

# Das Wirkliche und das Imaginäre

## Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie<sup>1</sup>

Eva Schürmann

### Zeit

Zeit und Zeitliches sind – das ist von Roland Barthes bis Susan Sontag immer wieder betont worden – die eigentlichen Referenten der Fotografie. »Eben dadurch«, liest man beispielsweise bei Susan Sontag, »daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit«<sup>2</sup>. Roland Barthes' emphatischer Betonung zufolge ist es vor allem die Beglaubigung des zeitlichen Dagewesen-Seins des Referenten, welche die Magie des Mediums ausmacht. Seine Konzeption des fotografischen Bildes bedient das Transparenzideal der Fotografie vor allem dadurch, dass es ein Fenster zur

Vergangenheit sein soll, welches die Bilder öffnen. Fotografie wird als eine Art Lichtbrücke von der Vergangenheit zur Gegenwart gedacht, deren verstörende Kraft vom Wirklich-Gewesensein des Fotografierten herrührt. Jedes Foto zeige, so die berühmt gewordene Formulierung: »dieses-ist-gewesen« – »cela-a-été«.

Diese Auffassung ist merkwürdigerweise sowohl unabweisbar und bestehend als auch vereinfachend und irreführend. Irreführend ist sie vor allem deswegen, weil sie eine Vorstellung nährt, die man mit Jean-François Lyotard eine »metaphysische Illusion«<sup>3</sup> nennen muss: die Vorstellung nämlich, dass objektive Fakten ihren Abbildungen in Sprache und Bild vorangingen. Diese Vorstellung ist im Falle

der Fotografie offenbar selbst dann nicht zu verabschieden, wenn man ihre Unzulänglichkeit durchaus eingesehen hat.

Mehr als jede andere bildliche Darstellung kann die Fotografie das sichtbar Gegebene festhalten und etwas zeigen, das – um gezeigt werden zu können – wirklich wahrnehmbar gewesen sein muss. Andererseits jedoch hat noch nicht einmal der Fotograf selbst genau dasselbe gesehen, was das fotografische Bild zeigt. Denn was die Kamera unter Nutzung optischer und chemischer Prozesse aufzeichnet, ist ein fixierter, spezifisch kadrierter Ausschnitt, nicht der transitorische Moment, den der in Echtzeit sieht, der den Auslöser betätigt.

Bevor wir auf diese eigenartige Mischung von Indexikalität und Konstruktivität des fotografischen Bildes zurückkommen, rufen wir uns noch einen anderen Aspekt der Barthes'schen Fotografiekonzeption in Erinnerung: Das Licht, schreibt Barthes, das vom Referenten auf die lichtempfindliche Platte mit den Silbersalzen traf, »hat sie wirklich berührt«<sup>4</sup>, sei daher ein tatsächliches, unabweisbares Indiz im Sinne einer direkten Spur des Referenten. Der Referent bliebe quasi »haften«. »Die Photographie ist wörtlich verstanden die Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin.«<sup>5</sup> Dabei werde das In-der-Zeit-gewesen-Sein des Fotografierten beglaubigt: »Das ist nicht da, [...] aber das ist sehr wohl dagewesen«<sup>6</sup>.

In einer paradoxen Umkehrung zeitlicher Linearität vergegenwärtige die Fotografie das Gewesen-Sein ihres Motivs.

