

Die fotografische Erforschung Japans seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist nicht nur japanischen FotografInnen vorbehalten. Bereits zu Zeiten der amerikanischen Besatzung reisen europäische Fotografen nach Japan, um dieses fremde Land visuell erfahrbar zu machen. Unter ihnen befinden sich beispielsweise der deutsche Bildjournalist Bernd Lohse (1911–1995)¹ und der Schweizer Fotograf Werner Bischof (1916–1954).² Das bildnerische Interesse der beiden westlichen Fotografen liegt im Schwerpunkt auf der Erfassung der kulturellen Besonderheiten sowie des Alltags des besetzten und im Wiederaufbau befindlichen Landes. Besondere Aufmerksamkeit widmen die Fotografen auch der Situation Hiroshimas. Lohse konzentriert sich vor allem auf die wieder aufgebaute Stadt, fotografiert Anti-Kriegs-Inschriften und Souvenirläden, die Devotionalien am Ort des Atombombenabwurfs anbieten; er zeigt aber auch ein Bild der Ruine des sogenannten Atombombendoms (*genbaku domu*). Bischof fotografiert ebenfalls die signifikante Ruine sowie den vernarbten Körper eines Opfers, beginnt die Reihe aber mit wartenden Kindern während des ersten Kaiserbesuchs in der Stadt. So weisen die Hiroshima-Bilder der beiden Fotografen in zwei Richtungen: Die tragische Vergangenheit wird – wohl auch im Hinblick auf die Erwartungen des westlichen Publikums – gestreift, gleichzeitig ist der Blick in die Zukunft gerichtet, indem die Normalität des urbanen Alltags, insbesondere bei Lohse, ins Bild tritt.

Knapp vierzig Jahre nach Lohse und Bischof beginnt der britische Fotograf Paul Graham (*1956) 1989 mit der Arbeit an seinem Japan-Projekt *Empty Heaven*, das 1995 im Kunstmuseum Wolfsburg ausgestellt und parallel dazu in einem Künstlerbuch gleichen Titels publiziert wird.³ Auch in Grahams Arbeit spielt die bildliche Darstellung des Atombombenabwurfs eine Rolle, wobei sich sowohl die Darstellung des Themas als auch die Intentionen des Fotografen deutlich von seinen Vorgängern unterscheiden.⁴

Empty Heaven

In *Empty Heaven* versucht Paul Graham, seine Wahrnehmungen der Verfasstheit der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft zu visualisieren. Dabei verwendet er einen künstlerisch-dokumentar fotografischen Ansatz, mit dem er Aspekte sichtbar machen möchte, die sich hinter den Oberflächen befinden.⁵ Dies scheint ein sehr gewagtes Unterfangen, ist die Fotografie – insbesondere ihre dokumentarischen Ausprägungen – doch darauf angewiesen, sich mit dem an der Oberfläche Sichtbaren zu beschäftigen. Graham setzt jedoch auf einen konzeptionellen Ansatz und kommt so zu einer Japan-Darstellung, die sich stark von den Japan-Projekten anderer europäischer FotografInnen unterscheidet. Dies wird bereits beim ersten Durchblättern des Buches deutlich: Graham zeigt vor allem Nah- und

Innenaufnahmen. Außenaufnahmen sind fast ausschließlich nachts fotografiert; Überblicke, Stadtansichten, Straßen- oder Landschaftsszenen fehlen gänzlich. Das Buch ist als Künstlerbuch konzipiert. Es enthält weder Installationsansichten noch Aufsätze, die die Bilder einordnen. Die BetrachterInnen sind im Wesentlichen auf ihre eigene Wahrnehmung zurückgeworfen. Lediglich der Einleger mit einem Gespräch zwischen der Kuratorin Uta Grosenick und dem Künstler liefert einige Hintergrundinformationen. Insofern agiert *Empty Heaven* auf eine andere Weise, als dies Bücher tun, die einen fotografischen Überblick über Japan geben möchten und im Stil von Reise- oder journalistischer Fotografie gehalten sind.⁶ Graham setzt die Kenntnisse anderer Japanbilder gewissermaßen voraus. Die phänotypische Darstellung Japans interessiert ihn nicht, er dringt statt dessen in die politisch-gesellschaftliche Situation vor.

