

Michael Schwarz

Das Verschwinden der Bilder im Bild

Anmerkungen zu den „Theaters“ vom Hiroshi Sugimoto

Man könnte meinen: Jeder, der fotografiert, weiß, wie Fotos gemacht werden, er versteht die Sprache der Fotografie, kann also Fotos lesen. Denn schließlich ist auch jeder, der schreiben kann, in der Lage zu lesen. Wir lernen lesen, indem wir schreiben lernen. Die Annahme jedoch, beim Fotografieren sei es ähnlich, ist falsch. Darauf hat schon Vilém Flusser hingewiesen: „Wer schreibt, muss die Regeln der Orthografie und der Grammatik beherrschen. Wer knipst, muss sich (nur) an die immer einfacher werdenden Gebrauchsanweisungen halten ... Darum ist der Knipser unfähig, Fotos zu entziffern: Er hält die Fotos für automatisch abgebildete Welt. Das führt zu dem paradoxen Schluss, dass die Entzifferung von Fotos immer schwieriger wird, je mehr Leute knipsen.“¹

Der Widerspruch hat mit der Tatsache zu tun, dass Fotoapparate, vor allem automatische Kameras, zwar einfach zu bedienen sind; diese funktionelle Simplizität verdeckt jedoch strukturell hochkomplexe Abläufe, die man kennen muss, will man – zum Beispiel – die Schwarz-Weiß-Fotografie von Hiroshi Sugimoto verstehen. Denn diese Fotografie ist in hohem Maße konzeptionell und analytisch. Die Werkgruppen „Dioramas“, „Seascapes“ und „Theaters“, die alle um 1976 begonnen wurden, behandeln das Thema Zeit. Ich beschäftige mich an dieser Stelle ausschließlich mit der Serie der „Theaters“, die unterteilt ist in die frühe Gruppe der „Interior Theaters“ und in die 1993 und 1994 entstandene Gruppe der „Drive-In Theaters“. „Theaters“ meint in beiden Fällen Movie Theaters, eine Information, die sich bei den „Interior Theaters“ aus den Titeln ergibt, wenn es zum Beispiel heißt „Paramount, Oakland“ oder „Cinerama Dome, Hollywood“. Die „Drive-In Theaters“ tragen ihre Nutzung ohne Ausnahme im Titel – auch dann, wenn sie zur Zeit der Aufnahme längst als Spielplatz genutzt wurden. Offensichtlich handelt es sich bei den Schwarz-

¹ Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983, S. 41.

Weiß-Fotografien um Nachtaufnahmen bzw. bei den Kinoinnenraumfotos um solche, bei denen das Raumlicht ausgeschaltet war. Die großen Lüster des Regency in San Francisco sind erloschen und die Deckenbeleuchtung des La Paloma in Encinitas brennt ebenfalls nicht. Nur die EXIT-Schilder und eine Sicherheitslichtleiste an den Gängen strahlen in den dunklen Raum. Bei den Außenaufnahmen ließen sich nicht immer sämtliche Lichtquellen eliminieren. Da kommt das allgemeine Stadtlicht ins Bild, da sind deutlich Straßenlaternen zu erkennen, vor allem durchziehen Lichtbahnen von Flugzeugen den dunklen, wolkenlosen Himmel über den Autokinos. Auch dem einfachen Knipser, der mit den wissenschaftlich-optischen Prinzipien des Fotoapparates, den entwicklungsstechnischen Regeln und der Relation von Blende und Belichtungszeit nicht sehr vertraut ist, wird an solchen Aufnahmen klar, dass es sich um Langzeitbelichtungen handelt. Nur wenige Betrachter dieser Fotografien von Hiroshi Sugimoto können an den Aufnahmen selbst ablesen, dass es sich um fotografierte Filmaufnahmen handelt. Jedes Foto belichtet einen Spielfilm, es zeigt den Film nicht – kann ihn nicht zeigen – es bewahrt ihn, es enthält ihn, in gewisser Weise verdankt es sich dem Film, denn abgesehen von dem beiläufig-notwendigen Licht der EXIT-Schilder und Straßenlaternen ermöglicht das Licht des fotografierten Films die Aufnahme. Ohne dieses Licht bliebe das Foto ziemlich dunkel. „Time exposed“ – belichtete Zeit nennt Sugimoto denn auch diese Werke in einer Publikation, in der er auf die Frage nach Anlass und Entstehung der Werkgruppe antwortet: „Eines Abends hatte ich im Kino während der Vorführung die Idee, eine fotografische Aufnahme vom Film zu machen. Ich stellte mir vor, einen ganzen Kinofilm mit meiner Kamera abzufotografieren. Ich hatte klar vor Augen, dass die Filmleinwand auf meinem Bild als ein weißes Rechteck sichtbar würde. In meiner Phantasie sollte sie so aussehen wie ein strahlend-weißes Rechteck, das aus der Leinwand hervortritt und das ganze Kino erleuchtet.“² Wenn die Ortsangabe auch die Vermutung nahe legt, es könne sich bei der leuchtenden Kinoleinwand um etwas handeln, was durch die Projektion von Filmmaterial entsteht, man sollte es wissen, dass es ein Spielfilm ist, der hier belichtet