Das authentifizierte »Hier-gewesen-Sein« verbinde sich, so auch Herta Wolf, zu einer »unlogischen Konjugation von hier und einmal/früher«<sup>7</sup>. Die Wirkung der Fotografie bestehe »nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist«<sup>8</sup>. Auf diese Weise bestätigen und verwerfen Fotografien zugleich das durch die Herausnahme eines singulären Augenblicks unterbrochene Kontinuum der Zeit. Eine ganze Reihe von Paradoxien – die Anwesenheit des Abwesenden, die Verlebendigung des Toten, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – machen die Fotografie damit zu einem höchst selbstwidersprüchlichen Bildgebungsverfahren: Die Präsenz des Gezeigten steht im Widerstreit zur Absenz seiner raumzeitlichen Greifbarkeit, die Gegenwart im Hier und Jetzt der Bildbetrachtung zur Vergangenheit des Dargestellten, die Gewissheit eines Anblickes zur Ungewissheit des Ausdrucks, die Transparenz des Mediums zu seiner gleichzeitigen Opazität. Denn so transparent das fotografische Bild für das Vergangene ist, so intransparent ist es für sich selbst: »Was auch immer ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.«<sup>9</sup> Als Fenster macht die Darstellung sich selbst zwar durchsichtig für das Dargestellte, aber der Akt des Zeigens verschwindet hinter dem Gezeigten. Mehr noch als in der Malerei kann die Fotografie die perspektivische Dargestelltheit des Gezeigten vergessen machen.

## Henri Cartier-Bresson

Die Arbeiten des französischen Fotografen Henri Cartier-Bresson (1908–2004) scheinen Barthes' Fotografieverständnis in mehr als einer Hinsicht zu bestätigen. Mit einem unglaublichen Gespür für Bildorganisation und Raumstrukturen begibt sich der Fotograf mit seiner Kamera gleichsam auf die Jagd nach bildhaften Momenten im alltagsweltlich Sichtbaren. Mit einem treffsicheren Blick für den richtigen Ausschnitt gilt seine Arbeit nach eigener Aussage dem Bemühen, »das Leben bei sich selbst zu überraschen«. »L'Instant décisif«, so der Titel des Vorwortes einer 1952 erschienenen Monografie,<sup>10</sup> der entscheidende Augenblick, scheint ihm immer dann gekommen, wenn ohne Posen, Manipulationen und Arrangements etwas aus dem beiläufig Sichtbaren besonders hervorsticht. Auf diese Weise transformiert Cartier-Bresson das prozessual Erscheinende in ein Bild, in dem das Transitorische überdauert. Seine Fotografien zeigen singuläre Ereignisse dagewesener Augenblicke und einmaliger Konstellationen, deren ephemere Sichtbarkeit und Qualität unrettbar verloren wären, hätte der Blick des Fotografen sie nicht wahrgenommen und ins Bild übersetzt.

»Ich war an diesem Ort und das Leben hat sich mir so dargestellt«, scheint er mit all seinen Bildern zu sagen, freilich in einer Weise, die das Sichtbare gleichsam kondensiert. Das kleine Mädchen, das zur rechten Zeit am rechten Ort ist – nämlich genau in jenem Quadrat aus Licht, das die harmlose Szenerie des Spieles zu einer geometrischen Konstellation verdichteter

Wirklichkeit werden lässt –, war nur jenen entscheidenden Augenblick lang genau dort, wo das Foto es zeigt. Dies war der Augenblick, den der Fotograf festzuhalten ausgezogen war, um das flüchtige Dagewesen-Sein des Motivs zu bestätigen.

»Das Auge schneidet sich aus der Wirklichkeit seine Sujets heraus«<sup>11</sup>, schreibt Cartier-Bresson und beansprucht damit eben jene Idee, der zufolge das Bild wie ein Fenster eine gerahmte Aussicht auf die sichtbare Welt bietet. Bezeichnenderweise ist es allerdings das Auge und nicht die Kamera, dem das Entscheidende zugeschrieben wird; der bildnerische Akt beginnt bereits mit dem aufspürenden Blick und kommt mit dem Zeugnis ablegenden Foto nur zu einem Abschluss. An dem indexikalischen Fotografiekonzept ändert das aber nichts, im Gegenteil, es ist die Wirklichkeit des Sichtbaren, die ausgeschnitten und dokumentiert werden kann. »Das Leben«, beschreibt Cartier-Bresson eine seiner Fotoreportage-Reisen, »war derart [...], daß ich nichts anderes tun mußte, als meine Kamera auf das zu richten, was mich am meisten berührte«<sup>12</sup>.

