

INDEX UND IRRITATION

Über Hiroshi Sugimoto in der Neuen Nationalgalerie, Berlin



Das Begehren nach dem unangefochtenen Meister der Schwarzweiß-Fotografie kommt von allen Seiten, und so passierte es in diesem Jahr, dass die größte jemals in Europa gezeigte Retrospektive „Hiroshi Sugimoto“ an gleich vier Orten zeitnah gezeigt wird. Hinzukommen etliche weitere Ausstellungen, die für den in New York und Tokio lebenden Künstler derzeit ausgerichtet werden.

Eine Station der Retrospektive war die Berliner Neue Nationalgalerie, wo die konzentrierten und reduzierten Fotografien, die Sugimoto seit über dreißig Jahren in Serie erarbeitet, in einen unvorhergesehenen Zusammenhang mit der Architektur traten, und sich so das meditative Potential, das den technisch perfekten Bildern nachgesagt wird, räumlich geradezu ausbreitete.

„Hätte Holbein der Jüngere lange genug gelebt, um Shakespeare malen zu können, und hätte man andererseits bereits damals ein Foto von Shakespeare machen können, so würden sich die meisten Shakespeare-Fans für das Foto entscheiden“ behauptet Susan Sontag 1977 in ihrem Essay „Über Fotografie“ und führt weiter aus: „Ein Foto von Shakespeare besitzen wäre, als besäße man einen Nagel vom Kreuz Christi.“¹ Sollte Hans Holbein, d. J. den britischen Dichter in der Tat nie kennen lernen, so war er doch zumindest ein Zeitgenosse Heinrich VIII. und portraitierte den englischen Herrscher, von dem man zum einen weiß, dass er acht Mal verheiratet war; dessen Aussehen man zum anderen exakt zu kennen glaubt. Die Betrachtung einer Fotografie von Heinrich VIII. ist indes befremdlich. Der Federflaum auf der Kopfbedeckung des Monarchen erscheint gestochen scharf, die Glanzpunkte auf den Augen wirken realistischer als in jedem Gemälde, und auch der Lichteinfall auf den Händen lässt an der Lebendigkeit des Portraitierten keinen Zweifel.

Eben solche Momente der Irritation zeichnen einen großen Teil der nun im Rahmen einer Retrospektive in der Neuen Nationalgalerie gezeigten Arbeiten von Hiroshi Sugimoto aus, der in seiner Verwendung des Mediums Fotografie niemals auf spektakuläre Effekte setzt, sondern den Betrachter, wie im Falle von „Henry VIII“, für dessen Aufnahme eine nach dem Holbein-Gemälde gefertigte und in der Manier der Malerei des 16. Jahrhunderts ausgeleuchtete Wachsfigur posierte, immer wieder diskret verunsichert. Dem im Jahre 1999 gefertigten Portrait von Heinrich VIII. sind in der Nationalgalerie die Aufnahmen seiner musizierenden, lesenden und handarbeitenden Ehefrauen zur Seite gestellt. Die Ergänzung des Wachsfiguren-Kabinetts um einen „echten“

Holbein, namentlich das Gemälde von Herzog „Anton der Gute von Lothringen“ (um 1543), wirft jedoch die Fragen auf, ob eine Referenz in Form der konkreten Vorlage nicht überzeugender gewesen wäre, und warum die medialen Transfers zwischen Malerei, Wachsfigur und Fotografie nicht eingehender mit Blick auf das Verhältnis von Vorlage, Effigie und Nachbild thematisiert werden. Die in der Ausstellung präsentierten „(Night)Seascapes“ – internationale Meerlandschaften, die mit der immer gleich positionierten Horizontlinie eine formale Konstante aufweisen und deren wellenbewegte Wasseroberflächen und heterogenen Himmel den Betrachter unwillkürlich zum Vergleich innerhalb der Serie auffordern – werden in ähnlicher Weise mit Caspar David Friedrichs „Meeresküste bei Mondschein“ (um 1830) in Verbindung gebracht. Ist die Deutsche Romantik hier zwar nicht völlig fehl am Platze, so vermag auch dieser unspezifische Vergleich kaum zu überzeugen – oder wie Carol Armstrong es kürzlich formuliert hat: „The seascapes evoke the sublime of Caspar David Friedrich’s *Monk by the Sea*, 1809, minus the monk and multiplied tenfold.“² Im Kontext der Werkschau Sugimotos, der sich seit den späten siebziger Jahren der Schwarzweiß-Fotografie verschrieben hat und lediglich im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Paradox der nuancenreichen Farbigkeit von Schatten und jüngeren medienarchäologischen Studien zu William Henry Fox Talbot entsprechend minimal von dieser Konzeption abweicht, fallen die gold gerahmten Gemälde von Holbein und Friedrich aus dem Rahmen.