² Thomas Kellein: Hiroshi Sugimoto. Time exposed, Stuttgart 2005, S. 91.

wurde, wenn eine Interpretation im Sinne des übergreifenden Titels der Werkgruppe „Time exposed“ aufgehen soll, denn belichtet wurde exakt solange der im Programm gezeigte Film dauerte. Die Länge des Films bestimmte die Belichtungszeit des Fotos. Der Knipser ist nun gerüstet. Vieles hat sich ihm durch Hinsehen erschlossen, manches wurde über Bild- und Werkgruppentitel indirekt zur Verfügung gestellt, einiges muss man wissen. Nun kann die Suche nach Antworten auf die eigentlichen Fragen der Bilder beginnen.

Fotografie und Film. Ohne die Fotografie gäbe es den Film nicht. Am Ende des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit zunehmender Schaulust, lieferten die technischen und ästhetischen Innovationen von Muybridge, Marey und Edison die Voraussetzungen für die Entwicklung des modernen Films. Schon 1879 war Eadweard Muybridge in der Lage, mit Hilfe eines Projektionsgerätes einzeln fotografierte Bewegungsmomente als Bewegungsabläufe darzustellen. Damit kommt - nach dem Theater - erstmals die Erfahrung der Zeit und zwar als medial gestaltete Zeit ins Bild. Die „kinematographische Maschine ... scheint Zeit, Lebenszeit, einzufangen und ... im ästhetischen Sinn nahezu beliebig manipulieren zu können.“³

Seit diesen Anfängen ist das Verhältnis von Fotografie und Film spannungsreich und fruchtbar geblieben. Die Fotosequenz adaptierte die Möglichkeit des Films, Geschichten in der Zeit zu erzählen, auf die Bildfolge; der Animationsfilm speist seinen Erfindungsreichtum nach wie vor aus der formalen Kraft der Einzelbilder. Hiroshi Sugimoto überträgt für die Werkgruppe der "Theaters" drei Parameter des Spielfilms auf die Fotografie: Die Spieldauer, das Phänomen des Films als Lichtspiel und die Bedingungen des Spielortes. Völlig unberücksichtigt allerdings bleibt die eigentliche Sensation des Films, nämlich die bewegten Bilder und die Handlung, die sie erzählen. Sie werden der Aufnahme geopfert, oder anders gesagt: Die Lichtmenge aller abgespielten Kinobilder ermöglicht das einzige

³ Siegfried Zielinski: Die Entstehung des Films für das Kino im Spannungsverhältnis von Technik und Kultur. In: Werner Faulstich und Helmut Korte: Fischer Filmgeschichte Bd. 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924, Frankfurt am Main 1994, S. 48 - 67.