Der entscheidende Augenblick scheint also für Cartier-Bresson in einer Art Bildwerdung des Sichtbaren zu bestehen, nämlich darin, dass eine Konstellation zustande kommt, in der eine geometrische und rhythmische Ordnung, eine wohlproportionierte Verteilung von Vertikalen und Horizontalen, Massen und Proportionen, Licht und Schatten gegeben ist: »La joie c'est la géométrie, toute est en place, au moment juste.« – Freude der Geometrie, wo alles zum richtigen Moment am rechten Ort sei.<sup>13</sup>

Unter Form verstehe er »eine strenge plastische Organisation«, die »das Ergebnis eines spontanen Gefühls für [...] plastische Rhythmen«<sup>14</sup> sei. Zweifellos ist er dabei immer auch Kompositeur, dessen interessegeleiteter Blick quasi eine eigene Art der Belichtung darstellt und das Gesehene dem Bildrahmen anpasst. Doch sind seine Arbeiten auch dann noch Entdeckungen und keine Erfindungen von Formen, Proportionen oder Linienführungen. Gleichwohl ist zu fragen, ob man das im Bild Erscheinende jemals in der Wirklichkeit gesehen hätte, wäre die Kamera nicht da gewesen, um den Blick des Künstlers festzuhalten. Wie Clive Scott treffend schreibt, ist die Komposition »identified rather than generated«<sup>15</sup>. Stets geht es jedenfalls um die »Feststellung eines bestimmten Rhythmus der Oberflächen, Konturen und Tonwerte innerhalb der Wirklichkeit«<sup>16</sup>. Der bestechende Augenblick verdankt sich also einem Zusammenwirken von Sehen und Sichtbarem bzw. beider Spontaneität, der des Sehenden, der praktisch handelt,<sup>17</sup> und der des Sichtbaren, das im Nu eines einmaligen, unwiederbringlichen Augenblicks eine bildhafte Konstellation ergibt.

Wohl wird das Sichtbare erst dadurch zum Bild, dass es ausgeschnitten und gerahmt wird, aber es weist eine inhärente Ikonizität auf, die Cartier-Bresson wie kaum ein anderer zu dokumentieren imstande ist. Sein mit Einbildungskraft begabter Blick wirft ein Licht auf jene Strukturiertheit des Sichtbaren, die erst durch Rahmung und Ausschnitt für jedermann wahrnehmbar wird und einen Moment der Perfektion ergibt. Mit seinem »savoir-voir« zeigt er mit einem schmalen Aus-

schnitt aus Raum, Zeit und Leben einen perspektivierten, isolierten, in der Bewegung angehaltenen Augenblick von Visibilität und Ikonizität.

## Hiroshi Sugimoto

Die Imago der Fotografie als Fenster zur Vergangenheit bedient auch der zeitgenössische Künstler Hiroshi Sugimoto (\* 1948), freilich um es zu konterkarieren, denn seine Bilder zeigen vor allem: »So-ist-es-nie-gewesen«. Das gilt, wie wir sehen werden, nicht nur für die Werkgruppe der Porträts, sondern auch für die Serie der »Theatres«, Aufnahmen leerer Filmspielhäuser, und die sogenannten Seestücke (»Seascapes«).

»Zeit ist das Thema meiner Arbeit«<sup>18</sup>, so der Künstler, er wolle ihren Verlauf festhalten. In seinen 1978 begonnenen, 1993 fortentwickelten Aufnahmen prächtiger amerikanischer Kinosäle aus den 1920er und 1930er Jahren ist die angehaltene Zeit in besonderer Weise thematisch. Während einer Filmvorführung bleibt die Blende seiner zentralperspektivisch positionierten Kleinbildkamera für die gesamte Spieldauer geöffnet, sein Film wird von den Filmbildern quasi überflutet. »Time exposed«, nennt der Künstler das Verfahren, was in den deutschsprachigen Katalogen als »belichtete Zeit« übersetzt wird. Die dauerhafte Belichtung führt zum Verschwinden der Bilder, am Ende bleibt eine weiße Leinwand übrig, ein leuchtendes, leeres Lichtfeld, das einen Kinosaal beleuchtet, in dem das Publikum fehlt; ein leeres Fenster, das nichts mehr zeigt, außer vielleicht den Zeigevorgang in seiner Undarstellbarkeit.