Die Fotos in *Empty Heaven* operieren auf mehreren Ebenen. Zunächst ist da die Ebene der primären Sichtbarkeit. Sie richtet den Blick auf bestimmte Motive, die miteinander in Beziehung stehen. Das sind beispielsweise rätselhaft lächelnde Japanerinnen, deren Hände – in merkwürdiger Gestik eingefroren – offenbar eine wichtige Rolle spielen. Oder es sind die Abbildungen von fabrikneuen Automotoren, rosafarbenen Einwickelpapieren und kitschigen Objekten, von immer gleich aussehenden Bürokraten, von blattlosen, nachts fotografierten Kirschbäumen, von historischen Aufnahmen sowie von Bildwelten, die an Hiroshima erinnern. Die Bilder sind in der Regel aus der Nähe fotografiert, die abgebildeten Objekte befinden sich immer in der Bildmitte. Sie sind geblitzt, so dass die Oberflächen betont werden und der Hintergrund meist nebensächlich erscheint. Die Irritation beim ersten Durchblättern resultiert zum einen aus der großen Nähe zu den abgelichteten Menschen und Dingen und den daraus entstehenden Auslassungen, zum anderen aus den Motiven und Bildern selbst, die mitunter Assoziationen an Japan-Klischees hervorrufen, diese jedoch nicht offenbaren, sondern eher Rätsel aufgeben. So entsteht schon beim ersten Durchblättern der Wunsch, die Bilder ausführlicher zu betrachten, um den inneren Spannungen des Buches nachzuspüren. Die Sperrigkeit der Bilder und ihrer Anordnung verlangt nach David Chandler «dem Betrachter einige Anstrengung ab [...]. Trotz ihrer kritischen Ausrichtung laden die Fotos nicht dazu ein, einen Blick in das Werk «hineinzuworfen»; sie widersetzen sich der «Lektüre» und dem Einnehmen eines Raumes und drängen stattdessen aus der Seite hervor».⁷ So ergibt sich eine zweite Ebene erweiterter Sichtbarkeit, die insbesondere mittels der Bildkombinationen und -folgen das äußere Erscheinungsbild der einzelnen Fotografien unterläuft und weitergehende Zusammenhänge offenbart. Anhand einiger Beispiele soll Grahams Vorgehensweise deshalb ausführlicher beleuchtet werden.

Historische Bilder in Kombination mit süßlichen Aspekten der japanischen Kultur

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 Graham japanische Bildwelten an. Weil er Material aus ganz unterschiedlichen Bereichen nutzt, öffnet sich ihm ein breites Spektrum visueller Möglichkeiten. Mittels Reproduktionen kann er in die Historie zurückblicken und Geschichtliches in gegenwärtige

Abbildung s. Printausgabe

Abbildung s. Printausgabe

1 Paul Graham, 7. *Candy Wrapper*, Tokyo 1990; 8. *Kimono Pattern Flash Burn Photograph*, Hiroshima, 1990.

2 Paul Graham, 48. *Hirohito and Imperial Army Photograph*, Tokyo, 1990.

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. In den Bildtiteln, die in einer Liste am Ende des Buches genannt sind, ist lediglich der Ort der Aufnahme vermerkt. Die abfotografierten Bilder verwendet Graham meist paarweise.

Die Doppelseite mit den Fotografien sieben und acht ist ein herausragendes Beispiel für Grahams Umgang mit vorgefundenem Bildmaterial (Abb. 1). Das linksseitig angeordnete Hochformat zeigt den Ausschnitt eines knallig rosafarbenen ›Süßigkeiten-Einwickelpapiers›.⁸ Ein stark vom rechten Bildrand angeschnittenes, dem Betrachter zugewandtes Manga-Mädchen hält in seiner rechten Hand einen Zauberstab. 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 von der linken unteren Bildkante auf den ausgestreckten Arm. Bunte Herzen und stilisierte Sterne ergänzen das Motiv. 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. Das Druckraster ist deutlich zu erkennen. Trotzdem stört es die unmittelbare Präsenz der Verletzung kaum. 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.