fotografische Bild. Für die Dauer der Aufnahme kontrahiert Sugimoto die Geburt des Films aus der Fotografie und lässt das Foto aus dem Film entstehen. Jede einzelne Aufnahme der Theater-Serie verdankt sich einer bestimmten Filmvorführung. Der Film selbst bleibt dabei anonym, an ihm ist allein seine Lichtdurchlässigkeit interessant. Indem er das Licht der Projektionslampe freigibt, ermöglicht er die Belichtung des Negativmaterials in der großen alten Plattenkamera Sugimotos. „Die 'Theaters' sind Bilder konstanter Bewegung“, sagt der Künstler und meint die gleichmäßige Bewegung der filmischen Einzelbilder hinter dem Objektiv. Ganz davon abgesehen, dass Slow-Motion-Passagen und Standbilder im gezeigten Film zum gleichen Ergebnis führen würden – unter dem Aspekt der belichteten Zeit (time exposed) sind die „Theaters“ eher Bilder von Lichtbildern, die als solche bewegte Bilder, jedoch nicht notwendig konstant bewegte Bilder sind.

Die Massenkommunikation versus Einzelbildbetrachtung. Hat man die Entstehung der „Theaters“ verstanden, eröffnen sich weitere Annahmen. Film reduziert sich – wie wir wissen – nicht auf eine Abfolge von Einzelbildern und das Foto bleibt kein 110 Minuten belichtetes Negativ. Jenseits der Frage, wie die Fotos der „Theater“-Serie entstanden sind, aber in direkter Abhängigkeit dieser Bedingungen, stellt sich die Frage nach dem Verweischarakter dieser Arbeiten. Worauf verweist das einzelne Foto als Bild? Die Aufnahmen zeigen Spielorte eines der erfolgreichsten und wirksamsten Massenkommunikationsmittel des 20. Jahrhunderts. Nach wie vor ermöglicht der Film, und zwar gerade auch an seinem eigentlichen Aufführungsort, dem Lichtspielhaus, das gemeinsame Erlebnis zeitgenössischer Märchen mit ihren guten und bösen Helden, ihren alten und neuen Mythen, ihren kollektiven Sehnsüchten und individuellen Projektionen. Trotz Fernsehen, Video und Internet – die Faszination des Kinos ist ungebrochen. Sie umfasst die Erlebniswelt des Films ebenso wie die der Cinemax-Theater, die in ihren unterschiedlich dimensionierten Aufführungsboxen immer etwas für die Erwartung des Abends bereithalten – jedenfalls aus dem Mainstream-Programm der letzten vierzehn Tage.

Die Fotos von Hiroshi Sugimoto erzählen von einer Film- und Filmtheaterwelt, die länger zurückliegt als die Aufnahmen selbst. Es war die große Zeit des Hollywood-Kinos der 60er und 70er Jahre. Die Filmtheater und Drive-In-Kinos dieser Zeit waren wie heute Erlebnisorte, mit dem einzigen Unterschied, dass das kollektive Miteinander nicht nur im Foyer, sondern im prächtig ausgestatteten Saal bei Eiskonfekt, Wasserorgel, Wochenschau und Vorfilm oder auf der Rückbank großer amerikanischer Limousinen erfahren werden konnte. Von all dem zeigen die Fotos nichts. Im Gegenteil, das Leben als Gemeinschaftserlebnis am Rande des Films ist sorgsam ausgespart: Die Filmtheater sind menschenleer, die Parklots unbesetzt, kein Platzanweiser, Eisverkäufer, Parkeinweiser – niemand nimmt an den Vorführungen teil, die dort offensichtlich stattgefunden haben. In diesen Bildern geht es zunächst um die klassischen Spielorte, um die alten Filmtheater der 20er und 30er Jahre, die in ihrer architektonischen Unversehrtheit abgelichtet werden. Dabei übergehen die dunklen schwarz-weiß Fotografien die sicher vorhandene Schöbigkeit und inszenieren die Architektur in ihrer beinahe musealen Ausstattungsreinheit. Mit den alten Lichtspielsälen beschwört Hiroshi Sugimoto die Magie dieser Orte, an denen jede Vorführung eines Films zu einer Aufführung für die Zuschauer wurde. Sodann geht es in dieser Serie um das klassische Thema des Bildes im Bild, dargestellt mit den Mitteln der Fotografie und mit Hilfe von Licht, das der Film zur Verfügung stellt. Andere Dimensionen des Films wie Plot, Erzählstruktur, Aufnahmetechnik werden nicht, können nicht behandelt werden. Thematisiert wird aber auch nicht der Film als Phänomen der Massenkultur, denn die Aufführungsorte werden als Stilleben, nicht aber als Erlebnisorte vorgestellt. Wenn es am Film das Licht ist, das in der Langzeitbelichtung das Foto entstehen lässt, dann ist das zentrale Thema der „Theater“-Serie von Hiroshi Sugimoto die Zeit. Eine Belichtung von der Dauer der Laufzeit des Films ermöglicht das Foto und verweist dadurch zurück auf den Film. Alles, was den Film eigentlich ausmacht, seine Handlung, seine Farben, seine Bewegung, seine Zeitsprünge

