

CHARLES UNIVERSITY

FACULTY OF HUMANITIES

University of Vienna, Institute of Philosophy

Doctoral thesis

2022

Mgr. Filip Gurjanov, BA

Charles University
Faculty of Humanities

Deutsche und Französische Philosophie



Interkulturelle Phänomenologie des Fotografierens

Doctoral thesis

Mgr. Filip Gurjanov, BA

Supervisors: Doc. Dr. phil. Hans Rainer Sepp,
Univ.-Prof. Dr. Georg Stenger

2022

University of Vienna, Institute of Philosophy



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Interkulturelle Phänomenologie des Fotografierens

verfasst von / submitted by

Filip Gurjanov

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student record
sheet:

UA 792 296

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Georg Stenger

Declaration

Hereby I declare that I have written this doctoral thesis by myself, using solely the references and data cited and presented in this thesis. I declare that I have not been awarded other degree or diploma for thesis or its substantial part. I give approval to make this thesis accessible by Charles University libraries and the electronic Thesis Repository of Charles University, to be utilized for study purposes in accordance with the copyrights.

Prague, 3.5.2022

Filip Gurjanov

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	iii
Abstract	iv
Danksagung	v
Einleitung	1
Teil I: Aus der Erfahrung des Fotografierens. Reflexionen zum fotografischen Akt mit dem frühen Heidegger	16
1. Perspectives on Photographic Vision with early Heidegger: Enactment, Ontology, Practice and Theory	16
1.1. From image to enactment: Heidegger's interpretation of image in Kant and the idea of <i>Vollzug</i>	18
1.2. Ontology of photographic vision: photographic seeing as 'finite intuition'	21
1.3. From passivity to activity: photographic seeing between practice and theory	25
2. Fotografisches Sehens als Modifikation des Zeit-Horizonts: Transzendenz als ontologische Fundierung der Praxis <i>und</i> der Theorie	33
3. Exkurs: Phenomenology and Photographing: On "Photographic Reduction(s)" and the Genesis of "Photographic Seeing"	42
3.1. Of the Two Steps of the "Photographic Reduction"	44
3.2. Towards a 'Third-Order-Reduction': Analysing "Photographic Seeing"	46
3.3. Genesis of "Photographic Seeing": 'Seeing-for-the-Camera'	50
4. Von phänomenologischer zu fotografischer Reduktion mit Heidegger	53
4.1. Bernets Interpretation	55
4.2. Reduktion-1: Von der Entdeckung des Zeugseins und des Mitseins	56
4.3. Reduktion-2: Angst, Eigentlichkeit und die existentielle Dimension des Fotografierens	65
5. Der Augenblick des Fotografierens und seine Stimmung: Auseinandersetzungen mit Koral Ward	75

Teil II: Um das Fotografieren kreisen. Annäherungen an den Akt des Fotografierens mit Nishida	85
6. Nishidas Begriff der reinen Erfahrung	86
6.1. Diesseitigkeit der Subjekt-Objekt-Spaltung	87
6.2. Ausschaltung jeglichen zweckhaften Denkens	90
6.3. Einheit der Widersprüchlichkeit	92
6.4. Primäre Gegenwärtigkeit	93
6.5. Reine Erfahrung und das Fotografieren	95
7. Zu einer Ort-Logik des Fotografierens: Perspektiven mit Nishida Kitarō	100
7.1. Zwei Modi des fotografischen Sehens	103
7.2. Ort-Logik des Fotografierens	106
7.2.1. Der Ort der Kamera	108
7.2.2. Der Ort des/der Fotografierenden	112
7.2.3. Der Ort der fotografischen Situation	114
7.3. Exkurs: Eine Skizze der Zeitlichkeit des Fotografierens	119
8. Geschichtliche Welt und Leib	122
8.1. In welchem Sinne ist die geschichtliche Welt schöpferisch?	124
8.2. Nishidas Verständnis des Leibs	130
8.3. Zur Leibtheorie des Fotografierens mit Nishida	136
8.3.1. Vom Fotografieren zu Fotografien und zurück; von Sichtbarkeit der Fotografierenden	138
8.3.2. Leibliche Situiertheit und der individuelle Stil des Fotografierens mit Nishida	140
8.3.3. Kinästhetik des fotografierenden Leibs	143
Schluss und Ausblick.....	149
Literaturverzeichnis.....	152
Abbildungsverzeichnis.....	163

Zusammenfassung

Diese Dissertation befasst sich mit dem Akt des Fotografierens und insbesondere dem Sehen, welches diesen Akt mitbestimmt. Zum Zweck der Erhellung dieses Themas werden denkerische Ansätze des frühen Martin Heidegger sowie des japanischen Philosophen Kitarō Nishida verwendet. Ausgehend von Heideggers ‚Pragmatismus‘ und ‚Apriorismus‘ wird die These einer Spannung zwischen Passivität und Aktivität in Bezug auf das fotografische Sehen entwickelt. Fotografierende sind einerseits an bereits bestehende Dinge sowie Zusammenhänge, in denen diese Dinge ‚zunächst und zumeist‘ erscheinen, angewiesen; andererseits besitzen sie ein ‚apriorisches Wissen‘ um das Framing, den Bildausschnitt, welches ihnen hilft, das fotografische Sehen zu aktivieren. Nebst anhand der Idee einer Modifikation der Sicht von einem praktischen Interesse („Umsicht“) zu einem theoretischen Interesse („Hinsehen“), wird das fotografische Sehen auch mit Bezug auf die phänomenologische Reduktion bei Heidegger erörtert. Bevor Fotografierende die Kamera hochheben und sich für die tatsächliche Foto-Aufnahme vorbereiten, haben sie bereits eine Änderung in Hinsicht auf die Erfassung des Seins des sich zeigenden Seienden – eine phänomenologisch-fotografische Reduktion – vollzogen. Mit der Diskussion der Eigentlichkeits-Thematik und der Inbezugnahme einiger für das Fotografieren wichtiger Sub-Themen wie die der Vereinzelung, der Stimmung und des Augenblicks endet der erste Teil der Dissertation. Mit dem zweiten Teil gewinnt diese phänomenologische Studie eine weitere theoretische Quelle und nimmt zugleich einen interkulturellen Charakter an. Ausgehend von Nishidas Philosophie werden Analysen über den fotografischen Akt erneut zur Diskussion gestellt. Zunächst wird mit dem Begriff der reinen Erfahrung (純粹經驗) versucht, diesseits der Unterscheidung von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ den fotografischen Akt zu beschreiben. Nishidas nicht-dualistisches Denken wird in einem weiteren Schritt anhand seiner Ort-Logik (場所的論理) auf das Themenfeld des Fotografierens übertragen. In diesem Rahmen werden relevante ‚Orte‘ für die fotografische Praxis definiert – die Kamera, der/die Fotografierende, die fotografische Situation – sowie ihr Verhältnis zueinander erörtert. Schließlich wird mit Nishidas späterem Ansatz, bei dem geschichtliche Welt (歴史的世界) und Leib (身体) im Mittelpunkt stehen, eine geschichtliche Situierung des fotografischen Akts erprobt. Als besonders wichtig in diesem Zusammenhang erweist sich eine dialektische Bestimmung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, in deren Rahmen Sichtbarkeit und Kinästhetik sowie der individuelle Ausdruck der Fotografierenden thematisiert werden können.

Keywords: Heidegger – Nishida – Phänomenologie – Fotografieren

Abstract

In this dissertation I thematise the act of photographing with a special emphasis on the seeing, which constitutes this act. In order to cast a light on this subject, I refer to the early philosophy of Martin Heidegger as well as to the Japanese philosopher Kitarō Nishida. Having Heidegger's 'Pragmatism' and 'Apriorism' as my point of departure, I first develop a hypothesis of a tension between the passivity and the activity of photographic vision. On the one hand, photographers depend on already existing entities and contexts, in which entities appear to us 'first and foremost'; on the other hand, photographers possess an 'a priori knowledge' regarding framing, which helps them to activate photographic vision in the right moment and under the right circumstances. Alongside the idea of a modification of sight from a practical interest (Umsicht) to the theoretical one (Hinsehen), I also discuss photographic seeing with reference to Heidegger's idea of the phenomenological reduction. Before photographers use their cameras to prepare for the actual shot, they modify their understanding of the being of the encountered entities, i. e. they perform a phenomenological-photographic reduction. The first part of the dissertation ends with the inclusion of the theme of authenticity, through which several further sub-themes are made relevant for the discussion of photographic practices, such as individuation, moods as well as the moment of vision. In the second part of the dissertation I refer to Nishida's philosophy as the main conceptual framework, in which photographing can be investigated in an intercultural manner. I first refer to the notion of pure experience (純粹經驗) to suggest that the photographic act occurs prior to the division of 'subject' and 'object'. Nishida's non-dualistic thought is then further applied to the field of photographing by discussing the Japanese philosopher's theory of the logic of place (場所的論理). In this framework I analyse relevant 'places' of photographing—the camera, the photographer, the photographic situation—as well as their relationship to one another. Finally, my attention is devoted to Nishida's later work and his notions of the historical world (歴史的世界) and body (身体). I discuss the dialectical determination of inwardness and outwardness of a historically situated photographic act. The visibility of photographers, their bodily movements when photographing, as well as the possibility of an individual expression of the world itself, belong to the themes that are discussed in this final section of the dissertation.

Keywords: Heidegger – Nishida – Phenomenology – Photographing

Danksagung

Obwohl die Forschungsarbeit einen vorwiegend isolierenden Charakter hat, durfte ich das große Glück und Privileg genießen, mich im Laufe meines Doktorstudiums von vielen Menschen sowohl im akademischen als auch im persönlichen Sinne unterstützt gefühlt zu haben. Im Folgenden möchte ich ihnen mein herzliches Dankeschön aussagen.

Hans Rainer Sepp neben seiner herausragenden professionellen sowie persönlichen Betreuung, auch dafür, eine unerschöpfliche Quelle philosophischer Inspiration gewesen zu sein. Georg Stenger dafür, von Anfang an Glauben an mein Projekt und mich gezeigt zu haben, sowie für seine kontinuierliche Unterstützung über die verschiedenen Etappen meiner Promotion.

Elise Coquereau-Saouma, für ihre kollegiale Nähe und zahlreiche triftige Ratschläge, die mir wesentlich beim Navigieren durch das Cotutelle-Studium geholfen haben. Benjamin Kaiser, für seine ehrliche Freundschaft und die unzähligen Stunden, die wir in Žižkov und anderen Orten verbracht haben. Karel Novotný, für seine Unterstützung, die bestdenkbare Kollegialität und viele spannende Tennisspiele. Tomáš Sigmund, für seine Großzügigkeit, sowie unsere regelmäßigen und für mich immer äußerst bereichernden Treffen. Lutz Niemann, für seinen Beistand in einer für mich sehr schwierigen Zeit, für viele Spaziergänge und Treffen sowie das Lektorat der meisten der auf Deutsch geschriebenen Teile dieser Dissertation. Lenka Vinterová und Marius Sitsch für ihre aufrichtigen Freundschaften.

Meine Promotion an der Universität Wien, zugleich Alma Mater meines Bachelorstudiums, haben neben Prof. Stenger insbesondere folgende Personen unterstützt: Arno Böhler, Irina Stumpf, Anna Monika Singer, Sandra Lehman, Irene Delodovici, Gerhard Thonhauser, Jonas Oßwald, Eva-Maria Aigner, Denis Džanić und Alfred Rasinger.