Die Zeit, die das üblicherweise sekundenbruchteil-kurze Aufblinken der Blende erfassen kann, wird so lange ausgedehnt, bis nichts mehr erscheint; die Architektur wird zum innerbildlichen Rahmen der monochromen Leinwand, die Repräsentation der Repräsentation verweist auf nichts anderes mehr als auf sich selbst.

Ganz im Gegensatz zu Cartier-Bresson wird die Fotografie bei Sugimoto zur Herichtung einer Bühne, auf der die Darstellbarkeit des Dargestellten systematisch bezweifelt wird. An die Stelle des kairologischen Momentes tritt die Abstraktion. Ein wenngleich unrealisierter Vorschlag für den Titel der großen Sugimoto-Ausstellung in der Washingtoner Hirshhorn-Sammlung 2005 lautete in abgrenzender Anspielung auf Cartier-Bresson »The indecisive Moment«<sup>19</sup> – der unbestimmte Augenblick. Worauf eine solche Darstellung noch referiert, ist schwer zu sagen; Barthes' »unerhörte Verschränkung« (confusion inouïe) von ›cela-a-été‹ und ›c'est çalk: »Wirklichkeit ›Es-ist-so-gewesen‹ und Wahrheit ›Das ist es!‹«<sup>20</sup> bleibt gewissermaßen auf der Strecke.

Mit den Porträtarbeiten seines Œuvres thematisiert Sugimoto eine Art Theater des Todes. In seinen perfekt ausgeleuchteten Schwarz-Weiß-Fotografien von Wachsfiguren aus den Wachsfigurenkabinetten Londons und Amsterdams erscheinen die Porträtierten in einem der Dunkelkammer entlehnten schwarzen Nichts.

Was wir im Fall von Sugimotos Porträtarbeiten sehen, ist zwar kein Foto von William Shakespeare oder Henry VIII., doch es sind Fotos und es sind Porträts der Genannten, und es würde sehr

schwerfallen, über sie zu sprechen, ohne die Porträtierten zu erwähnen, denn diese sind gewissermaßen auch dann noch die Referenten der Fotografie, wenn sie sich niemals vor irgendeinem Objektiv befunden haben können. Sugimotos Arbeiten zeigen ganz und gar nicht, was gewesen ist. Und doch befanden sich ihre Referenten, wie es sich für analoge Fotografie gehört, vor der Kamera. Doch ihre Referenten sind selbst nur Abbilder von Vorstellungen, Bild vom Bild, das man sich von einem Namen zu machen angewöhnt hat. Was hier dokumentiert, bezeugt und beglaubigt wird, ist die Imago Shakespeares bzw. des monströsen Königs, so wie Geschichte und Kunstgeschichte sie überliefert haben. Was der Künstler darstellt, ist gleichsam ein wirkliches Vorstellungsbild.

Durch die einschneidenden Maßnahmen der Beleuchtung, der Schwarz-Weiß-Reproduktion und des Ausschnitts sowie der großformatigen und hintergrundlosen Darstellung wirken die Fotografierten Sugimotos lebendiger als die Wachsfiguren. Die fotografische Inszenierung lässt die Künstlichkeit der Wachspuppe vergessen, das Ölige der Wachs Oberfläche verschwindet im feinen Korn der Fotografie. Durch eine perfektionierte Reproduktionstechnik, die die Stofflichkeit der Darstellung quasi verleugnet, wirkt die Kopie der Kopie ›echter‹ als das ›Original‹. »Ich verlasse mich nicht«, schreibt Sugimoto, »auf das optische Bild, sondern ergänze es ganz beträchtlich, ich manipulierte das Medium«<sup>21</sup>.

