

3. PAUL GRAHAM: *EMPTY HEAVEN*

Bevor er in Japan fotografiert, erprobt der englische Fotograf Paul Graham den fotografischen Umgang mit dem Fremden bereits in verschiedenen europäischen Ländern.¹ Die Konzeption von *New Europe* schärft seinen Blick gegenüber dem gesellschaftlichen Umgang mit historischen Ereignissen in Europa (vgl. Graham 1995b: o.S.; Graham 1993). In Japan wendet er seine Aufmerksamkeit einem gesellschaftlichen Bereich zu, der ihm als Fremdem besonders auffällt, der fotografisch aber schwierig zu erfassen scheint. Es geht ihm um die Frage, »wie sich Geschichte und Macht verkleiden und maskieren – und wie dies in das Gefüge des bewußten und unbewußten Japans eingeflossen ist« (Graham 1995b: o.S.). Gemessen daran, dass sich die Fotografie gemeinhin am Sichtbaren orientiert, scheint sich dieses Thema der fotografischen Darstellung zu entziehen. Graham ist jedoch der Meinung, man könne »Fotografien dazu benutzen, das Unsichtbare sichtbar zu machen, eine Bildsprache jenseits der Bildoberfläche zu schaffen« (ebd.). Zur Umsetzung eines solchen Vorhabens bedarf es einer symbolhaften Bildsprache.

Bereits beim ersten Durchblättern wird deutlich, dass Grahams Bilder auf verschiedenen Ebenen gelesen werden können. Da ist zunächst das Bild selbst, das als ästhetische Komposition Inhalte abbildet. Diese Inhalte können auf einer ikonischen oder symbolischen Ebene gelesen werden. Bedeutung entsteht weiterhin in der Anordnung verschiedener Bilder zu Bildpaaren, Sequenzen und Tableaus. Schließlich wirken die Fotografien, weil sie mit Irritationen arbeiten, die trotz referentieller Lesart nicht beruhigt werden können. Graham arbeitet auf sehr vielschichtige Weise mit der Wirkung seiner Bilder. Im Interview erwähnt Graham sein Interesse an einer Kunst, die mit einer impliziten Bildsprache operiert, »die an der Oberfläche eine schlichte Aussage macht, unter der sich aber ein Code von Symbolen, Metaphern und Anspielungen verbirgt.« So entsteht »eine andere Ikonografie,« die Inhalte auf indirekte Weise anspricht (ebd.). Einen Hinweis auf eine solche Lesart bietet das im Anschluss an den Bildteil auf einer ansonsten weißen Doppelseite eingefügte Zitat der britischen Anthropologin Joy Hendry. Es bezieht sich auf die japanische Kultur, lässt sich aber auch als Verständnishilfe der Fotografien lesen: »Der Westen ist vorrangig mit dem ›Auspacken‹, dem Enthüllen des Wesens der Dinge beschäftigt. Wir sollten vielmehr die Methode des

1 Paul Graham wurde 1956 in Harlow in England geboren. Seine wichtigsten – in Monografien publizierten – Arbeiten umfassen neben *Empty Heaven* (Graham 1995): *A1. The Great North Road* (Graham 1983); *Beyond Caring* (Graham 1986); *Troubled Land* (Graham 1987); *In Umbra Res* (Graham 1990); *New Europe* (Graham 1993); *End of an Age* (Graham 1999); *American Night* (Graham 2003); *A Shimmer of Possibility* (Graham 2007).

Verbergens beachten...« (Joy Hendry, zit. nach Graham 1995a: o.S.).² Dies lässt sich auch auf Grahams Vorgehensweise übertragen. Die Fotografien machen Oberflächen sichtbar. Durch den Einsatz des Blitzlichtes, die Nähe zum Abgebildeten und die daraus resultierende Flächigkeit der Bilder wird der betrachtende Blick gleichsam zurückgeworfen. »Seine Fotografien übertragen auch in ihrer betonten Nähe zum Aufnahmegegenstand die Empfindung von Unvertrautheit und Fremdheit, von Anonymität und Leere« (Krase 1995b: 52). Die Fotografien lassen sich – mit wenigen Ausnahmen – auf einen Blick erfassen, sie scheinen jedoch etwas zu verbergen. Das Nicht-Abgebildete klingt an und hinterlässt durch seine Abwesenheit eine Leerstelle. Diese kann im Zusammenspiel der Bilder und der daraus entstehenden Meta-Ebene nur teilweise angefüllt werden. Demzufolge ermöglicht die Art des Verbergens Rückschlüsse auf das Verborgene.

Thematisch interessiert sich Paul Graham nicht für eine allgemeine Darstellung des fremden Landes Japan, sondern für einen spezifischen Aspekt der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft. Dieses Anliegen zeugt von seinem künstlerischen Ansatz, denn er möchte verborgen liegende Strukturen mittels einer dokumentarischen Fotografie sichtbar machen.

Anders als die im ersten Kapitel von Teil II betrachteten Positionen führt Grahams Projekt Japan nicht explizit im Titel. Erst die Unterzeile erläutert, dass es sich um Fotografien aus Japan handelt. Der Titel *Empty Heaven* – leerer Himmel – ist sehr poetisch gewählt.³ Im englischen Sprachgebrauch existieren mehrere Wörter für das deutsche Wort *Himmel*. Graham wählt an Stelle des eher naturwissenschaftlichen Begriffs *sky*⁴ das religiös konnotierte Wort *heaven*⁵ und eröffnet damit einen breiten Assoziationsraum. Den Begriff vom *leeren Himmel* muss der Betrachter mit eigenen Assoziationen anfüllen. Graham liefert in der Arbeit selbst keine konkreten Anhaltspunkte. Nach der Wahl des Titels befragt, gibt Graham an, dieser sei inspiriert von einem japanischen Sprichwort, »Higaisha Ishikii«, das »der Himmel ist leer« – oder »Gott schaut nicht hin« bedeutet,⁶ mit dem man in fatalistischer Weise Ungechtigkeiten kommentiert. Im buddhistischen Glauben, der in Japan weit verbreitet ist, stellt die *Leere* ein zentrales Element dar. Die transzendente absolute Wahrheit des Buddhismus, »die im Gegensatz zur vermeintlichen Fülle des illusionären Diesseits [steht, wird] als *leer* bezeichnet. [...] *Leere* ist

2 Das Zitat stammt, leicht abgewandelt, aus dem Buch *Wrapping Culture* (Hendry 1993: 5). Hendry bezieht sich auf die von ihr beschriebene japanische Kunst des Verpackens. Als konkrete Beispiele dienen ihr beispielsweise Geschenk- und Warenverpackungen. Sie dehnt ihre Beschreibungen jedoch auf gesellschaftliche Hierarchien sowie Architektur und Stadtplanung aus.

3 Interessanterweise bedeutet das Zeichen ku/sora (空) im Japanischen sowohl Himmel als auch Leere.

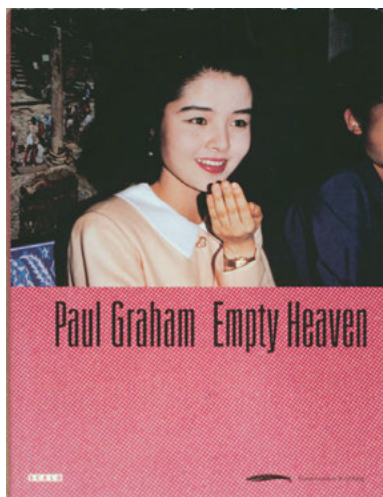
4 »the space we look up to from the earth, where we see the sun, moon and stars« (Hornby 1986: 806).

5 »1 home of God and the saints [...] 2 God, Providence [Vorsehung] [...] 3 place, state of supreme happiness [...] 4 the firmament« (Hornby 1986: 398).

6 »Higaisha Ishikii« heißt wörtlich etwas wie »Opferbewusstsein«. »A silly example would be if you were a good and faithful friend to your neighbours and looked after them lovingly in their many final years, and then finally they died but left all their money to the cat hospital – then you would utter this phrase« (Korrespondenz zwischen Graham und der Autorin, April 2006).

das Ziel der meditativen Versenkung« (Reese o.J.).⁷ Neben den Anklängen an den Buddhismus kann der Titel jedoch auch in Zusammenhang mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Japan gelesen werden, da dieses historische Thema als zentraler Aspekt von Grahams Arbeit wiederholt anklingt.⁸ Die zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten verdeutlichen die Ambivalenz des Titels, der sich nicht festlegt, aber gleichwohl in engem Zusammenhang mit Japans Kultur und Geschichte gelesen werden kann.

3.1. Das Buch



Buchtitel (Graham 1995a).

Das Buch *Empty Heaven*, erscheint 1995 im Scalo Verlag als Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, die im Kunstmuseum Wolfsburg vom 19. August bis zum 12. November 1995 gezeigt wird (Graham 1995a).⁹ Es bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Betrachtung, da es – anders als der Besuch einer Ausstellung – einem für alle nachvollziehbaren Ablauf innerhalb des festgelegten Layouts folgt. Das Buch ist ein reines Bilderbuch.

- 7 Ein auf alte Zen-buddhistische Traditionen zurückgehendes Meditationsstück (*honkyoku*) trägt den Titel *Kokū* (leerer Himmel). Ihm wohnt ein besonders meditativer Gehalt inne. Es »soll bereits im 13. Jh. von einem Zen-Meister namens Kyochiku nach einem Traum geschaffen worden sein« (Brandwein 2000).
- 8 So bleiben z.B. die Bomber aus, die während der letzten Kriegsphase täglich über Japan hinweg ziehen, auch die atomaren Wolken haben sich aufgelöst. Im übertragenen Sinne könnte auch das Ausbleiben der »aufgehenden Sonne«, des japanischen Nationalsymbols, angesprochen sein und damit die Überwindung des Ultranationalismus.
- 9 Hardcover mit schwarzem Papierbezug und zweifarbig bedrucktem Buchrücken im Format 24cm x 32cm, weißes Vorsatzpapier; 88 Seiten ohne Paginierung, insgesamt 55 Farbfotografien vollformatig im Hoch- und Querformat auf gestrichenem Kunstdruckpapier. Der hochglänzende Schutzumschlag ist vorderseitig mit zwei, rückseitig mit einer Fotografie bedruckt.

Es beinhaltet weder einen erklärenden Text, noch eine Einführung von kuratorischer oder verlegerischer Seite. Als einziger Text neben Titel, Bildtiteln und Impressum enthält *Empty Heaven* das oben erwähnte Zitat. Die in sich geschlossene Form des Buches mit dem Verzicht auf beschreibende Texte und direkt am Bild vermerkte Bildtitel, lässt die Arbeit des Künstlers in den Vordergrund treten. Insofern kann das Buch als Künstlerbuch gelten. Graham selbst wird im Impressum als erster Verantwortlicher für das Buchkonzept genannt. Der beigelegte Einleger kann als Erweiterung des Künstlerbuches in Richtung Ausstellungskatalog gesehen werden (Graham 1995b).¹⁰ Das hier abgedruckte Interview mit der Kuratorin Uta Grosenick gibt Einblick in Grahams Motivation der fotografischen Auseinandersetzung mit Japan und erläutert teilweise seine bildnerische Herangehensweise an das Thema. Ergänzt wird dies mit bio- und bibliografischen Informationen zu Paul Graham und seinem Werk.

Graham nutzt die Linearität der Buchform, die es ihm ermöglicht, formale Zusammenhänge durch Bildkombinationen auf Doppelseiten oder durch hintereinander folgende Bilder herzustellen. Mit Vakattseiten oder Typografie werden Zäsuren eingefügt, die Bildstrecken voneinander abgrenzen. Graham verzichtet auf eine unterschiedliche Gewichtung der Bilder mit Hilfe variabler Bildformate. Er verwendet lediglich zwei Bildgrößen, die sich aus dem Hochformat der Einzelseite und dem Querformat der Doppelseite ergeben. Hochformatige Bilder können auf Doppelseiten direkt miteinander kombiniert werden. Bei den sich über die ganze Doppelseite erstreckenden Querformaten werden durch formale oder inhaltliche Übereinstimmungen und Kontraste Verbindungslinien zwischen den einzelnen Fotografien hergestellt. Mit diesem Ansatz können Aussagen vertieft, aber auch in Frage gestellt werden. Damit beginnt Graham bereits in der Eingangssequenz und etabliert so seine Vorgehensweise.

3.2. Die Eingangssequenz

Das Buch beginnt unmittelbar mit der ersten Fotografie, weder Schmutztitel noch Titelei sind vorangestellt. Der Titel schließt die erste Sequenz von fünf aufeinander folgenden Fotografien ab und bildet eine Zäsur zwischen Auftakt und weiterem Verlauf des Buches.

Das vollformatig rechtsseitig angeordnete Hochformat der ersten Fotografie zeigt das Brustbild einer schwarz gekleideten jungen Frau, die sich in einem Wohnzimmer zu befinden scheint (Abb. 1). Ihre rot geschminkten Lippen markieren den Bildmittelpunkt. Fast berührt sie mit dem Zeigefinger der linken Hand ihre Nasenspitze. Die Geste wirkt einerseits natürlich, doch weil das Blitzlicht, dessen Einsatz durch die harten Schlagschatten deutlich zu erkennen ist, die Bewegung einfriert, wird sie artifiziert. Dennoch wirkt das Porträt nicht inszeniert. Der Fotograf reißt die Geste aus dem Zusammenhang des Bewegungsablaufes. Im Einzelbild wird sie geschichtslos, die Motivation der Gestik erschließt sich nicht. Die unvollendete Bewegung lässt einen Eindruck von Unvollständigkeit entstehen. Undurchschaubar lächelnd schaut die

10 Zwölfseitiger Einleger, zweisprachig (Englisch und Deutsch) ohne Paginierung, gedruckt auf rosafarbenem mattem Papier im Format A4 (21cm x 29,7cm), geheftet.

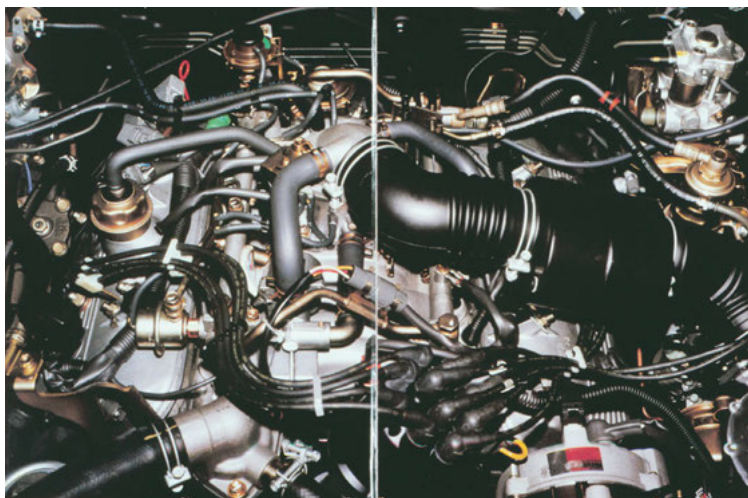


»1. Naoko, Tokyo 1989«; wie alle Bilder in diesem Kapitel aus Graham 1995a: o.S.

junge Frau rechts aus dem Bild hinaus. Das Frauenporträt zeigt eine junge Japanerin, aber es porträtiert sie nicht in dem Sinne, dass es etwas über ihre Persönlichkeit aussagt. Lediglich Haarschnitt, Kleidung und Make-up geben einige Hinweise auf die Person selbst. Das Zimmer, in dem sie sich befindet, zeigt nichts Spezifisches. Die Fotografie deutet auf eine Person in einer globalisierten Welt, die nach unspezifischen Kriterien gekleidet ist und wohnt. Da der Fotograf kein individualisierendes oder psychologisierendes Porträt herstellt, rücken Gestik und Distanziertheit in den Vordergrund. Diese Aspekte sind auch bei weiteren im Buch befindlichen Frauenporträts zu beobachten.¹¹

Der Blick der jungen Frau führt rechts aus dem Bild hinaus und lädt zum Umblättern ein. Auf der nächsten Doppelseite ist die vollformatige Fotografie des Motorblocks eines fabrikneuen Autos abgedruckt (Abb. 2). Das Kabelgewirr vermittelt ein geordnetes Chaos, das dem Laien jedoch unverständlich bleibt, da ihm eine Bezeichnung der einzelnen Teile und ihrer Funktion nicht möglich ist. Diejenigen, die sich mit Automotoren auskennen, sind in der Lage, jedes einzelne Teil zu benennen und wissen um dessen Funktion. Das Vorwissen beeinflusst die Bildbetrachtung nachhaltig. Aufgrund der Bildgröße fällt es schwer, die Fotografie als Ganzes wahrzunehmen. Erst mit vergrößertem Betrachtungsabstand entsteht ein vollständiger Bildeindruck, der die Ästhetik des Abgebildeten hervortreten lässt. Dominierend ist die schwarze Farbe der Kabel und Rohre, die sich von aluminium- und messingfarbenen Teilen des Motors abhebt und vereinzelt von farbigen Kabelisolierungen durchbrochen wird. Die Fotografie versucht nicht, die Funktion des Motors zu vermitteln. Die Schönheit und Technizität, die sich in der Fotografie offenbart, verbirgt gleichzeitig das Funktionale dahinter. Kraft und Leistung des Motors erschließen sich nicht aus der visuellen Anschauung. Um jene zu messen, bedarf es anderer Parameter.