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 schmerzhaft wirkung scheint verkleidet worden, erträglich gemacht worden zu sein, die Seele wurde mit Zucker überzogen, um sie vor der Bitterkeit der Erinnerungen zu schützen».⁹ Graham stellt diese Verbindung von Traumwelt und Schatten mittels inhaltlicher Kontrastierung und formaler Übereinstimmungen her. Zudem kann der Zauberstab in der Hand des Manga-Mädchens 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. Indem Graham ein die bunte Gegenwart repräsentierendes Bild mit einer Fotografie der harten Realität der Vergangenheit konfrontiert, formuliert er auch Kritik an der japanischen Gesellschaft. Denn die bildliche Darstellung des Hiroshima-Themas verweist nicht nur auf das Ereignis des Atombombenabwurfs, sondern auch auf die japanische Opferrolle, die im Umgang mit der Vergangenheit in Japan meist eine größere Rolle spielt als die Auseinandersetzung mit der eigenen Kriegsschuld.¹⁰ Weder kann die Manga-Zauberin die Vergangenheit des Atombombenabwurfs «wegzaubern», noch kann sie die Kriegsschuld Japans zum Verschwinden bringen. Diese Assoziationen sind an der visuellen Oberfläche der einzelnen Bilder nicht zu erkennen, aber in der Zusammenstellung entsteht eine neue Dimension, die etwas erfahrbar werden lässt, das sich sozusagen «zwischen» den Bildern befindet und damit gewissermaßen hinter der Oberfläche des Fotografischen.

Beispielhaft für Grahams kritische Aneignung historischen Bildmaterials steht sein Umgang mit einer abfotografierten Schwarzweißfotografie (Abb. 2). Die Aufnahme sticht 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. Trotz der großen Menschenmenge sind die Gesichter in den ersten Reihen deutlich erkennbar. Die Soldaten stehen auf einer Wiese, im Hintergrund sind Felder zu sehen. 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 Chrysantheme. Es bildet eine schwarze Kreisform mit kleinem weißen Rand und markiert eine Parallele zur hellen Reflexion des Blitzes.

Graham nimmt hier einen entscheidenden künstlerischen Eingriff vor, denn den MuseumsbesucherInnen präsentiert sich ein sehr anderes Bild. Grahams Interpretation der Vorlage beschränkt sich also nicht auf die – durchaus schwerwiegende – Wahl des Ausschnitts. Er geht einen Schritt weiter, indem seine Foto-

Abbildung s. Printausgabe

3 Paul Graham, 49. *Rainbow Sugar*, Tokyo, 1995.

grafie noch entscheidender vom Original abweicht, als wenn er «nur» einen Ausschnitt genommen hätte. Graham nutzt diese Form, um auf die fragwürdige – in Japan selten thematisierte – Rolle des Kaisers während des Krieges anzuspielden.¹¹ Weiterhin kann die mit einem Blitz erfolgte Auslöschung des Kaisers aus der historischen Fotografie auch als indirekter Verweis auf den gleißenden Blitz der Atombombe und die Auslöschung zahlreicher Menschenleben interpretiert werden. So spielt Hiroshima, selbst wenn es nicht im Bild präsent ist, stets unterschwellig aufgrund des Blitzlichteinsatzes eine wichtige Rolle. Paul Graham verwendet den Blitz als Referenz zum Atomblitz und dessen «searing blinding light, that shows everything so clearly to the point of burning it».¹²

Auch hier stellt Graham der abfotografierten historischen Fotografie eine süßliche Szenerie zur Seite (Abb. 3). Eine Zuckerdose aus Porzellan mit prächtiger Goldkante nimmt die zentrale Position in der Bildmitte ein. Oben auf dem weißen Zucker sind einige bunte Zuckerkörner verteilt. Die Farbigkeit dieser wenigen Zuckerkristalle scheint den Zucker noch zu versüßen. Doch die Fotografie steht in Kombination mit der vorangegangenen Fotografie eher symbolisch für eine klebrig süße Schicht, die der Verdrängung der Vergangenheit dienen soll. 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 Auslöschung 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. Und so war die oberflächliche Weise der Entlastung Hirohitos nach dem Krieg – in Form einer Absage an seine «Göttlichkeit» – eine Handlung ohne tiefgreifende Folgen, keine Vergangenheitsbewältigung, sondern ästhetische Kor-

rektur an der Oberfläche. Durch den Einsatz von angeeignetem Bildmaterial stellt Graham einen direkten Bezug zur Geschichte und somit eine Verbindung zwischen japanischer Gegenwart und Vergangenheit her. Er wählt sein Bildmaterial sehr präzise aus, um eine eindrückliche emotionale Wirkung zu erzeugen. Dabei ist es unerheblich, ob die Bilder durch formale Aspekte Gemeinsamkeiten aufweisen. Auf diese Weise kann er «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.»¹³

Durch die Art und Weise, in der Paul Graham mit vorgefundenem Bildmaterial arbeitet und mittels Zusammenstellung der Fotografien einen Raum eröffnet, der über das Fotografierte hinausgeht, erweitert er den Blick auf gesellschaftliche Phänomene Japans. Zum Beispiel bekommt die Vorliebe der Japaner für die auch in *Empty Heaven* dominierende Farbe Rosa einen anderen, kritischen Klang. Doch es sind nicht nur kitschige oder historische Motive und deren Zusammenstellung, die Graham für seine visuelle Analyse nutzt. Besonders wichtig sind auch die Aufnahmen von Personen in ihrer sehr speziellen Menschendarstellung.

