

BERND STIEGLER

36 Ansichten von Fiona Tans *Ascent*

ZU GAST

FIONA TAN

»I'm constantly looking at looking – at the way we look.«

Fiona Tan

»PARTICIPATE in a Fiona Tan Work With Your Photographs of Mt. Fuji!¹ So lautete der Aufruf des Izu Photo Museum in Shizuoka am Fusse des legendären Fuji. »In order to create a new work for display in her exhibition, planned to be held at the Izu Photo Museum (Shizuoka) in 2015, the world-famous Dutch-based, contemporary artist, Fiona Tan, wants to collect your photographs of Mt. Fuji. Anybody may participate.« Am Ende kamen 4047 sehr unterschiedliche Aufnahmen zusammen, aus denen die Künstlerin zusammen mit reichen Funden aus den Beständen des Museums einen knapp 80 Minuten langen Foto-Film machte, der oft in Kombination mit einer Installation von reproduzierten Einzelaufnahmen gezeigt wurde. Der Foto-Film *Ascent* ist komplett aus fotografischen Bildern montiert, die durchweg den Fuji zeigen; auch Filmreferenzen erfolgen in Gestalt von »Freeze Frames«. Die einzelnen Bilder werden dabei unterschiedlich lang gezeigt. Einige sind mehrere Sekunden lang zu sehen, andere werden wiederum fast unmittelbar von neuen Bildern abgelöst. Dadurch wird die Bilderfolge rhythmisiert und skandiert, der Film bekommt einen eigenen Atem, sein eigenes Tempo mit den dazugehörigen Variationen. So können auch Akzentuierungen vorgenommen und mittels Beschleunigung und Verlangsamung der Bilderfolge die Rezeption der Betrachter:innen gesteuert werden. Fiona Tans Foto-Film steht in der Tradition dieser besonderen Filmgattung, deren bekanntestes Beispiel *La Jetée* von Chris Marker ist, die aber eine ganze Reihe von erfindungsreichen und innovativen Filmen vorzuweisen hat, z.B. und u.v.a. von Leonore Mau und Hubert Fichte.² Oft geht es Foto-Filmen um kalkulierte Modi der Distanzierung und eine durch die ungewöhnliche mediale Form provozierte selbstreflexive Wahrnehmung, da hier Film und Fotografie so miteinander kombiniert werden, dass überkommene Rezeptionsformen herausgefordert sind und Automatismen der Wahrnehmung nicht greifen. Foto-Filme fordern aktive Betrachter:innen.

Parallel zu Fiona Tans Foto-Film und der Ausstellung entstanden auch ein Künstlerbuch und Kataloge, die auf ihre Weise das Bildmaterial

neu und anders konfigurieren.³ Tans *Ascent* ist, so sehen wir bereits jetzt, ein plurales, partizipatives, vielstimmiges Projekt, das Polyphonie und Polyperspektivismus zum Programm macht. Es lädt dazu ein, (auf ähnliche Weise) aus verschiedenen Perspektiven in den Blick genommen zu werden. David Company hat von einem »Assoziationsgeflecht« gesprochen, das unterschiedliche Felder miteinander verzahnt, »persönliche, poetische, historische, wissenschaftliche, anthropologische, militärische, geologische, politische, literarische und künstlerische.«⁴ *Ascent* sei, so Company weiter, ein »Strudel der Bilder mit dem Fuji im Mittelpunkt«. Nun ist diese Beschreibung ihrerseits wieder eine Art Metapher, die einen chaotischen vortexartigen Maelstrom als Bild wählt.

Mir scheint hingegen das Verfahren ungleich organisierter und geordneter zu sein. Fiona Tan arbeitet mit raffinierten Strategien der Segmentierung und Überblendung einerseits und einer visuellen wie medialen Polyphonie andererseits. So finden sich auf der Bildebene durchaus bestimmte thematische Cluster, die allerdings keine klare Entsprechung mit der Tonspur des Films haben. Diese verläuft ihrerseits zwar keineswegs unabhängig von den Bildern, ist aber eher ein zweiter Resonanzraum, der in anderer Weise Geschichten erzählt und so auch noch einmal in anderer Form Bezüge zwischen den Bildern herstellt. Die Bilder illustrieren nicht einfach die Geschichte, die die Voice-Over-Stimmen entfalten, ebensowenig wie die Stimmen einfach die Bilder kommentieren würden. Es sind eher dialogische Räume mit unabhängigen und doch aufeinander verweisenden Stimmen. Die – ihrerseits markant mit Stereo-Raumwirkungen spielende – Tonspur eröffnet eine zweite, noch einmal andere Narration, die dann wieder auf die Wahrnehmung der Bilder zurückwirkt. So kommt es zu Phänomenen der Schichtung und Verdichtung, die auch die bereits gesehenen Bilder miteinschließen. Die zahlreichen Einzelbilder und die beiden Stimmen sind, wie auch weitere Geräusche der Tonspur, für sich genommen bereits vielfache Ansichten des Fuji, die sich nun zueinander verhalten. Der Foto-Film orchestriert diese komplexen Konstellationen, in denen jedes Bild eine Stimme ist. Ohnehin sehen wir, wenn wir ihn in Fiona Tans Foto-Film anschauen, nicht den Fuji, sondern eine reiche und ungemein buntscheckige Fülle seiner Bilder und Erzählungen, Vorstellungen und Legenden – und das noch dazu über einen grossen Zeitraum hinweg. *Ascent* ist raumgreifend und zeitergreifend.

