japan zu fotografieren. Sie stellen verschiedene Möglichkeiten im Umgang mit einer Projekteinladung dar. Einigkeit herrscht unter den Fotografen darüber, dass Japanisches gezeigt werden soll, woran sich vielleicht Eigenheiten der japanischen Kultur erkennen lassen. Dies entspricht der Intention der Fotografierenden. Im Bewusstsein um die Gefahr der stereotypen Darstellung sucht jeder nach einer eigenen Haltung und entsprechend nach einem individuellen Ansatz.

Naomi Salmon überträgt ein in ihrem Werk erprobtes Konzept auf ihre Arbeit in Tokyo. Indem sie alltägliche Objekte in einer sachlichen Technik fotografiert, zeigt sie einen kleinen Ausschnitt aus der japanischen Warenkultur. Gleichzeitig thematisiert ihre Arbeit das Problem der Unterscheidung zwischen der Ebene des Bildsujets und der des Bildobjekts. Die scheinbar transparenten, als Zeichen verwendeten Fotografien werden opak, weil sie sich einer vollständigen Aneignung entziehen. Fremdheit bleibt als Aspekt der Arbeit bestehen. Indem sie die Ausschnittthaftigkeit der Fotografie besonders deutlich hervortreten lässt, zeigt ihre Konzeption eine ungewöhnliche Lösung in der Auseinandersetzung mit der japanischen Metropole.

Hans van der Meer entwickelt sein fotografisches Konzept in Reaktion auf die von ihm vorgefundenen Gegebenheiten in der Präfektur Okayama. Einerseits geht er auf den Ort und die Menschen ein, andererseits schützt ihn der konzeptionelle Ansatz davor, ins Beliebige abzugleiten. Die Konzeption schafft eine Klammer, um die verschiedenen Orte innerhalb der Präfektur miteinander zu verbinden. Dies hilft ihm dabei, eine stereotype Sichtweise auf Japan zu überwinden, ohne mit den Bildern etwas erklären zu wollen.

Margherita Spiluttini überlässt sich ganz der Erkundung des Sichtbaren in der Präfektur Oita, da sie dies für die beste Möglichkeit hält, dem Fremden zu begegnen. Ohne einen offensichtlichen konzeptionellen Rahmen entwickelt sie eine zurückhaltende beobachtende Bildsprache. Weil sie japanische Landschaften und Traditionelles meist mit Objekten der industrialisierten Gegenwart verbindet, vermag auch sie mit ihrer Darstellung romantisierende Klischees zurückzuweisen. Der Betrachter bekommt einen Eindruck der Region, wobei die Fotografien auf Werturteile verzichten.

Alle drei Künstler entwickeln innerhalb kurzer Zeit eine Haltung gegenüber dem Japanthema, die ihnen bei der Umsetzung ihrer Arbeit hilft. Dabei nutzen sie – wie dargelegt – verschiedene Strategien. Im Unterschied zu umfangreicheren Projekten, die langfristig konzipiert und mit einem längeren Japanaufenthalt verbunden sind, sind die Intentionen der Teilnehmer von *European Eyes on Japan* sehr zurückhaltend: Etwas von der Region zu zeigen und weitgehend Klischees zu vermeiden.

Zeitgenössische Fotografen entwickeln ihren Umgang mit Japan aus dem Wissen um vorangegangene Positionen der Japandarstellung heraus. In der Konzeption ihrer Arbeiten versuchen sie mitunter, sich von vorangegangenen Positionen abzugrenzen. Dennoch können gelungene Strategien auch übernommen und im Sinne der eigenen Arbeit abgewandelt werden. So sind zuweilen Parallelen zwischen zeitgenössischen Annäherungsweisen und Strategien ihrer Vorläufer zu beobachten.

Eine fotografische Arbeit in Japan anzufertigen, heißt noch nicht, dass ein Interesse an der Auseinandersetzung mit oder Darstellung der japanischen Kultur besteht. Auch Aspekte der Fremdheit müssen nicht thematisiert sein. Wie beispielsweise der Ansatz von Heiner Schilling zeigt, können japanische Bildsujets auch verwendet werden, um eine eigenständige Bildlichkeit zu erzeugen. Schillings Japanfotografie kann zwar auch Informationen über Japan liefern, dies scheint aber nicht ihr primäres Ziel. An Schillings Arbeit lässt sich weder ein spezifisches, auf die japanische Kultur oder Gesellschaft bezogenes Interesse ablesen noch eine Thematisierung des Fremden. Dennoch findet er genau dort solche Motive, die er für die Ästhetik seiner Arbeit nutzbar machen kann. Er konzentriert sich vorrangig auf die Erzeugung ästhetischer Einzelbilder, ohne an serielle Prinzipien der Becher-Schule anzuknüpfen. Einen inhaltlichen oder thematischen Schwerpunkt setzt er einerseits auf die neusten Architekturen oder die neu hinzu gewonnen Landflächen in der Bucht von Tokyo, auf Zentrum und Peripherie. Andererseits sind insgesamt sehr verschiedenartige Fotografien in die Arbeit eingebunden, die scheinbar wenige Verbindungen zu anderen Bildern innerhalb der Arbeit aufweisen.²⁰ Präzision und Ästhetik der Arbeit stechen sofort hervor, so dass auch von einer *Strategie der Ästhetisierung* gesprochen werden kann. Schilling betreibt jedoch gleichzeitig eine Fiktionalisierung, die die Arbeit vom Referenten abkoppelt. Verstärkt wird diese Abkopplung auch durch die große Distanz, die Schilling gegenüber seinen Motiven einnimmt.