11 Insgesamt gibt es zehn solcher Frauenporträts in *Empty Heaven*, damit bilden sie den umfangreichsten Motivkomplex innerhalb der Arbeit.

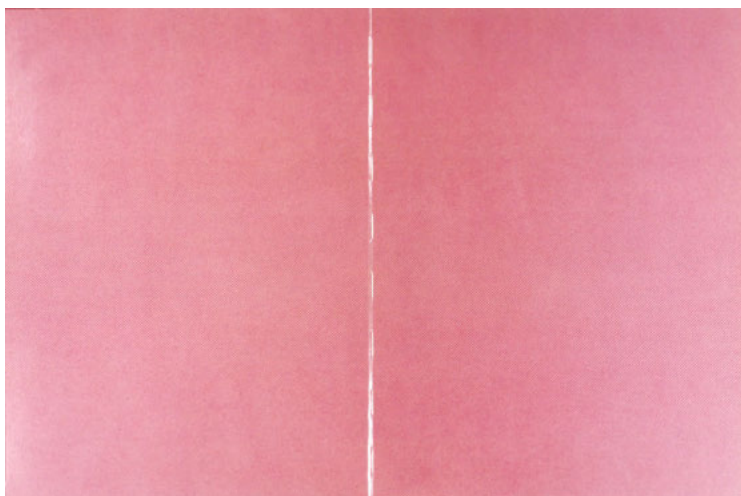


»2. Toyota Engine #1 (Century), Tokyo 1995«.

Die Fotografie des Motorblocks lässt sich symbolisch lesen. Auf einem kleinen Schild an der rechten unteren Bildkante entdeckt man den Namen Toyota, auf einem Kabel am linken Bildrand ist der Ortsname Yokohama zu lesen: Die japanische Autoproduktion wird zum Thema. Die Unverständlichkeit der technischen Prozesse in einem Automotor weicht der Kenntnisnahme der wirtschaftlichen Gegebenheiten, die Japan als innovationsfreudig ausweisen. Aufgrund ihrer Größe und Wettbewerbsfähigkeit kommt der Autoproduktion innerhalb der japanischen Wirtschaft eine tragende Rolle zu. Der Autohersteller Toyota ist besonders hervorzuheben, denn er zeigt sich seit den 1950er Jahren federführend in der Entwicklung von innovativen Organisationsformen und Produktionstechniken.¹² Der *Toyotismus* ermöglicht erhebliche Effizienzsteigerungen zur Profitmaximierung durch Automatisierung und Flexibilisierung der Arbeitsabläufe.¹³ Das bei Toyota entwickelte System hat die Strukturen der industriellen Produktion weltweit nachhaltig verändert. Die Fotografie des Toyota-Motors symbolisiert das Potenzial der japanischen Wirtschaftskraft. Die ökonomische Stärke der Autoindustrie steht in engem

12 Das nach Toyota benannte System des *Toyotismus* tritt die Nachfolge des *Fordismus* an und verweist damit auf veränderte globale Zustände, in denen nicht zwingend westliche (US-amerikanische) Firmen an der Spitze stehen. Der Fordismus hatte – ausgehend von Innovationen beim amerikanischen Autobauer Ford – die Industrieproduktion nach dem Ende des Ersten Weltkrieges revolutioniert (vgl. z.B. Koller 2001).

13 Dies geschieht auch mit Hilfe des Einsatzes neuer Technologien. Dem einzelnen Arbeiter wird mehr Verantwortung übertragen, Hierarchien werden verflacht und Produktionsgänge ausgelagert. Ein Maximum an Flexibilität, Produktivität und Schnelligkeit gewährleistet eine effiziente Anpassung der Produktion an die Nachfrage. Aufgrund der Notwendigkeit einer engen Zusammenarbeit mit Zulieferbetrieben und der Kollision mit gewerkschaftlichen Interessen lässt sich das Toyota-System jedoch nicht ohne Abstriche auf andere Länder übertragen (vgl. Gorz 2000: 44ff.; Noble 2002: 36ff.; Low 2002: 241f.; Koller 2001).



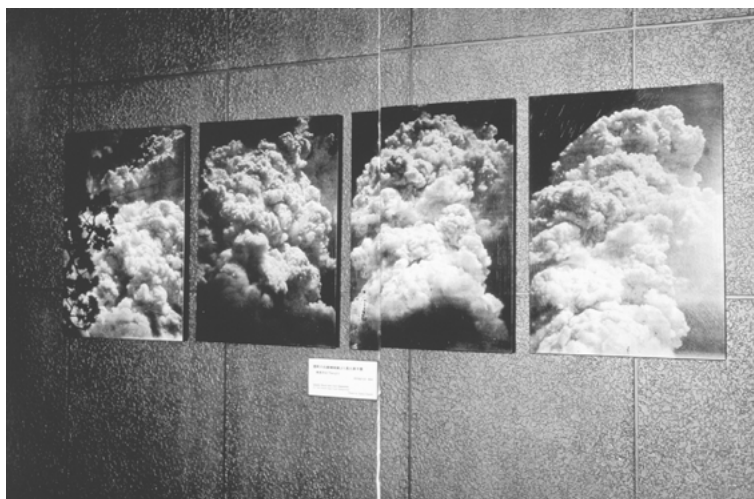
»3. *Printed Pink #1, Tokyo 1992*«.

Zusammenhang mit Fragen von Macht und Machtverteilung. Diese Lesart lässt sich problemlos auf die anderen Motorfotografien übertragen, die auf der ästhetischen Ebene alle »sehr verführerisch« wirken, wie Uta Grosenick es formuliert (vgl. Graham 1995b: o.S.).¹⁴

Die Fülle der Motorabbildung weicht einer gewissen Leere auf der Fotografie der folgenden Doppelseite (Abb. 3). Obwohl sich die Farbe Magenta sehr in den Vordergrund drängt, bietet die gleichmäßige Anordnung der gedruckten Rasterpunkte dem Auge wenig Halt. Im oberen und unteren Drittel verschwimmt das Druckraster leicht in der Unschärfe. Dies deutet trotz der gleichförmigen Farbigkeit eine Tiefe an, da die Filmebene der Kamera nicht parallel zum ausgebreiteten Papier liegt. Die Farbfläche bleibt aber Oberfläche und vermittelt eine extreme Künstlichkeit. Die Farbe Rosa nimmt – in unterschiedlichen Sättigungsgraden – einen hohen Stellenwert in Grahams Arbeit ein. Der Einleger ist auf rosafarbenem Papier gedruckt, der Titel ist in rosa abgesetzt. Die Farbe taucht im Verlauf des Buches wiederholt auf. Rosa wirkt lieblich, süß, kitschig. Mädchenhaftes und Erotisches wird nicht nur in Japan in rosa dargestellt.¹⁵ Rosa ist in der japanischen Kultur aber insbesondere als Farbe der Kirschblüten (*sakura*) von besonderer Bedeutung. Alljährlich wird die Kirschblüte als Symbol des Frühlings gefeiert. *Hanami* – das Ansehen der Kirschblüten – wird mit Picknicks und Familienausflügen be-

14 Da die insgesamt sechs Fotografien von Motorblöcken innerhalb der Arbeit alle in ähnlicher Funktion eingesetzt werden, wird dieser Motivkomplex nicht noch einmal gesondert analysiert.

15 Shôjo-Manga, die speziell für pubertierende Mädchen gezeichnet werden, bedienen sich extensiv der Farbe Rosa und anderer kitschiger Elemente (vgl. z.B. Schneider o.J.; Koithahn 2000). Billig produzierte Softpornos werden *pink films* genannt, Kaffeehäuser, in denen von Hostessen erotische Dienste angeboten werden, heißen *pink salon* (vgl. Buckley 2002c: 391f.).



»4. Atomic Cloud Photograph, Hiroshima 1989« (Orig. in Farbe).

gangen.¹⁶ Die Kirschblüte ist »Metapher für die vergängliche Natur des menschlichen Lebens. Es heißt, die fallende Kirschblüte stellt sowohl die flüchtige Schönheit als auch die Blutstropfen des Samurai dar, dessen Leben, ebenso wie die Schönheit, ephemer erblüht« (Kobayashi 2002: 63). Die Gleichstellung von Schönheit und Kriegstod mittels einer symbolischen Farbgebung mutet von europäischer Warte sehr fremd an. Die Farbe Rosa nimmt dem Soldaten und damit dem Krieg das Martialisch-Gewalttätige, sie verharmlost und romantisiert. Als Symbol für Süße und Niedlichkeit jedoch funktioniert Rosa kulturübergreifend. Graham spielt in seiner Arbeit mit der Doppeldeutigkeit der Symbolik. Für den westlichen Betrachter, dem der Zusammenhang zwischen der Farbe Rosa und dem Kriegstod unbekannt ist, bildet rosa als Symbol für Süße einen harten Kontrast zu Fotografien historischer Ereignisse. Mit dem Wissen um die erweiterte japanische Bedeutung kommt eine weitere Verständnisebene hinzu und verstärkt die Bedeutung der verwendeten Bildkombinationen (vgl. Abschnitt 3.3.).

Die querformatige Fotografie der nächsten Doppelseite zeigt eine Museumsinstallation von vier nebeneinander hängenden schwarz-weißen Fotografien, die – nach der unter den Bildern befindlichen Hinweistafel – die atomare Wolke von Hiroshima aus einem Blickwinkel 2,7 km südöstlich des Hypozentrums zeigen (Abb. 4). Die amerikanischen Atombombenabwürfe im August 1945 mit ihren verheerenden Folgen für die Einwohner der Städte Hiroshima und Nagasaki sind so bekannt, dass die Städtenamen metonymisch für die Zerstörungskraft der Atombombe stehen. Der Einsatz der Atombomben in einem bereits so gut wie gewonnenen Krieg trägt bis heute dazu bei, dass sich Japan eher als Opfer der Kriegshandlungen sieht und die eigene Rolle in ei-

16 Auch in den Künsten ist die Kirschblüte ein beliebtes Thema. Zur Bedeutung der Farbe Rosa in der japanischen Kunst vgl. Fuse 2006: 54-63. Die Farbe Rosa in der zeitgenössischen Kunst allgemein wird in Nemitz 2006 thematisiert.



»5. Cat Calendar, Tokyo 1989«.

nem brutal geführten Angriffskrieg verharmlost.¹⁷ Die Atombomben können als Symbole für das Vergessen eigener Kriegshandlungen und die Verdrängung der japanischen Schuld gesehen werden. Dies spiegelt sich auch in Grahams Fotografie wider. Die gezeigten Wolkenfotografien sind ästhetisch sehr ansprechend, das Wissen um die historische Realität der Atombombenexplosionen setzt jedoch eine Kette von negativen Assoziationen frei. Die Diskrepanz zwischen der Bildästhetik der ausgestellten Fotografien und dem Wissen um die mehrdeutige Rolle der Atombombenabwürfe verdeutlicht die Zwiespältigkeit dieser Symbolik. Die ausgestellten Fotografien scheinen die Realität zu verharmlosen. Obwohl es sich bei Grahams Aufnahme um eine Farbfotografie handelt, wirkt sie aufgrund der Ausstellungsinstitution auf grauer Wand schwarz-weiß. Die aus der Unfarbigkeit des Motivs in Kombination mit dem Einsatz eines Blitzlichtes entstehende Härte tritt besonders im Kontrast zur Farbigkeit des vorangegangenen Bildes hervor. Mit dem Wissen um die Symbolkraft der Farbe Rosa in der japanischen Kultur, die Kriegerisches verharmlost, entsteht in der Kombination der beiden Fotografien eine erweiterte Bedeutung, die zwar im einzelnen Bild angelegt ist, sich in der Abfolge der beiden Bilder jedoch verstärkt.

In der folgenden, abermals querformatigen, Fotografie wird die Farbe Rosa erneut aufgegriffen (Abb. 5). Auf einer pastellig rosafarbenen Tapete hängt in der Bildmitte ein großer Fotokalender. Das Bild des Monats Dezember zeigt vier Katzen, die mit leicht geneigten Köpfen dem Betrachter direkt

17 Die Rolle dieser verheerenden Kriegshandlung in der Beendigung des Zweiten Weltkrieges in Ostasien ist umstritten. Während die amerikanische Seite lange Zeit darauf beharrte, mit dem Einsatz der Atombomben den Krieg maßgeblich verkürzt und damit Leben amerikanischer Soldaten gerettet zu haben, gilt diese Begründung heute als hinfällig. Von großer Bedeutung war wohl das politische Motiv der USA, gegenüber der Sowjetunion Stärke zu demonstrieren. »Japans Versäumnis, den auch ohne die Atombomben bereits verlorenen Krieg zu beenden, machte es möglich, dass die Katastrophe über Hiroshima und Nagasaki hereinbrach« (vgl. Coulmas 2005b: 14f./19).

in die Augen schauen. Das Kalenderbild der Katzen ist so fotografiert, dass es an das *Kindchen-Schema* des Menschen appelliert, der »alles, was klein ist und einen im Vergleich zum Körper großen runden Kopf hat, niedlich findet« (Gelfert 2000: 31). Niedlicher Kitsch, um den es sich hier eindeutig handelt, beschwört »Geborgenheit und emotionale Integration. Psychologisch [bewirkt er] etwas, das man Regression nennen könnte, denn [er bietet] dem Rezipienten die Möglichkeit, vor den Anforderungen der Realität auszuweichen und sich in eine schönere, einfachere, weniger entfremdete, kurz, in eine kindliche Welt zurückfallen zu lassen« (ebd.: 65). Die Komposition aus Katzenkalender, rosafarbener Tapete und Snoopy-Clip, der den Kalender an der Wand befestigt, hebt den Kitsch der Katzenaufnahme besonders hervor. Die Fotografie von Graham ist dabei jedoch ganz sachlich, sie verweist auf Kitschiges, ohne selbst kitschig zu sein. Dies steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Art und Weise, wie der Künstler seine Fotografien kombiniert. Die Härte des vorherigen Fotos kontrastiert auf das Größtmögliche mit der rosafarbenen Pastelligkeit dieses Bildes. Die Tatsache, dass die Zahl der Katzen auf die Zahl der vorangegangenen Explosionswolken rekurriert und beide Fotografien eine Bild-im-Bild-Thematik aufweisen, lässt sie deutlich als Bildpaar hervortreten. Gleichzeitig kann der Verweis auf den Kitsch als Möglichkeit gesehen werden, sich der von der Atombombe hervorgebrachten harten Realität zu entziehen und in die Welt eines »Scheinparadieses« zu flüchten (ebd.: 66). Somit manifestiert sich in der Deutung der Fotografie der Museumsinstallation von Hiroshima die Kritik am japanischen Umgang mit der Vergangenheit. Im Interview mit Grosenick äußert sich Graham äußerst kritisch über die japanische Art des gefahrlosen Zugangs zur Geschichte über ein »Opferbewusstsein«: »Aber wir müssen schon ein paar Fragen mehr stellen, wir müssen es vorantreiben, das Trauma der Vergangenheit, die psychologischen Schatten müssen über diesen Punkt hinaus reichen« (Graham 1995b: o.S.). Dies formuliert er auch als Kritik an japanischen Fotografen, die sich der Vergangenheit fast ausschließlich über Hiroshima und Nagasaki nähern.