1./2. SAMMELN & ORDNERN

Das Material, das Fiona Tan zusammentrug und ihrerseits reproduzierte, ist ebenso vielfältig wie heterogen. Es handelt sich um zeitgenössische private Aufnahmen, oft handkolorierte Albumabzüge aus japanischen Fotostudios des 19. Jahrhunderts, die seinerzeit vor allem Tourist:innen käuflich erwarben, historische Stereofotos, diverse teils gestempelte und so auch für uns lesbar datierte Postkarten aus unterschiedlichen Jahrzehnten und Film Stills. Die Fotos sind scharf und unscharf, farbig und schwarzweiss, teils Snap Shots, teils künstlerisch gestaltet. Bei vielen ist der Fuji der Hauptgegenstand, bei anderen bildet er den Hintergrund für zumeist Einzel- oder Gruppenportraits. Einige Bilder gehören offenbar zusammen und bilden eine Serie, andere stehen für sich und sind allenfalls Teil von thematisch verwandten Bildern, die z.B. verschiedenfarbige Blumenmeere vor dem Fuji und diverse Rikschafahrer mit europäischen, aber auch japanischen Kund:innen zeigen. Eines ist allen Bildern gemeinsam: Sie zeigen den Fuji. Und noch ein weiteres: Es sind durchweg anonyme Bilder, ohne Kennzeichnung der Fotografin oder des Fotografen.

Fiona Tan hat erst einmal zahllose fotografische Bilder gesammelt und zusammengetragen, um sie dann später in Amsterdam, fern des Fuji, in ihrem Atelier zu ordnen, sie in eine Form zu bringen und mit einer Narration zu unterlegen. Der Berg ist ein Bilderberg geworden. Wir müssen uns die Künstlerin am Ende ihrer Sammeltätigkeit vermutlich in etwa so vorstellen wie André Malraux auf dem berühmten Foto, das ihn inmitten von zahllosen auf dem Boden ausgebreiteten Bildern zeigt, die er für sein »Musée Imaginaire« zusammengetragen hatte. Auch bei Tans Fuji-Projekt geht es, selbst wenn es sich um Fotografien handelt, um Imaginarien und Vorstellungen, um Repräsentationen und Bilder. Wir haben es noch dazu durchweg mit Bildern zu tun, die von anderen, nicht aber von der Künstlerin selbst gemacht wurden. »Diese Arbeit«, so Fiona Tan, »soll den Stellenwert dieses Berges und aller Bilder, die es von ihm gibt, reflektieren und befragen. Für mich ist es wichtig, dass ich dieses Werk mit Bildern machen mochte, die nicht meine sind. Das Konstruieren, Imaginieren, Kartieren des Berges aus der Entfernung, mit den Augen anderer.«⁵

3./4. ZWEI STIMMEN

Fiona Tan überträgt die Doppelfigur des Sammelns und Ordnen auch in ihre künstlerischen Aneignungen des Materials. Für den Foto-Film, der die Bilder ordnet und in eine Narration übersetzt, hat sie eine Geschichte erfunden, die von zwei Stimmen als »voice over« gesprochen wird. Mary, so nennt Fiona Tan ihre Protagonistin, der sie auch ihre Stimme leiht, beginnt nach 3:40 Minuten, der Zeit einer Single-Schallplatte, im rechten Kanal ihren Teil des Dialogs zu sprechen. Sie vollzieht, so erzählt sie uns, ihr tägliches Ritual: Noch mit geschlossenen Augen tritt sie ihre Reise als »armchair traveller« an und erinnert sich an die Zeit, die sie zusammen mit ihrem vor fünf Jahren verstorbenen Mann Hiroshi in Japan verbracht hat, der später seinerseits zu sprechen beginnen wird. Dieser hatte ihr einen schweren Karton zugesandt, der bis zum Rand voll mit Fotos, Notizbüchern und Papieren ist, die sie, wie sie berichtet, auf dem Boden ausbreitet. Mary tut es der Künstlerin (und Malraux) gleich, nur dass an die Stelle der anonymen, kollektiven Bilder die Fiktion einer persönlichen Suche tritt, die ihr Hiroshi aufgegeben habe. Sie soll, so scheint es ihr, die Dokumente zusammensetzen wie ein Rebus, ein Rätsel, das sie zu lösen habe, oder auch wie ein Puzzle, bei dem sich die Teile zusammenfügen. Sie soll eine Botschaft dekodieren, indem sie sich erinnert, betrachtet und erzählt. Hiroshi, dessen Stimme nach ihrer einsetzt, berichtet wiederum von seinem Aufstieg auf den Fuji. In diesen flechtet er dann zudem allerlei kulturhistorisches Material. Nach dem Aufstieg kommt auch der Abstieg. Und weiterhin gesellt sich zu den drei Annäherungen an den Fuji, spricht diejenige der Bilder sowie jene beiden Stimmen, die ihrerseits bereits viele sind, eine vierte, da mitunter die Tonspur auch anderes hören lässt. Ist es Verkehrs- oder Meeresrauschen, das wir vernehmen? Sind es die Vögel am Fusse des Fuji oder in der Nähe von Tans Atelier in Amsterdam? Ist es das Knarzen von Marys Schritten und ihrem Lehnstuhl oder das von Baumstämmen, die sich im Wind bewegen? Wir beginnen, die verschiedenen Bild- und Tonspuren mit unserer Erzählung, unserer Deutung, unserer Lektüre zu versehen.

Bei den Voice-Over-Kommentaren haben wir es mit zwei Stimmen zu tun, einer englischen und einer japanischen, einer männlichen und einer weiblichen, die einer vermeintlich lebendigen Person und jene einer »voice beyond the grave«, einer gegenwärtigen und einer vergangenen, die wir doch, ähnlich dem Betrachten von Fotografien, als gegenwärtige vernehmen. Die beiden Stimmen stehen zueinander in einem fiktiven Dialog; Mary und Hiroshi sprechen einander mitunter auch persönlich an, obwohl der Tod sie längst geschieden hat. Weiterhin unterhält ihre

Zwiesprache ein komplexes Gespräch begleitet von der Folge der Fotos, die wir, indem wir den Film betrachten und die Tonspur hören, unsererseits miteinander in Beziehung setzen. Die Bilder scheinen dabei auf ihre Erzählungen zu reagieren und umgekehrt. Aber ist es wirklich so oder ist das nur unser Begehren, unterschiedliche Narrative aufeinander zu beziehen und aus ihnen unsere Erzählung zu machen? So oder so ergeben Bild und Ton einen Resonanzraum, der immer wieder neue Ansichten des Fuji hervorbringt und mitunter andere überblendet. An einigen Stellen des Foto-Films arbeitet Tan ganz explizit mit Doppelbelichtungen, um so verschiedene Schichten in einem Bild, einer Ansicht, die doch viele ist, erkennbar zu machen und auszustellen.