Dem „European Network of Japanese Philosophy“ (ENOJP) danke ich für ihre ausgezeichneten Konferenzen, Publikationsprojekte sowie ihre sehr kollegialen Mitglieder. Besonderen Dank möchte ich folgenden Personen ausrichten: Leon Krings, Francesca Greco, Yukiko Kuwayama, Rolf Elberfeld, Takeshi Morisato, Pierre Bonneels, Jan Gerrit Strala, Masahiro Morioka, Roman Paşca, Raquel Bouso, Hans Peter Liederbach, Adam Loughnane, Alex Lin, Yuliya Osadcha Ferreira und Yusuke Morino. Obwohl der geplante Forschungsaufenthalt in Japan aufgrund der Pandemie nicht

stattfinden konnte, möchte ich mich bei den Herren TANI, INUI und SUZUKI von der Universität Ritsumeikan in Kyōto für ihr Engagement herzlichst bedanken.

Als Alumnus des „Erasmus Mundus-EuroPhilosophie“ war es für mich eine große Freude, im Laufe meiner Promotion mit Dozierenden, Absolvierenden, sowie aktuellen Studierenden des Programms in Kontakt bleiben zu dürfen und mich weiterhin mit ihnen auszutauschen: Arnaud François, Sara Guindani, Hisashi Fujita, Hanna Trindade (Schlickmann), Paula Angelova, Wawrzyn Warkocki, Yusuke Ikeda, Michael Stadler, Daniella Bianchi, Kentaro Otagiri, Takafumi Ishiwatari, Okimoto Tatsuya, Miyuki Tanaka, István Fazakas, Helmar Stoel, Susanna Zellini, Golnar Narimani, Chu Ming Hon, Lamia Abi Rached und Jonas Vanbrabant. Für ihre akademische oder persönliche Unterstützung bedanke ich mich ebenso bei: Regina-Nino Mion, Una Popović, Dragan Prole, Amelie Veronika Kaiser, Uroš Milić, Markus Hodec, Sandro Herr und Hilmar Schmiedl-Neuburg.

Ich bin meinen serbischen Freundinnen und Freunden äußerst dankbar, dass sie sich über die Jahre hinweg für mein Dissertationsprojekt interessiert haben und immer für mich da waren: Saša Marjanović, Andrej Ivaz, Stefan Jevtić, Iva Filipović, Ivana Malenica, Bojan Francuz, Uglješa Ostojić, Nemanja Vokić und Dinka Milovančev.

Es war für mich eine große Ehre, von 2019 bis 2021 ein DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gewesen sein zu dürfen. Der Akademie bin ich für ihre großzügige finanzielle Unterstützung zu großem Dank verpflichtet. 2017–2019 durfte ich ebenso Stipendien der Grant-Agentur sowie des Mobilitätsfonds der Karls-Universität beziehen. An dieser Stelle möchte ich meine Dankbarkeit für diese Finanzierungsmöglichkeiten ausdrücken. Für Jobgelegenheiten am Anfang meines Studiums bedanke ich Hrannar Baldvinsson (†) von Herzen.

Ich möchte auch Donna Berrisford für ihre Begleitung, Aufmerksamkeit und Liebe herzlichst danken. Ebenso bin ich Zdzisław Darasz für seine Gastfreundschaft und Fürsorge sowie für die Zusendung seiner Fotos aus China, die in mir vor mehr als 20 Jahren das Interesse für Fotografie erweckt haben, zu großem Dank verpflichtet.

Zu guter Letzt: Diese Arbeit wäre ohne meine Eltern, die ersten, ehrlichsten und zugleich die größten Unterstützer meines Wegs des Studiums und der Kreativität, nie möglich gewesen. Ihnen, Marija Bujandrić (†) und Vojislav Gurjanov möchte ich diese Dissertation widmen.



Abb. 0: Zdzisław Darasz: Chinesische Mauer, 1998.

Einleitung

1. DAS FOTOGRAFIEREN

Wie können fotografische Bilder die Wirklichkeit darstellen und können sie dies überhaupt? Die ontologische Frage bzw. die Frage der Medium-spezifischen Repräsentation blieb lange Zeit im thematischen Fokus der Fototheorie.¹ Spätestens seit Philippe Dubois geschieht jedoch eine wichtige Wende, die nicht so sehr die Beantwortung dieses ‚Realismus-Dilemmas‘ betrifft, sondern vielmehr eine Verschiebung in der Betrachtungsweise selbst der Fotografie markiert. Dies geht mit Dubois’ Akzentuierung der „*pragmatische[n] Dimension*“² des fotografischen Mediums einher; ein Foto entsteht laut dem belgischen Theoretiker notwendigerweise durch den „Akt der Produktion im engeren Sinn“³ und es hängt ebenso mit dem „Akt der Rezeption oder des Vertriebs“ zusammen.⁴ Prägnant beschreibt dies Herta Wolf wie folgt:

Die These Dubois’ ist, daß kein Foto nur als Bild betrachtet und begriffen werden kann, sondern auch und vor allem als Resultat eines Aktes. Wird die Fotografie als Resultante eines Bild-Aktes begriffen, bedeutet dies, daß keine Fotografie außerhalb ihrer Konstitutionsbedingungen rezipiert und verstanden werden kann. In diesem Sinne kann eine Theorie der Fotografie beziehungsweise des Fotografischen nur aus der Pragmatik des Aktes, aus dem, was sich während der Genese des Fotobilds abspielt, entwickelt werden.⁵

¹ Vgl. Ch.-F. Cheung: „Photography“, in: H.R. Sepp u. L. Embree (Hg.): *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht: Springer, 2010, S. 259. Im kontinentalen Kontext gehören Roland Barthes Werke zu relevantesten und meist zitierten Texten, die den fotografischen Realismus bekräftigen. Vgl. R. Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. D. Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014 [1980]; ders., „Rhetorik des Bilds“, in: B. Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam, 2010 [1964], S. 78–94; ders., „Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan)“, in: ebd., [1979], S. 95–101. In der analytischen Tradition gilt Kendall Waltons berühmtes Paper als unhintergebar: K. Walton, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, in: S. Walden (Hg.): *Photography and Philosophy, Essays on the Pencil of Nature*, Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing, 2008 [1984], S. 14–49. Im Kontext der Realismus-Kritik können z. B. folgende Studien benannt werden: S. Kracauer, „Die Photographie“, in: I. Mülder-Bach (Hg.): *Siegfried Kracauer Schriften 1927-1931*, Bd. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 [1927], S. 83–98; P. Bourdieu: *Photography: A Middle-brow Art*, übers. v. Sh. Whiteside, Cambridge/Oxford: Polity Press, 1990 [1965], S. 73 ff. Über die Aktualität der Realismus-Problematik der Fotografie im 21. Jahrhundert bezeugt Peter Geimer in seinem Aufsatz. Vgl. dazu: P. Geimer, „Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm“, in: *d i f f e r e n c e s: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18:1, übers. v. K. Gellen, Providence, Rhode Island: Brown University, 2007, S. 7–28.

² P. Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. H. Wolf, übers. v. D. Hornig, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998 [1983], S. 61. Dubois gibt einen historischen sowie systematischen Überblick über die Problematik des Realismus in der Fototheorie, welche seine ‚pragmatische Wende‘ zum Teil motiviert hat. Vgl. dazu das erste Kapitel in Dubois’ Studie, ebd., S. 27–57.

³ Ebd., S. 61.

⁴ Ebd.

⁵ H. Wolf, „Vorwort“, in: P. Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. H. Wolf, übers. v. D. Hornig, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 9.

Für diese Dissertation kann zunächst behauptet werden, dass sie sich im fototheoretischen Kontext an die soeben skizzierte ‚pragmatische Wende‘ von Dubois anschließt. Gleichwohl wird diesem programmatischen Vorgehen trotz einer wichtigen Einschränkung Folge geleistet. Während Dubois den fotografischen Akt noch als etwas für das fotografische *Bild* Konstitutives betrachtet – so spricht er von einer Synthesis zwischen Bild und Akt: vom „Bild-Akt“⁶ –, möchte ich mein Interesse primär auf den erstbenannten Akt bei Dubois beschränken, d. h. auf den ‚Akt der Produktion‘ selbst. Nicht Fotografie als (ein noch so besonderes) Bild wird zum Gegenstand der Untersuchung erhoben, sondern: *das Fotografieren* selbst.⁷ Weitere fotografische Akte, etwa die des Foto-Betrachtens und/oder der -Distribution, welche bei Dubois ebenso zur ‚Pragmatik‘ des Fotografischen⁸ gehören, werden zwar an manchen Stellen angesprochen, wenngleich mit dem Hauptziel, eine Verbindung mit dem Akt des Fotografierens aufzuzeigen und somit den Akt des Fotografierens näher zu beleuchten.⁹

Neuere Diskussionen im Bereich der Performance-Forschung über die Fotografie bezeugen eine Wiederbelebung des dubois’schen Ansatzes, indem die praktische Dimension des Mediums, „the ‘doing’ aspects of photography“,¹⁰ wie dies Laura Levin zum Ausdruck bringt, in den Vordergrund rückt. In diesem gegenwärtigen Kontext kommt mein Vorhaben hinsichtlich des thematischen Fokus demjenigen von Richard Shusterman am Nächsten. Denn in seiner somaästhetischen Perspektive steht gerade „the performative process of *making a photograph*“¹¹ im Mittelpunkt, wobei

⁶ P. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 61.

⁷ Dieses Interesse lässt sich – mit der Einschränkung auf das Themenfeld des Fotografierens – einer ‚performativen Wende‘ (*performative turn*) in der Ästhetik als Disziplin zuordnen. Laut dieser Wende wird, wie Eva Schürmann erläutert, der „Werkcharakter zugunsten von Vollzugsformen, wenn nicht verabschiedet, so doch eingeholt“. E. Schürmann, „Ästhetik – Aisthetik – Kunstphilosophie“, in: E. Schürmann, S. Spanknebel, H. Wittwer (Hg.): *Formen und Felder des Philosophierens. Konzepte, Methoden, Disziplinen*, Freiburg/München: Karl Alber, 2018, S. 244, S. 235 f.

⁸ Für Dubois ist „das *Fotografische* [...] eine absolut singuläre Kategorie des Denkens, die in einem spezifischen Bezug zu den Zeichen, der Zeit, zum Raum, zum Wirklichen, zum Subjekt, zum Sein und zum Tun einführt“. P. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 62.

⁹ Dies schließt nicht die Möglichkeit aus, dass Ergebnissen dieser Dissertation bei zukünftigen Gelegenheiten auch im Kontext vertiefender und weiterführender Analysen zur Erfahrung des Fotobetrachtens fruchtbar gemacht werden. Dazu wird in der Konklusion dieser Arbeit Näheres erörtert. Insofern heute eine Tendenz zur realistischen Ontologie in der Philosophie der Gegenwart präsent ist, kann in diesem Zusammenhang die Frage des fotografischen Realismus mit dem Status des ‚Realen‘ in einen Zusammenhang gebracht werden. Vgl. M. Ferraris, *Manifesto of New Realism*, übers. v. S. De Sanctis, Albany: Suny Press, 2014; H.R. Sepp, „Das Reale und die Welt“, in K. Novotný u. C. Nielsen (Hg.): *Die Welt und das Reale (libri nigri*, Bd. 78), Nordhausen: Traugott Bautz, 2020, S. 295–310.