Die Bild-im-Bild-Thematik der vierten und fünften Fotografie berührt einen weiteren Aspekt. Sowohl die Atomwolkenfotografien als auch das Katzenfoto erfüllen eine ästhetische Bildfunktion, auch wenn sie inhaltlich sehr konträr sind. Die Katzenfotografie ist dazu bestimmt, dem Betrachter die Emotion von Geborgenheit zu vermitteln, was ihr ohne weitere Kontextualisierung gelingt. Die Wolkenfotografien ästhetisieren hingegen ein historisches Ereignis, obwohl sie in der Museumsinstallation eher als Mahnung denn als Wertschätzung der durch die Bombe entfesselten Kräfte eingesetzt sein dürften. Die historischen Fotografien bedürfen der Einordnung in einen Rezeptionskontext, sie können als ästhetische Produktion ihrer Aufgabe kaum gerecht werden. Dies wirft Fragen an die Fotografie auf, insbesondere an die in den von Graham abfotografierten Fotografien eingesetzte Form der Dokumentarfotografie. Nicht die visuelle Oberfläche bestimmt die Lesart, sondern der inhaltliche Bezug. Während bei der Katzenfotografie Oberfläche und Inhalt weitgehend identisch sind, liegt bei den historischen Fotografien ein eklatanter Bruch zwischen Oberfläche und Inhalt vor. Die Thematisierung dieser Frage innerhalb einer fotografischen Arbeit lässt Rückschlüsse auf Grahams eigenen Umgang mit Fotografie zu. Hinter und zwischen den visuellen Oberflächen sind Aussagen verborgen, die es zu erforschen gilt. Skepsis gegenüber der sichtbaren Oberfläche ist ein wichtiger Teil in Paul Grahams

Empty Heaven. Sie wird geradezu Bestandteil der Arbeit. Das Hinterfragen der abgebildeten Oberfläche kann bei der Erschließung dieser Arbeit wertvolle Unterstützung leisten. Damit wird die Aussage von Graham, man könne mittels Fotografie Unsichtbares sichtbar machen, etwas verständlicher.

Mit der fünften Fotografie endet die Eingangssequenz des Buches, es folgt eine weiße Doppelseite mit in Schwarz und Rosa abgesetzter Typografie. Die beschriebene Sequenz bildet eine Art *Establishing Shot* und leitet den weiteren Verlauf des Buches ein. Es werden verschiedene Motive eingeführt, die sich im Verlauf des Buches wiederholen. Graham bringt sehr unterschiedliche Motivwelten zusammen. Ist es auf den ersten Blick schwierig, die teilweise sehr heterogenen Bildmotive als Einheit zu begreifen, zeigt eine erste Analyse, dass die an der Oberfläche zu beobachtenden Brüche thematische Zusammenhänge offenbaren. Die Bildsprache unterstreicht den Zusammenhalt durch formale Ähnlichkeiten, so dass sich die Fotografien trotz motivischer Heterogenität von Anfang an als Einheit begreifen lassen. Als bildnerisches Mittel wird neben der gesuchten räumlichen Nähe zum Gegenstand auch das Blitzlicht verwendet, dessen Einsatz der Farbigkeit ihre eindringliche Intensität verleiht. Der Blitzlicheinsatz lässt die Gegenstände gegenüber dem Hintergrund durch ihre Schlagschatten hervortreten, was sich insbesondere in den Frauenporträts bemerkbar macht. Die Figur wird deutlich vom Hintergrund abgesetzt. Im Gegensatz dazu wird aber bei vielen Motiven die Flüchtigkeit der Oberfläche betont, was auf subtile Weise Bezüge zur traditionellen japanischen Kunst herstellt, die vor der Begegnung mit westlicher Kunst ohne räumliche Perspektive auskommt. Graham selbst sagt, er verwende das Blitzlicht, um eine Verbindung zum atomaren Blitz herzustellen, dessen »versengendes und blendendes Licht alles bis zum Punkt des Verbrennens überdeutlich zeigt« (Korrespondenz zwischen Künstler und Autorin, April 2006).

Bereits die Eingangssequenz verdeutlicht Grahams symbolische Bildsprache: Die Bildsujets verweisen auf Dinge, die jenseits des Abgebildeten liegen; Außerdem werden die einzelnen Fotografien in einen Gesamtkontext eingebettet. So zeigt sich bereits früh im Buch, dass Grahams dokumentarisch-fotografischer Ansatz auf den Zusammenhang des Werkkomplexes vertraut. Die einzelne Fotografie erklärt sich oftmals nicht selbst, die Aussage entsteht im Zusammenspiel der Bilder miteinander und der Wechselwirkungen, die sich zwischen ihnen entfalten.

Im Folgenden werden nun einzelne Motivgruppen beispielhaft vorgestellt. Auf diese Weise können Zusammenhänge in der Arbeit erfasst sowie Ziele analysiert und bewertet werden. Eine einzelne Analyse aller 55 im Buch abgebildeten Fotografien ist nicht sinnvoll, da sich Motive und Formen der Bildkombination wiederholen. Die Tatsache, dass sie sich wiederholen, ist demnach für den Gesamtkontext wichtig.

3.3. Angeeignete Bildwelten

Bereits in der Anfangssequenz verwendet Graham abfotografiertes Bildmaterial. Graham räumt vorgefundenen Bildern einen hohen Stellenwert innerhalb seiner Arbeit ein. Er bestimmt über Ausschnitt, Größenverhältnis und Einbeziehung von Rahmen und Kontext. Er nutzt historische Fotografien, Gemälde und Motive aus der Populärkultur. Im Akt der Reproduktion eignet sich Gra-



Doppelseite: »7. Candy Wrapper, Tokyo 1990«; »8. Kimono Pattern Flash Burn Photograph, Hiroshima 1990«.

ham japanische Bildwelten an, die ihm als Fremdem zunächst nicht zur Verfügung stehen. Weil er Material aus ganz unterschiedlichen Bereichen nutzt, steht ihm auf diese Weise ein breites Spektrum visueller Möglichkeiten zur Verfügung. Mittels Reproduktionen kann er in die Historie zurückblicken und Geschichtliches in gegenwärtige Zusammenhänge überführen. Indem er den Blickwinkel der vorgefundenen Bildwelten adaptiert, die Bilder aber gleichzeitig in neue Zusammenhänge einbettet, verschiebt er die Bedeutung des Ausgangsmaterials. Über die Herkunft des verwendeten Bildmaterials gibt Graham keine Auskunft. Im Bildtitel ist lediglich die Stadt vermerkt, in der er seine Aufnahmen gemacht hat. Die abfotografierten Bilder verwendet Graham – vergleichbar mit der Bildkombination in der Eingangssequenz – meist paarweise mit anderen Motiven.

Die Doppelseite mit den Fotografien sieben und acht ist ein herausragendes Beispiel für Grahams Umgang mit vorgefundenem Bildmaterial. Das linksseitig angeordnete Hochformat zeigt den Ausschnitt eines knallig rosa-farbenen »Süßigkeiten-Einwickelpapiers« (Abb. 7). Ein stark vom rechten Bildrand angeschnittenes, dem Betrachter zugewandtes Manga-Mädchen hält in seiner rechten Hand einen Zauberstab.¹⁸ Von seinem Gesicht ist gerade ein Auge zu sehen. Die den Zauberstab haltende Hand befindet sich fast in der Bildmitte. Der ausgestreckte Arm des Mädchens bildet eine Diagonale in Richtung der linken oberen Bildecke, der Zeigefinger weist auf ein dort befindliches gelbes Herz. Der Zauberstab formt eine gegenläufige Diagonale hin zur rechten oberen Bildecke. Ein kleineres, ebenfalls rot gekleidetes Manga-Mädchen schaut dem ersten von der linken unteren Bildkante auf den ausgestreckten Arm. Bunte Herzen und stilisierte Sterne ergänzen das Motiv.

18 Manga ist die japanische Bezeichnung für Comic (vgl. Buckley 2002b: 295ff.). Es handelt sich hier um den japanischen Manga-Charakter *Sari-chun*, eine Zauberin, die in den 1970er Jahren Protagonistin einer populären Zeichentrick-Fernsehsendung war (vgl. Gespräch mit Yoshihara 2006).

Die Reflexion des Blitzlichtes auf dem glänzenden Papier macht Falten und Knicke sichtbar und lässt die den Zauberstab haltende Hand sehr hell erscheinen. Dadurch wird der Punkt, an dem die Diagonalen des Bildes zusammentreffen, noch stärker betont.

Das niedliche Manga-Motiv bildet einen harten Kontrast zur Fotografie auf der rechten Buchseite. Hier fotografiert Graham den engen Ausschnitt einer gedruckten historischen Farbfotografie, die – wie der Bildtitel besagt – Brandwunden in Form eines Kimonomusters auf der Schulter einer Person zeigt (Abb. 8).¹⁹ Das Druckraster ist deutlich zu erkennen. Trotzdem stört es die unmittelbare Präsenz der Verletzung kaum.²⁰

Die Farbigkeit der offenen Wunden korrespondiert auf erschreckende Weise mit der des Süßigkeiten-Papiers. Die anatomischen Parallelen von Arm und Schulter bilden eine weitere formale Übereinstimmung zwischen den beiden Fotografien. Dies verdeutlicht explizit ihren inhaltlichen Kontrast. Die Harmlosigkeit des Papiers überträgt sich nicht auf die historische Fotografie, sondern verstärkt deren Wirkung. In der Format füllenden Anordnung der beiden Bilder nebeneinander auf einer Doppelseite verletzt Graham eine Konvention, die eine solche Bildkombination undenkbar erscheinen lässt. Gerade deshalb verfehlt sie ihre Wirkung nicht. Das Süßliche verstärkt den Schmerz und überdeckt ihn nicht, wie die von den Japanern eingenommene Opferrolle ihre Kriegsschuld vielleicht an der Oberfläche vergessen macht, sie aber nicht zum Verschwinden bringen kann. Graham formuliert, er wolle in der Konfrontation von süßlichen Motiven mit historischen Realitäten »die Verbindung zwischen dieser vorsätzlichen Traumwelt und den Schatten der Vergangenheit aufspüren. Jede schmerzhaftige Nachwirkung scheint verkleidet worden, erträglich gemacht worden zu sein, die Seele wurde mit Zucker überzogen, um sie vor der Bitterkeit der Erinnerungen zu schützen« (Graham

19 Es handelt sich um einen engen Ausschnitt der historischen Fotografie, wie eine Abbildung aus der Arbeit *Aerospace Folktales* des Künstlers Allan Sekula von 1973 verdeutlicht. Sekula bildet Doppelseiten aus dem Band »The Effects of Nuclear Weapons« ab. Auf einer Doppelseite findet sich die historische Fotografie, die hier deutlich erkennbar eine Frau in einem Raum zeigt, die Schulter und Rücken entblößt, um ihre Verletzungen zu zeigen. Die Bildunterschrift lautet: »The patient's skin is burned in a pattern corresponding to the dark portions of a kimono worn at the time of the explosion« (Breitwieser 2003: 130). Der Vergleich zwischen den Reproduktionen der historischen Fotografie bei Sekula und Graham lässt die Wirkung durch die Wahl des Ausschnitts bei Graham noch deutlicher hervortreten. Bei Sekula überwiegt die Sachlichkeit, die sich aus der Schwarzweißfotografie, der Distanz zur unmittelbaren Verletzung aufgrund des größeren Ausschnitts sowie der Reproduktion aus einem Fachbuch ergibt. Das Wissen um den Ausschnitt und das Erlebnis der Farbe verdeutlicht, dass Graham die Unmittelbarkeit der Verletzung mittels Ausschnitt und Farbigkeit betont und in der Bildkombination noch verstärkt.

Graham zitiert hier jedoch nicht Sekulas Arbeit, sondern verwendet eine Fotografie, die seiner Aussage nach eine Ikone ist und in Japan allgemein bekannt (Korrespondenz zwischen der Autorin und dem Künstler, April 2006). In den Gesprächen mit japanischen Fotografie-Experten wird jedoch deutlich, dass die vermeintliche Ikone mitunter nicht als solche erkannt und nicht mit den Atombombenabwürfen in Beziehung gesetzt wird. Das wird beispielsweise im Gespräch mit Yoshihara 2006 deutlich.

20 Die Bedeutung von Oberflächen für Grahams Arbeit wird hier mit den Themen *Haut* und *Druckraster* erneut deutlich.



»10. State Shinto Procession Painting, Tokyo 1990«.

1995b: o.S.). Graham stellt eine solche Verbindung mittels inhaltlicher Kontrastierung und formaler Übereinstimmungen beider Fotografien her. Der Zauberstab in der Hand des Manga-Mädchens kann als Wunsch gelesen werden, den Schmerz auf märchenhafte Weise zum Verschwinden zu bringen. Doch die Präsenz des verwundeten Körpers lässt auf die Unmöglichkeit einer solchen Lösung schließen.

Graham möchte mit den Paarungen »einen Zusammenhang herstellen, wo oberflächlich gesehen gar keiner zu sein scheint [...]. Die Gegenüberstellungen schaffen schockierende, unübersehbare Verbindungen, nicht nur zur Verhüllung von alten Erinnerungen, sondern zum Maskieren und Demaskieren von Macht« (ebd.). Die schockierende Wirkung ist in oben analysierter Bildkombination nicht zu übersehen.

Indem Graham ein die bunte Gegenwart repräsentierendes Bild mit einer Fotografie der harten Realität der Vergangenheit konfrontiert, löst er zahlreiche Assoziationen im Betrachter aus. Seine eigenen im Interview formulierten konkreten Assoziationen sind nicht immer direkt nachvollziehbar, aber in der paarweisen Anordnung eröffnet Graham ein Assoziationsfeld, das die Betrachter mit ihren eigenen Kenntnissen und Erfahrungen füllen können. Graham weist in eine Richtung, indem er mit seinen Bildern Reibungsflächen erzeugt. Die Bedeutung müssen sich die Betrachter selbst erschließen.

Ein abfotografiertes Ölgemälde bildet den Auftakt zur dritten Sequenz im Buch. In einer querformatigen doppelseitigen Fotografie reproduziert Graham das Gemälde einer »Staatlichen Shintō Prozession« nicht frontal, vielmehr fotografiert er es von unten und schneidet dabei die untere Kante des Bildes ab (Abb. 10). Die Kamera befindet sich nicht parallel zur Bildebene, so dass an den Seiten das nach oben aufeinander zulaufende Holz des verzierten und mit Gold belegten Bilderrahmens im Anschnitt sichtbar wird. Die Kante des Bilderrahmens bildet den oberen Abschluss der Fotografie. Das Ölgemälde stellt eine nächtliche Szenerie mit klarem Himmel und funkelnden Sternen dar, es ist insgesamt sehr dunkel. Schemenhaft überragt das große Tor (*torii*) einer daran erkennbaren shintōistischen Schreinanlage die Bildmitte;

links im Hintergrund ist im Dunkel ein Gebäude zu erahnen.²¹ Insbesondere die Bildränder des Ölgemäldes versinken im Schwarz. Die Struktur der Leinwand wird an der unteren Bildkante durch die Reflexion des Blitzlichtes sichtbar. Vorrangig ist auf der Fotografie die Bildmitte des Gemäldes zu erkennen. Hier ist die Rückseite einer Prozession von Menschen zu sehen, die durch das Tor hindurch in den Schrein einzieht. Vorweg gehen weiß gekleidete Personen gefolgt von uniformierten Soldaten. Man kann die ehrfurchtsvoll geneigten Köpfe der Soldaten erkennen. Die nach oben aufeinander zulaufenden Bilderrahmenkanten scheinen diese Bewegung in der Fotografie noch zu unterstreichen.