(1–9) Films Stills aus Fiona Tan, *Ascent*, 2016 und Installation view.
(© Fiona Tan & Frith Street Gallery)

5./6. JAPANER & EUROPÄER

Mit dem Stimmenpaar ist zugleich auch das Thema der kulturellen Differenz und des Tourismus gesetzt. Letzteres taucht auch bei den Fotos aus dem 19. Jahrhundert und in einem Kommentar Hiroshis auf: »Die Fotografie kam früh nach Japan. Nachdem man 1869 den letzten der Ungleichen Verträge geschlossen hatte, war Japan gezwungen, sich dem Handel mit dem Westen zu öffnen. In Yokohama eröffneten Fotografen aus dem Ausland die ersten Fotostudios in Japan. Die Menschen aus dem Westen kauften damals gerne handkolorierte Landschafts- und Porträtaufnahmen.«⁶ Japan war – vermutlich aufgrund der intendierten Nähe zu den farbigen Holzschnitten, die ihrerseits massenhaft von Tourist:innen, aber im Gegensatz zu den Fotos, auch von Einheimischen erworben wurden – das einzige Land weltweit, in dem die bräunlich-gelblichen Albumabzüge fast durchweg per Hand koloriert wurden. Anders als etwa in Ägypten, wo bis zur Jahrhundertwende so gut wie alle Fotostudios, die Bilder für Tourist:innen vertrieben, von aus Europa, der Türkei oder Armenien zugezogenen Fotografen betrieben wurden, kam es in Japan rasch zu einer Kooperation von europäischen und einheimischen japanischen Fotografen. Die fotografischen Ansichten, die wir in recht grosser Zahl auch in Fiona Tans Film sehen, zeigen hingegen – und das wiederum gilt auch für vermeintliche Alltagsdarstellungen aus Ägypten – ein historisches Japan, das zum Zeitpunkt der Aufnahme im Verschwinden begriffen war oder ohnehin längst der Vergangenheit angehörte. »Während das Leben in Japan sich änderte und modernisierte,«



heisst es im Film, »blieb die Zeit in den Fotostudios stehen oder lief sogar rückwärts. Man zeigte keine wirklichen Menschen, sondern kostümierte Modelle. Aber die Touristen aus dem Westen liebten dieses herbeifantasierte Bild Japans.«⁷ Allgemeiner formuliert: Modernisierung setzt auf Beschleunigung, die Fotografie auf Entschleunigung. Mit Be- und Entschleunigung spielt auch Fiona Tan in ihrem Foto-Film und kommentiert so implizit das komplexe Verhältnis von Fotografie und Moderne.

Im Hintergrund vieler dieser Bilder eines erfundenen Japans sehen wir den Fuji. Er ist Teil der Inszenierung und oft sogar auf den Vorhang gemalt, vor dem man sich im Studio in Pose brachte. Mitunter verkleiden sich die Europäer im Studio als Japaner, so als wäre das in der Ferne geboten. Heute wirkt dieses bizarre Crossdressing lächerlich, seinerzeit war es mehr als ein touristisches Mimikry der fremden Kultur oder eine absurde Form der *Cultural Appropriation*: Es war lesbares Zeichen eines kolonialen Habitus.



7./8. HOKUSAI & VAN GOGH

Jenseits der zahlreichen Bilder, die uns der Film vor Augen führt, sehen wir auch einige, die er gar nicht zeigt, die aber so bekannt sind, dass die blosser Nennung genügt – und schon erscheinen sie vor unserem inneren Auge. Dazu gehören die berühmten Ansichten des Fuji, die Hokusai zu Beginn des 19. Jahrhunderts erst in einer Folge von 100 schwarzweissen, oder besser, monochromen Holzschnitten und dann – angesichts der grossen Nachfrage – in 36 grösseren kolorierten angefertigt hat.⁸ Die Unterscheidung von monochromen und farbigen Bildern begegnet uns auch bei den Fotografien von *Ascent* wieder. Bereits bei Hokusai sehen wir, dass der Fuji längst zu einer Fülle von überaus komplex codierten Bildern und Ansichten geworden ist. Hokusai spielt ein ganzes Spektrum von solchen tradierten Darstellungsformen durch, die im Westen unbekannt sind, auch wenn dieser sich aus anderen Gründen für die farbigen japanischen Holzschnitte begeistert hat. Pars pro toto wird in Tans Foto-Film Vincent van Gogh erwähnt, der sich zusammen mit seinem Bruder Theo eine Sammlung von über 400 Blättern zulegte. Die japanische Bezeichnung lautet, wie es in *Ascent* gleich zweimal gesagt und somit betont wird, »Ukiyo-e«, »Bilder einer schwebenden Welt«. Im Frankreich des 19. Jahrhunderts bedienen sie die Mode des Japonismus, führen aber auch in der Malerei zu einer Neuorganisation des Bildraums. Wir kommen nicht umhin, auch van Gogh zu sehen, wenn wir die Fotos von leuchtenden Sonnenblumen vor dem Fuji betrachten. Wir sehen seine Bilder mit; sie bestimmen unseren Blick, ob wir es wollen oder nicht.⁹