In Anlehnung an die Bildkonvention des Dreiviertelprofils – nahezu nahtlos



Abb. 1  
 Isabelle Le Minh, Aquila Degli Abruzzi, Italie,  
 1952, 2008, aus der Serie: Trop tôt, trop tard,  
 after Henri Cartier-Bresson  
 Pigmentdruck auf Barytpapier, Motiv: 20 × 14 cm

anknüpfend an die Porträtkunst des jüngeren Holbein oder beleuchtet im Chiaroscuro eines Rembrandtgemäldes – inszeniert Sugimoto die Fotografie als Nachbildung eines Bildes, das jemanden nachbildet, als Nachahmung der Nachahmung von Lug und Trug. Mehr noch als die Malerei vergegenwärtigt die Fotografie – als wäre sie eben jenes transparente Fenster zur Vergangenheit – die vor Jahrhunderten Gestorbenen, schafft eine scheinbar physisch präsente Virtual Reality, jedenfalls eine gespenstische Lebendigkeit des Toten. Ähnlichkeit wird zu einer graduell steigerbaren Qualität des Bildlichen, der gedoppelte Illusionismus der fotografierten Kopie eines gemalten Originals wirkt authentischer als das Gemälde oder die Wachsfigur. Mit solchen theatralischen Inszenierungen des Fotos als Durchsicht auf etwas scheinbar ›Faktisches‹, dessen Faktizität zugleich notwendig das Produkt seines ›So-tun-als-ob‹ sein muss, führt Sugimoto das indexikalische Fotografiekonzept mit seiner Authentizitätsimago ad absurdum.

## Isabelle Le Minh

Die zeitgenössische französische Künstlerin Isabelle Le Minh (\* 1965) hat sich just auf die beiden Fotografiepraxen Henri Cartier-Bressons und Hiroshi Sugimotos bezogen – um sie aufgreifend völlig abzuwandeln.

In ironischer Durchbrechung von Cartier-Bressons Jagd nach dem entscheidenden Augenblick trägt eine Serie, die sich mit ihm auseinandersetzt, den Titel »Trop tot et trop tard«. In dieser Serie