¹⁰ L. Levin, „The Performative Force of Photography“, in: *Photography and Culture*, 2:3, London: Routledge (Taylor&Francis), 2009, S. 329.

¹¹ R. Shusterman, „Photography as Performative Process“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70:1, Hoboken, Ney Jersey: Wiley Blackwell on behalf of the American Society for Aesthetics, 2012, S. 67, meine Hervorhebung.

dieser Vorgang in sich „real aesthetic experience and value“¹² beinhaltet.¹³ Obwohl ich den Fokus auf ästhetische Praxis des Fotografierens mit Shusterman teile, besteht – ähnlich wie zu Dubois – gleichwohl auch eine Unterscheidung zum amerikanischen Philosophen, wodurch eine Typologie der in dieser Dissertation thematisierten Fotopraktiken genauer erfasst werden kann. Während Shusterman jene Praktiken untersucht, bei denen Fotografierende mit posierenden Modellen arbeiten, mithin auch an der Vorbereitung der zu fotografierenden Einrichtungen stark mitbeteiligt sind,¹⁴ interessiert mich hingegen das Fotografieren, bei der Fotografierende den Akt des Fotografierens *ohne vorheriges Arrangieren der zu fotografierenden Szenen* vollziehen. Mein Interesse liegt daher primär in der Erforschung der Wahrnehmungsform, bei der Fotografierende etwas in der Welt zwar ‚ohne ihr Zutun‘ begegnen, was aber – beinahe paradoxerweise – erst durch ihr ‚fotografisches Auge‘ entdeckt werden kann.¹⁵ Es kann in diesem Sinne behauptet werden, dass diese Dissertation von der doppelten Bedeutung des Begriffs ‚Ästhetik‘ (αἰσθησις) Gebrauch macht. Es geht zum einen um Analysen jener Foto-Praktiken, die sich mit der Harmonie der Komposition befassen und als solche Ergebnisse hervorbringen, welche den Anspruch auf einen ‚ästhetischen‘ Wert erheben. Zum anderen – und für mich sogar noch wichtiger – wird die Art und Weise untersucht, *wie* Fotografierende beim Fotografieren *wahrnehmen*.

Eine besondere ‚Wahrnehmungssituation‘, die in dieser Dissertation zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wird, hängt m. E. eng mit der Tatsache zusammen, dass Fotografierende mit dem ‚Blick‘ der Kamera zu rechnen haben. Während die Technik ebenso wie bei anderen bildschaffenden Praktiken wie dem Malen oder Zeichnen eine wichtige Rolle spielt, vermag die Kamera erst beim Fotografieren (sowie auch später beim Video- und Filmemachen) eine *apriorische Form* der

¹² Ebd.

¹³ Als alternative Ansätze können z. B. Werke von Ariella Azoulay, Susan Ash und Diana Taylor benannt werden. Diese Autorinnen betonen vielmehr den Akt der Rezeption und der Distribution der Fotografie (den zweiten Sinn des fotografischen Akts bei Dubois), „asking how images exceed their frames and directly affect their viewers“, wie Levin dies beschreibt. L. Levin, „The Performative Force of Photography“, S. 329. Die performative Macht der fotografischen Bilder wird bei den drei oben benannten Autorinnen überdies auch von einem ethischen und politischen Hintergrund befragt, sodass „the aesthetic qualities of the images produced [...]“ sogar, „in many ways, beside the point“ sein können. Ebd., S. 334.

¹⁴ Vgl. Shusterman, „Photography as Performative Process“, S. 68 f.

¹⁵ Etwa im Sinne von John Berger: „Photographs bear witness to a human choice being exercised in a given situation. A photograph is a result of the photographer’s decision that it is worth recording that this particular event or this particular object has been seen. [...] At its simplest, the message, decoded, means: I have decided that seeing this is worth recording.“ J. Berger, „Understanding a Photograph“ in: *ders.*, hg. v. G. Dyer, London: Penguin Books, 2014, S. 43.

Darstellung in Szene zu setzen.¹⁶ An diese Form orientieren sich Fotografierende ständig. Zum einen betätigen sie die Kamera um eine Foto-Aufnahme zu realisieren und müssen dabei das Sehen der Kamera berücksichtigen; zum anderen impliziert schon die Situation, in der Fotografierende etwas fotografisch allererst bemerken und fotografieren *möchten* (d. h. noch bevor die Kamera betätigt wird), ein Know-How, das auf den Umgang mit der Kamera als dem Hauptwerkzeug der fotografischen Praxis zurückgeht. Fotografierende wachsen gleichsam mit der Kamera ins Fotografieren hinein und ihr Sehen ist auf diese Weise ‚immer schon‘ ein medialisiertes und habitualisiertes Sehen. Diese Überlegungen führen jedoch nicht zu einer Dominanz der Technik zugunsten des Menschen,¹⁷ sondern vielmehr zur Idee, dass dem fotografischen Akt eine *wechselseitige Bestimmung* zwischen ihnen zugrunde liegt. Obwohl Fotografierende mit technischen Mitteln ihre Bilder schaffen, leisten sie – sofern ihre Fotos ästhetische Zwecke anstreben – mit ihrer eigenen Kreativität einen wichtigen Beitrag zur fotografischen Praxis. Das Verhältnis vom Sehen der Fotografierenden und der Kamera wird an vielen Stellen dieser Dissertation zum Gegenstand kritischer Betrachtung.

Im Anschluss an die soeben geschilderte Typologie der für mich relevanten Foto-Praktiken, möchte ich auf eine weitere Einschränkung in Bezug auf den theoretischen Fokus dieser Dissertation hinweisen. Aspekte der fotografischen Praxis, welche über die Ästhetik (im oben skizzierten doppelten Sinne des Wortes) hinausgehen – etwa politische oder ethische Konnotationen des fotografischen Akts –, werden in dieser Arbeit weitgehend in Klammern gesetzt. Damit wird nicht ihre Relevanz unterschätzt, sondern lediglich der Rahmen meines Interesses näher präzisiert. Ich untersuche das fotografische Sehen auf einer gleichsam ‚rudimentären‘ epistemisch-phänomenologischen Ebene, was jedoch auch bei Fotopraktiken, bei denen Ästhetik nicht im Mittelpunkt steht (z. B. beim Foto-

¹⁶ In diesem Zusammenhang finde ich Friedrich Kittlers Begriff des ‚technischen Apriori‘ als eine Inspiration. Vgl. z. B. T. Gnosa, „Historisches oder mediales Apriori? Versuch einer terminologischen Rejustierung“, in: *Le foucauldien*, 3:1, 2017, S. 1–32, S. 3 ff.

¹⁷ Manche Theoretiker sehen in der immer mehr automatisierten Kameras einen Grund, Fotografierende bei der fotografischen Produktion sogar für entbehrlich zu halten. Vgl. z. B. D. Palmer, „Redundant Photographs: Cameras, Software and Human Obsolescence“, in: D. Rubinstein, J. Golding, A. Fisher (Hg.): *On the Verge of Photography: Imagining Beyond Representation*, Birmingham: ARTicle Press, 2013, S. 50 ff. Diese Tendenz zur Relativierung der Rolle des/der Fotografierenden aufgrund der Automatisierung ist jedoch nicht erst ein Produkt des 21. Jahrhunderts, denn bereits André Bazin hat sie in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht. Vgl. A. Bazin: „Ontologie des photographischen Bildes“, in: R. Fischer (Hg.): *Was ist Film?*, übers. v. R. Fischer u. A. Düpee, Berlin: Alexander Verlag, 2009 [1945], S. 37. Es bleibt jedoch fraglich – wie dies Hagi Kenaan in seiner neuen Studie argumentiert –, ob das Technische allein (sowohl früher als auch heute) die Entwicklung der Fotografie und ihre Praxis bestimmen kann. Das Wesen des Technologischen – so Kenaan in Anlehnung an Heidegger – ist nicht selbst etwas Technologisches. Vgl. H. Kenaan, *Photography and its Shadow*, Stanford: Stanford University Press, 2020, S. 2. Trotz bedeutsamer diskontinuierlicher ‚Bruchmomente‘ in der Entwicklung des fotografischen Mediums (reflektiert z. B. im Aufkommen der digitalen Fotografie), besteht m. E. dennoch eine *Kontinuität* fotografischer Praktiken, bei der die Rolle eines ‚fotografischen Auges‘ nicht übersehen werden darf.

journalismus oder bei der Kriegsberichterstattung) eine wichtige Rolle spielt. In diesem Sinne könnten Ergebnisse dieser Dissertation durchaus auch mit einer politisch-gesellschaftlichen Perspektive auf das Fotografieren kombiniert werden. Um ein konkretes Beispiel zu geben: Das Framing, welches einen wichtigen Topos meiner phänomenologischen Untersuchungen bildet, könnte durchaus mit Judith Butlers Topos des Frames im Kontext der Politik des Bildes in eine Verbindung gebracht werden.¹⁸ Diesen und ähnlichen Schnittstellen zwischen Ästhetik und Politik kann jedoch erst bei zukünftigen, über diese Dissertation hinausgehenden Gelegenheiten eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

2. METHODE

Nach dieser ersten Skizzierung des fototheoretischen Kontextes, in dem diese Dissertation situiert werden kann, sowie der relevanten Fotopraktiken, auf die sie sich bezieht, möchte ich als Nächstes die Methode dieser Arbeit kurz ansprechen. Im Lichte des bereits erörterten fototheoretischen Kontextes kann diese Dissertation als ‚interdisziplinär‘ bezeichnet werden. Die philosophische Argumentation, die in dieser Arbeit durchwegs federführend ist, wird an vielen Stellen – oft in den Fußnoten – mit theoretischen Ansätzen aus anderen Disziplinen fachübergreifend in Beziehung gesetzt. TheoretikerInnen, mit denen in diesem Sinne ein Dialog geführt wird, stammen aus unterschiedlichen Disziplinen wie der Bild- und Medientheorie, der Soziologie, Semiotik, Filmkritik, usw. Darüber hinaus gilt es anzumerken, dass ich mich gelegentlich auf Aussagen oder fotografische Beispiele anderer Fotografierender sowie auf Beispiele aus meiner eigenen Fotopraxis beziehen werde, um jeweils relevante theoretische Schlüsse daraus zu ziehen. Der leitende theoretische Blick dieser Arbeit ist jedoch, wie der Dissertationstitel schon anzeigt, phänomenologisch orientiert. Mit einer ihrer vornehmlichen Akzentuierungen, insbesondere dem Fokus auf die Erste-Person-Perspektive, kommt die Phänomenologie m. E. der Perspektive der Fotografierenden nahe und kann aus diesem Grund für die Beschreibung der fotografischen Praxis besonders fruchtbar gemacht werden.