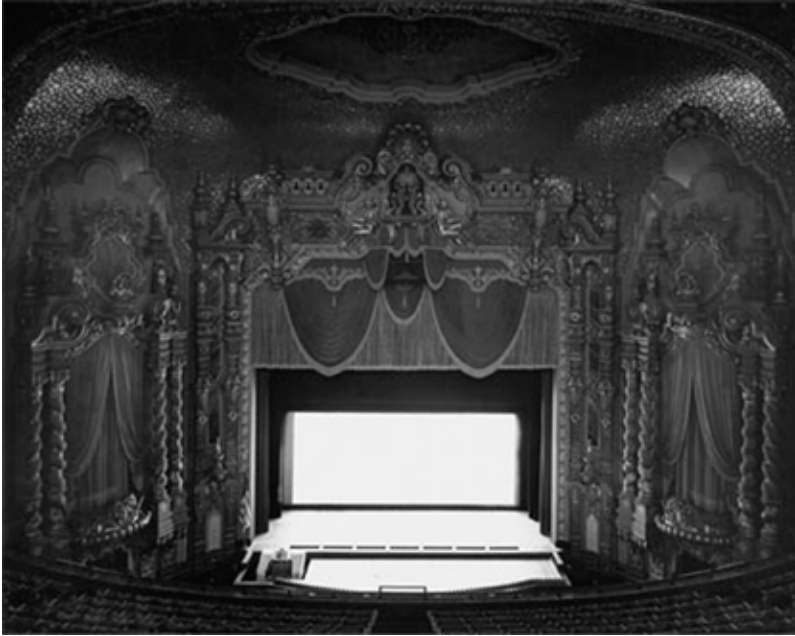
Dieser Umstand vermag der Eleganz der Gesamtpräsentation aber keinen Abbruch zu tun. Im Untergeschoss des als Inkunabel der Moderne gefeierten Museumsbaus Mies van der Rohe



wandelt der Besucher auf anthrazitfarbenem Teppich durch einen Ausstellungsparcours, dessen Kabinette zumeist einer geschlossenen Bilderserie Raum bieten und der damit thematisch organisiert ist. Die in Sugimotos Atelier gerahmten Werkgruppen werden in Form von Wandtexten nicht durch die klassischerweise anonymen Überblicksdarstellungen der Museumspädagogik, sondern durch einführende und zumeist sehr persönliche Worte des Künstlers kommentiert, der zudem in zwei am Ende der Werkschau gezeigten Filmen in aller Ausführlichkeit zu Wort kommt. Die fotografischen Parameter Licht und Schatten und das Schwarz-weiß der Exponate finden insofern eine Entsprechung in der Ausleuchtung des Parcours, als dass der allzu oft durch Lammellen verdeckte Blick in den Skulpturengarten der Nationalgalerie freigegeben wird; die Themenkomplexe „Dioramas“, „Colors of Shadow“, „Conceptual Forms“, „Walk-in Theaters“, „Sculpture“ und „Architecture“ sind dadurch im Tageslicht zu betrachten, während die „Drive-in Theaters“, „Lightning Fields“, „Pinetrees“, „(Night)Seascapes“, „Henry VIII“ und „Photoge-

nic Drawings“ sich auf der Schattenseite befinden, jenseits der Trennwände durch Spotlights beleuchtet werden.