Porträts

Eine wichtige Motivgruppe in *Empty Heaven* sind die Frauenporträts. 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. 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 Handbewegung ein und macht sie deutlich sichtbar. Die Hände der Protagonistinnen verdecken mitunter Teile des Gesichts; sie erhalten mithin einen höheren Stellenwert als das Gesicht selbst.

Die zweite Sequenz des Buches beginnt mit dem Porträt eines «Mädchen[s] mit weißem Gesicht» (Abb. 4).¹⁴ 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. Die junge Frau 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. Die Protagonistin trägt eine teuer aussehende apricotfarbene Kostümjacke mit Perlenknöpfen und eine kleine goldene Uhr. 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. Der Blick der BetrachterInnen wird automatisch auf das weiße Gesicht der Porträtierten gelenkt.

Graham fotografiert die junge Frau sehr distanziert. Trotz des geringen Abstandes zwischen Fotograf und Protagonistin erschließt sich kaum etwas von der Persönlichkeit der Porträtierten, das über Kleidung und Styling hinausgeht. Ihre sorgfältige Aufmachung zeugt davon, dass ihr Äußerlichkeiten sehr wichtig sind.

Abbildung s. Printausgabe

4 Paul Graham, 6. *Girl with White Face*, Tokyo, 1992.

Abbildung s. Printausgabe

5 Paul Graham, 22. *Man #1, Kasumigaseki*, Tokyo, 1995.

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 weiße Gesichter bereits seit dem Mittelalter allein schon deshalb als schön und edel gelten, weil sie Personen von der unter freiem Himmel arbeitenden Landbevölkerung abgrenzen.¹⁵ 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 Glück verheißend.¹⁶ 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».¹⁷ Mit dieser Geste wird einerseits etwas verborgen, andererseits wird sie zum offensichtlichen Element von Zurücknahme oder Bescheidenheit und wirkt deshalb geradezu enthüllend. Die Tatsache, dass Graham sich diesem Element widmet, wird von japanischen KritikerInnen seinem guten Gespür für Details der japanischen Kultur und Gesellschaft zugeschrieben. Solche Gesten gelten vielen JapanerInnen als so selbstverständlich, dass sie ihnen gar nicht auffallen.¹⁸

Graham wählt also genau die Gesten zum Motiv, die eine Gesellschaft typisieren. Sie deuten auf Aspekte des Verbergens hin, fungieren als eine «Verhüllung der Psyche».¹⁹ Graham sieht die Frauenporträts als ein konzeptionelles Mittel, die Abschottung von Gefühlen mit fehlendem historischen Bewusstsein in Verbindung zu bringen. Ob aufmerksame BeobachterInnen eine solche Verbindung

herzustellen vermögen, ohne auf Grahams Hinweis zurückzugreifen, ist fraglich. Die Verschleierung von Befindlichkeiten wird dennoch in den Frauenporträts offensichtlich, so dass Grahams Intention durchaus nachvollziehbar wird. 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.

Für seine Männerporträts wählt Graham eine bildnerische Form, die einen direkten Vergleich der Fotografien ermöglicht. Die stilisierte Bildauffassung tritt stark hervor, da der Künstler den Personen so nahe kommt, dass nur noch ein Ausschnitt des Gesichts im Profil zu sehen ist – von Höhe der Augenbrauen bis etwa zur Mitte des Kinns. Der Hintergrund ist schwarz. Unterschiede der Kleidung oder der Umgebung werden so eliminiert. Das fotografierte Gesicht wird zur Oberfläche, die Person als solche ist nicht mehr auszumachen. Die zunächst einzige offensichtliche Variation in den insgesamt acht hochformatigen Fotografien besteht in der unterschiedlichen Ausrichtung der Profile nach links und rechts. Im Gegensatz zu den Frauen werden die Männer in den Bildtiteln nicht mehr mit Namen benannt, sie werden mit 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».²⁰ 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 Geschäftsleuten und Politikern die Geschichte des Landes lenken. Aber: «Sie wurden nicht gewählt und sind eigentlich auch nicht repräsentativ».²¹ 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. Wohl aber ohne dieses spezifische Wissen lassen sie sich auch als Vertreter der breiten Masse der Angestellten – der sogenannten *salary men* (*sarariiman*) – einordnen, denen das Stereotyp einen bienenhaften Fleiß, aber kaum Individualität zuzuspricht.²² Damit gehören sie – nach der westlichen Auffassung – zu den Rädchen in der Maschine, die die japanische Wirtschaft zu einer gefürchteten Konkurrenz westlicher Nationen macht.²³