Wenngleich Fotografie nicht zu besonders prominenten phänomenologischen Themen gehört, bestehen doch gewichtige Vorstudien, auf die ich nun in aller Kürze verweisen möchte, zumal ich

¹⁸ Vgl. J. Butler, „Torture and the ethics of photography“, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, Bd. 25, 2007, S. 951–966; *dies.*, „Photography, War, Outrage“, in: *theories and methodologies*, New York: The Modern Language Association of America, 2005, S. 822–827; vgl. auch D. Prieto Arrubla, „Politique de l’image: apparition de l’humain et résistance à partir de Judith Butler et Georges Didi-Huberman“, in: F. Gurjanov u. E. Coquereau-Saouma (Hg.): *Interpretationes*, Prag: Acta Universitatis Carolinae, Studia Philosophica Europeana, Bd. 8/2, 2018, S. 82–97.

mich mit manchen von ihnen im Hauptteil der Dissertation näher beschäftigen werde. Iris Därmann hat im Rahmen ihrer umfangreichen Studie über das Bild zwei Kapitel der Fotografie gewidmet und auf diese Weise eine wichtige Pionierleistung bei der Erforschung des Verhältnisses von Fototheorie und Phänomenologie im deutschsprachigen Raum erbracht.¹⁹ Iris Laner und Eva Schürmann haben bei ihren jeweiligen Untersuchungen wichtige Beiträge zum Verständnis der Zeitlichkeit der fotografischen Bilder entwickelt,²⁰ während Jürgen Hasse in seinem neuerdings erschienenen Buch den Raum in den Mittelpunkt gestellt hat.²¹ Im Kontext der heute noch aktuellen Debatte zwischen dem Neuen Realismus und der Phänomenologie hat Hans Rainer Sepp einen wichtigen erkenntnistheoretischen Beitrag geleistet, in dessen Kern dezidiert die Fotografie als Beispiel angeführt wird.²² Das Verhältnis von Fotografie und Phänomenologie – inspiriert u. a. durch Roland Barthes’ Hinweis auf seine phänomenologische Inspiration in *Die Helle Kammer*²³ – wurde ebenso im englisch- und französischsprachigen Raum thematisiert.²⁴ Ähnlich wie im Falle der Fototheorie wird auch im phänomenologischen Kontext dem Bild des Fotografierens spürbar mehr Aufmerksamkeit als dem Akt desselben geschenkt, sodass diese Dissertation insbesondere diese Lücke in der Forschung über fotografisch relevante Themen ein Stück weit füllen kann. Unter wenigen Studien, die sich ausdrücklich mit dem Fotografieren beschäftigen, gehören z. B. Lambert Wiesings Einschätzung der *Geste* bei Vilém Flusser oder aber Chan-Fai Cheungs (張燦輝) Überlegungen zu den

¹⁹ I. Därmann, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Wilhelm Fink, 1995, S. 188–226, S. 385–430.

²⁰ I. Laner, „So wird anders gewesen sein. Zur Zeitlichkeit des photographischen Bildes“, in: D. Moran u. H.R. Sepp (Hg.): *Phenomenology 2010 (Selected Essays from Northern Europe: Traditions, Transitions, and Challenges*, Bd. 4), Bukarest: Zeta Books, 2011, S. 503–528; E. Schürmann, „Erscheinen als Ereignis. Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie“, in: E. Alloa (Hg.): *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München: Wilhelm Fink, 2013, S. 17–38.

²¹ J. Hasse, *Photographie und Phänomenologie. Mikrologien räumlichen Erlebens*, Bd. 3, Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 2020.

²² H.R. Sepp, „Das Reale und die Welt“, S. 295–310.

²³ In diesem Zusammenhang ist insbesondere der achte Kapitel „Eine nachlässige Phänomenologie“ von Relevanz. R. Barthes, *Die Helle Kammer*, S. 29 f.

²⁴ Vgl. hierzu A. Fisher: „Beyond Barthes – Rethinking the Phenomenology of Photography“, in: *Radical Philosophy* 2008, S. 19–29; M. Pettersson, „Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69/2, Wiley, American Society for Aesthetics, 2011, S. 185–196; vgl. auch: K.Y. Lau, „Chiasme du visible et de l’imaginaire. Esquisses pour une approche phénoménologique de la photographie“, in: *Chiasmi International: Publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty, Nouvelle série* Bd. 14, Paris/Milano/Pennsylvania: Vrin/Mimesis/Penn State University, S. 491–499.

Modalitäten des Sehens, welche für den Akt des Fotografierens konstitutiv sind.²⁵ In diesem Kontext kann ebenso Thomas Eberles phänomenologische Reflexion seiner eigenen Fotopraxis erwähnt werden.²⁶ Während sich Wiesing und Cheung auf Husserl beziehen, nimmt Eberle in Alfred Schütz Phänomenologie seinen Ausgangspunkt. Ich hingegen möchte eine Phänomenologie des Fotografierens ausgehend von zwei anderen wichtigen Denkern des 20. Jahrhunderts entwickeln: Martin Heidegger und Nishida Kitarō (西田 幾多郎).

Es ist zunächst wichtig anzumerken, dass weder der deutsche noch der japanische Philosoph eine Theorie des Fotografierens entworfen haben. Mit einer Ausnahme bei Heidegger (auf die später in der Arbeit referiert wird) nimmt Fotografie so gut wie kaum einen Platz im Mosaik der jeweiligen philosophischen Überlegungen dieser beiden Denker ein. Die Begründung für die Auswahl der Autoren, die als Hauptreferenzen in dieser Dissertation fungieren, kann daher offensichtlich nicht in ihrer eigenen Vorarbeit zum Thema des Fotografierens gesucht werden. Nichtsdestotrotz haben Heidegger und Nishida höchst produktive *mediale Denk-Ansätze* entwickelt, welche m. E. für Analysen der fotografischen Praxis im Allgemeinen und des fotografischen Sehens im Besonderen besonders gut geeignet sind. Während Heidegger die Bezüglichkeit des In-der-Welt-seins ausführlich erörtert hat (woraus die Position des/der Fotografierenden in der Welt angesichts des zu fotografierenden Seienden fruchtbar beschrieben werden kann), entwickelte Nishida ein dialektisches Denken, das eine nicht-dualistische Konzeption des Verhältnisses zwischen (dem fotografierenden) Subjekt und (dem zu fotografierenden) Objekt zu bedenken ermöglicht. In dieser Dissertation möchte ich daher Wege skizzieren, welche man *mit* Heidegger und *mit* Nishida gehen kann, um in diesem neuen Licht unterschiedliche Aspekte und Facetten des Akts des Fotografierens

²⁵ L. Wiesing, „Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit: Zur Husserl-Rezeption bei Flusser“, in: *Flusser Studies* 10, 2010, Online-Zugang: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/wiesing-fotografieren.pdf> (am 1.4.2022); Ch.-F. Cheung, „Phenomenology and Photography: On Seeing Photographs and Photographic Seeing“, in: *Kairos: Phenomenology and Photography*, Hong Kong: Edwin Cheng Foundation, Asian Centre for Phenomenology, 2009, S. 2–9. Flusser gilt notabene als einer der ersten, der die Tätigkeit des Fotografierens explizit mit Phänomenologie verglichen hat. Vgl. V. Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, S. 100–118. Wiesing hat auch weitere für die Erforschung der Fotografie relevante Studien geliefert, wie z. B.: L. Wiesing, *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*, übers. v. N. A. Roth, London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury, 2016, S. 136–140; oder: ders.: „Was könnte « Abstrakte Fotografie » sein?“, in: ders.: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 81–98.

²⁶ Vgl. T.S. Eberle, „Der Akt des Fotografierens. Eine phänomenologische und autoethnografische Analyse“, in: ders. (Hg.): *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 97–116. Wenngleich auch ich meine Erfahrung mit der eigenen Praxis des Fotografierens als eine ‚empirische Quelle‘ in dieser Arbeit mit heranziehe, möchte ich auf eine explizite theoretische Behandlung des eigenen Fotografierens verzichten.

zu erschließen.²⁷ Genauer gesagt bilden Heidegger und Nishida den jeweiligen *theoretischen Rahmen*, *innerhalb dessen* die Beantwortung relevanter Fragen dieser Arbeit versucht wird; wenn notwendig, wird gelegentlich auch über Heidegger und über Nishida hinaus argumentiert, damit der thematisierten ‚Sache selbst‘ möglichst präzise Rechnung getragen werden kann. Insofern der Beitrag dieser Dissertation in erster Linie im sachlich-thematischen Sinne zu verstehen ist, wird in ihr auf historische oder philologische Analysen im Sinne der Heidegger- bzw. Nishida-Forschung verzichtet. Die Dissertation kann in Hinsicht auf den jeweiligen philosophischen Gehalt dennoch folgenden wichtigen Beitrag leisten: Indem sie zur Erforschung eines konkreten Themas wie des Fotografierens herangezogen werden, können Heideggers und Nishidas oft abstrakte und/oder schwierig zugängliche Begriffe und Theorien ein Stück weit greifbarer und anschaulicher gemacht werden. In diesem Sinne stellt diese Dissertation ein Bemühen dar, die ‚praktische Relevanz‘ der Philosophien Heideggers und Nishidas aufzuzeigen.

Bevor ich mich der Präsentation des Inhalts einzelner Dissertationskapitel zuwende, möchte ich noch ein paar wichtige Einschränkungen bezüglich meines ‚Umgangs‘ mit Heidegger und Nishida äußern. Zunächst möchte ich hervorheben, dass sich diese Dissertation auf die Philosophie des *frühen* Heideggers beschränkt. Die Begründung dafür liegt in einer explizit phänomenologischen Orientierung dieser Schaffensperiode Heideggers, welche ich gerade für das Thema des Fotografierens fruchtbar machen möchte. Eine Inbezugnahme späterer Überlegungen des deutschen Denkers würde den so anvisierten Rahmen der Untersuchung sprengen. Hingegen wird im Fall Nishidas eine Auswahl der Texte und Probleme aus verschiedenen Etappen seines Denkens herangezogen, woraus ein Bogen von Nishidas allerersten Veröffentlichung bis zu seinen bereits reifen Werken geschlagen wird. Für diese ‚Asymmetrie‘ in Hinsicht auf den Fokus, der in Heideggers und Nishidas Oeuvre als Ganzem gesetzt wird, gibt es zwei Gründe. Erstens kehrt Nishida zu immer sehr ähnlichen Problemen, um die er gleichsam denkerisch kreist, zurück. Auf diese Weise

²⁷ Heideggers und Nishidas Philosophien wurden bisher im Kontext der Erörterung der fotografischen Praxis so gut wie kaum erörtert. Die wichtigste Ausnahme ist hierbei Koral Wards Studie, mit der ich mich im fünften Kapitel dieser Dissertation ausführlich beschäftige. K. Ward, *Augenblick: The Concept of the 'Decisive Moment' in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, Aldershot: Ashgate, 2008, S. 125–148. Auf andere Studien, die zwar nicht mit dem Fotografieren, aber dennoch mit Fotografie und Heidegger zu tun haben, werde ich an relevanten Stellen hinweisen. Zu Nishida und Fotografie wurden meines Wissens bisher keine Studien geschrieben (mit der Ausnahme meines eigenen Aufsatzes zur ‚Ortlogik des Fotografierens‘, welcher in dieser Dissertation im siebten Kapitel vollständig wiedergegeben ist).

hat sich sein Denken immer weiter entwickelt.²⁸ Bei Nishida liegt m. E. keine so große Wende vor, die hinsichtlich ihrer Implikationen mit Heideggers ‚Kehre‘ vergleichbar wäre.²⁹ Dies ermöglicht eine – mit Nishida gesprochen – ‚diskontinuierlich-kontinuierliche‘ Auseinandersetzung mit seinem Denken durch verschiedene Phasen der Entwicklung hindurch. Zweitens ist in diesem Kontext ebenso ein sehr unterschiedlicher Stand der Forschung im Westen zu berücksichtigen. Während zu Heideggers Philosophie zahlreiche Studien bestehen – von Einführungen, über Handbücher zu Aufsätzen, die die unterschiedlichsten Facetten seines Denkens analysieren –, ist über Nishida eine viel begrenztere Anzahl von Kommentaren und Sekundärliteratur sowie übersetzten Werken zugänglich. Obwohl ich mich nur in einem eingeschränkten Sinne auf Originaltexte Nishidas berufen kann, beabsichtige ich mit dieser Dissertation einen bescheidenen Beitrag zur Pluralisierung des heute noch vorwiegend eurozentrischen philosophischen Diskurses zu leisten.