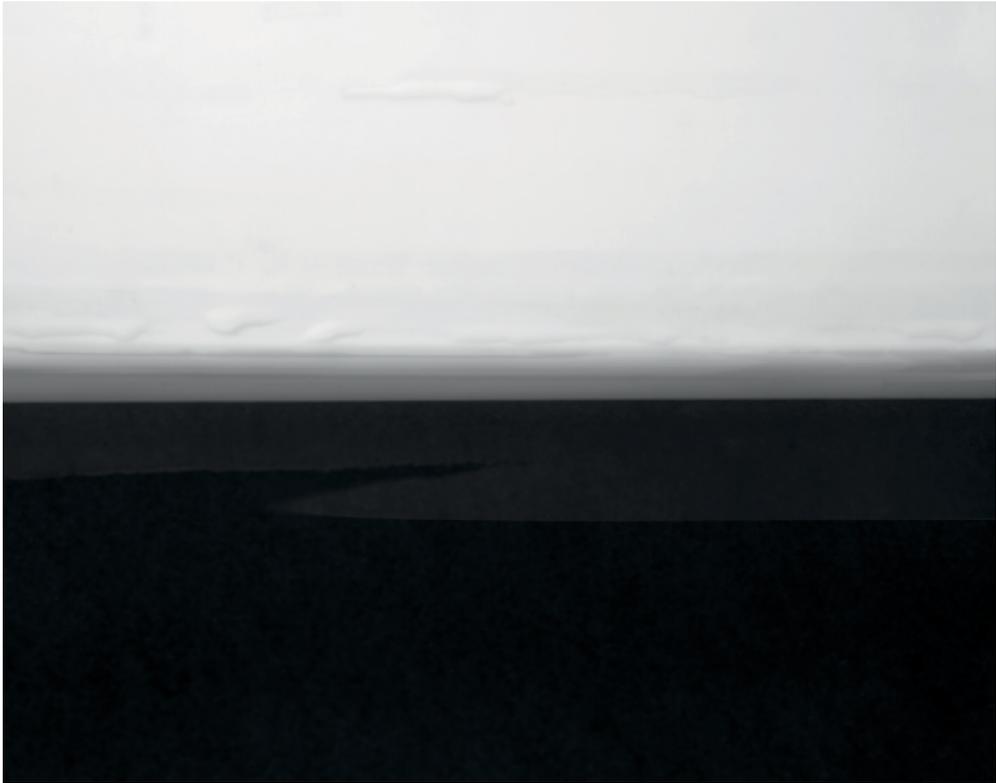


Abb. 2

Isabelle Le Minh, D52 (Genol 1 g, Hydrochinon 3 g, Natriumsulfit anhydrid 13 g, Natriumcarbonat-Monohydrat 30 g, Kaliumbromid 1 g, Wasser 1000 ml), 2012, aus der Serie: Darkroomscares, after Hiroshi Sugimoto  
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Motiv: 42,3 × 54,3 cm



Abb. 3  
Hiroshi Sugimoto, Mediterranean Sea, Cassis, 1989  
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Blatt: 46 × 58 cm

retuschiert Le Minh Cartier-Bressons Bilder, um zu fragen, was vom entscheidenden Augenblick bleibt, wenn sie entvölkert werden (Abb. 1). Zumindest im direkten Vergleich sieht man, dass die Bilder auch dann noch Spuren evozieren, wenn sie diese unterlaufen. Sie verlieren also gewissermaßen ihren Spur-Charakter nicht, wenn sie die Leere und das Abwesende thematisieren, im Gegenteil: Die Abwesenheit wird zum reflexiven Thema der fotografischen Arbeiten von Isabelle Le Minh. »Il n'y a pas de Moment décisif«, scheint sie zu sagen, »on est toujours trop tôt ou trop tard« – es gebe keinen richtigen Moment, man sei immer zu früh oder zu spät.

Die Künstlerin rechnet ihre Arbeiten dem Post-Fotografischen zu, dem nachfotografischen Zeitalter, das einen Epochenchnitt markiert. Wenn man mit Photoshop beliebig dekonstruieren, umkehren, kommentieren, iterieren kann, läuft die Behauptung »cela-a-été« ins Leere. Das Wirkliche und das Imaginäre treten in einer Weise vermengt auf, dass eine Trennung bloß noch analytisch fungieren kann.

Der Bruch mit der Indexikalität der Fotografie ist offenkundig, und doch werden wir den Spur-Charakter, wie man anhand einer zweiten Serie Le Minhs sehen kann, nicht vollständig los. Die Arbeiten tragen den Titel »Darkroomscape, after Hiroshi Sugimoto« (Abb. 2) und kommen folgendermaßen zustande: Das Entwickeln von Schwarz-Weiß-Fotos in der Dunkelkammer benötigt Bäder in drei verschiedenen Entwickler- bzw. Fixierer-Flüssigkeiten. Von diesen Schalen und dem darin befind-

lichen Fotopapier hat Le Minh eine Serie von über 200 Aufnahmen mit der Großformatkamera angefertigt. Dabei hat sie die Beleuchtung und die Belichtungszeit variiert. Auf diese Weise entstanden zehn Aufnahmen, die sie behalten und als quasi intertextuellen Kommentar zu Sugimoto ausgestellt hat. Dieser hat mit seiner Serie »Seascapes« (Abb. 3) Schwarz-Weiß-Fotografien von Meereslandschaften produziert, deren eigentliches Thema abermals das Vergehen der Zeit ist. Le Minhs Bilder sehen diesen Meereslandschaften täuschend ähnlich, ohne jedoch im Geringssten die naturalistische Abbildung einer landschaftlichen Realität zu sein. Damit durchkreuzt Le Minh erneut die Transparenz-Illusion, um stattdessen die Arbeit am Material zu zeigen und neue Wege der Bilderzeugung zu erproben. Man könnte es im Rückgriff auf die Kunsthistorikerin Martina Dobbe die »bildliche Potenzialität der Fotografie«, nennen, die über die »abbildliche Lesart«<sup>22</sup> aus dem Blick geraten war und die dadurch zurückgewonnen wird. »After photography« wäre demzufolge ein solche Fotografie, die die Möglichkeiten des Fotografischen fortschreibt, indem sie das Material thematisiert. Anstelle der Imago, man blicke durch ein transparentes Medium auf ein Gegebenes bzw. Gewesenes, kreiert sie Fiktionen eigener Art.