9/10. »BERGFILME« & »ASCENT«

Die Tonspur des Films wechselt zwei Mal in die deutsche Sprache, und zwar dann, wenn von Arnold Fancks Film *Der heilige Berg* von 1926 die Rede ist. »Ich erinnere mich«, spricht Mary, »an ein langes Gespräch über einen Film, den wir gesehen hatten, ›Der heilige Berg«. Ein Stummfilm aus dem Jahr 1926 und Leni Riefenstahls Filmdebüt. Ein deutscher Bergfilm. Sein Regisseur, Arnold Fanck, war selbst ein leidenschaftlicher Bergsteiger. Ein weiterer Bergenthusiast, Adolf Hitler, wurde sowohl zum Bewunderer von Fancks Bergfilmen als auch von Leni Riefenstahl.« (166) Nun geht es bei Fanck nicht um den Fuji und auch nicht um einen anderen spezifischen heiligen Berg, sondern um das Gebirge als hochaufgeladenen Raum des Elementaren.¹⁰ Mit Fanck – und dann vor allem Leni Riefenstahl und Adolf Hitler – wird allerdings zugleich eine andere historische Bedeutungsebene eingezogen, die mit Fotografien des westlich

gekleideten Hirohito, dem 124. Tennō des japanischen Kaiserreichs, aus dem Jahr 1923 ihr japanisches Pendant findet. Ihn sehen wir auf mehreren Bildern, die nacheinander montiert sind. Ein weiteres und zugleich letztes Mal verwendet Mary ein deutsches Wort – »Zeitgeist« – um es gleich vieldeutig zu übersetzen: »Ghost of time«. Das Gespenstische hält Einzug und auch der Militarismus, der aus dem Fuji ein nationales Symbol macht. *Ascent* kritisiert weder den »Gender-Symbolismus« des Bergfilms noch den Nationalismus der Rezeption während des Zweiten Weltkriegs. Sie gehören zu den Ansichten des Fuji mit dazu, sind Geister dieser Zeit, die auszutreiben man versuchen wird.

11./12. GODZILLA & KING KONG

Der Fuji wurde nämlich, so hören wir im Film, nach 1945 zensiert. Wir sehen Bilder von Kampfgeschwadern vor dem Berg und folgen dann einer überraschenden Volte, kämpfen doch vor dem Gipfel Godzilla und King Kong miteinander. Es sind Film Stills aus dem 1962 veröffentlichten Schwarzweiss-Film *Kingu Kongu tai Gojira* (dt. »King Kong gegen Godzilla«) des japanischen Regisseurs Ishirō Honda. Die Folge der Godzilla-Filme, die 1954 beginnt und bis heute fort dauert, ist eine Art von



Bewältigung der traumatischen Erfahrung der Niederlage im Zweiten Weltkrieg und insbesondere der Schrecken von Hiroshima und Nagasaki. Auch Hiroshima wird im Film erwähnt, und an einer Stelle sieht der wolkenverhangene Berg aus wie ein Atompilz. Von Hiroshi zu Hiroshima braucht es nur das Suffix -ma. Doch während »Hiroshi« tolerant, grosszügig und wohlhabend bedeutet, ist Hiroshima das Sinnbild des Schreckens der Atombombe. Auch Godzilla ist ein Monster, das erst Atombombenversuche zu dem schrecklichen Wesen gemacht haben, das die Bevölkerung Japans terrorisiert. Ihn gilt es fortan immer und immer

wieder neu zu besiegen. In und mit den Geschichten Godzillas betreibt Japan eine Vergangenheitsbewältigung, die natürlich auch den Fuji miteinschließt. Dass er hier dem amerikanischen Monster par excellence gegenübersteht, macht aus dem Kampf eine politische Aufgabe, die wiederum nicht der Zensur unterliegt. Wir sind im Reich der Fiktion unterwegs.

13./14. GESCHICHTE & GEGENWART

»Bergfilm« und Godzilla sind nur zwei von vielen historischen Referenzen, die der Foto-Film wie ein Netz über den Bildern auswirft oder – genauer – durch sie erst entwirft. Er erzählt dabei keine lineare Geschichte, die in grauer Vorzeit beginnt und in der Gegenwart endet, und schon gar keine – Stichwort Moderne und Modernisierung – eines Fortschritts. Er führt vielmehr Geschichte und Geschichten in Bildern vor Augen und mitunter zugleich auch, wie aus Bildern Geschichte und Geschichten wurden. Überblendungen und Überlagerungen, Schichtungen und Mehrstimmigkeit sind Voraussetzungen und nicht Ergebnisse dieser Befragung von Bildern.

Die Tonspur beginnt und endet mit einer japanischen Legende: Die erste wird von Mary, die am Ende von Hiroshi erzählt. Das ist die Klammer der Narration. Dazwischen haben wir es mit Bildern und Berichten zu tun, die durchweg historisch sind, teils im emphatischen Sinn von historischen Quellen, teils aufgrund ihrer medialen Verfasstheit. Selbst ein gerade aufgenommenes Foto ist bereits ein historisches und dabei zugleich eingefangener Augenblick, eine Momentaufnahme.¹¹ Wir hingegen betrachten den Foto-Film in der Gegenwart, nehmen die Fotos als gegenwärtige wahr – auch wenn sie offenkundig vor Jahren, Jahrzehnten, ja vor Generationen aufgenommen wurden. Sie alle zeigen den Fuji und machen doch aus ihm jeweils etwas anderes.