Damit verbunden gilt es noch Folgendes anzumerken: Durch den Bezug auf eine nicht-westliche Philosophie entsteht m. E. zugleich eine interkulturelle Perspektive auf das Problem des Fotografierens. So wird z. B. das Thema der Zeitlichkeit mit Nishidas Theorie erörtert, welche ohne einen buddhistischen Hintergrund nicht vollständig nachvollziehbar wäre. Ein anderes Beispiel wäre die durch Nishida oft verwendete nicht-aristotelische *Sokuhi*-Logik. Diese und andere asiatisch inspirierte philosophischen Inhalte in Nishidas Denken verstehe ich als eine interkulturelle Bereicherung meiner phänomenologischen Untersuchungen über die fotografische Praxis.

3. AUFBAU UND GEDANKENGANG

Dies bringt mich zur inhaltlichen Präsentation der einzelnen Dissertationskapitel. Im ersten Kapitel wird die These einer Grundspannung zwischen Passivität und Aktivität des fotografischen Sehens anhand Heideggers Kant-Interpretation sowie von relevanten Stellen in *Sein und Zeit* artikuliert. Laut dieser Überlegung sind Fotografierende als endliche Wesen bzw. Dasein auf schon Seiendes (passiv) angewiesen; dies schließt eine Einbettung ihres Sehens in praktische Zusammenhänge mit

²⁸ Vgl. z. B. hierzu die folgende Anmerkung Rolf Elberfelds: „Nishida wird von seinem Grundgedanken immer weiter über sich selber hinausgetrieben, sodaß seine Texte auf dem Hintergrund seiner inneren Denkentwicklung zu lesen sind. In den Vorworten zu seinen Werken [...] bekennt er immer wieder seine Unzufriedenheit mit dem jeweils Erreichten. Zugleich ist er aber gerade dadurch motiviert, seine Fragen erneut zu durchdenken.“ R. Elberfeld, „Einleitung“, in: K. Nishida: *Logik des Ortes. Der Anfang der modernden Philosophie in Japan*, hg. und übers. v. R. Elberfeld, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999a, S. 4 f.

²⁹ Nishidas Fokus auf die ‚Ort-Logik‘ sowie auf die geschichtliche Welt wird in der Arbeit zwar jeweils als eine ‚Wende‘ in seinem Denken bezeichnet, aber es geht dabei vielmehr um eine Verschiebung des theoretischen Fokus als um einen radikalen Bruch mit früher entwickelten Standpunkten.

ein. Zugleich können Fotografierende überhaupt erst dank einem fotografischen Know-How sehen, was auf eine Verwandtschaft mit dem Sehen der Kamera zurückgeht. Fotografierende drücken im aktiven Sinne ihr fotografisches Interesse für die Erscheinungen der Welt aus, was mit Heideggers Beschreibung eines wissenschaftlichen Entwurfs der Welt zum Teil parallelisiert werden kann. Meiner These der Spannung von Aktivität und Passivität des fotografischen Sehens zufolge (die ich auch in weiteren Kapiteln vertrete), ist das Fotografieren daher sowohl von Fotografierenden und ihrer ‚apriorischen‘ fotografischen Fähigkeit als auch von der Welt selbst und den Erscheinungen abhängig. Die Entwicklung dieser These ermöglicht Heideggers zweifacher Fokus, welcher zum einen auf dem ‚Primat der Praxis‘ und zum anderen auf einem auf Kant gestützten ‚transzendentalen‘ Ansatz liegt.³⁰

Die Ergebnisse des ersten Kapitels legen es nahe, dass sich das fotografische Sehen zwar aus der Störung der Praxis ereignet, zugleich aber erst durch ein den Fotografierenden inhärentes Apriori möglich ist. Wie lassen sich diese zwei Behauptungen versöhnen? Worin liegt das Primat der fotografischen Anschauung: In der Praxis oder bei der Theorie? Im zweiten Kapitel versuche ich dieses ‚Fundierungsdilemma‘ zu überwinden, welches im ersten Kapitel gleichsam in der Luft hängen geblieben ist. Laut Heideggers Auffassung ist Dasein in seinem Sein ständig *im Transzendieren*, so dass erst aufgrund dieser ursprünglichen Transzendenz bzw. der Erschlossenheit der Welt etwas im praktischen oder theoretischen Kontext erfasst werden kann. Nebst dem Angebot einer möglichen Lösung des Fundierungsverhältnisses wird in diesem Kapitel auch das Problem der Zeit zum ersten Mal in dieser Dissertation erörtert. Dem Unterschied zwischen einem ‚praktischen‘ und einem ‚theoretischen‘ Zugang zur Welt liegen jeweils unterschiedliche Modi der Zeit zugrunde, welche beide auf die Zeitlichkeit des Daseins zurückgehen. Der ‚Umschlag‘ von einem praktischen zu einem proto-theoretischen Sehen stellt daher eine Veränderung des Zeithorizonts dar.³¹

Im dritten Kapitel, das die Form eines Exkurses annimmt, reagiere ich auf einen Aufsatz von Chan-Fai Cheung. Obwohl hier die Diskussion ausnahmsweise keinen Bezug zu Heidegger (oder zu

³⁰ Diese Gegenüberstellung entnehme ich William Blattner. In der Dissertation werde ich mich oft auf den folgenden Aufsatz des amerikanischen Philosophen beziehen: W. Blattner, „Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice: An Aporia in Heidegger’s Early Philosophy“, in: *Transcendental Heidegger*, hg. v. S. Crowell u. J. Malpas, Stanford: Stanford University Press, 2007, S. 10–27. Es handelt sich hierbei um zwei etwas entgegengesetzte Positionen bei Heidegger, die ich jedoch zusammenbringe, um daraus meine eigene These der Spannung von Passivität und Aktivität beim Fotografieren zum Ausdruck zu bringen.

³¹ In diesem Kapitel berufe ich mich stark auf William McNeills Interpretation. Vgl. W. McNeill, *The Glimpse of the Eye: Heidegger, Aristotle, and the Ends of Theory*; Albany: State University of New York Press, 1999, S. 55–92.

Nishida) hat, versteht sich dieses Kapitel als eine Fortsetzung der beiden vorigen Kapitel, in denen das Thema des fotografischen Sehens im Mittelpunkt stand. Cheung versteht das fotografische Sehen als das Sehen durch den Kamerasucher. Als solches ist dieses Sehen ‚reduzierend‘ und fordert eine Einstellungsänderung der Fotografierenden, die sich mit der Übung der phänomenologischen Reduktion vergleichen lässt. In diesem Kapitel rekonstruiere ich zunächst Cheungs Beschreibung zweier Schritte der dem Fotografieren inhärenten Reduktion. Daraufhin füge ich – basierend auf dem Unterschied zwischen dem Sehen der Fotografierenden und dem Sehen der Kamera, auf den ich besonders beharren möchte – einen weiteren, dritten Schritt hinzu. Obwohl Fotografierende entscheiden, welcher Teil ihres Wahrnehmungsfelds aufgenommen wird (Schritt-1) und wie das Foto im Frame eingestellt werden kann (Schritt-2), können trotzdem Elemente in das Bild ‚hereinfallen‘, welche Fotografierende beim fotografischen Sehen *nicht* gesehen haben (Schritt-3). Diese ‚symbolische‘ Ergänzung³² des fotografischen Frames geht auf die bereits erwähnte Diskrepanz zwischen dem menschlichen und dem technischen Sehen beim Fotografieren zurück. In diesem Kapitel plädiere ich ebenso dafür, dass das fotografische Sehen im Sehen durch den Sucher zwar terminieren kann, sich auf diese Weise aber nicht erschöpfend thematisieren lässt. Mit dem Begriff des ‚Sehens-für-die-Kamera‘ konzipiere ich ein ‚früheres Sehen‘, das vielmehr mit dem ‚Bemerken von etwas Fotografischem‘ zusammenhängt, was die Betätigung der Kamera zuallererst motiviert. Damit wird sowohl eine Verbindung mit der bereits in den ersten zwei Kapiteln durchdachten Konzeption des fotografischen Sehens hergestellt als auch eine Grundlage für die Diskussion des nächsten Kapitels geschaffen, in dem erneut die phänomenologische Reduktion im Mittelpunkt steht.

Im vierten Kapitel befasse ich mich mit Rudolf Bernets Interpretation einer doppelten phänomenologischen Reduktion bei Heidegger. Insofern der Umgang mit den Dingen (Heideggers ‚Pragmatismus‘) einen ersten wichtigen Topos der ersten Reduktion bildet, geht es mir zunächst darum, den Ergebnissen der vorigen Kapitel einen Rahmen der phänomenologisch-fotografischen Reduktion (à la Heidegger) zu verleihen. Im zweiten Schritt geht es mir um eine Erweiterung des Themenfelds. Für Bernet spielt das Verhältnis von Mitsein und Vereinzelung noch bei der ersten Reduktion eine wichtige Rolle. Mit diesem Gedanken versuche ich einen neuen Aspekt der Situation des Fotografierens zu beschreiben. Der fotografische Akt isoliert den Blick des/der Fotografierenden und

³² Ich beziehe mich hierbei auf Finks Idee des Symbols als Spannung eines Teils (sýmbolon) zu einem ausstehenden, d. h. nicht positiv als es selbst gegebenen ‚Ganzen‘.

diese ‚Vereinzelung‘ betrifft neben einer vorläufigen Absonderung aus der Gruppe (falls der/die Fotografierende beim Fotografieren nicht schon allein war) auch eine Distanznahme vom gemeinschaftlichen Blick des Man-Selbst in dieser Situation: Fotografisches Sehen ist nicht-konventionelles Sehen. Die zweite Reduktion hängt für Bernet mit der Erfahrung der Angst zusammen, in der Dasein seiner Eigentlichkeit begegnen kann. Ich versuche einige philosophischen Folgen der Angst und der Eigentlichkeit im Kontext des Fotografierens anwendbar zu machen. Hier geht es mir um eine tiefgreifende existentielle Vereinzelung des Daseins, aus welcher ich einen, ‚jemeinigen Stil‘ des Fotografierens vorschlage. Ebenso fokussiere ich mich auf das Thema der Sterblichkeit: Ein fotografischer Moment kann – wie der Tod selbst – jeder Zeit kommen und Fotografierende haben sich zum fotografischen Augenblick als einem konkreten Ende der Zeit zu verhalten; was sie fotografieren, wird in dieser Form in der Zukunft nie wieder zugänglich.