Oberflächlich gesehen scheint es also kaum Unterschiede zwischen den einzelnen Porträts zu geben. *Mann 1* beispielsweise trägt eine recht große Brille mit Metallbügel (Abb. 5). 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 herausragen. Er hat schwarze Haare und ist glatt rasiert, seine Haut ist ebenmäßig. Links unter der spärlichen Kotelette hat er einen Leberfleck. Das Porträt bleibt dennoch extrem unspezifisch. Graham geht nah heran, ohne ein Interesse an der Person selbst zu entwickeln. Der Fotografierte scheint entindividualisiert und damit austauschbar. Graham äußert im Interview, dass er die Männer porträtieren möchte, «ihr Profil, ihre Augen berühren, so etwas wie die Tore zu ihrer Seele».²⁴ Diese Aussa-

ge 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 BrillenträgerInnen jedoch ausschließlich aus dieser Aufnahmeposition möglich. Trotz der räumlichen Nähe, die der Fotograf zum Motiv hält, entsteht eher das Gefühl einer extremen Distanz. Die Austauschbarkeit der fotografierten Bürokraten scheint auf den ersten Blick das Klischee der japanischen Uniformität und deren Zugehörigkeit zur *Japan Inc.* zu bestätigen.²⁵ Die typologisierende Vorgehensweise erinnert im Konzept, nicht aber in der fotografischen Umsetzung, entfernt an August Sanders Porträts der Menschen des 20. Jahrhunderts.²⁶ Wo Sanders ProtagonistInnen jedoch zum Großteil noch einer ständischen und damit stratifizierten Gesellschaft angehören, beruht die Zugehörigkeit der von Graham fotografierten Japaner zur Entscheidungselite auf einem persönlichen Entschluss. Indem er die Bürokraten immer aus derselben Perspektive fotografiert, thematisiert er die Verschleierung ihrer individuellen Verantwortlichkeit an administrativen Vorgängen. In der standardisierten Aufnahmesituation wird jedoch ein Vergleich möglich, wodurch Aspekte der Maskierung und Demaskierung von Macht im Japan Anfang der 1990er Jahre aufscheinen.

Schlussbemerkung

Mit dem Tod von Kaiser Hirohito im Jahr 1989 geht für viele JapanerInnen nicht nur eine Epoche zu Ende, sondern es setzt auch eine Zeit von weit reichenden Umbrüchen und Reformen ein. Eine grundsätzliche Strukturreform findet jedoch nicht statt.²⁷ In dieser Zeit fotografiert Paul Graham *Empty Heaven* und wagt sich mit diesem Projekt weit in die japanische Gesellschaft hinein. Graham beobachtet aufmerksam weibliche Verhaltensweisen, die Unzugänglichkeit von Bürokraten, er bringt historische Referenzen ein und greift die japanischen Vorlieben für buntfarbige Dekorationen auf. Indem er Verbindungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit herstellt, betont er historische Kontinuitäten über das 20. Jahrhundert hinweg.