Auch ohne weitere Informationen über das Gemälde lässt es sich als zentralperspektivisches Ölgemälde im westlichen Stil einordnen. Dies verweist auf den Yôga-Stil in der japanischen Malerei, der sich im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert damit beschäftigt, »einheimische Bildthemen in die Idiomatik westlicher Salonmalerei« zu übersetzen (Croissant 1993: 534).²² Auf eine solche Richtung weist das von Graham abfotografierte Gemälde hin, es handelt sich vermutlich um eine Form von Historienmalerei. Hier ist die Verbindung von shintôistischer Religion und japanischem Militarismus wichtig. Der durch Großmachtsphantasie und Ideologie in den 1920er und 1930er Jahren entstandene japanische Ultranationalismus prägt diese Verbindung nachhaltig. Sie trägt Mitverantwortung an der japanischen Kriegsschuld. Die Düsterei des gemalten Bildes überträgt sich auch auf Grahams Fotografie und verheißt damit nichts Gutes. Das Wissen um die Tatsache, dass es sich bei dem auf dem Gemälde abgebildeten Schrein um den Yasukuni-Schrein handelt, verbindet den historischen Inhalt des Gemäldes mit der Gegenwart. Besuche hoher politischer Repräsentanten Japans im Yasukuni-Schrein sind Auslöser eines tiefen Zornes mit den asiatischen Nachbarn Korea und China. Sie zeugen von einer mangelnden Sensibilität der japanischen Regierung im Umgang mit den Gefühlen der ehemaligen Kriegsgegner sowie der fehlenden Einsicht in die eigene Rolle als kriegserischer Aggressor, die den Nachbarländern viel Leid zugefügt hat. Der Yasukuni-Schrein ist ein Symbol für die in Japan fehlende Aufarbeitung der Vergangenheit, worauf Graham mittels seiner Fotografie verweist.

21 Den abgebildeten Schrein identifiziert Enari 2006 im Gespräch als den Tokyoter Yasukuni-Schrein, in dem aller japanischer Kriegstoter gedacht wird, unter anderem auch einiger verurteilter Kriegsverbrecher des Zweiten Weltkrieges. Er ist seit jeher Symbol des japanischen Nationalismus und Militarismus.

22 Diese Art der Malerei etabliert sich in Japan nach Beginn der Meiji-Restauration ab 1868, als ein »Rezeptionsprozeß westlicher Kultur und Kunst von beispielloser Intensität« beginnt (Croissant 1993: 533). Die so genannte Yôga-Malerei möchte in Japan »nicht nur die Sehgewohnheiten verändern, sondern auch Genres und Bildthemen der Malerei Europas übernehmen« (ebd.). Im Gegensatz zur traditionellen japanischen Malerei wird die Yôga-Malerei nicht einhellig anerkannt; bereits 1883 stellt der Staat die Förderung westlicher Malerei wieder ein, da Nationalisten zunehmend zur Wahrung der eigenen Traditionen aufrufen (vgl. Atsushi 1993: 179). Japanische Künstler mit Interesse an westlicher Malerei müssen sich nun vorrangig in Europa ausbilden lassen. Nach Japan zurückgekehrt, gelingt es einigen von ihnen, die Yôga-Malerei erneut ins Gespräch zu bringen, indem sie sich vermehrt japanischen Themen widmen.



»11. Toy Animal Procession, Tokyo 1990«.

Die Kombination von Querformaten funktioniert im Buch anders als in einer Ausstellungssituation, denn die Buchform ermöglicht nur eine zeitlich versetzte Betrachtung der miteinander in Beziehung gesetzten Fotografien. Trotzdem sind die Bildpaare insgesamt gut auszumachen.²³ Die Abbildung des Gemäldes der Shintô-Prozession ist mit der nachfolgenden querformatigen Fotografie paarweise kombiniert. Die formalen Parallelen zwischen beiden Fotografien erschließen sich nicht unbedingt auf den ersten Blick, werden aber aus den Bildtiteln ersichtlich: die zweite Fotografie zeigt eine »Spielzeugtier-Prozession« (Abb. 11). Auf einem hölzernen Fensterbrett über einer weiß gekachelten Wand – vermutlich in einem Badezimmer – formiert sich eine Prozession aus kleinen unterschiedlich pastellfarbigen Spielzeugtieren. Die neun Tierchen stehen nicht mit den Gesichtern zum Betrachter, vielmehr schauen sie alle nach rechts und scheinen einem pastellgelben Bärchen mit roter Fliege zu folgen. Lediglich das vierte Tier von rechts steht entgegen der *Marschrichtung*. Die Prozession wird auf beiden Seiten eingerahmt von Pappschachteln, die Produkte für die Babypflege enthalten. Die rechte Schachtel zeigt die Fotografie eines dunkelhaarigen Babys, das in Richtung der Prozession blickt. Vor den Spielzeugtierchen liegt auf der linken Bildseite ein einfacher Rasierer, dessen mit einer letzten Wechselklinge bestückte Klarsicht-Plastikverpackung auf der linken Seite an das aufgeraute Glas des Fensters gelehnt ist.

Graham rückt dieses kleine, eher unauffällige Ensemble ins Zentrum der Betrachtung. In der Kombination der beiden *Prozessions*-Fotografien wird die skurrile Parallele der Bildmotive betont. Das kitschig süßliche Ensemble ist Bestandteil einer alltäglichen Szene und bringt den Betrachter zum Schmunzeln. Es verleiht der gemalten Prozession Gewicht und betont die historische Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die harmlose Spielzeugtier-Prozession verankert die Militärprozession eindeutig in der

23 Über die Anordnungen der Bilder im Layout vgl. Abschnitt 3.1. und Abschnitt 3.6.



»29. *Surrender Photograph, Tokyo 1990*« (Orig. in Farbe).

Vergangenheit. Dennoch verbindet das Element der Prozession die beiden Perioden miteinander. Die Bildkombination verstärkt die bereits im ersten Bild angelegte Relation zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Kitsch und historischer Realität.

Im folgenden Beispiel wird historisches Bildmaterial ohne formale oder inhaltliche Parallelen mit einer weiteren Fotografie kombiniert. Die von Graham angelegte Fotografie zeigt den Moment der japanischen Kapitulation am Ende des Zweiten Weltkrieges (Abb. 29). Graham fotografiert vermutlich einen Ausschnitt aus der historischen Fotografie, denn die gesamte querformatige Bildfläche wird von der schwarz-weißen Fotografie eingenommen, Bildbegrenzung oder Installationsanordnung liegen außerhalb des gewählten Ausschnitts. Das historische Bild wirkt leicht verzerrt. Körnung und Kratzer der historischen Fotografie sind in Grahams Bild jedoch gut zu erkennen. Das Zentrum von Grahams Fotografie bildet eine im Profil zum Betrachter kniende Person, die in einem Ausdruck von Bestürzung die Hand vor das Gesicht schlägt. Die kurz geschorenen Haare der dunkel gekleideten Figur lassen darauf schließen, dass es sich um einen Mann handelt. Die Perspektive von schräg links hinten und die vor das Gesicht gehaltene Hand ermöglichen jedoch keine genaue Identifikation. Im Hintergrund links neben dem Mann sowie rechts von ihm – und damit vor ihm kniend – befinden sich weitere Personen, die zum Teil in tief verneigter Position ausharren. Die Richtung der Verneigung ist rechts. Es ist aus Grahams fotografiertem Ausschnitt nicht ersichtlich, was dort, wohin sie sich verneigen, passiert. Rechts im Bildhintergrund ist eine Hütte zu erahnen, die auf der linken Seite von Bäumen begrenzt wird. Vor der Hütte kann man einige wenige Stufen erkennen. Aufschluss über das religiös anmutende Geschehen gibt der Begriff *Kapitulation* im Bildtitel. So weiß der informierte Betrachter, dass die historische Fotografie am 15. August 1945 aufgenommen worden ist.²⁴ In Berichten über

24 Der Tag der bedingungslosen Kapitulation Japans markiert das Ende des Zweiten Weltkrieges. Obwohl zahlreiche japanische Städte durch Flächenbombar-

die Aufnahme der Kapitulation in der Bevölkerung wird stets von starken emotionalen Reaktionen gesprochen, denn die meisten Japaner hatten im festen Glauben an den Kaiser Entbehrungen und menschliche Verluste getragen. Nun fühlen sie sich leer, betrogen und absolut erschöpft (vgl. z.B. Dower 1999: 33ff.; Nagai 1962: 118f.). Die Emotion der Hauptfigur auf Grahams Fotografie deckt sich mit diesen Berichten. Die tiefe emotionale Erschütterung der abgebildeten Situation ist von heutiger westlicher Sicht aus kaum nachvollziehbar, würde man doch eher Erleichterung über das Ende des Krieges und vor allem das Ende der Bombardements vermuten.²⁵ Graham setzt die historische Fotografie in dem von ihm etablierten Kontext ein, um den Einfluss des Kaisers und der Regierung auf die japanische Bevölkerung zu verdeutlichen. Auch ohne genaue Kenntnisse über die Kapitulation wird die Emotionalität innerhalb der abgebildeten Szene deutlich.

Die *Kapitulations-Fotografie* bildet ein Paar mit der Abbildung einer knallig rosafarben bedruckten Fläche, die dem in der Eingangssequenz beschriebenen Bild ähnelt.²⁶ Das Bild wirkt sehr flächig, nur mit einem vergrößerten Betrachtungsabstand ist ein leichter Farbverlauf zu erkennen. Zwischen den beiden Fotografien scheint zunächst weder ein formaler noch ein inhaltlicher Bezug zu bestehen, denn die pinkfarbene Flächigkeit kontrastiert sich stark mit der historischen Schwarz-Weiß-Fotografie. Hier kommt die japanische Deutung der Farbe Rosa erneut zum Zug, denn sie verkörpert auch die Sterblichkeit des Kriegers (vgl. Abschnitt 3.2.). Insofern schafft die rosafarbene Fläche doch eine Verbindung zur japanischen Kriegsschuld und damit auch zur Kapitulationssituation. Graham arbeitet in diesem Bildpaar mit einer großen bildnerischen Differenz. Auf der metaphorischen Ebene verweist er auf die Unmöglichkeit, die im historischen Bild zutage getretenen streng hierarchischen und religiös anmutenden Machtkonstellationen mit einer rosafarbenen Schicht zu bedecken. Das bedruckte Papier zeigt erneut Elemente der Oberfläche und der Verpackung auf, hinter denen etwas verborgen werden kann und auch verborgen wird. Die Art der Verpackung verweist jedoch symbolisch auf das Verborgene selbst und auf dessen Bedeutung. Die Verbindungslinie zwischen den beiden Fotografien bleibt in diesem Bildpaar

dements stark zerstört, Hiroshima und Nagasaki durch die Atombombenabwürfe weitgehend vernichtet waren und die Japaner bereits seit Jahren hungerten, hatte die Devise stets geheißt, dass bis zum bitteren Ende gekämpft werde. Die meisten Japaner traf deshalb der Vorgang am 15. August 1945 völlig unvorbereitet. Die Bevölkerung wurde im ganzen Land dazu aufgefordert, sich vor den Radioapparaten zu versammeln, um mittags der Bekanntgabe der bedingungslosen Kapitulation durch Tenno Hirohito beizuwohnen. Seine Stimme war niemals zuvor im Radio zu hören gewesen und seine Sprache war so abgehoben, dass noch eine Weile Verwirrung in der Bevölkerung herrschte, ob der Inhalt tatsächlich richtig verstanden worden und dies nicht doch amerikanische Propaganda sei. Tatsächlich waren der Kapitulationserklärung einige Intrigen vorausgegangen, denn in der Nacht zum 15. August hatten fanatische Generäle versucht, die Schallplatte mit der aufgezeichneten Ansprache des Kaisers zu stehlen und ihn umzubringen, um so die Kapitulation zu verhindern (vgl. Pohl 2002: 74).

25 Dies gilt besonders, weil die Zerstörungskraft der neuen von den USA nur wenige Tage zuvor eingesetzten Waffen bekannt war und weitere Einsätze befürchtet werden mussten.

26 »30. Printed Pink #2, Tokyo 1992«. Aufgrund der Schwierigkeit, in der Reproduktion Details zu erkennen, wird diese Fotografie hier nicht gezeigt.



»48. Hirohito and Imperial Army Photograph, Tokyo 1990« (Orig. in Farbe).

eher vage. Diese Feststellung soll jedoch nicht als Werturteil über mehr oder weniger gelungene Bildkombinationen gelesen werden. Vielmehr wird deutlich, dass Graham über ein breites Spektrum an Möglichkeiten im Umgang mit seinen Fotografien verfügt. Die mit den Fotografien und ihrer Anordnung eröffneten Betrachtungsmöglichkeiten geben dem Publikum Raum für eigene Assoziationen.

Als letztes Beispiel für Grahams Umgang mit angeeignetem Bildmaterial soll hier abermals eine abfotografierte Schwarzweißfotografie betrachtet werden (Abb. 48). Aus den bislang besprochenen Fotografien sticht diese Aufnahme durch einen deutlich erkennbaren bildnerischen Eingriff hervor. Graham fotografiert die historische Fotografie so, dass am oberen und unteren Bildrand der schlichte Holzrahmen angeschnitten ist, während sich die Vorlage am rechten und linken Bildrand außerhalb des gewählten Ausschnitts fortsetzt. Abgebildet ist die historische Fotografie einer großen Ansammlung uniformierter Soldaten – der kaiserlichen Armee –, die in Reih und Glied aufgestellt für das Foto posiert. Das ursprüngliche Bild ist von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen, so dass die Gesichter größtenteils unverdeckt sind. Die Fotografie ist sehr hoch aufgelöst. Trotz der abgebildeten Menschenmenge, die vermutlich einige hundert Personen umfasst, sind die Gesichter in den ersten Reihen deutlich erkennbar. Die Soldaten sind auf einer Wiese aufgestellt, im Hintergrund erstreckt sich parallel zur Kamera ein Weg, der von frisch gepflanzten Bäumen gesäumt ist. Dahinter sind Wiesen und Felder zu erkennen. Graham fotografiert mit parallel ausgerichteter Kamera. Im unteren Bilddrittel, nur wenig rechts aus der Bildmitte herausgerückt, löscht die Reflexion des Blitzlichtes die dort befindlichen Personen aus. Eine weiße runde Leerstelle entsteht. Unterhalb dieser Leerstelle deutet ein Podest an, dass dort der Kaiser als Hauptfigur steht. Graham blitzt Kaiser Hirohito jedoch aus seiner Fotografie heraus. Analog zur Positionierung des Kaisers befindet sich im oberen Bilddrittel das kaiserliche Insignium der sechzehnblättrigen Chrysanthe. Es bildet eine schwarze Kreisform mit

kleinem weißen Rand und markiert eine Parallele zur hellen Reflexion des Blitzes.

Die mit einem Blitz erfolgende Auslöschung des Kaisers aus der historischen Fotografie verweist indirekt auf den gleißenden Blitz der Atombombe und die Auslöschung zahlreicher Menschenleben. Graham nimmt hier einen entscheidenden künstlerischen Eingriff vor, denn dem gewöhnlichen Museumsbesucher präsentiert sich ein sehr anderes Bild.²⁷ In den bisher analysierten Fotografien vorgefundenen Bildmaterials beschränkt sich Grahams Interpretation der Vorlagen hauptsächlich auf die – durchaus schwerwiegende – Wahl des Ausschnitts. Hier geht er einen Schritt weiter, indem seine Fotografie noch entscheidender vom Original abweicht, als wenn er *nur* einen Ausschnitt genommen hätte. Graham nutzt diese Form, um die fragwürdige Rolle des Kaisers während des Krieges zu thematisieren.²⁸ Erneut offenbart sich Grahams Interesse an Fragen der Macht, das sich auch in der formalen Umsetzung im Umgang mit vorgefundenem Bildmaterial manifestiert.