Das fünfte Kapitel ist zugleich das letzte Kapitel des ersten Teils der Dissertation, in dem ich mit Heideggers Philosophie relevante Schlüsse für das Verständnis der fotografischen Praxis ziehe. In ihm setze ich mich mit Koral Wards Studie über den Augenblick (bei Heidegger und bei Henri Cartier-Bresson) auseinander. Zunächst zeige ich, dass Ward das fotografische Sehen mit der Eigentlichkeit parallelisiert, und, dass diese Grundvoraussetzung ihre Interpretation, die zugleich einen Unterschied zu meiner Position markiert, einfärbt. Nichtsdestotrotz bieten Wards Analysen des Augenblicks beim Fotografieren durchaus fruchtbare Ergebnisse, die ich in diesem Kapitel rekonstruiere. Es geht jedoch um eine kritische Betrachtung, sodass ich im Anschluss an den jeweiligen Punkt ebenso meine kritischen Bemerkungen zum Ausdruck bringe. In diesem Kapitel werden Themen wie Stimmung (welche im vorigen Kapitel nur vorgezeichnet wurde), Antizipation sowie die rechtzeitige fotografische Entscheidung angesprochen. Die Diskussion dieses Kapitels baut auf schon gewonnenen Ergebnissen und Thesen früherer Kapitel auf, wodurch es darauffolgend möglich wird, mit Ward über Ward hinaus weitere Überlegungen und Entwicklungen zu formulieren.

Mit dem sechsten Kapitel beginnt zugleich der zweite Teil der Dissertation, der einer nishidaschen Perspektive auf das Fotografieren gewidmet ist. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht Nishidas Begriff der reinen Erfahrung (純粹經驗), welcher anhand von vier Kriterien präsentiert und dann für die Beleuchtung des fotografischen Akts verwendet wird. Dies besagt, dass das Fotografieren vor der Differenzierung von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ vollzogen wird. ‚Fotografierende‘ und ‚zu fo-

tografierende Dinge' werden erst im Akt des Fotografierens konstituiert. Damit verbunden soll das Subjekt – insofern das Fotografieren als eine Form der reinen Erfahrung begriffen wird – nicht bloß seine eigenen Vorstellungen und Interessen auf die Welt projizieren, sondern einen unmittelbaren Kontakt mit dem Gesehenen erproben. Um dies zu erreichen, muss zweckhaftes Denken schlechthin ausgeschaltet werden. Das Verhältnis von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ sowie von ‚aktiv‘ und ‚passiv‘ wird im weiteren Schritt auch mit Nishidas Konzeption der Einheit des Widersprüchlichen vertiefend reflektiert. Zum Schluss bespreche ich das Primat der Gegenwart, welches für Nishida der reinen Erfahrung zugrunde liegt. Das Fotografieren wird in diesem Sinne als ein immer gegenwärtiger Akt durchdacht, in welchem Aspekte der Vergangenheit und der Zukunft zusammenkommen.

Das siebte Kapitel basiert auf Nishidas Ort-Logik (場所的論理), die im Mittelpunkt seiner mittleren Schaffensperiode steht. Es geht in diesem Kapitel um das Konzipieren einer Ort-Logik *des Fotografierens*, bei der verschiedene Elemente (Orte) in eine Beziehung wechselseitiger Bestimmung gebracht werden. Dies kann als eine Vertiefung und Erweiterung Nishidas relationalen Denkmodells angesehen werden, das schon bei der Diskussion der reinen Erfahrung im vorigen Kapitel in ersten Keimen zum Ausdruck gebracht wurde. Als relevante Orte werden die Kamera, der/die Fotografierende, sowie die fotografische Situation berücksichtigt. Diese Orte werden nicht nur einzeln analysiert, sondern auch ihr Verhältnis zueinander wird durchdacht, woraus eine genuine Ort-Logik entsteht. Die jeweils ‚kleineren‘ Orte behalten zwar eine Selbstständigkeit, aber sie werden zugleich unter dem jeweils ‚größeren‘ Ort subsumiert: Die Kamera gehört zum Ort des/der Fotografierenden, der/die wiederum ein integraler Teil des Ortes der Situation ist. Der Ort der Situation wird als ein umfassender Ort gedacht, welcher sowohl die zu fotografierenden Gegenstände als auch andere Faktoren wie z. B. die vorhandenen Lichtverhältnisse in sich einschließt. Über die Entwicklung einer Ort-Logik des fotografischen Akts hinaus enthält dieses Kapitel ebenso eine erste Skizze der Beschreibung des Fotografierens mit dem späteren Nishida, wo Begriffe wie handelnde Anschauung (行為的直観), diskontinuierliche Kontinuität (非連続の連続) und das ewige Jetzt (永遠の今) eine prominente Rolle spielen.

Das achte und zugleich letzte Dissertationskapitel befasst sich mit Nishidas Idee der geschichtlichen Welt (歴史的世界) und des Leibes (身体). Im Vergleich zu einer auf der Logik basierenden Diskussion des letzten Kapitels wird hier eine leibpraktische sowie eine geschichtliche Dimension betont.

Die Welt der Geschichte wird für Nishida in erster Linie durch das Wirken (働<) bestimmt, welches sowohl vom ‚Subjekt‘ nach ‚Außen‘ als auch umgekehrt verläuft; daraus ergibt sich ein Verhältnis wechselseitiger Bestimmung von Welt und Leib. Im Kontext des Fotografierens thematisiere ich zunächst das Produzieren der Fotografien als eine konkrete Art und Weise, wie Fotografierende die geschichtliche Welt beeinflussen. Im Folgenden widme ich mich der Aufnahmesituation selbst und analysiere das Wechselverhältnis von ‚Subjekt‘ und seiner Äußerlichkeit im intersubjektiven Kontext sowie auf der Folie des Gedankens eines ‚situierten Handelns‘.³³ Ich untersuche ebenso die Möglichkeit, den individuellen Stil des Fotografierens mit Nishida zu durchdenken, welcher jedoch nicht als isoliert zu verstehen ist, sondern sich als eine ‚Einzelbestimmung der Welt‘ denken lässt. Zum Schluss thematisiere ich die leiblichen Bewegungen beim Fotografieren, die Nishidas Theorie zufolge immer die äußere Wirklichkeit widerspiegeln. Ich schenke der Funktion (機能) des Auges und der Hand, welche sowohl bei Nishidas Leibtheorie als auch beim Fotografieren im Mittelpunkt stehen, besondere Aufmerksamkeit. Insofern bei Heidegger eine Leibtheorie vorhanden ist, wird meine Theorie des Fotografierens mit dem späten Nishida hinsichtlich dieses wichtigen Aspekts ergänzt.

Zum Schluss dieser Einleitung möchte ich einige Bemerkungen zur formalen Gestaltung der Arbeit machen. Diese Dissertation kann als **zum Teil kumulativ** verstanden werden. Genauer gesagt fungieren zwei publizierte Aufsätze und ein zur Veröffentlichung angenommenes Paper als einzelne Kapitelskapitel. Alle sonstigen Kapitel wurden als Teile für eine übliche Monografieform verfasst und wurden bisher nicht publiziert. Bei den schon veröffentlichten Dissertationsteilen handelt es sich um die Kapitel 1, 3 und 7. Ihre bibliographischen Angaben lauten wie folgt: F. Gurjanov: „Perspectives on Photographic Vision with Early Heidegger: Enactment, Ontology, Practice, and Theory“, in: R. N. Mion (Hg.): Special issue: *Depiction: Contemporary Studies on Pictorial Representation*, Studies on Art and Architecture/Studien für Kunstwissenschaft, Bd. 29/3–4, Tallinn: Estonian Society of Art Historians and Curators, 2020, S. 91–106; *ders.*: „Phenomenology and Photographing: On ‘Photographic Reduction(s)’ and the Genesis of ‘Photographic Seeing’“, in: H.R. Sepp (Hg.): *Back-Front-Self: Photographs by Chan Fai Cheung, Texts by Chan Fai Cheung, Filip Gurjanov, and Hans Rainer Sepp*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2022 (im Erscheinen) [Annahme:

³³ Ich beziehe mich auf Chin-yuen Cheungs (張政遠) Interpretation: Ch.Y. Cheung, „Nishida Kitarō’s Philosophy of Body“, in: *Dao*, Bd. 13, Dordrecht: Springer Science+Business Media, 2014, S. 507–523.

2019]; *ders.*: „Zu einer Ort-Logik des Fotografierens. Perspektiven mit Nishida Kitarō“, in: L. Krings, F. Greco, Y. Kuwayama (Hg.): *Transitions: Crossing Boundaries in Japanese Philosophy*, Chisokudō: Frontiers of Japanese Philosophy, Bd. 10, Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2021, S. 283–315. Wie die Titel der Aufsätze bereits kenntlich machen, wurden zwei Papers auf Englisch eingereicht bzw. veröffentlicht, während ein Text auf Deutsch vorliegt. Die Aufsätze werden in diese Dissertation in unveränderter Form aufgenommen,³⁴ was ebenso die Originalsprachen sowie die Zitierungsweise betrifft. Die Angaben der Seitenzahlen aus den Originalpublikationen (OP) werden in eckigen Klammern jeweils nach dem letzten Wort der betreffenden Seite der OP in den Dissertationstext eingefügt. Bibliographien einzelner Papers werden im Literaturverzeichnis der Dissertation integriert. Es sei angemerkt, dass der Aufsatz „Phenomenology and Photographing“ chronologisch früher als „Perspectives on Photographic Vision with Early Heidegger“ verfasst wurde, was die Tatsache erklärt, dass der letztgenannte Text auf den erstgenannten verweist; aus systematischen und inhaltlichen Gründen habe ich mich dennoch für die vorliegende Reihenfolge der Kapitel entschieden. Die oben präsentierte ausführliche Darlegung des Gedankengangs soll gezeigt haben, dass von vornherein ein inhaltliches Ganzes angestrebt wurde, von dem Teile vorab publiziert wurden.

³⁴ Universitäre Anbindungen sowie Hinweise auf Stipendien und sonstige Förderungen werden nicht genannt, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden. Die Affiliation ist in der Dissertation auf dem Titelblatt klar ersichtlich, während ich in der Danksagung Stipendien eigens benenne. Ebenso wurden einzelne Paper-Abstracts (soweit in der publizierten Version vorhanden), ausgelassen. Eine Änderung wurde noch im ersten Kapitel in Bezug auf den Online-Link zur Fotografie von Fred Herzog „U R Next“ vorgenommen; die veröffentlichte Version des Textes verweist fälschlicherweise auf ein anderes Bild von Herzog.

Teil I: Aus der Erfahrung des Fotografierens.