15/16. PILGER & TOURIST

Mitunter kommt es zu Überblendungen von zeitgenössischen und historischen Fotos, wie etwa bei den Bildern historischer Pilgerzüge auf den Fuji, die mit Aufnahmen heutiger Touristenströme montiert werden, von denen auch Hiroshi ein Teil ist. Die Montage hat aber nicht den Zweck, die modernen Aufstiege als Form der Tourismusindustrie kulturkritisch ins Visier zu nehmen. Deutlich wird vielmehr, dass die Pilgerströme in der Vergangenheit bereits ihrerseits ein Massenphänomen waren. In einer langen Einstellung fährt die Kamera langsam durch ein historisches

Bild, das ein Pilgermeer am Hang des Berges zeigt, sie durchreist behutsam diese Aufnahme und erkundet sie, als wolle sie in der Masse jemanden ausmachen. Auch das ist eine besondere, medial ganz bewusst eingesetzte Form der Akzentuierung dieses Aspekts. Was hingegen in der Tonspur nachdrücklich angemerkt wird, ist das Verschwinden der Religion und des Aufstiegs als eine Form der spirituellen Reise, die mitunter sogar mit dem bewussten Tod der Pilger endete. An ihre Stelle tritt eine andere säkulare, gleichwohl aber persönlich-existentielle Erfahrung.

Der Komponist Luigi Nono entdeckte einmal auf einer Klostermauer im spanischen Toledo den Spruch »Caminantes, no hay caminos. Hay que caminar«, »Wanderer, es gibt keine Wege. Und doch müssen wir gehen.« Die Wege hinauf auf den Fuji sind hingegen gebahnt; sie sind aufgeteilt in Etappen und versehen mit Versorgungsstationen. Der Aufstieg ist getaktet und kalkuliert. Aber ist der Wanderer einmal oben angekommen, ist er mit der grossen Leere konfrontiert, die – auch ohne Religion – eine existentielle Erfahrung ist. »Wenn du den Gipfel erreicht hast, so wirst du feststellen, dass dort nichts ist«, hören wir und sehen in den Krater. Am Ende des Weges wartet die Weglosigkeit – und nicht die Erhabenheit.

17.-20. FEUER & EIS / FILM & FOTO

Als Vulkan ist der Fuji Feuer und Eis, Lava und Schnee. Angesichts der Höhe seines Gipfels ist er, so erfahren wir, auch nur einige Monate im Jahr bestiegbar. Viele Aufnahmen zeigen den schneebedeckten Gipfel



aus der Ferne, einige sogar mit einem blühenden Pflanzenmeer davor. Feuer und Eis werden im Foto-Film von Mary mit der Fotografie und dem Film assoziiert und somit auf das übertragen, was wir gerade sehen. »An der Universität sagte mein Professor, die Fotografie sei wie Eis und der Film wie Feuer. Film ist Licht und Schatten und dauernde Bewegung. Film zieht vorbei, flackert wie Flammen und verschwindet. Fotografie hält die Zeit an. Ihr Bild ist eingefroren und bewegungslos. Unvergänglich bewahrt sie ihren Gegenstand auf, durch die Zeit hindurch. Nun erkenne ich, warum ihre Bilder ein vollkommenes memento mori sind. Die Fotografie hält – wie die Trauer – die Zeit an.«¹² (168) Der Fuji als Wesen von Feuer und Eis gibt uns hinsichtlich der Ontologie von Film und Fotografie, ihres medialen Seins, etwas zu denken auf. Der Film *Ascent* führt dabei die Antwort auf die Frage im Wortsinn vor Augen – und das nicht zuletzt gerade als Foto-Film, der ganz bewusst ausschliesslich und erkennbar auf einzelne Fotografien setzt und gar nicht erst versucht, zu verschleiern, dass ein jeder Film darauf beruht. Siegfried Kracauer hat bekanntlich in seiner *Theorie des Films* aus dieser Seinsweise die Möglichkeit des Mediums abgeleitet, eine »Errettung der äusseren Wirklichkeit« zu leisten – und das nicht zuletzt deshalb, weil sich die fotografischen Bilder zumindest partiell dem Zugriff und Gestaltungswillen des Fotografen entziehen und man auf ihnen im Nachhinein etwas ausmachen kann, was unbemerkt geblieben ist, aber nun zum Studium einlädt und zur Entdeckung herausfordert.¹³ Fiona Tans Foto-Film zielt – und nun mit den Mitteln des Films – auf ein solches Studium und auf solche Entdeckungen. Dadurch macht sie zugleich die fotografische Natur des Films ersichtlich, sie macht auch aus ihm ein Medium der Erinnerung und des Gedächtnisses. Am Ende steht die Erkenntnis Marys: »Film ist kein Feuer und die Fotografie kein Eis. Die beiden sind weder Gegensätze noch Feinde.« (170) Aus Eis und Feuer wird Eis und Dampf. Der Fuji aber ist beides in einem.

21./22. PRIVAT & ÖFFENTLICH

Die Aufnahmen, die wir sehen, stammen aus privaten und öffentlichen Quellen. Sie dienten, bevor sie nun in anderer Gestalt Verwendung finden, z.B. als Erinnerungsbilder eines gemeinsamen Ausflugs, als Postkarte, die den Fuji im schönsten Gewand zeigt und die man Freunden oder Verwandten schickt, oder als Beweis der eigenen Kunstfertigkeit als Fotograf. Viele der Bilder, auch die kolorierten Bilder aus dem 19. Jahrhundert, waren für den Verkauf bestimmt, andere hingegen für das heimische Album. Für Fiona Tans Bildmontage spielt der ursprüngliche

Gebrauchskontext keine entscheidende Rolle, auch wenn bestimmte Verwendungsformen, die unmittelbar erkennbare Bildtypen hervorgebracht haben, oft in Gestalt einer Bilderfolge Teil des Foto-Films wurden. Alle Bilder finden hier aber eine neue Bestimmung: Sie dienen einem Studium der verschiedenen fotografischen Repräsentationsformen des Fuji, die ihrerseits wiederum anderes repräsentieren: religiöse Vorstellungen, politische Überzeugungen, bedeutende historische Ereignisse, Elemente der japanischen Kultur u. v. a. m. Mit Aufnahme in den Foto-Film Fiona Tans sind die privaten Bilder zu öffentlichen geworden. Dank ihnen sehen wir, wie weit der Einflussbereich des Fuji reicht; wie weit er in die privaten Bilderwelten hineingewandert ist und als was man ihn dort gerne sieht.