In dieser Hinsicht nehmen die deutlich auf Überwältigung angelegten „Lightning Fields Illuminated“ eine Sonderstellung ein. Die naturwissenschaftlich anmutenden Bildmotive der 2008 entstandenen Serie, welche durch Direktbeleuchtungen mittels Energieentladung generiert werden, sind in Leuchtkästen gefasst, erstrahlen daher auf allzu imposante Weise und können es doch mit den auf den ersten Blick unscheinbaren Pflanzen-Schattenbildern aus dem Jahre 2006 in konzeptueller Hinsicht nicht aufnehmen. Mittels direkten Kontakts von botanischem Objekt und lichtempfindlichem Papier, mit Hilfe einiger Chemikalien und der Sonne war es Talbot erstmals gelungen, photogenische Zeichnungen anzufertigen, und es liegt – um in der Rhetorik dieser Zeit zu bleiben – in der Natur der Sache selbst, dass es sich bei diesen Bildern um Negative handelte, die ihr Motiv jeweils 1:1 wiedergeben. Sugimoto dienen diese Zeugnisse aus der Frühphase der fotografischen Bildproduktion als



Hiroshi Sugimoto,
„Ohio Theatre“, 1980

Vorlage für seine Photogenic-Drawing Serie, in der er diese zunehmend verblässenden Ikonen der Fotografie für die Nachwelt bewahrt, dabei jedoch die Charakteristika eben dieser Bilder durch überdimensionale Positiv-Silbergelatineabzüge zerfallen lässt.

Subtile bildimmanente Antagonismen dieser Art weisen auch die architektonischen Studien Sugimotos auf. Klassiker der Moderne wie Le Corbusiers Villa Savoye, deren Aufnahmen in der Ausstellung von Barcelona Chairs flankiert wird, Mendelsohns Einsteinturm und Gropius' Fagus-Werk gehen im Mies'schen Glaskubus eine überzeugende Korrespondenz mit dem ihnen gegenüber situierten Skulpturengarten ein. Alle Fotografien sind jedoch unscharf. Mit einer auf doppelte Unendlichkeit eingestellten Brennweite, so Sugimoto im entsprechenden Wandtext, sei er den Anfängen des Modernismus nachgegangen und habe entdeckt, dass Architektur der Superlative auch einem Angriff verschwommener Fotografie standhalte und habe so mittels dieses Erosionsprozesses begonnen, Architektur auf ihre Haltbarkeit zu prüfen.³ Es stellt sich aber die

Frage, ob die vorgeführten Gebäude vor einer antiquierten Großbildkamera von ihrer eigenen architektonischen Tauglichkeit tatsächlich Zeugnis ablegen mussten, oder ob die Qualität dieser Arbeiten nicht vielmehr in ihrem formalen Dilemma liegt: Denn Sugimoto versenkt die klare Linie der klassischen Moderne in einem piktoralistischen Sfumato, das so manchen Besucher auf der Suche nach der verlorenen Schärfe zur Justierung der Betrachtungsposition veranlasst und sein eigenes Verhältnis zum Modernismus in dieser reflexiven Form der Wahrnehmung, die buchstäblich zwischen Nähe und Distanz changiert, als Erinnerungsbild präsent macht. Wendet man sich hingegen der Arbeit „Polar Bear“ aus dem Jahr 1976 zu, so löst deren für das Genre der „Wild Life“-Fotografie untypische Tiefenschärfe, die formal eine unmittelbare Begegnung zwischen Eisbär, Pinguin und Fotograf verbürgt, Unbehagen aus. Die Tatsache, dass der Eisbär in der Schneelandschaft keine Spuren hinterlassen hat und er dem Fotografen im mutmaßlich arktischen Packeis nicht die geringste Beachtung schenkt, lässt an der Wahrhaftigkeit dieses Zusammentreffens oder

dem bei Roland Barthes eindringlich formulierten „Es-ist-so-gewesen“⁴ fundamentale Zweifel aufkommen. Und dies zu Recht, ist der Eisbär doch genau so leblos wie der erlegte Pinguin und der Protagonist eines Dioramas im American Museum of Natural History in New York.