Reflexionen zum fotografischen Akt mit dem frühen Heidegger

1. Perspectives on Photographic Vision with early Heidegger: Enactment, Ontology, Practice, and Theory

Introduction

In this paper I shall use the phenomenological approach of early Martin Heidegger in an attempt to shed light on the topic of photographic vision that leads to the act of photographing. Without diminishing the importance of acts of distribution, of reception with viewers, or even of photo-editing, I shall expressly limit my focus to the act of *taking photos*, which I take to *form the basis* for subsequent acts. By consciously bracketing out other aspects of the photographic act, I will closely explore [S. 91] ‘ways of seeing’³⁵ which lead to the act of taking photos. Therefore, whenever in the following text there is a mention of a *photographic act*, it will be restricted to the meaning defined above. On an earlier occasion, I attempted to conceptually enlarge Cheung’s notion of *photographic seeing*³⁶, which he understood as the seeing that photographers have through the camera’s viewfinder. I argued that a mode of seeing which precedes looking through the view-finder of the camera should equally be regarded as relevant to the photographic act and even constitutive of it.³⁷ In this paper, I wish to continue exploring this earlier notion of seeing photographically, which – without further reference to Cheung’s sense of the term – I shall interchangeably call ‘photographic vision’, ‘photographic seeing’ or ‘seeing photographically’. Thus, the relevant subject here is not the experience of viewing photos, or even how photographers look through a view-finder to determine the

³⁵ The formulation goes back to John Berger and his influential BBC programme, which is also available as a book (J. Berger, *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation, Penguin Books, 1972). Vilém Flusser and more recently Lambert Wiesing and Cheung Chan-fai have made relevant contributions to the study of the modes of seeing that are involved in taking pictures, for which purpose they used Edmund Husserl’s phenomenology as the primary source. (L. Wiesing, *Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser*. – *Flusser Studies* 2010, vol. 10; C.-F. Cheung, *Phenomenology and Photography: On Seeing Photographs and Photographic Seeing*. – C.-F. Cheung, *Kairos: Phenomenology and Photography*. Hong Kong: Edwin Cheng Foundation Asian Centre for Phenomenology, 2009, pp. 2–10.)

³⁶ C.-F. Cheung, *Phenomenology and Photography*, p. 9.

³⁷ F. Gurjanov, *Phenomenology and Photographing: On ‘Photographic Reduction(s)’ and the Genesis of ‘Photographic Seeing’*. – *Back-Front-Self: Photographs by Chan Fai Cheung, Texts by Chan Fai Cheung, Filip Gurjanov, and Hans Rainer Sepp*. Nordhausen: Traugott Bautz, forthcoming 2022.

shot once they already know what they wish to photograph, but rather the phenomenon of noticing something photographically in a given situation, which only then leads to the act of photographing.

In the first section, using Heidegger's interpretation of Kant, I will argue that the notion of the *image* with which Heidegger operates – when applied to photography – implicitly suggests a connection with the photographic act and the vision that occurs within it. It will thus be suggested that Heidegger's philosophy offers support for the idea of photography as a performative expression of a particular way of seeing, which I believe can further be related to Heidegger's emphasis on enactment (*Vollzug*),³⁸ which I will briefly explore. In the second section, I will try to ontologically illuminate photographic vision with the aid of Heidegger's notion of *finite intuition*, equally discussed in the context of Heidegger's *Kant and the Problem of Metaphysics*, which I will apply to photographic vision. Not having the power to produce objects of their vision, photographers are entirely dependent on things to show themselves. Yet, in what precise context are things identified as possible objects of photography? This is the question that I wish to pursue in the third and last section with reference to *Being and Time*, where Heidegger regards the view on theory as derivative of a primordial practical engagement with things. William J. [S. 92] Nieberding has pointed out that certain photographic practices produce the effect of breaking from the initial practical context, which leaves the viewer of a photograph with a de-contextualised objective presence (*Vorhandenheit*) of something.³⁹ Although I sympathise with Nieberding's suggestion – which adequately describes the practices Nieberding has in mind – I find it important to further investigate the relationship between practice and theory in Heidegger, both because my distinct focus of investigation lies on the *taking of photos* and the seeing that leads to it, and because I believe that Heidegger's insistence on the positive origination of theory can help one arrive at a description of an active dimension of seeing photographically, which stands in tension with the passive side of it. I will argue that although photographic vision necessitates detachment from the initial (practical) interest in something, this is in fact positively motivated by the photographer's prior use of and knowledge of camera vision.

³⁸ In this sense, my paper can be considered a contribution to a growing interest in exploring Heidegger's thought as a constructive source of performance research. Cf. H. Diebner, *Performativität und Heideggers Hermeneutik der Faktizität. – Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy* 2012, vol. 4 (2), pp. 267–285; A. Cimino, *Phänomenologie und Vollzug. Heideggers performative Philosophie des faktischen Lebens*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2013, pp. 20–21. For discussions of photography in the contemporary performance research cf. L. Levin, *The Performative Force of Photography. – Photography and Culture* 2009, vol. 2 (3), S. 329; R. R. Shusterman, *Photography as Performative Process. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2012, vol. 70 (1), p. 67.

³⁹ W. J. Nieberding, *On the Experience of Viewing Thomas Demand's Photographs. – photographies* 2017, vol. 10 (2), p. 149.

At the end of this introduction, I will briefly allude to the kind of photographic practices I have in mind when proposing the theory. As Diarmuid Costello rightly points out, ‘what one takes as one’s paradigm case of photography will have enormous, if often unwitting, repercussions for the philosophical theory one goes on to elaborate on its basis’.⁴⁰ In contrast to some other writings that make use of Heidegger’s work in relation to photography, such as those of Nieberding and Aron Vinegar, which analyse the works of Thomas Demand and Ed Ruscha, respectively, I am less interested in photographic practices which include prior arrangements, preparations or instances of posing.⁴¹ In other words, the theory proposed here may be less applicable to practices of the so-called staged photography.⁴² Thus, in addition to narrowing my concern to the seeing that precedes the act of photographing, my analyses are further restricted to practices that are usually not planned in advance and which heavily depend on the photographer’s ability to – phenomenologically speaking – shift their attitude from a ‘mundane’ way of looking at things to seeing the world photographically. Koral Ward’s study on temporality which compares Heidegger’s *Augenblick* to Henri Cartier-Bresson’s idea of the ‘decisive moment’ comes close to the kind of approach I have in mind.⁴³ Although it would be interesting and relevant to further analyse the temporality of photographing using Heidegger’s ideas, this is beyond the scope of the present paper and I hope to investigate it on a later occasion. Some examples of practices addressed in the present paper include works by William Eggleston, André Kertész, Fred Herzog and Vivian Maier, to name but a few. Let it also be noted that insights regarding the [S. 93] experience of taking photos are further derived from my own amateur practice of photographing.

1.1. From image to enactment: Heidegger’s interpretation of image in Kant and the idea of *Vollzug*

While the notion of the image (Bild) did not occupy a significant role in his early work⁴⁴, Heidegger did make some important remarks on the subject matter in the paragraph ‘Image and Schema’⁴⁵ in

⁴⁰ D. Costello, The Question Concerning Photography. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism 2012, vol. 70 (1), p. 106.

⁴¹ W. J. Nieberding, On the Experience of Viewing Thomas Demand’s Photographs, pp. 145–155; A. Vinegar, Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography. – Art History 2009, vol. 32 (5), pp. 852–873.

⁴² For a study that centres on such practices, cf. Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration. Ed. L. Blunck. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

⁴³ K. Ward, Augenblick: The Concept of the ‘Decisive Moment’ in 19th- and 20th-Century Western Philosophy. Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 125–148.

⁴⁴ H. R. Sepp, Bild. Phänomenologie der Epoché I. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, p. 63.

⁴⁵ M. Heidegger, Kant and the Problem of Metaphysics. Trans. R. Taft. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997, pp. 65–68.

Kant and the Problem of Metaphysics, to which I would like to turn in this section. Heidegger's mention of photography in the same paragraph is well documented by phenomenologists interested in the subject of photography⁴⁶. However, I find it important to revisit the aforementioned paragraph in this section, for I believe that my reading of it can support the idea of the relevance of the photographic act for photography, which in previous discussions of Heidegger in relation to the subject of photography has been underexplored.

At the very beginning of paragraph 20, Heidegger interestingly considered the notion of the image (*Bild*) in relation to a look (*Anblick*) of something.⁴⁷ Depending on what is intuited,⁴⁸ however, the image can be taken to have different meanings. Heidegger explained:

First of all, image can mean: the look of a determinate being to the extent that it is manifest as something at hand. It offers the look. As a derivation of this meaning, image can also mean: the look which takes a likeness of something at hand (likeness), i.e., a look which is the after-image of something no longer at hand....⁴⁹

When one reads this passage with photography in mind, it is likely that the second sense of the image will first catch one's eye. One usually thinks of the photo image as a reproduction, a likeness (*Abbild*) to something. In fact, Heidegger himself explicitly referred to photography as an illustration of the image in this second sense of the term. He wrote, 'for example, a photograph ... remains only a transcription of what shows itself immediately as 'image'.'⁵⁰ Now, it is important to note that a photo, when looked at as an object of its own, equally manifests *itself* as an actual fact. Therefore, according to Heidegger's theory, a photo should also be regarded as an image in the first sense. Heidegger writes: 'This thing here, this photograph which [S. 94] is at hand, immediately offers a look as this thing. It is image in the first and broad sense.'⁵¹ Therefore, photography in Heidegger's sense should be understood both in the first and the second sense of the term *image*. This dual aspect of photography I would like to investigate more closely and consider it in relation to Heidegger's idea of enactment (*Vollzug*). But before I proceed, it should be pointed out that, for Heidegger,

⁴⁶ I. Därmann, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München: Fink, 1995, pp. 227–228; C.-F. Cheung, *Photography. – Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Eds. H. R. Sepp, L. Embree. Dordrecht: Springer, 2010, p. 260.

⁴⁷ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 65.

⁴⁸ *Intuition* here simply refers to an act of looking; it does not signify a feeling one has about something.

⁴⁹ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 65.

⁵⁰ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 66.

⁵¹ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 66.

photographs, among other kinds of images, can also be ascribed a third meaning: the image is taken to demonstrate the appearance of something in general, e.g. a photograph of a house would show how a house in general looks and even exemplify a countenance of a photo, thus of photography in general.⁵² For the purposes of this paper, however, my interest is restricted to the first two senses of the image. The third sense of the term, which primarily addresses the ‘making-sensible of concepts’⁵³ may perhaps be used to discuss photography on a different occasion.⁵⁴

So let us return to the relevant relationship between the first two senses of the image. Although Heidegger did not elaborate on photography beyond mentioning it as an example of the image in his interpretation of Kant, I believe that important conclusions can be drawn from his brief discussion. If a photo is presented to us as a concrete being, which itself has the function of re-presenting another being (which likeness it takes), it is presupposed that, phenomenologically speaking, there was an original offering of a look of something at the time of the photographic act. To now restate Heidegger’s definition of photography: ‘a photograph ... remains only a transcription of *what shows itself immediately as ‘image’*’.⁵⁵ When we, for instance, think of Kertész’ photograph *The Lost Cloud*,⁵⁶ it is clear that Kertész needed to *see* a cloud (perhaps just before it passed behind the Rockefeller Center), in order to capture it photographically. Thus, when we look at a given photograph, we in fact visually encounter that which was seen by the photographer and their camera at the time of taking the photo. Thus, seeing a photograph would mean for Heidegger, firstly, that the image as a thing offers a look of itself; secondly, this ‘thing’ includes likeness to another being; thirdly (and for our purposes most importantly), a photo presupposes an original encounter with the thing photographed in the act of taking a photo. A photograph as *Abbild* presupposes seeing *Bild* in the instance of photographing; photographers have an *Anblick* of something, which then becomes a photo image. I believe this reading of Heidegger’s concept of the image and its application to the importance of the photographic act is further supported by Heidegger’s emphasis on *Vollzug*, as discussed in his *The Phenomenology of Religious Life*.