23.-26. SCHARF & UNSCHARF / SCHWARZWEISS & FARBE

Die Fotografien, die Fiona Tan für ihren Foto-Film ausgewählt hat, sind ästhetisch betrachtet, sehr heterogen. So wie Hokusai bei seinen Holzschnitten des Fuji erst eine monochrome und dann eine farbige Serie produzierte, so greift, um eine erste, wenig filigrane Unterscheidung zu treffen, auch Tan auf schwarzweisse und bunte Bilder zurück. Durch



diese Materialität, die auf Verfahren beruhen, die in unterschiedlichen Zeiten der Fotografiegeschichte Konjunktur hatten, ist ihnen ein bestimmtes Timbre, eine Anmutung zu eigen, die uns, wenn wir sie betrachten, dazu verleiten, sie einer bestimmten Zeit und oft auch einer spezifischen Verwendung zuzuordnen. Die Bilderfolge zieht historische Register und ruft bewusst vergangene Epochen auf.

Ähnliches gilt auch für einen bestimmten Aspekt der Bildgestaltung: Früher war die Unterscheidung zwischen scharfen und unscharfen Aufnahmen die Trennlinie zwischen der professionellen Fotografie und der Fotografie der Neuen Sachlichkeit einerseits, und der Amateurfotografie der Piktoralisten andererseits. Ein und derselbe Gegenstand wurde, je nachdem, wer ihn wie aufnahm, zu einem anderen. Er wurde Kunst oder abstrakte Form, kühle Sache oder belebtes Ding. Ähnliches gilt auch für den Fuji, dessen markante Gestalt als Vulkankegel ihn ohnehin für ein Spiel mit seiner Form prädestiniert. Das war bereits bei Hokusai so, der auf einem der Blätter die Form des Fuji als kleinen Schneeberg nachstellt. Man kommt nicht umhin, in dem Schneehaufen sogleich den Fuji zu sehen. Bei Tan gibt es eine kleine, ungemein spielerische und witzige Folge von Bildern, bei denen der mythische Berg zu einem Muster im Rasen und Beet oder zu einer Speise geworden ist: eine Götterspeise japanischer Art.



27./28. NÄHE & FERNE

Ascent beginnt mit kleinen Fotografien des Fuji, die Bild für Bild grösser werden und am Ende die ganze Fläche der Leinwand oder des Screens einnehmen. Der Film endet mit der genau umgekehrten Bewegung. Fade-In, Fade-Out. Zu Beginn unternehmen wir eine auch visuell umgesetzte Annäherung an den Berg, der erst langsam inmitten der Wolken, die den ganzen Raum des Bildes einnehmen, erscheint. Er ist entrückt, unbewegt in der Mitte der scheinbar bewegten Bilder. Er ist der unbewegte Bewegter des Bilderstroms. Die Gegenbewegung dazu bilden dann später die zahlreichen Bilder des Aufstiegs. Sie zeigen den Fuji aus der Nähe, zoomen mitten hinein in die Lavaflächen und das mitunter sogar rote Geröll. Der Fuji sieht aus wie der rote Planet, menschenfeindlich, abweisend, karg: »Es ist, als wären wir auf einem anderen Planeten.« (169) Nähe und Distanz, physischer Aufstieg und fotografische Entfernung vom Gegenstand sind zwei unterschiedliche Formen, dem Fuji zu begegnen. Besteigt man ihn, so kriecht man Schritt für Schritt über seine Oberfläche, berührt ihn, spürt ihn. Von seiner berühmten Form bleibt hingegen nichts übrig. Der Fuji ist Schutt und Asche, Feuer und Eis. Seine Gestalt gewinnt er aber nur aus der Ferne, wenn er seine Erhabenheit zurückgewinnt. Die Erhabenheit war früher in der Geschichte der Philosophie eine Grenzfigur zwischen Schönheit und Schrecken – und das ist beim Fuji noch heute so.