Auch in seinen Aufnahmen von Kinosälen und Autokinos unterminiert Sugimoto die Indexikalität des fotografischen Bildes.⁵ Die Serie „Theaters“ (1975–2001) eint das Moment einer weißen Leinwand, deren besondere Strahlkraft dem Betrachter zunächst Rätsel aufgibt. Das von dieser monochromen Fläche emanierende Streulicht erlaubt eine vergleichende Inspektion der ansonsten unbeleuchteten Innenräume, deren Ausstattung im Sinne einer Architekturstudie von barocker Üppigkeit bis zu klassizistischer Strenge reicht, sowie der nächtlichen Vorstadtszenarien, an deren Himmel sich manchenfalls zusätzliche Lichtstreifen abzeichnen. Es sind eben diese Sternenbahnen, welche den Produktionsmodus dieser Bilder offenbaren, handelt es sich doch um die Resultate von Langzeitbelichtungen von der Dauer eines Spielfilms, die jeden projizierten Film bis an den Nullpunkt des Sichtbaren führen, um einen ästhetischen Mehrwert gerade aus der medienspezifischen Limitierung der Fotografie gegenüber bewegten Bildern zu gewinnen. Gleichzeitig folgen Sugimotos Aufnahmen von Kinoleinwänden und der sie umgebenden Architektur aber einer „intermedialen Strategie“,⁶ die Vorstellungen von einer in der Indexikalität des Realen begründeten Ontologie des Mediums zurückweisen, indem sie eine Ansicht hervorbringen, wie sie die Kamera nur vermitteln kann, weil sie nicht in der Lage ist, einen Film aufzuzeichnen bzw. ihn nahezu ikonoklastisch auslöschen muss, während sie aber die Umgebung des Kinos,

die für den Betrachter ansonsten im Dunklen liegt, umso genauer zu erkennen gibt. Wie Carol Armstrong betont hat, entleeren diese Bilder die Fotografie vom Fotografischen und können darin zeigen, was eine Fotografie ausmacht.⁷ In Arbeiten wie diesen entfaltet sich jenseits aller Assoziationen von Meisterschaft und visuellen Rhetoriken des Erhabenen, die sich auch durch die Berliner Retrospektive zogen, die konzeptuelle und reflexive Dimension in Sugimotos Verfahren und Bildfindungen.

FRANZISKA BRONS

„Hiroshi Sugimoto – Retrospektive“, Neue Nationalgalerie, Berlin, 4. Juli bis 5. Oktober 2008.

Anmerkungen:

- 1 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 2003, S. 147.
- 2 Carol Armstrong, Hiroshi Sugimoto. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., in: *Arforum*, Sommer 2006, Bd. XLIV, Nr. 10, S. 347.
- 3 Siehe auch Hiroshi Sugimoto, in: Hiroshi Sugimoto, *Ausstellungskatalog, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Museum der Moderne, Salzburg, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin, Kunstmuseum Luzern*, Hg. Kerry Brougher/Pia Müller-Tamm, Ostfildern 2008, S. 181.
- 4 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M. 1989, S. 86f.
- 5 „Somehow the index is the Real of photographic theory; it is the rock-solid referent that is supposed to be made of a different stuff than representation. Sugimoto knows that the referent is the Real, but he also knows that the Real as referent is impossible. He glimpses the referent in its constant retreat, its resistance to capture. He destabilizes the index [...]“ Parveen Adams, *Out of Sight, Out of Body: The Sugimoto/Demand Effect*, in: *Grey Room* 22, Winter 2005, S. 86–104, S. 99.
- 6 Hans Belting, „Hiroshi Sugimotos Kinosäle und der unsichtbare Film“, in: *ders., Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, Hamburg 2005, S. 154–167, S. 158.
- 7 Armstrong, a.a.O., S. 347.