In seinem Aufsatz »De l'image-trace à l'image-fiction«<sup>23</sup> hat Philippe Dubois die These vertreten, dass sich seit den 1990er Jahren eher die Frage stelle, was die Fotografie könne, als die, was sie sei. Man darf gespannt sein, was sie noch alles kann.

- 1 Die folgenden Betrachtungen gehen auszugsweise zurück auf meine bereits erschienenen bildtheoretischen Überlegungen, die hier um den Bezug auf die Arbeiten der zeitgenössischen französischen Fotografin Isabelle Le Minh erweitert wurden. Ich danke Katrin Thomschke für den Hinweis und Isabelle Le Minh für das zur Verfügung gestellte Bildmaterial. Für Hiroshi Sugimoto und Henri Cartier-Bresson vgl.: Eva Schürmann: »Erscheinen als Ereignis. Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie«. In: Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, Paderborn 2013, S. 17–38.
- 2 Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1995, S. 12.
- 3 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, 2., korr. Aufl., München 1989, S. 141.
- 4 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1989, S. 91.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 26.
- 7 Herta Wolf: »Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*«. In: dies. (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, Bd. 1, S. 89–107, hier S. 95.
- 8 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 92.
- 9 Ebd., S. 14.
- 10 Henri Cartier-Bresson: »L'Instant décisif«. In: ders., *Images à la sauvette*, hg. von Tériade, Paris 1952. Jean-Pierre Montier weist darauf hin, dass dieser Text als ein Manifest für den Fotojournalismus gelesen worden sei, während er doch im Grunde nur eine differenzierte Anmerkung zu einigen Aspekten der Fotografie ohne programmatische Absicht sei: Jean-Pierre Montier: *Henri Cartier-Bresson. Seine Kunst – sein Leben*, München 1997, S. 136.
- 11 Cartier-Bresson, zit. nach Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie*, München 2006, S. 81.
- 12 Cartier-Bresson, zit. nach Montier, *Henri Cartier-Bresson*, S. 153.
- 13 Cartier-Bresson in einem Film-Interview, in: »Henri Cartier-Bresson. Biographie eines Blicks« von Heinz Bütler, Zürich 2003, CD-ROM.
- 14 Cartier-Bresson, zit. nach Montier, *Henri Cartier-Bresson*, S. 141.
- 15 Clive Scott: *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, London 2007, S. 50.
- 16 Cartier-Bresson, zit. nach Kemp/Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, S. 81.
- 17 Vgl. dazu Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008.
- 18 Hiroshi Sugimoto im Interview mit Thomas Kellein, in: *Hiroshi Sugimoto. Time exposed* (Kat. Ausst. Kunsthalle Basel 1995), Stuttgart 1995, S. 89–95, hier S. 95.
- 19 David Elliot: »Hiroshi Sugimoto. The Faces of Infinity«. In: *Hiroshi Sugimoto* (Kat. Ausst. Mori Art Museum, Tokio 2005, Hirshhorn Museum Washington D.C. 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 33–42, hier S. 39.
- 20 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 124.
- 21 Nancy Spector (Hg): *Hiroshi Sugimoto. Portraits, Ostfildern-Ruit 2000*.
- 22 Vgl. Martina Dobbe: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaften, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007.
- 23 Philippe Dubois, »De l'image-trace à l'image-fiction«. In: *Études photographiques* 34 (2016), <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593> (letzter Zugriff: 02.03.2021).