29./30. FILM & INSTALLATION

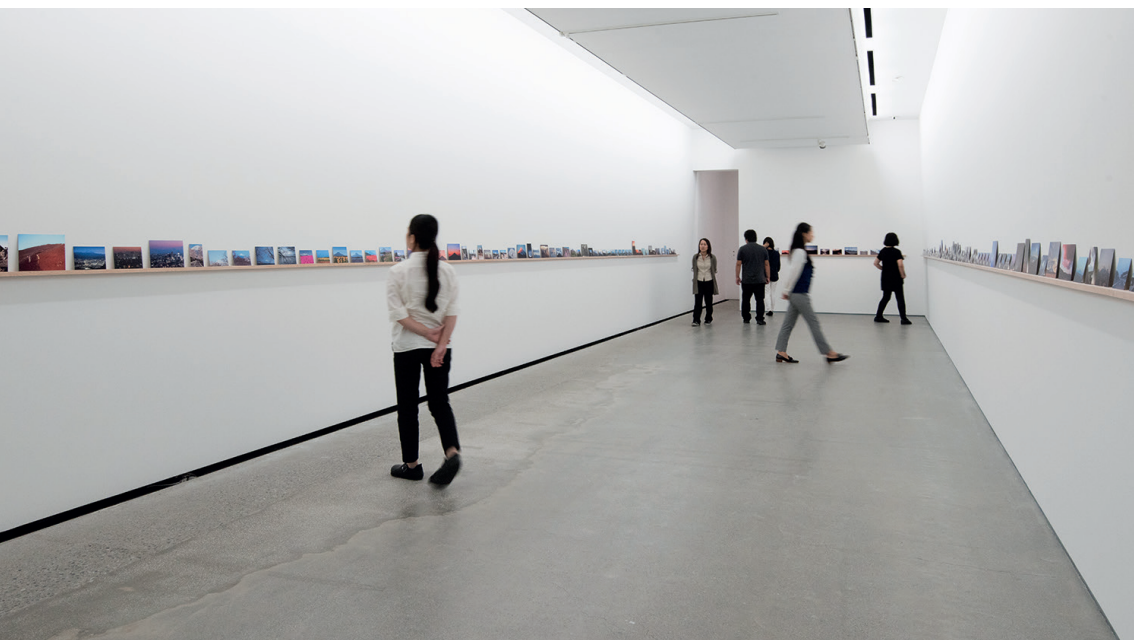
Fiona Tan hat für ihre Installationen, die mehrfach zusammen mit dem Foto-Film gezeigt wurden, ca. 150 Fotografien ausgewählt und diese in einem Raum ungerahmt auf umlaufenden Leisten in Reihe platziert.¹⁴ Hat man bereits den Film gesehen, ist der erste Effekt der eines irritierten Déjà Vu. Habe ich, so fragt man sich, wirklich alle diese Bilder eben bereits im Foto-Film gesehen oder sind nicht auch einige dabei, die neu sind? (Welche sind dies?) Und warum wurden sie nun hier ausgewählt? Und sind diese wirklich neu oder nur Varianten des Immergleichen? An einige Bilder wiederum erinnert man sich gut und ruft dann auch gleich den Kontext auf, in dem sie im Foto-Film aufleuchteten und verschwanden. Das alte strukturalistische Prinzip, dass die Bedeutung eines Segments abhängig von der Differenz zu anderen ist, greift auch hier. Der Kontext, die Position des Bildes im Mosaik der Aufnahmen ist auch hier für seine konkrete Wahrnehmung mitentscheidend. Die Installation stellt aber nicht einfach bestimmte Sequenzen des Foto-Films nach und

wiederholt diese in anderer medialer Form, sondern erfindet neue Reihen, neue Segmente, neue Verkettungen. Dadurch verändert sich auch unsere Wahrnehmung der Einzelbilder, auch wenn es sich im Foto-Film und in der Installation um dieselben Aufnahmen handelt. Aber dazu kommt – und das auf durchaus witzige und ironische wie erhellende Weise – ein weiteres: Fiona Tan stellt Familienähnlichkeiten aus, indem sie Bilder so aufeinanderfolgen lässt, dass diese ihre Matrix, die Gesetze ihrer Produktion verraten. Eine jede Aufnahme hält genau einen singulären Moment fest, friert eine besondere Ansicht des Berges bildlich ein, und ist doch Teil einer Familie der Bilder, die, wie wir nun erkennen können, die Regeln der Betrachtung entscheidend mitbestimmen. Es gibt keinen neutralen Blick, keinen *degré zéro* der Wahrnehmung.



31./32. SEHEN & GESEHENWERDEN

Ohnehin ist *Ascent* ein Lehrstück über Wahrnehmung, über Sehen und Betrachten. Wir sind, wenn wir den Film oder die Bilder der Installation anschauen, bereits Beobachter:innen zweiter und dritter Ordnung, da wir nicht den Fuji sehen, sondern Bilder von ihm. Wir sehen, wie andere ihn gesehen und in Bilder gebracht haben. Weiterhin tun wir dies mittels eines Dispositivs, durch das die Künstlerin ihrerseits die vorgefundenen und von ihr ausgewählten Bilder montiert hat. Es macht aus Einzelaufnahmen Serien, aus Einstellungen Ansichten, aus Fotografien Grundelemente eines Films und aus Bildern Reflexionsmedien der eigenen Wahrnehmung. Wir durchlaufen dabei ein Reich der Bilder, das der Fuji ohne eigenes Zutun hervorgebracht hat. Der Fuji ist, so heisst es, »seit



Jahrhunderten [...] ein stilles und wachsames Auge.« (164) Er ist einfach da, immer derselbe, immer ein anderer, Feuer und Eis, mal Hintergrundstaffage, mal opulenter Protagonist. Aber bei *Ascent* ist er vor allem eines: Bild und zwar seit jeher viele eines im Plural. Er ist ein Bilderberg mit eigenen Schichten und Verschiebungen, Strata und Lagen, der sich anschickt, an die Stelle des »echten« Berges zu treten, wenn man ihn betrachtet. »Unsere Welt ist voller Bilder,« erinnert uns Mary, »und manchmal fühlt es sich so an, als stellten sie sich zwischen uns und die Welt.« (170)

33./34. STERBLICHKEIT & UNSTERBLICHKEIT

»Das Leben im Schatten des Vulkans kann nur prekär sein«, daran erinnert uns Mary. Der Vulkan führt uns vor Augen, dass wir nicht nur in seinem Schatten ein »precarious life« führen.¹⁵ Auch wenn der letzte Ausbruch Jahrhunderte zurückliegt, kann jederzeit ein neuer bevorstehen. Der Fuji ist ein Vulkan gewordenes Memento Mori, zu dem nun bei Fiona Tans *Ascent* die Fotografie als Medium gewordenes Gewährwerden der eigenen Sterblichkeit hinzukommt. Fotografie ist Eingedenken, ist Gedächtnis und Erinnerung, ein der Zeit entrissener Augenblick, ein kristallisierter und petrifizierter Moment, oder, wie es im Film heisst, Eis, eingefrorene Zeitlichkeit. Fiona Tans Foto-Film *Ascent* versucht nun erst gar nicht, die zahllosen einzelnen Bilder aufzutauen und zu verlebendigen, ihnen das scheinbare Leben filmischer Vorführungen einzuhauchen. Sie führt vielmehr Wege vor Augen: So wie Hiroshi bei seinem Aufstieg Schritt um Schritt dem Gipfel näherkommt, so führt der fotografische *Ascent* Bild für Bild Annäherungen und Routen vor Augen, die den Berg aus der Ferne betrachten, aufnehmen und festhalten, sich ihm