Graham stellt der abfotografierten historischen Fotografie wiederum eine süßliche Szenerie zur Seite (Abb. 49). Die barock anmutende Zuckerdose aus Porzellan mit prächtiger Goldkante nimmt eine zentrale Position in der Bildmitte ein.²⁹ Oben auf dem weißen Zucker sind einige bunte Zuckerkörner verteilt. Die Farbigkeit dieser wenigen Zuckerkristalle scheint den Zucker noch süßer machen zu wollen. Thematisiert wird abermals die klebrig süße Schicht, die zur Verdrängung der Vergangenheit verwendet wird. Die bunten Zuckerkristalle bleiben Oberfläche. Da der Zucker ohnehin süß ist, erfüllen die farbigen Kristalle lediglich eine ästhetische Funktion, sie ergeben keinen tieferen Sinn. Auf der metaphorischen Ebene lässt sich hier ein Zusammenhang zum Bild des Kaisers herstellen. Die oberflächliche Ausblendung der Person Hirohitos in Grahams Fotografie ändert so wenig an seiner Verantwortung für die in seinem Namen begangenen Taten der Armee wie die hinzugefügten farbigen Kristalle an der grundsätzlichen Funktion des Zuckers.

27 Hier möchte ich der Auffassung von Andrew Wilson widersprechen, der meint: »The photograph of Hirohito is photographed as any of us would see it in a museum« (Wilson 1996: 41). Gerade die Tatsache, dass Graham die ausgestellte Fotografie anschneidet und mit der Reflexion des Blitzlichtes den Kaiser auslöscht, macht den künstlerischen Eingriff deutlich. Die Annahme, die Betrachtungserfahrung der historischen und der Fotografie Grahams sei identisch, ist unzutreffend.

28 Die mangelnde japanische Aufarbeitung der Kriegsschuld wird zum Teil darauf zurückgeführt, dass die US-amerikanischen Besatzer kein Interesse an einer Diskussion über die Verstrickungen des Kaisers zeigten. Statt ihn abzusetzen oder vor einem Kriegsgericht anzuklagen, setzten die Amerikaner lediglich durch, dass er seiner Göttlichkeit abschwor. Alle – sowohl von amerikanischer als auch von japanischer Seite unternommenen – Versuche, die kaiserliche Rolle während des Krieges genauer zu recherchieren, wurden von Seiten des Leiters der Besatzung, General MacArthur, verhindert. Er war der Meinung, dass nur eine starke Führungsfigur ihm eine reibungslose Einführung der Demokratie in Japan ermöglichen würde. Die Mitarbeit Hirohitos an der Transformation der den Amerikanern so fremden und fanatisch erscheinenden japanischen Gesellschaft schien ihm unabdingbar (vgl. Dower 1999: 287ff.).

29 Das westlich anmutende Porzellan verweist auch auf die Wechselbeziehungen zwischen Japan und dem Westen. Das westliche Design verschweigt, dass die europäische Porzellanproduktion u.a. die japanische zum Vorbild hatte. Es handelt sich hier sozusagen um einen Reimport einer originär japanischen Form.



»49. *Rainbow Sugar, Tokyo 1995*«.

Die oberflächliche Weise der Entlastung Hirohitos nach dem Krieg in Form einer Absage an seine *Göttlichkeit* war eine Handlung ohne tiefgreifende Folgen. Diese Art der Vergangenheitsbewältigung kommt einer ästhetischen Korrektur an der Oberfläche gleich, die an den historischen Realitäten von Schuld und Verantwortung nichts ändern kann. Erneut konstruiert Graham in der vorliegenden Bildpaarung inhaltliche Zusammenhänge, die nicht ohne eine tiefer gehende Analyse zu erfassen sind. Der Einsatz von angeeignetem Bildmaterial ermöglicht es Graham, einen direkten Bezug zur Geschichte und somit eine Verbindung zwischen japanischer Gegenwart und Vergangenheit herzustellen. Er wählt sein Bildmaterial sehr präzise aus, um eine eindrucksvolle emotionale Wirkung zu erzeugen. Die paarweise Anordnung mit inhaltlich stark kontrastierendem Bildmaterial, das mehr oder weniger formale Übereinstimmungen aufweist, unterstützt die Wirkung.

3.4. Künstliche Natur

Die Natur besitzt einen besonderen Stellenwert in der japanischen Kultur. »Viele Japaner hängen der verbreiteten Vorstellung an, der japanische Blick auf die Natur sei grundverschieden vom europäischen. Das Streben, die Natur zu unterwerfen, wird als Eckstein der westlichen Zivilisation dargestellt, wohingegen die Japaner, anstatt gegen die Natur zu kämpfen, sich ihrer Macht beugen, seit undenklichen Zeiten in Harmonie mit ihr leben« (Coulmas 2005a: 197). Diese Annahme verweist hauptsächlich auf eine ideologische Konstruktion, denn auch in Japan sind Probleme wie Bodenversiegelung oder Umweltverschmutzung bekannt. Die »Würdigung der Natur« ist jedoch »zentrales Glaubenselement« (ebd.: 112). Graham, der vorrangig in Innenräumen fotografiert, berührt dieses Thema trotzdem in *Empty Heaven*, indem er Verweise auf die Natur in eine extreme Künstlichkeit einbettet. Ein Motivkomplex, der insgesamt drei Fotografien umfasst, beschäftigt sich mit Kirschbäumen, die als nationales Symbol gelten können (Abb. 17; 32; 36).



»17. *Wrapped Cherry Tree #1, Financial District, Tokyo 1995*«; »36. *Wrapped Cherry Tree #3, Financial District, Tokyo 1995*« (Orig. in Farbe).

Die Abbildung blühender Kirschbäume gehört zum Standardrepertoire zahlreicher Japanreisender, Graham zeigt dieses klassische Thema jedoch auf sehr individuelle Weise.³⁰ Die drei hochformatigen Fotografien zeigen »umhüllte Kirschbäume«, die sich – von unten angeblitzt – vor dem schwarzen Nachthimmel abheben. Die Bäume sind im Winter fotografiert und tragen keine Blätter. Ihre Stämme und dicken Äste sind mit Binden aus Sackleinen oder Bast umwickelt, in Abbildung 36 wird die Umwicklung noch durch Draht verstärkt, ein grober Holzverhau stützt die schweren Äste zusätzlich. Aus den Umwicklungen ragen lediglich kleine dünne Äste hervor.³¹

Die Bäume scheinen mit Bandagen verbunden, was eine Verletzung andeutet. Die Bandagierungen, die vermutlich dazu angebracht sind, um vor Beschädigungen zu schützen, lassen die Bäume in Grahams Fotografien zu Schwerverletzten werden, die einer langfristigen Rekonvaleszenz bedürfen. Trotz ihrer Stabilität wirken die Bäume fragil und hilfsbedürftig. Dies tritt besonders in der ersten der drei Fotografien zutage, denn hier wirkt die angeblitzte Bandagierung fast weiß und erscheint wie ein frisch angelegter Mullverband. Der menschliche Eingriff wird auf schmerzliche Weise erfahrbar. In Grahams Fotografien fehlt den Kirschbäumen das Schöne und Erhabene, das üblicherweise zu ihrer Darstellung gehört. Verkörpern die Kirschblüten und damit indirekt auch die Kirschbäume für Japaner Reinheit und Einfachheit, setzt Graham dem die Künstlichkeit des menschlichen Eingriffs in die Natur entgegen. Die vermeintliche Natürlichkeit des Kirschbaumes weicht einer kulturellen Bedingtheit. Die Bäume werden in den Fotografien zu archaischen Formen. Ihre Umhüllung verweist auf jenseits des Sichtbaren Liegendes. Die Natur in Form des Kirschbaumes scheint ganz und gar in eine

30 Vgl. z.B. die Fotografien von Robert van der Hilst in: The EU-Japan Fest Japan Committee 2000b: 38-41.

31 In Japan dienen solche Umwicklungen dazu, kranke oder schwache Bäume während des Winters vor der Kälte zu schützen.



»21. *Artificial Cherry Blossom, Tokyo 1991*«.

künstliche und gestaltete Welt überzugehen. »Charakteristisch für das Verhältnis von Mensch und Natur in Japan ist [...] die Betonung [...] des gleitenden Übergangs von Kultur und Natur. Die zum Teil höchst artifizielle Formgebung der Natur [...] wird deshalb nicht als widersprüchlich empfunden« (Coulmas 2005a: 278). Der menschliche Eingriff in die Natur spiegelt sich in Grahams Kirschbaumfotografien wider. Im Gegensatz zur japanischen Gartenkultur, die auf die Erhabenheit der unberührten Natur verweist, fehlt hier jeglicher Ausdruck von herkömmlicher Schönheit. Es ist Nacht und Winter und die durch Perspektive und Blitzlicht erzeugte Direktheit der Abbildung verweigert sich der Bewunderung einer Natur, die höchst artifiziell ist. In der Wiederholung betont Graham die Bedeutung der auf die Natur ausgeweiteten menschlichen Einflussphäre. Dies passt abermals zu Grahams Anspruch, Visualisierungen zum Thema Macht und deren Maskierung zu finden. Zusätzlich erscheint in der Umhüllung erneut das Motiv der Verpackung.³² Interessant ist auch der Ort der fotografischen Aufnahmen, denn sie sind alle im *Financial District* in Tokyo gemacht, was abermals auf Aspekte der Macht verweist. Auf einer sehr abstrakten Ebene laufen in diesen Fotografien verschiedene Assoziationslinien zusammen.

Das Kirschbaum-Thema greift Graham erneut an anderer Stelle mit einer querformatigen einzeln stehenden Fotografie auf (Abb. 21). Die Fotografie zeigt künstliche Kirschblüten, die mit Draht an echten Zweigen befestigt sind. Sie verweist damit auf ein Erlebnis, das dem Betrachter in den Fotografien der Kirschbäume vorenthalten wird. Die Blüten treten wegen des Blitzes sehr plastisch in Erscheinung, sie sind tagsüber außen vor einem grau bewölkten Himmel fotografiert. Es findet eine Verkehrung von Natur und Künstlichkeit statt. Wirken die fotografierten *echten* Kirschbäume der Natur

32 Der Fotograf Enari Tsuneo weist darauf hin, dass Japan auf dem Weg zum wirtschaftlichen Erfolg sehr viel Natur zerstört hat, weshalb Graham mit den bandagierten Kirschbäumen die Verletzlichkeit der natürlichen Ressourcen Japans ausdrücke (vgl. Enari 2006).

sehr weit entrückt, entsteht hier auf den ersten Blick ein eher *natürlicher* Eindruck, der lediglich durch den Einsatz des Aufhellblitzes gebrochen wird. Erst beim näheren Hinschauen entdeckt man die Drähte, mit denen die Plastikblüten befestigt sind. Trotzdem ist die Fotografie weit davon entfernt, kitschig zu sein. Die Ambivalenz zwischen Natur und Künstlichkeit wird direkt betont. Die Kirschblüte verliert in der Plastikform die ihr innewohnende ephemere Zartheit. Nicht Vergänglichkeit, sondern Dauerhaftigkeit und Robustheit stehen im Vordergrund. Auf diese Weise kann nicht einmal das Wetter, das in diesem Bild tendenziell nach Regen aussieht, den Kirschblüten etwas anhaben. Die Härte, die die Bilder der umhüllten Kirschbäume auszeichnet, setzt sich in der Fotografie der artifiziellen Kirschblüten fort. Während jedoch die echten Kirschbäume krank und verletzt wirken, demonstriert die Fotografie der künstlichen Kirschblüten Stabilität. So entsteht eine Diskrepanz zwischen den Abbildungen selbst und den weiterführenden Assoziationen der Betrachter.

Graham spielt in den *Natur*motiven mit der Ambivalenz zwischen Natur und Künstlichkeit, den Gegensätzen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.³³ Jegliche Form von Natur unterliegt in Grahams Bildern dem gestaltenden Eingriff durch den Menschen, der damit seinen Machtbereich ausdehnt. Nimmt der Betrachter manche Fotografien an der Oberfläche zunächst wie kleine alltägliche Absurditäten wahr, wie man sie fast überall finden mag, entstehen auf einer symbolischen Ebene starke Verbindungen. Durch den stilistischen Einsatz der Wiederholung von Motiven und die stringente Bildauffassung sowie eine vielschichtige Symbolik erzielt Graham die eindringliche Wirkung seiner Fotografien.

3.5. Menschenbilder

3.5.1. Frauenporträts

Eine wichtige Motivgruppe in *Empty Heaven* sind die Frauenporträts. Das Buch beginnt mit einem solchen Porträt, ein weiteres folgt unmittelbar nach der Titelei. Mit insgesamt zehn Fotografien bilden sie den umfangreichsten Motivkomplex innerhalb des Werkes. Es handelt sich um in halbnaher oder naher Einstellungsgröße aufgenommene Hochformate, die die Person ins Zentrum rücken.³⁴ Die Aufnahmeperspektive bezieht stets den Raum mit ein. Kleidung und Haltung erlauben Rückschlüsse auf die Person. In allen Frauenporträts ist die Gestik signifikant. Die Fotografie friert die an sich flüchtige

33 Die Verwobenheit von Natur und Künstlichkeit ist in zwei weiteren Fotografien thematisiert: »9. Artificial Roses in Bell Jar, Tokyo 1995« erzeugt eine starke Emotionalität durch eine Bildauffassung, die Assoziationen zu Trauer und Vergänglichkeit erzeugt, obwohl die Methode der Trocknung den Rosen eine lange Haltbarkeit verleiht. »54. Roots in Bottle, Tokyo 1992« zeigt eine Grünpflanze, deren dichtes Wurzelwerk in einem Glas mit Wasser kaum Halt findet. Hier drängen sich abermals Fragen nach dem menschlichen Eingriff in die Natur und die Interdependenz von Natur und Künstlichkeit auf. Es offenbart sich der Widerstand der Natur gegen ihre Konservierung.

34 Die Bildunterschriften geben meist den Vornamen der Porträtierten, Ort und Jahreszahl an.



»6. *Girl with White Face, Tokyo 1992*«.

Geste der Handbewegung ein, macht sie sichtbar und damit sprechend. Die »prominente Rolle, die der Hand neben dem Gesicht und dessen Sprechwerkzeugen zukommt,« wird betont (Pompe 2003: 14). Weil aber die Gesten der Hand historisch und kulturell kodiert sind, sind ihre Bedeutungen in Grahams Fotografien für den westlichen Betrachter nicht leicht zu entschlüsseln (vgl. Blessing 2004: 38). Die Hände der Protagonistinnen verdecken mitunter Teile des Gesichts, was die Lesbarkeit zusätzlich erschwert. Weil Graham genau diese Fotografien aussucht, die andere Fotografen wohlmöglich als misslungen aussortieren würden, bestimmt die Gestik die Wirkung der Bilder. Sie erhält teilweise einen höheren Stellenwert als das Gesicht selbst.

Die zweite Sequenz des Buches beginnt mit dem Porträt eines »Mädchen[s] mit weißem Gesicht« (Abb. 6).³⁵ Die Fotografie ist rechtsseitig angeordnet, die linke Seite bleibt weiß. Im Gegensatz zu den anderen Frauenporträts wird ihr Name nicht genannt.³⁶ Der Bildtitel bestätigt eine Tatsache, die sofort ins Auge fällt, denn das Gesicht wirkt gepudert und wesentlich heller als Hals oder Hände. Dieser Effekt wird sowohl durch den Einsatz des Blitzlichtes als auch durch den knallig rosafarbenen Lippenstift, das schwarze Haar sowie die dunklen Augen und Augenbrauen der Protagonistin unterstrichen. Ähnlich wie im ersten Porträt der Eingangssequenz ist die junge Frau mitten in einer Bewegung eingefroren. Sie führt ihre linke Hand in einer Geste zum Mund, die andeutet, dass sie ihn bedecken möchte. Sie lächelt und lauscht offenbar gebannt einer ihr gegenüber sitzenden Person, die nicht mit abgebildet ist. Ihre leuchtenden dunklen Augen, die am Betrachter vorbei rechts aus dem Bild hinausschauen, verweisen auf einen hohen Grad an Aufmerksamkeit.