Durch die Strategie der Fiktionalisierung unterscheidet sich Schillings Arbeit nachhaltig von anderen Arbeiten, die ebenfalls mit einer Ästhetisierung arbeiten, wie beispielsweise die Werner Bischofs. Im Gegensatz zu Schilling ist Bischof stark daran interessiert, Japan und die japanische Kultur der frühen 1950er Jahre ins Bild zu setzen. Seine Japandarstellung schließt verschiedene Schichten von ländlicher und urbaner Bevölkerung, Traditionen und neusten Trends ein und überträgt diese inhaltliche Beschäftigung mit Japan in ästhetisch ansprechende Bilder. Ein vergleichbares Interesse an einer Auseinandersetzung mit dem fremden Land findet sich bei Schilling nicht. Bischofs Sichtweise ist ausgewiesen durch eine Distanziertheit, womit er der fremden Kultur großen Respekt entgegenbringt. Fremdheit wird nicht in einer selbstreflexiven Form thematisiert, vielmehr liegt der Fokus auf der Beschreibung, die auf eine Weise eingesetzt wird, etwas über das Fremde zu erzählen. Bischof bleibt dementsprechend dem traditionellen fotografischen Ethos verbunden.

Bereits zehn Jahre nach Bischof hebt William Klein in seiner Japanfotografie – wie in Teil II, Abschnitt 1.2. gezeigt – die Distanz zum Gegenstand auf. Er löst sich aus der Rolle des diskreten Beobachters heraus, um mög-

20 So zum Beispiel die nah gehaltene farbintensive Aufnahme eines Treppengeländers, die auf einer Doppelseite mit dem Bild eines dunkelgrünen Bambushains kombiniert wird (vgl. Schilling 2000: 44f.).

lichst intensiv an dem teilzuhaben, was er abbildet. Dabei vermittelt er dem Betrachter die Atmosphäre des Geschehens. Auch wenn die Bedeutung der Ereignisse möglicherweise aufgrund von grundlegenden kulturellen Unterschieden dem westlichen Betrachter nicht immer verständlich ist, überträgt sich in Kleins Fotografien ein atmosphärisches Miterleben. Klein taucht in die fremde Kultur ein und versucht nicht, alles, was er sieht zu verstehen oder zu erklären. Er arbeitet mit der Irritation des Betrachters, der anlässlich der Fotografien selbst mit dem Fremden konfrontiert ist. Die Nähe zum Gegenstand verstärkt das Fremdheitsgefühl noch. Diese Strategie ist besonders im historischen Kontext bemerkenswert, denn Klein ist einer der ersten westlichen Fotografen, der die respektvolle Distanz zum fremden Japan durchbricht und so zu einer bislang nicht gekannten Sichtweise auf Japan gelangt. Für Klein ist Dokumentarfotografie nicht mehr sachlich verbrämte Distanz, sondern das Sichtbarmachen von Ereignissen und Beobachtungen, die er selbst hautnah erlebt. Dieses subjektive Erleben in Fotografien zu einer gesteigerten Sichtbarkeit zu verdichten, ist für Klein eher Maßstab der künstlerischen Dokumentarfotografie als das sachlich anmutende Einhalten einer Distanz zur fremden Kultur. Elemente von Kleins *Strategie der aufgehobenen Distanz* finden sich beispielsweise im in den 1990er Jahren fotografierten Japanprojekt *Empty Heaven* des englischen Fotografen Paul Graham, das im nächsten Kapitel ausführlich betrachtet wird.

Der in Teil II, Abschnitt 1.3. vorgestellte Fotograf Ed van der Elsken ist in seiner Arbeit ganz der Straßenfotografie verpflichtet. Er bewegt sich zwar im Geschehen, ist aber dennoch nicht Teil davon. Als Flaneur wandert er durch japanische Straßen und beobachtet das Leben dort. Er ist sich seiner Rolle als außenstehender Fremder bewusst, aber durch seine über Jahrzehnte währende empathische Beobachtung ist er näher am Geschehen als beispielsweise Werner Bischof. Ed van der Elsken interessiert sich besonders für den japanischen Alltag. Fremdheit nimmt er als gegeben; er versucht sie nicht zu erklären, sondern ihr in seiner Zurückhaltung Raum zu geben. Während er sich in seinen frühen Fotografien aus den fünfziger und sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts noch mehr den japanischen Besonderheiten widmet, sucht er in späteren Jahren mehr und mehr nach dem Alltäglichen, das sich zunehmend dem Leben anderer Metropolen ähnelt, ohne jedoch ganz das Japanische zu verlieren. Van der Elsken verfolgt eine *Strategie der Suche nach dem Alltäglichen*. Er ist sich der aus seiner Fremdheit resultierenden Nicht-Zugehörigkeit durchaus bewusst und entwickelt aus dieser Position heraus seine Beobachtungen. Parallelen finden sich in abgewandelter Form in zeitgenössischen Ansätzen wieder, so zum Beispiel in der Arbeit *Future World* der deutschen Fotografin Elisabeth Neudörfl, die durch eine thematische Konzentration den Ansatz der beobachtenden Straßenfotografie weiterentwickelt. Ihre Arbeit wird im vierten Kapitel des Teils II ausführlich vorgestellt.