wird gleichsam aufgehoben in dem hellen weißen Bild im Bild des Hiroshi Sugimoto. Es sind Bilder eines „rasenden Stillstands“.⁴

Bewegung und Stillstand. Nehmen wir die „Theaters“ als Bilder einer Versuchsanordnung, dann besteht diese aus dem architektonischen Raum der Filmtheater, der Vorführung eines Films und der Belichtung von schwarz-weißem Negativmaterial. In dieser Ordnung ist der Betrachter Teil des Experiments und aufgefordert, Platz zu nehmen. Als Zuschauer des Films und als Fotograf hinter der Kamera vergeht für ihn Zeit. Und zwar gerichtet, nicht umkehrbar, als eine Strecke vom Teil des Lebens, die ins Chaos führt. Oder doch nicht? Das Bild von Hiroshi Sugimoto bestätigt zunächst den Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik nach dem „grundsätzlich alle physikalischen Vorgänge irreversibel sind, denn bei jeder Energieumwandlung geht ein Teil der Energie unwiederbringlich in Wärmeenergie über.“⁵ Im kosmischen Raum führt dieses Phänomen zur stetigen Erwärmung der Galaxien und schließlich zum Wärmetod des Universums. Längst ist messbar, wie viel Wärmeeinheiten durch das Abspielen eines Spielfilms – allein für Herstellung eines der „Theater“-Bilder von Sugimoto – freigesetzt werden und uns der Entropie näher bringen. Zwar ist der zweite Hauptsatz selbst nicht in Frage zu stellen, wohl aber die davon abgeleitete Chaos-Theorie. Die Erwärmung des Kosmos muss nicht notwendigerweise zur Unordnung und damit in die Katastrophe führen. Vielmehr lässt sich in der Thermodynamik ein Schlüssel zur Ordnung des Lebens erkennen, wenn man annimmt, dass im Zusammenwirken von Thermodynamik und Gravitation aus extremer Unordnung neue Ordnungen entstehen können.

Für diese aktuelle Diskussion über Chaos und Selbstorganisation stellt Hiroshi Sugimoto in seinen „Theaters“ eine Bildmetapher zur Verfügung. Sie beginnt bei dem Foto, das wir sehen. Schwarz-weiß und langzeitbelichtet verweist es als Foto auf die Anfänge der Fotografie, also auf eine Zeit, in der aus

⁴ In Anspielung eines Titels von Paul Virillio: Rasender Stillstand, Frankfurt am Main 2002, S. 126 ff.

⁵ Peter Coveney und Roger Highfield: Anti-Chaos. Der Pfeil der Zeit in der Selbstorganisation des Lebens, Hamburg 1992, S. 189.

Experimenten mit der Fotografie der Film entstand. Diese Entwicklung beschleunigt sich, aber auch die Schnitte, Kameraschwenks und Zooms haben sich bis zum Zeitpunkt der Aufnahme 1993 in einem Maße beschleunigt, dass man den Bewegungstod des Films befürchten musste. An dieser Stelle hält Sugimoto die Entwicklung an, begräbt die bewegten Bilder der gesehenen Filme im weißen Loch der Leinwand und führt den Zeitpfeil zurück in die Zukunft.