35 Dieses Bild ist auch als Ausschnitt auf dem Schutzumschlag des Buches abgedruckt.

36 Die Porträtierte hat lange Zeit als Sprecherin des staatlichen Fernsehsenders NHK in der Region Osaka gearbeitet und ist in der Kansai-Region recht bekannt, wie mir die Kuratorin Ikeda Yuko im Gespräch mitteilte (vgl. Ikeda 2006).

Die schulterlangen Haare der Protagonistin sind lockig frisiert. Sie trägt eine teuer aussehende apricotfarbene Kostümjacke mit Perlenknöpfen und eine kleine goldene Uhr. Außer dem durch das dichte Haar hervorblitzenden Ohring ist kein Schmuck zu erkennen. Sie wirkt sehr feminin, gleichzeitig aber naiv und mädchenhaft, was durch die Gestik noch unterstrichen wird. Sie sitzt in einem Restaurant, das westliche Speisen serviert. Die Mahlzeit ist beendet, worauf in der rechten unteren Bildecke Geschirr und Besteck hinweisen. Links hinter ihr hängt eine Fotografie an der Wand, die Touristen in einer antiken Ausgrabungsstätte zeigt, weshalb es sich vermutlich um ein europäisches Restaurant handelt. Am rechten Bildrand ist eine links neben der Protagonistin sitzende Person so angeschnitten, dass ihr Gesicht außerhalb der Fotografie liegt. Der Blick des Betrachters wird automatisch auf das weiße Gesicht der Porträtierten gelenkt.

Graham fotografiert die junge Frau sehr distanziert. Trotz dem während der Aufnahme bestehenden geringen Abstand zwischen Fotograf und Protagonistin erschließt sich kaum etwas von der Persönlichkeit der Porträtierten, was über Kleidung und Styling hinausgeht. Ihre sorgfältige Aufmachung zeugt davon, dass ihr Äußerlichkeiten sehr wichtig sind. Der Kleidungsstil lässt sie wohlhabend erscheinen. Sie wirkt mädchenhaft niedlich, aber unnahbar und auf gewisse Weise stereotyp japanisch, obwohl das Umfeld ein europäisiertes ist. Das wahrgenommene Klischee lässt sich mit der japanischen Tradition in Verbindung bringen, in der weiß geschminkte Gesichter bereits seit dem Mittelalter allein schon deshalb als schön und edel gelten, weil sie Personen von der unter freiem Himmel arbeitenden Landbevölkerung abgrenzen (vgl. Coulmas 2005a: 212). Während andere Schönheitsideale wie das Schwärzen der Zähne oder das Abrasieren der Augenbrauen bei verheirateten Frauen nicht bis heute fortbestehen, deutet das weiß geschminkte Gesicht der Porträtierten darauf hin, dass sich Feinheit noch immer durch einen hellen Teint ausdrückt. Die Kombination von weißem Gesicht und roten Lippen, wie sie auch im Make-up der Geisha bis heute Anwendung findet, gilt als glückverheißend.³⁷ Die Porträtierte sieht nicht annähernd wie eine Geisha aus, ihre Gestik verweist aber auf die japanische Etikette. »Die charakteristische Geste der den Mund beim Lachen oder auch beim Sprechen bedeckenden Hand« ist »unter Japanerinnen aller Schichten weit verbreitet« (ebd.: 213). Mit dieser Geste wird einerseits etwas verborgen, andererseits spricht sie für sich selbst und wirkt deshalb enthüllend.

Ein weiteres exemplarisches Frauenporträt ist das Porträt von *Rie* (Abb. 16). Die rechtsseitig angeordnete Fotografie ist auf der Doppelseite einem weiteren Frauenporträt zur Seite gestellt. Die junge Frau ist in einer halbnahe Einstellung fotografiert. Sie sitzt auf dem Fußboden eines traditionell japanischen Raumes. Sie ist dem Betrachter frontal zugewandt, den sie jedoch nicht anschaut. Ihre linke Hand verdeckt – mit angewinkeltem kleinen Finger – die rechte Wange in einer Bewegung, als wäre sie gerade im Begriff, sich die kurzen schwarzen Haare hinter das Ohr zu streichen. Der Daumen der Hand weist auf die Nasenspitze, so dass Mund und ein Teil der Nase ebenfalls verdeckt sind. Die Bedeutung der Geste bleibt unklar. Sie schaut gedankenverloren rechts am Betrachter vorbei aus dem Bild hinaus. Abermals verdeutlichen die Schlagschatten den Einsatz des Blitzlichtes, das die Gestik in

37 Sie findet sich beispielsweise in Geschenkbanderolen und der japanischen Flagge (vgl. Coulmas 2005a: 213).



»16. Rie, Tokyo 1995« (Orig. in Farbe).

der Bewegung einfriert. Das Bild ist wie die anderen Porträts nicht inszeniert, wirkt aber weniger artifiziell als das Porträt des Mädchens mit dem weißen Gesicht. Dies steht vermutlich in Zusammenhang mit der fotografierten Person, die sehr entspannt und deshalb natürlich wirkt. Sie trägt einen unspektakulären hellgrauen Rollkragenpullover und ist kaum geschminkt. Der Raum ist klar strukturiert. Rie sitzt auf Tatami-Matten, im Hintergrund ist eine mit Papier bezogene Schiebetür (*shoji*) zu erkennen. Die Klarheit der Komposition unterstreicht die ruhige Ausstrahlung der fotografierten Person. Die Porträtierte wirkt weniger maniert und distanziert als die vorher beschriebene Frau mit weißem Gesicht. Obwohl das Porträt in einem japanischen Umfeld aufgenommen ist, scheint es weniger klischeehaft. Graham fertigt hier abermals kein psychologisches Porträt an. Ries Art sich zu kleiden und zu geben ist jedoch sehr anders als die der Frau im vorangegangenen Beispiel, was auch auf die unterschiedlichen Charaktere hinweist.

Die hier exemplarisch vorgestellten Frauenporträts machen deutlich, dass Graham mit formaler Stringenz arbeitet. Alle Frauenporträts zeigen junge Frauen in einem ähnlichen Größenverhältnis, alle verharren in einer nicht inszenierten, aber durch das Blitzlicht eingefrorenen Geste. Sie schauen nicht direkt zum Betrachter und entziehen sich somit dessen Blick. Dies trägt dazu bei, dass sie unnahbar, distanziert und rätselhaft wirken. Andererseits deuten die Ähnlichkeiten der Bildauffassung die unterschiedlichen Charaktere und Persönlichkeiten der einzelnen fotografierten Personen an. Feine Nuancierungen weisen darauf hin, dass die gefühlte Distanz zu den Frauen nicht auf jeder Fotografie die gleiche ist. Im direkten Vergleich entwickeln sich Abstufungen. So bekommt jede fotografierte Frau etwas Eigenes, das sie von den anderen unterscheidet. In der fotografischen Betonung von Manierismen und Distanz erhalten sie fast eine persönliche Note, die – wenn auch nur sehr verhalten – auf ihre Individualität hindeutet.

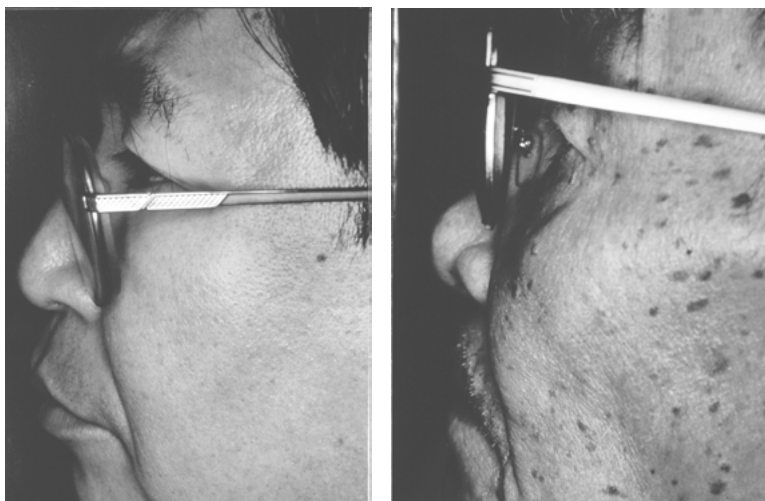
Graham betont, dass ihm die Intensität der Porträts sehr wichtig ist. Gleichzeitig möchte er eine Verbindung hergestellt sehen zwischen dem Verhalten der Frauen und der »Verhüllung der Psyche« (Graham 1995b: o.S).

Graham sieht die Frauenporträts als ein Mittel, die Abschottung von Gefühlen mit dem fehlenden historischen Bewusstsein in Verbindung zu bringen. Ob der aufmerksame Beobachter eine solche Verbindung herzustellen vermag, ohne auf Grahams Aussagen zurückzugreifen, ist fraglich. Die Verschleierung von Befindlichkeiten wird dennoch in den Frauenporträts offensichtlich, so dass Grahams Intention durchaus nachvollziehbar ist. Die Qualität der Porträts wird in Grahams individuellem Ansatz und seinem Vermögen, eine Ambivalenz zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu erzeugen, offenbar. Trotz vergleichbarer Porträtauffassung besitzt jedes einzelne Porträt etwas Eigenständiges.

Die Porträts sind teilweise in Privaträumen, aber auch in Restaurants fotografiert. Namensnennung und Bildauffassung deuten darauf hin, dass Graham mit den meisten Frauen bekannt ist und sie darauf vorbereitet sind, sich von ihm fotografieren zu lassen. Es entsteht ein Austausch zwischen Fotograf und Modell. Graham bleibt als Fotograf nicht anonymer Beobachter. Er nimmt Kontakt auf und lässt Situationen entstehen, in denen er seine Bildideen umsetzen kann. Die in den Porträts transportierte Distanz ist eine bewusst herbeigeführte, die nichts über Grahams persönliche Interaktion mit den Protagonistinnen aussagt.

3.5.2. Bürokraten

Für die Männerporträts wählt Graham eine bildnerische Form, die einen Vergleich der Fotografien ermöglicht. Die stilisierte Bildauffassung tritt stark hervor, da Graham den Personen so nahe kommt, dass nur noch ein Ausschnitt des Gesichts im Profil zu sehen ist – von Höhe der Augenbrauen bis hin zur Mitte des Kinns. Der Hintergrund ist schwarz. Somit werden Unterschiede der Kleidung oder der Umgebung eliminiert. Das fotografierte Gesicht wird zur Oberfläche, die Person als solche ist nicht mehr auszumachen. Die zunächst einzige offensichtliche Variante in den hochformatigen Fotografien besteht in der unterschiedlichen Ausrichtung der Profile nach links und rechts. Die Entscheidung für die jeweilige Blickrichtung steht in enger Verbindung mit dem Layout des Buches (vgl. Abschnitt 3.6.). Im Gegensatz zu den Frauen werden die Männer in den Bildtiteln nicht mehr mit Namen benannt, sie werden mit »Mann«, einer Nummer und dem Ort der Aufnahme – dem Tokyoter Stadtteil Kasumigaseki – bezeichnet. Der Ort der Aufnahme spielt für Graham eine bedeutende Rolle, denn es ist der Stadtteil, »in dem alle Bürokraten arbeiten« (Graham 1995b: o.S.). Aspekte der Macht stehen in enger Verbindung mit den Menschen, die die Macht ausüben oder aber denen, die die Machthaber unterstützen, indem sie ihre Dienste zur Verfügung stellen. Die Bürokraten gehören zur letzten Gruppe. Graham gibt an, dass in Japan die Bürokraten gemeinsam mit den Geschäftsleuten und den Politikern bestimmen was läuft. Aber: »Sie wurden nicht gewählt und sind eigentlich auch nicht repräsentativ« (ebd.). Die porträtierten Männer verkörpern Macht. Als Einzelperson ist ihre Teilhabe an der Macht vermutlich gering, als Teil des Apparats trägt jedoch jeder einzelne Bürokrat zur Aufrechterhaltung der Machtdistribution bei. Dass es sich bei den fotografierten Herren um Bürokraten handelt, erschließt sich jedoch nicht aus den Fotografien. Doch auch ohne dieses spezifische Wissen können sie aufgrund der standardisierten Bildauffassung als Vertreter der breiten Masse der Angestellten – der so ge-



»22. Man #1, Kasumigaseki, Tokyo 1995«; »28. Man #2, Kasumigaseki, Tokyo 1995« (Orig. in Farbe).

nannten ›salary men‹ (*sarariiman*) – gelten, denen das Stereotyp einen bienenhaften Fleiß, aber kaum Individualität zuzuspricht (vgl. Teil I, Abschnitt 2.3.1.).

Oberflächlich gesehen scheint es kaum Unterschiede zwischen den einzelnen Porträts zu geben. »Mann #1« beispielsweise trägt eine recht große Brille mit Metallbügel (Abb. 22). Die Nase ist klein, die Falten moderat, sein Alter ist schwer einzuschätzen. Seine linke Gesichtshälfte ist leicht von oben fotografiert, so dass sein linkes Auge oberhalb des Brillenbügels zu sehen ist. Er hat dichte Wimpern und struppige Augenbrauen, aus denen einige längere Haare wild herausragen. Er hat schwarze Haare und ist glatt rasiert, seine Haut ist ebenmäßig. Links unter der spärlichen Kotelette hat er einen Leberfleck. Das Porträt ist extrem unspezifisch. Graham geht nah heran, ohne ein Interesse an der Person selbst zu offenbaren. Der Fotografierte ist entindividualisiert und damit komplett austauschbar. Graham äußert im Interview, dass er die Männer porträtieren möchte, »ihr Profil, ihre Augen berühren, so etwas wie die Tore zu ihrer Seele« (Graham 1995b: o.S.). Diese Aussage mutet recht skurril an und ist schwer nachvollziehbar, denn es scheint unmöglich, dem Porträtierten – außer räumlich – nur annähernd nah zu kommen oder ihn als Person überhaupt zu erfahren. Die Augen direkt zu sehen ist bei Brillenträgern jedoch ausschließlich aus dieser Aufnahmeposition möglich. Statt der Person nahe zu kommen, entsteht trotz der räumlichen Nähe, die der Fotograf zum Motiv hält, eher das Gefühl einer extremen Distanz.

Die Aufnahme von »Mann #2« ist auf den ersten Blick der von »Mann #1« sehr ähnlich (Abb. 28). Auch er ist ein Brillenträger mit kleiner Nase, Graham fotografiert ebenfalls seine linke Gesichtshälfte. Durch die leichte Untersicht liegt das linke Auge hier unter dem metallenen Bügel der großen Brille. Es ist weniger vom Auge sichtbar als bei Mann #1. Im Vergleich fallen Details ins Auge: Die Rasur von Mann #2 liegt länger zurück und im Bartwuchs zeigen sich zwischen den schwarzen einige weiße Stoppeln. Seine Haut wirkt schlaffer und weist zahlreiche Pigmentflecken auf. Er ist wesentlich älter als Mann #1. Seine Augenbrauen sind ebenfalls buschig, jedoch in

der Fotografie anders angeschnitten und deshalb nicht so deutlich sichtbar, wie auch von seinen Haaren nichts zu sehen ist. Auch Mann #2 ist nicht als Individuum fotografiert. Dennoch treten plötzlich Unterschiede viel stärker hervor als zunächst angenommen. Wo auf den ersten Blick scheinbar alle Männer ähnlich oder sogar gleich aussehen, offenbaren sich beim zweiten Hinschauen zahlreiche Unterschiede. Je mehr Porträts man intensiv anschaut, desto größer wird das Spektrum der beobachtbaren Differenzen.