Graham macht, indem er kleine Dinge sehr nah ins Bild setzt, sensible Bereiche der japanischen Gesellschaft sichtbar. Er löst sich von der Betrachtung der zum Teil kitschigen Oberflächen, indem er gezielt auf die Zusammenstellung der Bilder setzt. Damit wird es möglich, Inhalte jenseits des Abgebildeten – gewissermaßen «zwischen» den Bildern – auf der Ebene einer erweiterten Sichtbarkeit zu thematisieren. Auf diese Weise lässt sich auch Abstraktes erfahren, beispielsweise eine ungebrochene Maskierung traditioneller Machtstrukturen, die sich auch des Kitschs bedient und für Graham offenbar mit der fehlenden Vergangenheitsbewältigung in Beziehung steht. Diese detaillierte Analyse können die Fotografien zwar allein nicht bieten, doch irritieren sie ein bekanntes, am Exotischen orientiertes Bild des modernen Japan. Sie zeigen Themen und unterschiedliche Aspekte auf, ohne sich festzulegen. Darin liegt die Qualität des Künstlerbuchs. Zwar demaskiert *Empty Heaven* die mit den Mitteln der künstlerischen Dokumentarfotografie dargestellte japanische Lebenswelt als geprägt von Herrschaftsstrukturen, gesellschaftlichen Rollen und der Spannung von Vergangenheit und Gegenwart, doch erklärt es das (für westliche BeobachterInnen bestehende) Rätsel Japan damit nicht für gelöst.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Bernd Lohse, *Photo exhibition. The light of hope: Japan, 1951, through the lens of a German correspondent. A collection of photos from the Picture Archive of the Foundation of Prussian Cultural Heritage, unveiled for the first time*, Tokyo 2006, Ausst.-Kat., Tokyo, Showa-kan, National Showa Memorial Museum, 2006.
- 2 Vgl. Werner Bischof, *Japan*, Zürich 1955.
- 3 Es umfasst insgesamt 55 Fotografien. Vgl. Paul Graham, *Empty Heaven. Photographs from Japan 1989–1995*, Zürich/Berlin/New York 1995, Ausst.-Kat., Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 1995.
- 4 Ausführlich wird das Thema behandelt in: Bettina Lockemann, *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld 2008.
- 5 Vgl. «Die Uhr des Kaisers. Ein Gespräch zwischen Paul Graham und Uta Grosenick», in: *Einleger in Graham 1995a* (wie Anm. 3), Zürich/Berlin/New York 1995, o.S.
- 6 Zu den unterschiedlichen dokumentarfotografischen Gebrauchsweisen vgl. Lockemann 2008 (wie Anm. 4), S. 113–154.
- 7 David Chandler, «Eins gab es, das wichtig war», in: *Paul Graham. Fotografien 1981–2006*, Göttingen 2009, Ausst.-Kat., Essen, Museum Folkwang, Essen 2009, S. 18–63, S. 43.
- 8 So der Bildtitel. Vgl. Graham 1995a (wie Anm. 3), o.S.
- 9 Graham 1995b (wie Anm. 5), o.S.
- 10 Vgl. ebd.
- 11 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 vom Leiter 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. John Dower, *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*, New York und London 1999, S. 287–301.
- 12 Email von Paul Graham an die Autorin vom 12.04.2006.
- 13 Graham 1995b (wie Anm. 5), o.S.
- 14 So die Bildunterschrift. Vgl. Graham 1995a

(wie Anm. 3), o.S.

15 Vgl. Florian Coulmas, *Die Kultur Japans. Tradition und Moderne*, München 2005, S. 212.

16 Vgl. ebd., S. 213.

17 Ebd., S. 213.

18 Heute sind solche Gesten, insbesondere das Bedecken der Zähne, jedoch weniger gewöhnlich als noch vor einiger Zeit, meint Kuratorin Matsumoto Kaoru. Vgl. Gespräch zwischen der Autorin und Matsumoto Kaoru am 31.05.2006, in: Lockemann 2008 (wie Anm. 4), «Anhang: Gespräche mit japanischen Fotografie-ExpertInnen», unter: <http://transcript-verlag.de/ts1040/ts1040.php>, S. 383–384, Zugriff am 8. Januar 2010.

19 Graham 1995b (wie Anm. 5), o.S.

20 Ebd., o.S.

21 Ebd., o.S.

22 Vgl. Lockemann 2008 (wie Anm. 4), S. 77–78.

23 Vgl. ebd., S. 72–73.

24 Graham 1995b (wie Anm. 5), o.S.

25 Mit *Japan Inc.* ist die Vorstellung einer rein wirtschaftlich ausgerichteten, zentral gesteuerten Politik verbunden, die Soziales vernachlässigt, rücksichtslos gegen Konkurrenten vorgeht, den eigenen Markt durch Schutzzölle abschirmt und sich hinter undurchsichtigen Verwaltungsvorschriften versteckt, um ausländische Importe zu verhindern. Vgl. Lockemann 2008 (wie Anm. 4), S. 72.

26 Vgl. August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen*, München 2002.

27 Vgl. Manfred Pohl, *Geschichte Japans*, München 2002, S. 90; Matthias Naß, «Regent in Krieg und Frieden», in: *Die Zeit online*: <http://www.zeit.de/1989/03/Regent-in-Krieg-und-Frieden>, 13.01.1989, Zugriff am 8. Januar 2010.