Zusammenfassung

Auch wenn Fotografen der Becher-Schule, wie beispielsweise Thomas Struth, häufig als Dokumentarfotografen bezeichnet werden, zeigt sich, dass ihre Intentionen sehr anders gelagert sind als die derjenigen Fotografen, die eine dokumentaristische Herangehensweise wählen. Denn ihr thematisches Interesse ist primär an der Bildlichkeit selbst ausgerichtet und nicht an einer Auseinandersetzung mit der fremden Kultur. Heiner Schillings Arbeit macht deutlich, dass Japan hier als adäquater Lieferant für die Bildideen des Künst-

lers angesehen wird, aber die Erkundung Japans als Dargestelltes Fremdes für die Intentionen nicht von Belang ist.

Arbeiten, die auf Einladung im Rahmen von *European Eyes on Japan* entstehen, werden innerhalb kürzester Zeit realisiert und werden in redaktionell betreuten Katalogen publiziert. Da die Produktionsbedingungen andere sind als die von selbstständig konzipierten umfangreichen Projekten, sind die Intentionen der Künstler meist darauf reduziert, etwas von der Region zu zeigen und möglichst über stereotype Bildwelten hinauszudeuten. Zur Erlangung dieses Ziels entwickeln die Fotografen eigenständige Strategien, die über ihren Umgang mit dem Fremden Auskunft geben und interessante Ergebnisse liefern, die durchaus in der Lage sind, den Betrachter mit Elementen von Fremdheit zu konfrontieren.

Die in diesem und dem vorherigen Kapitel vorgestellten dokumentar fotografischen Positionen geben Aufschluss über die verschiedenen Intentionen und Strategien der Japanbetrachtung. Projekte, die eine Strategie der Ästhetisierung verfolgen, neigen tendenziell dazu, Japan als differentes Anderes wahrzunehmen. Sie interessieren sich hauptsächlich für Motive, die die Andersartigkeit Japans und der japanischen Kultur betonen. Weil solche Darstellungen mitunter zur Klischeebildung beitragen können, sind sie für die Frage nach der Überwindung von Klischees nicht weiter relevant. Von Interesse sind hier vielmehr solche Arbeiten, die versuchen, das Fremde als Fremdes zu fassen und einen Beitrag zu einem erweiterten Japanbild zu leisten.

Vor dem Hintergrund der bislang betrachteten Positionen werden in den folgenden Kapiteln die Japanarbeiten des englischen Fotografen Paul Graham und der deutschen Fotografin Elisabeth Neudörfl auf ihre Strategien der Japanbetrachtung hin befragt. Beide Arbeiten liegen in Form eines Künstlerbuchs vor, das das jeweilige Projekt vollständig präsentiert. Beide Künstler zeichnen verantwortlich für Bildauswahl und Gestaltung der Publikation. So kann davon ausgegangen werden, dass sich Intention und Haltung der Künstler aus den Publikationen herauslesen lässt. Mit welchen Vorstellungen wenden sich Graham und Neudörfl Japan zu, welche Haltung entwickeln sie gegenüber ihrem Gegenstand und welche Strategien wenden sie an, um ihre Intentionen an die Betrachter zu vermitteln? Die beiden Künstlerbücher werden als Fallbeispiele herangezogen, um die Möglichkeiten einer künstlerischen Dokumentarfotografie in der Darstellung des Fremden konkreter zu befragen. Bezugnehmend auf die Untersuchungen aus den ersten beiden Kapiteln von Teil I ist die Erörterung des fotografischen Umgangs mit Klischees und Stereotypen von Bedeutung. Vor dem Hintergrund der betrachteten Positionen seit den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts interessieren Unterschiede in den zeitgenössischen Repräsentationen Japans zu denen vergangener Zeiten. Wie binden zeitgenössische Fotografen traditionelle Japanthemen ein? Werden diese noch berücksichtigt oder sind sie für heutige Japandarstellungen irrelevant? Kann es gelingen, neue Sichtweisen zu etablieren und damit zu einem vertiefenden Verständnis für die japanische Kultur zu gelangen? Finden die Künstler einen individuellen Zugang zum Fremden, die dem Fremden gerecht wird, »es nicht vergewaltigt«? (Jamme 2002: 200).