Der Umgang Grahams mit dem Genre Porträt verdeutlicht, dass er andere Mittel als eine individualisierende Abbildung von Personen für die Arbeit *Empty Heaven* einsetzt. Den anderen Fotografien ähnlich entfalten auch die Porträts ihre Wirkung auf einer symbolischen Ebene. Grahams Bildauffassung weicht stark von herkömmlichen Ideen der Menschendarstellung ab, die sich eher am Individuum orientieren als dass sie das Porträt für andere Zwecke benutzen. Er legt den Schwerpunkt auf eine standardisierte Unnahbarkeit und scheint damit das Stereotyp der fehlenden Individualität und Unterscheidbarkeit der Japaner zu unterstreichen. In der näheren Betrachtung offenbart sich jedoch, dass auf diese Weise Unterschiede besonders deutlich hervortreten und somit der Aspekt der Austauschbarkeit hinterfragt wird.

3.6. Sequenzen und Tableaus

Wie in den vorigen Abschnitten angesprochen, arbeitet Graham mit Bildpaarungen, Sequenzen und Tableaus, um die inhaltliche Aussage seiner Fotografien zu unterstützen. Da er jedoch lediglich zwei verschiedene Bildformate verwendet, ist die Anordnung der Fotografien im Layout sehr eingeschränkt. Nur die paarweise Nebeneinanderstellung hochformatiger Fotografien ist so auf einer Doppelseite möglich. Querformatige Bildpaare erstrecken sich zwangsläufig über zwei Doppelseiten. Noch problematischer als eine Abgrenzung von Paarungen und Sequenzen ist im Buch der Umgang mit Tableaus. Ein Tableau ermöglicht die gleichzeitige Betrachtung mehrerer neben- oder untereinander gestellter Fotografien. Eine solche Konstellation scheint unter den gewählten layouttechnischen Voraussetzungen unmöglich. In einer Anordnung hintereinander gelingt es Graham dennoch, im Layout einen Eindruck von Zusammengehörigkeit innerhalb einzelner Bildstrecken zu erreichen. Damit unterstützt er eine Lesart, die Bildfolgen als Tableau wahrnehmbar machen. Dies ist zwar nicht mit einer Ausstellungspräsentation vergleichbar, visualisiert aber deren Idee. Sequenzen und Tableaus sind nur sporadisch durch Vakatsseiten voneinander abgegrenzt, wodurch eine hohe Bilddichte erzeugt wird. Die Anordnung im Layout ermöglicht dennoch eine schlüssige Lesart.

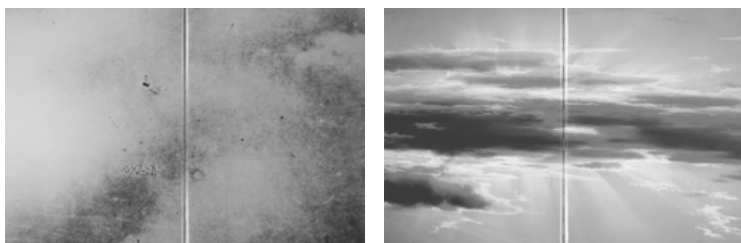
Beispielhaft soll hier eine Reihung von elf Fotografien auf neun Doppelseiten vorgestellt werden, die durch Vakatsseiten abgegrenzt ist. Sie beginnt mit der Fotografie Nummer 38, dem rechtsseitig angeordneten Porträt einer jungen Frau (Abb. 38). Die linke Hälfte der Doppelseite ist weiß. *Yuka* schaut rechts aus dem Bild hinaus und gibt so die Richtung zum Umblättern vor. Die folgende Doppelseite zeigt eine eindeutig als solche erkennbare Paarung der historischen Fotografie einer Atombombenexplosion mit der Fotografie eines mit einem Barcode markierten Einwickelpapiers (Abb. 39; 40).



»38. Yuka, Tokyo 1992«; »39. Atomic Fireball Explosion, Nagasaki 1992«;
»40. Wrapping Paper with Printed Colourful Explosion, Tokyo 1990« (Orig. in Farbe).



»41. Man #5, Kasumigaseki, Tokyo 1995«; »42. Man #6, Kasumigaseki, Tokyo 1995«;
»43. Toyota Engine #3 (Aristo), Tokyo 1995«; »44. Man #7, Kasumigaseki, Tokyo 1995«;
»45. Man #8, Kasumigaseki, Tokyo« (Orig. in Farbe).



»46. Atomic Cloud Photographic Backdrop, Hiroshima 1990«; »47. Rising Sun Painted Backdrop, Tokyo 1990« (Orig. in Farbe).



»48. Hirohito and Imperial Army Photograph, Tokyo 1990«; »49. Rainbow Sugar, Tokyo 1995« (Orig. in Farbe).

Auf der nächsten Doppelseite folgen zwei Porträts von Bürokraten (Abb. 41; 42). Beide fotografierte Personen schauen nach rechts. Diese Anordnung scheint ungewöhnlich, wird in Layouts doch oftmals versucht, eine formale

Verbindung zwischen doppelseitig präsentierten Fotografien herzustellen. Die beiden Personen treten jedoch nicht miteinander in Beziehung. Es folgt die querformatige Abbildung eines Motorblocks auf der nächsten Doppelseite (Abb. 43). Die Fotografie wirkt sehr symmetrisch. Das obere Bilddrittel ist durch eine über die gesamte Horizontale verlaufende metallene Stange vom restlichen Bild abgetrennt, die eine Verbindungslinie zwischen den Brillengestellten der Porträtierten schafft. Die vertikale Mitte markiert ein breiter schwarzer Bereich, auf dem die Typenbezeichnung des Motors abgesetzt ist. Ähnlich den anderen Motorenabbildungen strahlt die Fotografie Ruhe und Kraft zugleich aus. Blättert man abermals um, sind nun zwei Bürokratenporträts zu sehen, die beide nach links schauen (Abb. 44; 45). Hier wird offensichtlich, dass es sich bei der Anordnung der vier Porträts flankierend zur Fotografie des Motorblocks eindeutig um ein Tableau handelt. Der Motorblock wird von den Personenabbildungen eingerahmt, die immer in Richtung des Motorblocks schauen. Auch ohne die Möglichkeit, diese fünf Bilder gemeinsam zu betrachten, wird die Intention des Fotografen deutlich. Es folgt die Abbildung einer flächigen historischen Schwarzweißfotografie im Querformat, die von der Fotografie einer ebenfalls flächigen apricotfarbenen Sonnenaufgangsstimmung gefolgt wird (Abb. 46; 47). Die formalen Parallelen beider Bilder lassen auf eine paarweise Anordnung schließen, ebenso wie die Kombination der folgenden Abbildungen, die aus dem oben analysierten Bildpaar der Fotografie des *kaiserlichen Heeres* und des *Regenbogen-Zuckers* besteht (Abb. 48; 49).

Es folgt auf der nächsten Doppelseite eine Vakatsseite links, rechts steht ein Frauenporträt. Die Vakatsseite trennt die vorangegangenen Fotografien von der folgenden Sequenz ab, demzufolge gehört das rechtsseitige Frauenporträt bereits zur nächsten Sequenz. An diesem Beispiel lässt sich deutlich nachvollziehen, dass sich sowohl aus der Abfolge der Bilder als auch aus der inneren Logik der Arbeit heraus die Anordnung von Einzelbildern, Bildpaaren und Tableaus aus dem Layout erschließt.

3.7. Bewertung

Paul Grahams Annäherung an Japan folgt – wie aus den Fotografien ersichtlich wird – einer thematischen Konzeption. Diese Herangehensweise ist nicht zu verwechseln mit dem *konzeptuellen* Ansatz der Dokumentarfotografie, wie er in Teil I, Abschnitt 4.1.2. erläutert wird, vielmehr handelt es sich um einen konzeptionellen Ansatz innerhalb der *dokumentaristischen* Variante der Dokumentarfotografie.

Das konzeptionelle Vorgehen ermöglicht eine intellektuelle Herangehensweise, die erarbeitetes Wissen mit der visuellen Wahrnehmung verbindet. Die Entwicklung einer Konzeption beinhaltet in der Regel eine umfassende Recherche des zu bearbeitenden Themas. Sie dient einerseits dazu, das Thema einzugrenzen und inhaltliche Parameter der Auseinandersetzung festzulegen. Andererseits werden hier auch Aspekte der visuellen Umsetzung fixiert. Dies geschieht mitunter, ohne zu wissen, was den Fotografen vor Ort erwartet. Ein solches Vorgehen ermöglicht eine starke Konzentration, weil sich der Fotograf nicht ausschließend von den Oberflächen der sichtbaren Welt leiten lässt. Denn der Blick des Fotografierenden wird durch die vorab entwickelte Konzeption gelenkt, die dennoch eine individualisierte Annäherung an den

Gegenstand zulässt. Gleichzeitig wird durch die Konzeption eine Ablenkung durch ansprechende visuelle Oberflächen vermieden, die möglicherweise zu ästhetisch interessanten Bildern führt, aber vom Thema entfernt. Der Vorteil gegenüber einer Fotografie, die sich ausschließlich mit dem Sichtbaren konfrontiert, liegt in der thematischen Konzentration und der Möglichkeit, die Wahrnehmung auf Elemente fokussieren zu können, die vielleicht nicht auf den ersten Blick offensichtlich sind, aber dennoch für die thematische Auseinandersetzung wichtige Facetten liefern. Das durch eine intensive Recherche gewonnene Wissen hilft dabei, die Wahrnehmung in die entsprechende Richtung zu erweitern.

Ein konzeptionelles Vorgehen verweist gewissermaßen auf einen Prozess der Konstruktion, denn hier wird von vornherein unterstrichen, dass eine objektive Darstellung des Fremden unerreichbar ist. Das bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass das Fremde zum *Anderen* gemacht wird. Vielmehr eröffnet die Absage an die Möglichkeit, überhaupt eine authentische Darstellung mit fotografischen Mitteln erzielen zu können, einen großen Freiraum. Künstler, die einen solchen dokumentar fotografischen Ansatz verfolgen, wissen, dass Dokumentarfotografie kein Garant für Objektivität und Authentizität ist. Sie kennen die medialen Bedingtheiten genau. Deshalb können sie sich konsequent ihrem Thema widmen, wie beispielsweise Graham es in *Empty Heaven* tut.

Eine konzeptionelle Vorgehensweise lässt sich deutlich an Paul Grahams Arbeit ablesen, denn in der Konzentration des Blicks und insbesondere in der Auslassung von Überblicksaufnahmen wird deutlich, dass der Fotograf in seiner Auseinandersetzung mit Japan nach Motiven sucht, die sich von denen anderer Japanarbeiten unterscheiden. Ausschlaggebend ist dabei ein inhaltliches Interesse, das im gesellschaftspolitischen Bereich angesiedelt ist. Anders als andere Fotografen, die sich in Japan dem visuell Besonderen anhand des Stadtbilds oder der Landschaft widmen, begibt sich Graham auf die Suche nach Dingen, die wenig offensichtlich sind. Er muss eine Bildsprache entwickeln, die einen Zugang jenseits der visuellen Oberflächen ermöglicht. Allein deshalb wird eine konzeptionelle Herangehensweise notwendig, die auf intellektueller Ebene nach bildnerischen Lösungswegen sucht. Dies geschieht beispielsweise durch die Aneignung vorgefundenen Bildmaterials. Sowohl die Auswahl der unterschiedlichen Motive als auch deren Anordnung im Buch verweisen auf konstruktive Elemente innerhalb der Arbeit. Um seine Motive zu finden, sucht Graham gezielt Orte auf, die ihm für seine Konzeption Material liefern können. Dazu gehört beispielsweise der Besuch des Tokyoter Stadtteils Kasumigaseki, in dem Regierungsbeamte ihren Dienst tun. Die Männer fotografiert er auf eine Weise, die deutlich auf eine vorab ersonnene Konzeption hinweist und einen konventionellen Porträtbegriff negiert. Das historische Bildmaterial, wie zum Beispiel Bilder der kaiserlichen Armee oder der Kapitulation, ist im japanischen Alltag nicht präsent. Um an solche Bilder zu gelangen, müssen gezielt bestimmte Museen und Ausstellungen besucht werden.³⁸ Sowohl die Auswahl der Motive als auch die bildmäßige Umsetzung verweisen auf Grahams konzeptionelle Herangehensweise.

Paul Graham beobachtet in *Empty Heaven* seine Motive teilweise aus extremer Nahsicht. Das verleiht Formen und Strukturen sowie deren oberflächli-

38 Der japanische Fotokünstler Oshima Naruki erzählt, dass man solche Fotografien in Japan nur selten zu sehen bekäme (vgl. Oshima 2006).

cher Beschaffenheit eine sie besonders betonende Präsenz. Gleichzeitig verdeutlicht diese Sichtweise die Unmöglichkeit, mit der Kamera Einblicke jenseits der Oberfläche zu erhaschen. Die Kamera kann nur sichtbar machen, was zu sehen ist. Doch Graham verengt den Bereich der Sichtbarkeit auf einen schmalen Spalt. Er reduziert, verdichtet, spart aus und erreicht so eine Konzentration, die wiederum einen Raum eröffnet, der hinter der Oberfläche verborgen liegt, der gesteigerte Sichtbarkeit bietet. In diesem Raum liegt die Qualität seiner Arbeit verborgen, denn hier wird deutlich, dass seine Fotografie mehr zu zeigen vermag, als die Oberfläche hergibt.³⁹

Graham orientiert sich an der sichtbaren Welt. Er rückt Dinge ins Bild, die auch anderen Japanreisenden auffallen könnten. Er inszeniert nicht, er dokumentiert. Mittels Dokumentarfotografie erfasst Graham jedoch nicht die großen Zusammenhänge im einzelnen Bild; er arbeitet nicht an der fotografischen Umsetzung von Schönheit oder Besonderheit der japanischen Kultur. Er lenkt vielmehr die Aufmerksamkeit auf einen Bereich, der für ihn als Außenstehenden durchaus wahrnehmbar, aber dennoch nicht direkt für jeden zugänglich ist. Die Beziehung zwischen japanischer Gegenwart und Vergangenheit, die auf einer von Graham beobachteten mangelnden Auseinandersetzung der Japaner mit ihrer eigenen Geschichte beruht, ist für diejenigen, die Japan nur kurz besuchen, sicher kaum erkennbar. Für Graham hat diese Auseinandersetzung jedoch eine Notwendigkeit, die er in Fotografien umzusetzen sucht. Dafür entwickelt er eine eindringliche Bildsprache, die sich zunächst hauptsächlich entlang der Oberflächen bewegt. Wie die genaue Untersuchung der Fotografien jedoch zeigt, entwickeln Grahams Bilder eine inhaltliche Tiefe, die aufgrund von Hintergrundwissen und mit Hilfe von Bildkombinationen entsteht. Der Bildgegenstand ist immer ins Zentrum gerückt und deutlich zu erkennen. Die Fotografien sind sehr ästhetisch, wobei die inhaltliche Ausrichtung erkennbar bleibt, weil die Wiederholung von Motiven und die sequenzielle Anordnung immer auf die Gesamtheit des Buches verweist. Die Bedeutung der Fotografien erschließt sich zunächst nicht umfassend. Auf den ersten Blick erscheinen sie oft rätselhaft. Ihr symbolischer Gehalt, der die inhaltlichen Aussagen vertieft, tritt deutlich hervor. Indem seine Fotografien Fragen aufwerfen, regt Graham das Publikum dazu an, sich – auch jenseits der inhaltlichen Bedeutung – der gesteigerten Sichtbarkeit und Wirkung der Bilder zu stellen. Grahams Arbeit zeigt beispielhaft, wie in einer künstlerischen Praxis Irritationen und Leerstellen gewinnbringend eingesetzt werden können. Die symbolisch-ikonografischen Lesarten reichen trotz umfangreichen Kontextwissens nicht aus, um Grahams Arbeit bis ins letzte Detail zugänglich zu machen. Es bleiben Irritationen, die nicht besänftigt werden können. Der Betrachter wird anlässlich der von Graham fotografierten Gegenstände mit unzugänglicher, unerklärlicher Fremdheit – als nicht auflösbarer Fremdheit – konfrontiert.