annähern, ohne jemals die irreduzible Distanz überwinden zu können, von der die Bilder zeugen. Diese kann ganz konkret physisch-geographischer, aber auch kultureller, historischer, religiöser oder ästhetischer Natur sein. Ein Geologe betrachtet den Fuji anders als ein buddhistischer Pilger und ein europäischer Tourist anders als ein Bewohner Tokios, der den Hausberg endlich auch erklimmen will, um von dort aus auf die Stadt zu schauen. Ein jedes Bild verrät aber, auch das ist eine Lektion des Foto-Films, immer mehr als das, was es zeigt, und das umso mehr, wenn es Teil einer Bilderfolge ist. Fiona Tan bringt Fotografien als Schaubilder zum Sprechen, die auch dann lehrreich sind, wenn man nie den Fuji mit eigenen Augen gesehen hat.



Tokio, 13. 3. 2011, Aufnahmen des Autors.

35./36. DAS BEBEN DER BILDER & DAS BEBEN DER ERDE

Ein autobiographisches Postskriptum. Vor einigen Jahren wurde ich einmal von japanischen Kollegen eingeladen, in Tokio an einer Tagung teilzunehmen. Da ich nicht nur für die beiden Tage anreisen wollte, aber aus anderen Gründen wenig Zeit hatte, mietete ich mich eine gute Woche im Gästehaus der Universität ein, um von dort aus noch ein wenig die Stadt zu erkunden. Der Fuji war überall, auf Dosen und T-Shirts, Buchumschlägen

und Plakaten, aber auf meinen Wegen durch die Stadt nicht zu sehen. Es war einfach zu diesig. Die Erkundung Tokios endete dann aber bereits jäh am dritten Tag, da sich das Tōhoku-Erdbeben ereignete, das bekanntlich zu einem Tsunami und zur Reaktorkatastrophe von Fukushima führte. Als die Erde bebte, war ich weit entfernt von meiner Unterkunft in Asakusa unterwegs und stand auf dem Platz vor dem berühmten Schrein. Hokusai lebte und starb in diesem Viertel und hat sicher vielfach von dort aus den Fuji gesehen und auch gezeichnet. Ich hätte ihn am Tag nach dem Beben sehen können, als sich die Tagungsteilnehmer:innen in den Büros der einheimischen Kolleg:innen versammelten, um zu beratschlagen, was zu tun sei. Schliesslich fand die Tagung verkürzt auf die Hälfte und ohne Publikum statt. Aus den Büros hätte ich den Fuji sehen können, wenn der Himmel klarer und die Natur gewogener gewesen wäre. Ich sah ihn nicht, aber ich wusste um seine ferne Gegenwart.

ANMERKUNGEN

- 1 https://www.art-it.asia/en/u/wakoart_e/hag9dx0l6nucfs3unj8/ (letzter Zugriff am 13. 10. 2025).
- 2 Vgl. dazu Stefanie Diekmann und Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film* (Bielefeld: Transcript, 2014); Charlotte Praetorius, *Found Foto-Film. Aneignungen analoger Fotografie im zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm* (Marburg: BÜCHNER-Verlag, 2022).
- 3 Eine Übersicht findet sich auf der Website der Künstlerin: <https://fionatan.nl/work/ascent> (letzter Zugriff am 15. 10. 2025).
- 4 Dt. Übersetzung nach Stefan Gronert, »Bilder – Wolken«, in idem (Hg.), *Fiona Tan. Goraiko*, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum, Hannover (Amsterdam: Van Zoetendaal, 2019), 151–156. Der Text »Fiona Tan and the Photo-Filmic« von David Company findet sich online unter: <https://davidcompany.com/fiona-tan-ascent/> (letzter Zugriff am 15. 10. 2025).
- 5 Zit. nach Gronert, »Bilder – Wolken« (siehe Anm. 3), 152.
- 6 Fiona Tan, »ASCENT (AUFSTIEG) – Text der Sprecherstimmen«, in Gronert (Hg.), *Fiona Tan. Goraiko* (siehe Anm. 3), 161–171, hier 166; im Folgenden sind die Seitengaben der Transkription im Haupttext nachgewiesen.
- 7 Ibid.
- 8 Vgl. dazu Wolfgang Kemp, *Von Gestalt gesteigert zu Gestalt. Hokusais 100 Ansichten des Fuji* (Berlin: Merve, 2006).
- 9 Vgl. dazu auch Fiona Tans Ausstellung »A Renewal of Passion: The Impact of Van Gogh«: <https://fionatan.nl/exhibition/the-impact> (letzter Zugriff am 15. 10. 2025).
- 10 An heiligen Bergen ist kein Mangel und an ihren literarischen Ausgestaltungen auch nicht. Vgl. zu letzterer pars pro toto Christian Krachts Roman 1979

(Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001), in dem in den letzten Kapiteln der Berg Kailash eine wichtige Rolle spielt.

- 11 Diese Paradoxie der Zeitlichkeit von Fotografien hat bekanntlich Roland Barthes in *Die helle Kammer* an den Anfang seiner Theorie der Fotografie gestellt.
- 12 Die Fotografie als Memento Mori ist ein Topos der Fotografietheorie. Vgl. dazu den Eintrag in meinem Buch *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006).
- 13 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964 (amerik. Erstausgabe 1960)).
- 14 Ausstellungsansichten finden sich auf ihrer Website: <https://fionatan.nl/work/ascent> (letzter Zugriff am 15.10.2025).
- 15 Die Bezeichnung übernehme ich von Judith Butler, *Gefährdetes Leben. Politische Essays* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005).