Dies erreicht Graham auch mit der Zusammenstellung der Bilder, die er miteinander kommunizieren lässt. Die Fotografien ergänzen sich und erweitern im Zusammenspiel ihr Spektrum. Die Zusammenstellung der Fotografien zu Paaren und Sequenzen lässt Wechselwirkungen zwischen Bildern entstehen, die auf den ersten Blick keine oder nur formale Gemeinsamkeiten

39 Bereits in *New Europe* bedient sich Graham einer ausschnitthaften Sichtweise, die er in *Empty Heaven* jedoch deutlich zuspitzt. Seine Vorgehensweise ist speziell auf das Japanthema zugeschnitten.

aufweisen. Dieser Umgang mit der Dokumentarfotografie ist eindeutig künstlerisch. Im Sinne der im ersten Teil entwickelten Annäherungen an das Dokumentarische vertraut Graham auf die Wirkung der Bilder, ohne sie direkt mit textlichen Informationen zu versehen. Die Abkopplung von Bild und Text ermöglicht eine konzentrierte Bildbetrachtung. Das Bild erhält *als Bild* eine eigenständige Sichtbarkeit. An das Ende des Buches gestellte Bildtitel und das im Beileger abgedruckte Interview können bei Interesse als Zusatzinformation gelesen werden. Die Sachlichkeit der knapp beschreibenden Bildtitel, die auch Aufnahmeort und Jahreszahl nennen, zeugen von einem traditionell dokumentarischen Anspruch, der jedoch durch die künstlerische Herangehensweise transzendiert wird.

Grahams Auswahl der Motive und die Weise, sie ins Bild zu setzen, zeugen von der Subjektivität des Künstlers, der einen eigenen Blick auf Japan etabliert. Graham konstruiert mit Auswahl und Anordnung der Fotografien gezielt ein Japanbild, obwohl er auf die wahrnehmbare Realität zugreift und sie nicht inszeniert. Die Einengung des Blicks sowie der thematische Fokus weisen auf die Ausschnitthaftigkeit des künstlerischen Ansatzes hin. Graham weiß um die Unmöglichkeit, mittels Fotografie allgemeingültige Aussagen zu machen. In seiner Arbeitsweise bestätigt Graham die Konstruiertheit, die der Fotografie generell zu Eigen ist. Er bemüht sich nicht um ein objektiviertes Erscheinungsbild, das vorgibt, eine für alle sichtbare Realität abzubilden. Trotzdem entsteht nicht der Eindruck, dass der Künstler selbst in den Vordergrund tritt, um seiner subjektiven Weltsicht Ausdruck zu verleihen. Die Fotografien überzeugen durch ihre Sachlichkeit. Diese ermöglicht dem Betrachter, Grahams Beobachtungen als gültige Aussagen über Japan anzunehmen. Graham formuliert mit *Empty Heaven* keine subjektive Einzelmeinung, sondern bezieht glaubhaft Position zu einem Aspekt der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft. So verbindet er die direkte Weltsicht der Dokumentarfotografie mit den bildnerischen Freiheiten des Künstlers.

Bei der Betrachtung der ausgewählten Motive fällt auf, dass Graham Themen berührt, die mit klassischen japanischen Stereotypen in Verbindung gebracht werden können. Vertreten sind unter anderem hübsche, undurchdringlich lächelnde Asiatinnen, Motorblöcke, die auf die starke japanische Autoindustrie verweisen und Hiroshima, das große japanische Trauma. Die Abbildung von rosafarbenem Kitsch lässt sich mit japanischer Anime- und Manga-Kultur in Verbindung bringen. Bürokraten sind in einer identischen Bildauffassung fotografiert, so dass zunächst Ähnlichkeit und Austauschbarkeit ins Blickfeld rücken. Irritierend ist dabei jedoch, dass sich Grahams Fotografien nachhaltig von den üblichen stereotypen Japandarstellungen unterscheiden. Sie verweisen auf Stereotype, ohne selbst stereotyp zu sein. Die in den Motiven abgebildeten Themen aktivieren im Betrachter vorhandenes Wissen über Japan.⁴⁰ Die Art der Darstellung wirft jedoch Fragen auf. Bei eingehender Auseinandersetzung mit der Arbeit muss auch ein voreingenommener Betrachter feststellen, dass Grahams Fotografien dabei helfen, Stereotype zu hinterfragen.

40 Dabei gehe ich immer von Betrachtern aus, die selbst noch nie in Japan gewesen sind. Bei denjenigen, die über vielschichtige Kenntnisse der japanischen Gesellschaft verfügen, ist die Wahrnehmung von Grahams Fotografien vermutlich stark durch die eigenen Erfahrungen geprägt.

Bestes Beispiel hierfür ist Grahams Umgang mit den Bürokratenporträts. Sie sind steif und übermäßig formalisiert aufgenommen, womit sie auf die angenommene Gleichförmigkeit japanischer Geschäftsmänner verweisen. Graham betont mit seiner Bildauffassung, dass es sich um eine rein männliche Gesellschaft handelt, bei der die einzelnen Protagonisten austauschbar sind. Japanische Angestellte (*sarariiiman*) werden nicht aufgrund ihrer individuellen Fähigkeiten eingestellt, sondern um die ihnen zugeteilten Aufgaben effizient zu erledigen. Individualität oder Kreativität scheinen hier nicht gefragt. In Grahams Fokussierung der Oberflächen der Gesichter dreht sich diese Annahme jedoch um. Plötzlich treten individuelle Unterschiede wie Bartwuchs, Haaransatz, Pigmentierung der Haut und gewählte Brillenform sehr deutlich hervor. Diese Beobachtung lässt Zweifel an der These aufkommen, dass *alle japanischen Geschäftsmänner gleich aussehen*. Die visuelle Anmutung lässt sich dann auch auf weitere Aspekte der Persönlichkeit übertragen. Auf subtile Weise werden hier Zweifel am Klischee gesät. Diese Beobachtung ist auch in anderen Motivkomplexen zu finden.

Verweisen die gewählten Motivgruppen in ihrer Thematik, aber nicht in ihrer Umsetzung auf japanische Stereotype, wird gleichzeitig deutlich, dass Grahams Japandarstellung auf zahlreiche japanische Motivwelten verzichtet. Indem Graham vornehmlich in Innenräumen fotografiert, klammert er im Westen bildnerisch bekannte Bereiche der japanischen Gesellschaft aus. Großstädte sind in ihrer modernen Urbanität ebenso wenig präsent wie Landschaften. Personen sind immer einzeln, nie in der Gruppe fotografiert. Grahams Bildauffassung lässt über den konkreten Japanbezug nachdenken, denn nur wenige Fotografien repräsentieren ausschließlich in Japan auffindbare Situationen. Graham zeigt Motivwelten einer globalisierten Welt, wie sie an zahlreichen Orten anzutreffen sind. Dennoch gelingt es ihm, spezifisch Japanisches hervorzuheben und damit einem japanischen Publikum Identifikationsmöglichkeiten zu bieten.⁴¹ Die fotografierten Personen, die die durchschnittlichen Europäer nicht von Chinesen oder anderen Asiaten unterscheiden können, sind ebenso außerhalb Japans anzutreffen wie Motorblöcke oder kitschige Gegenstände. Den Innenaufnahmen vergleichbar sind auch Grahams Außenaufnahmen reduziert. Draußen fotografiert er meist nachts und setzt dort die Nähe zum Objekt sowie das Blitzlicht in der gleichen Funktion ein wie innen. Unabhängig davon, ob der Blitzlichteinsatz durch die entstehende Flüchtigkeit auf die traditionelle japanische Kunst oder den atomaren Blitz verweist: Die inhaltliche Auseinandersetzung mit Japan wird durch dieses formale Mittel unterstrichen. Die Verbindung von historischem Bildmaterial und japanischer Symbolik mit eher unspezifischen Fotografien stellt unmittelbare Bezüge zu Japan her und erzeugt die thematische Präsenz. Indem er darauf verzichtet, signifikante Sehenswürdigkeiten oder Landmarken zu fotografieren, entzieht Graham die Arbeit einer Neugierde, die auf das Exotische und Differente gerichtet ist. Die Alltäglichkeit der Motive suggeriert Parallelen zu bekannten Umgebungen und lässt Japan weniger fremd erscheinen. Gleichzeitig wirkt in Grahams Fotografien eine gewisse Anonymität und Fremdheit mit, was die Lücke zwischen dem Eigenen und dem Fremden betont. Graham zeigt das Fremde *als Fremdes*. Seine Fotografien geben keine Antworten, sondern werfen selbst Fragen auf. Sie beschreiben nicht ein

41 Das bestätigen zahlreiche japanische Gesprächspartner (vgl. z.B. Kikuta 2006; Teil II, Abschnitt 5.1.).

fremdes Land, sondern reagieren auf die beobachtete Fremdartigkeit. Damit transportieren sie gleichsam ein Stück der Fremderfahrung, die auch den Betrachter auffordert, auf die Fotografien zu reagieren.

Wie im ersten Kapitel des ersten Teils dargelegt, ist die Begegnung mit dem Fremden stets geprägt durch das Wechselspiel zwischen Fremdem und Eigenem. Das Eigene dient als Vergleichsmaßstab, der Blick ist oft geleitet durch vorher angeeignetes Wissen und frühere Erfahrungen. Die Distanz zwischen Beobachter und Beobachtetem ermöglicht ein genaues Hinschauen und erweist sich oft als hilfreich. Denn von den Beobachteten als banal und uninteressant beurteilte Situationen können möglicherweise gerade das Interesse des Beobachters wecken. Was für die Ethnologie sehr gut funktioniert, lässt sich auch auf die Fotografie übertragen. Der Fotograf kann die ihm fremde Welt mit geschärftem Bewusstsein wahrnehmen. Diese Außenseiterposition ermöglicht es Graham, sein Augenmerk auf sensible gesellschaftliche Bereiche wie die Verdrängung der Vergangenheit zu richten. Im Interview mit Uta Grosenick erfährt der Leser, dass dies ein Thema ist, mit dem sich japanische Fotografen nicht beschäftigen. Von daher scheint es auch überflüssig zu fragen, ob Graham seine Außenseiterrolle störe. Graham wehrt diese Frage zu Recht ab (vgl. Graham 1995b: o.S.). Seine Arbeit spricht für sich.

In Grahams Bildern wird sichtbar, dass er weder ausschließlich etwas ihm ganz Fremdes beobachtet, noch alles permanent mit dem Eigenen vergleicht. Er tritt als Ausländer und unbeteiligter Beobachter hervor, dem das Verhältnis der japanischen Gesellschaft zur Vergangenheit auffällt. Die Bilder visualisieren die eher abstrakte Beobachtung des »Maskieren[s] und Demaskieren[s] von Macht« (ebd.). Sie werten nicht, sondern versuchen, gesellschaftliche und historische Mechanismen offen zu legen, die zur beobachteten Situation geführt haben. Die Fotografien helfen dabei, die Situation besser zu verstehen. Sie nehmen keine moralisch überlegene Position ein, sie unterstützen eine Begegnung mit der japanischen Kultur auf Augenhöhe. Im besten Sinne operieren sie in einer *contact zone* und zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung des Fotografen mit der japanischen Kultur. Eurozentrismus lässt sich in den Fotografien nicht nachweisen, aber im positiven Sinne ein genaues Hinschauen, Abwägen, Differenzieren und ein Agieren vor dem Hintergrund des Eigenen. Die Bilder eignen sich das Fremde nicht an. Sie fixieren nicht, sondern geben die Fremdheitserfahrung gewissermaßen an den Betrachter weiter, der selbst Wege entwickeln muss, wie er damit umgeht.

Graham zeigt in seinen Fotografien nichts Exotisches. Sie sind eher unspektakulär. Weder wird durch ihre Fremdheit eine Sehnsucht nach fernöstlicher Exotik befriedigt, noch wird der Betrachter durch zu viel Fremdheit überfordert. Indem sie auf Bekanntes rekurren, bieten die Bilder Anknüpfungspunkte. Beispielsweise werden Klischees aufgerufen, dann aber kritisch befragt. Das Thema wird mittels Bildauffassung und Bildkombinationen zuspitzt. So entsteht eine Komplexität, die die Kategorien des Fremden und des Eigenen durchdringt, sie miteinander verwebt und Unterschiede nivelliert. Die entstehenden Verbindungslinien verweisen auf eine Sichtweise, die sich dem Fremden nicht aus einer staunenden Distanz heraus nähert, sondern es als Teil einer gemeinsamen Geschichte und Entwicklung zeigt. Dass auch Unterschiede zwischen Japan und Europa zum Tragen kommen, rechtfertigt den Ansatz.

Indem er eine große Nähe zu seinen Motiven etabliert, knüpft Graham auch an Traditionen der Japanfotografie, beispielsweise William Kleins, an. Auch Klein kommt seinen Motiven sehr nah, auch er setzt sich mit bekannten

Japanthemen auseinander. Während Klein jedoch versucht, eine große Komplexität in seinen Bildern zu erzeugen, reduziert Graham seinen Blickwinkel und etabliert damit eine neue Sicht. Seine Fotografie widersetzt sich nachgerade einer weitwinkligen Dokumentarfotografie, die innerhalb eines Bildes Zusammenhänge aufzuzeigen sucht. Grahams Fotografie sucht in den Leerstellen und Lücken zwischen den Bildern nach Zusammenhängen, die sich dem Betrachter nicht auf den ersten Blick offenbaren.

Eine fotografische Darstellung hat gegenüber einer schriftlichen den entscheidenden Vorteil, dass sie nicht argumentieren muss. Sie muss weder alle Aspekte eines Themas erschöpfend untersuchen, noch muss sie ein Fazit und damit eine Wertung präsentieren. So zeugt auch Grahams Arbeit von einer Ambivalenz, die der Betrachter mit seinem Wissen, seinen Erwartungen und seinen Erfahrungen ergänzen muss. Das Ergebnis ist nicht festgelegt, denn es unterscheidet sich von Betrachter zu Betrachter. Der Fotograf behandelt das Thema in seinem Sinne umfassend, die visuellen Impulse lassen jedoch unterschiedliche Interpretationen zu. Grahams Arbeit ist geprägt von Offenheit. Das führt dazu, dass die Fotografien nicht fixieren. Sie zeigen Japan nicht als klischeehaftes Anderes, sondern eröffnen Möglichkeiten zu einer Wahrnehmung Japans als Fremdem, das nicht ausschließlich ganz anders ist. Damit zeigt Graham, dass die Grenzen zwischen Fremdem und Eigenem fließend sind und Fremdheit nicht ausschließlich im Differenten und Anderen besteht. Indem Graham mit seiner Bildauffassung unterschiedliche Sichtweisen ermöglicht, Fragen offen lässt und nichts erschöpfend erklärt, kann der Betrachter auch nach mehrmaligem Anschauen immer wieder Neues entdecken und zu unterschiedlichen Reaktionen oder Schlussfolgerungen geleitet werden. Diese Art des Umgangs macht Grahams Fotografie so interessant.

Zusammenfassung

Paul Graham verkürzt den Abstand zu den fotografierten Gegenständen auf ein Minimum und untersucht im Spannungsfeld zwischen Detailaufnahmen und Porträts Aspekte der japanischen Gesellschaft. Mittels vorgefundenen Bildmaterials entwirft er Verbindungslinien zwischen der traumatischen japanischen Vergangenheit und der Gegenwart. Dabei thematisiert er anhand der Darstellung von Oberflächen das, was sich dahinter verbirgt. In kritischer Haltung verweist er auf die unzulängliche Aufarbeitung der japanischen Kriegsschuld. Graham konzentriert sich auf die Abbildung von Elementen, die eindeutig mit klischeehaften Vorstellungen Japans in Verbindung gebracht werden können. Gleichzeitig befragt er diese Annahmen, womit er eine spannende Sichtweise auf Japan etabliert. Er nutzt die Irritation nachhaltiger Offenheit, um die Betrachter mit einer Fremdheitserfahrung zu konfrontieren, die nicht das Fremde als Anderes fixiert, sondern mit seinen Fotografien zu eigenständigen Erfahrungen mit dem Fremden einlädt.