⁵² M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 66.

⁵³ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 66.

⁵⁴ In the context of Heidegger’s discussion of the third sense of the image, perhaps a more interesting example than photography is the reference to the death mask, which Heidegger used to criticise the metaphysics of presence. Cf. E. Alloa, *Bare Exteriority: Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot*. Trans. M. Hyatt. – *COLLOQUY text | theory | critique* 2005, vol. 10, pp. 78–79.

⁵⁵ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 66 – *My italic*.

⁵⁶ Photo: André Kertész, *The Lost Cloud, New York* (negative 1937, print 1970s), © Estate of André Kertész. The image is available on The J. Paul Getty Museum’s website: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/55746/andre-kertesz-the-lost-cloud-new-york-american-negative-1937-print-1970s/> (accessed 20 May 2020).

Posing the questions ‘What is phenomenology? What is phenomenon?’, Heidegger distinguished between three moments that constitute each experience: [S. 95] the content (Gehalt) of experience, the relation (Bezug) in which this content is experienced and the enactment (Vollzug) in which the first two are actualised.⁵⁷ Heidegger thought that by referring ‘one-sidedly to the content’ this in fact ‘hides the enactment-character [das Vollzugsmäßige]’, which for Heidegger played a central role.⁵⁸ While Heidegger here had the process of thinking and doing phenomenology in mind, I believe this can further be applied to the importance of the photographic vision and the photographic act. Photography does not simply imply certain *content*; it also results from a specific *relation* to seeing something photographically, which in the given situation is also concretely *enacted* (*vollzogen*) by the photographer. In this way, Heidegger’s idea of Vollzug can in my view be taken to emphasise that photography bears in itself a performative⁵⁹ dimension: at least judging from the perspective of photographers, the relevance of the creative process of photographing is often overshadowed by an ‘objectifying’ focus on photographic images and analyses of what they portray (their content), not how they are made (enacted) as a result of a specific way of seeing things photographically.

1.2. Ontology of photographic vision: photographic seeing as ‘finite intuition’

After discussing different senses of the notion of the image in Heidegger’s interpretation of Kant and connecting them to Heidegger’s idea of enactment – which in our case helps emphasise the relevance of the act of photography – I would like to now return to Heidegger’s *Kant and the Problem of Metaphysics* and use it to examine from an ontological point of view the vision which informs and structures the photographic act. Alongside the fact that Heidegger’s interpretation of Kant is itself ontological⁶⁰, my idea for an inquiry about the ontology of photographic vision is further motivated by André Bazin’s famous essay ‘The Ontology of the Photographic Image’⁶¹. Following on

⁵⁷ M. Heidegger, *The Phenomenology of Religious Life*. Trans. M. Fritsch, J. A. Gosetti-Ferencei. Bloomington: Indiana University Press, 2010, p. 43.

⁵⁸ M. Heidegger, *The Phenomenology of Religious Life*, p. 43; cf. G. Stenger, ‘Selbst’ als Grundwort im Spannungsfeld zwischen Heideggers und ostasiatischem Denken. – Heidegger und das ostasiatische Denken. Eds. A. Denker, S. Kadowski, R. Ōhashi, G. Stenger, H. Zaborowski. Freiburg, München: Alber, 2013, p. 75; cf. also Antonio Cimino’s, David Espinet’s and Tobias Keiling’s discussion of these passages in relation to aesthetic experience in A. Cimino, D. Espinet, T. Keiling, *Kunst und Geschichte. – Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*. Eds. D. Espinet, T. Keiling. Frankfurt am Main: Klostermann, 2011, pp. 125–126.

⁵⁹ In this context, it is indicative that Heidegger’s notion of *Vollzug* can also be translated in English as ‘performance’.

⁶⁰ , p. 108.

⁶¹ A. Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*. Trans. H. Gray. – *Film Quarterly* 1960, vol. 13 (4), pp. 4–9.

from the previously mentioned claim that *the making* of photography is often overshadowed by an ‘objectified’ view of photography in which the predominant interest lies in photographic images, a shift of focus of the proposed ontological inquiry becomes necessary. In contrast to Bazin, the question is not what makes a photograph as an image unique, but rather how we can think of an ontology of photographic vision in the making of such images. Drawing on [S. 96] Heidegger, I would like to propose that photographers’ seeing – the ontology of photographic vision – can be characterised as essentially *finite*. To explain this, I will refer to paragraphs four and five, which are respectively entitled ‘The Essence of Knowledge in General’⁶² and ‘The Essence of the Finitude of Knowledge’⁶³, which as far as I am aware have not yet been cited in the literature in relation to photography. In these paragraphs, Heidegger does not speak of the concepts of photography or even of images in general, but rather of human sensibility (*Sinnlichkeit*).

In paragraph four, Heidegger first explains that our knowledge necessitates two sources according to Kant: intuition (*intuitus*) and concept (*conceptus*). Both of these are unified by the fact that they are forms of representation (*representatio*).⁶⁴ We humans depend on representations for our epistemic access to the world, for, according to Heidegger’s interpretation of Kant, our cognition is essentially finite (*endlich*).⁶⁵ Now, in order to explain what the finitude of our knowledge precisely entails, Heidegger contrasted it with knowledge that a divine being would possess. Divine knowledge (*göttliches Erkennen*) would in fact exclusively consist of infinite intuition (*unendliche Anschauung*).⁶⁶ God is in no need of a concept (*Begriff*), for he in his very act of infinite intuiting brings forth that which is intuited.⁶⁷ A mark of the absolute knowledge, as Heidegger explains, is thus precisely independence from any given being; divine knowledge does not need beings to exist, because it creates those beings in the first place.⁶⁸ In stark contrast to this, our human knowledge has no absolute character. This is what Heidegger implies when he emphasises that our knowledge as humans is finite. Our epistemological limitation has nothing to do with the fact that we cannot know everything. Rather, our knowledge is characterised by finitude, for to know anything at all, we have to start with the already given. Not only is our thinking, ‘already the mark of finitude’⁶⁹,

⁶² M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 14.

⁶³ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 18.

⁶⁴ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 16.

⁶⁵ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 17.

⁶⁶ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 17.

⁶⁷ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 17.

⁶⁸ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 17.

⁶⁹ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 17.

essentially finite, but the thinking stands in service to our senses⁷⁰, which depend on already existing beings. This is why Heidegger calls our human vision finite intuition (*endliche Anschauung*).⁷¹

After describing human seeing in contrast to divine seeing, Heidegger identified important philosophical consequences for interpreting the status of those objects that are intuited by the finite intuition. In order to understand photographic vision, I take this point to be of great significance. In paragraph five, Heidegger explained: 'Finite intuition of the being cannot give the object from out of itself. It must *allow the object to be given*.'⁷² Therefore, it is not enough to say that the thing [S. 97] that is being intuited by finite intuition must be present beforehand. As something that is 'already there', the intuited object also needs to call upon the observer to notice it at all. This clearly introduces the importance of passivity in relation to human vision, which I would argue photographers profit greatly from. Heidegger explained: 'Finite intuition, however, cannot take something in stride unless that which is to be taken in stride announces itself [sich melden]. According to its essence, finite intuition must be solicited [angegangen] or affected by that which is intuitable in it.'⁷³ In this way, Heidegger questioned what could be considered an 'intuitive' or a common-sense grasp of human sensibility, namely the idea that we humans see things because we have senses. Instead, Heidegger made the opposite claim valid: he said that we in fact possess sense organs so that we can respond to the manifestation of things. In other words, our intuition is finite for ontological reasons: it is grounded in our very finitude as (human) beings. Heidegger wrote:

Human intuition, then, is not 'sensible' because its affection takes place through 'sense organs', but rather the reverse. Because our Dasein is finite – existing in the midst of beings that already are, beings to which it has been delivered over – therefore it must necessarily take this already-existing being in stride, that is to say, it must offer it the possibility of announcing itself.⁷⁴

For Heidegger, we humans exist amidst already existing beings and can see only that which announces itself, to which we respond with our senses. If we apply this to photographic vision, we must concede that this forms the *ontological basis* on which photographers also operate. Without the object already being there and offering an aspect of itself, there would be no photographic vi-

⁷⁰ 'All thinking is merely in the service of intuition. Thinking is not simply alongside intuition, 'also' at hand; but rather, according to its own inherent structure, it serves that to which intuition is primarily and constantly directed.' (M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, pp. 15–16.)

⁷¹ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 18.

⁷² M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 18 – *My italic*.

⁷³ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 18.

⁷⁴ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 19.

sion as a way of responding to this offering. Photographers cannot create objects of their photography. In this sense, painters might be said to be closer to the 'divine intuition', because they can indeed produce objects on the canvas as they intuit them, perhaps even representing objects that do not exist in reality. Photographers, by contrast, are entirely dependent on objects showing themselves; in their practice, photographers are – as Heidegger would have put it – delivered over (*ausgeliefert*)⁷⁵ to things already given. Especially in practices where the subject of the photo is not known in advance, photographers' openness to discovering something that is already revealing itself gains seminal importance. This is what lies at the core of the ontological characterisation of intuition as finite and thus object-dependent. In this sense, Bazin's claim that the uniqueness of the photographic medium 'lies in the essential objective character'⁷⁶ undergoes a perspectival shift: photography is not only 'objective' because – as Bazin argues – a real object is represented in the picture as seen through the camera lens (in French: *objectif*)⁷⁷, but also because the photographer who takes the [S. 98] photograph is ontologically dependent on the object to already be there and to show itself before it can be seen and thus become represented in the picture.

Thus far, the attempt has been to demonstrate via Heidegger the importance of photographic vision for photography and to explore it using Heidegger's interpretation of Kant. It has been argued that in order for X to be represented in a photographic image at all, there first needs to be a situation in which a photographer encounters X, which he/she sees photographically. Photographic vision rests on the possibility of discovering *in reality itself* a potential image (*Bild*), of which a photographer will make a re-production (*Abbild*) by taking a photo. The act of taking a photo presupposes a kind of seeing that photographers have, which was discussed with reference to the notion of finite intuition. In this context, the strong ontological dependence of photographers on things they photograph was suggested. To see something is to respond to a being's offering a countenance of itself. This implies that the specificity of photographic vision is linked to a reception of already existing entities, i.e. it is rooted in passivity. In the following section, however, I wish to explore an alternative way of looking at photographic vision, which takes into account photographers' *active contribution* in constituting such seeing, which stands in tension with the previously described passivity aspect. By exploring the practical and the theoretical context of its emergence, I shall argue that photographic vision results from a *perspectival change* with respect to how something is encountered in

⁷⁵ M. Heidegger, Kant and the Problem of Metaphysics, p. 19.

⁷⁶ A. Bazin, The Ontology of the Photographic Image, p. 7.

⁷⁷ A. Bazin, The Ontology of the Photographic Image, p. 7.

the world. With the help of William Blattner's interpretation, this shift will initially be investigated from the standpoint of privation from the initial practical involvement insofar as the non-planned practice of taking photographs presupposes photographers' prior practical interest in the world, from which they take a step back; this will be interpreted as the 'negative' moment of photographers' shift in vision: a movement *away from* the initial practical involvement. To explore the 'positive' side of the relevant change in vision – the shift *towards* seeing photographically – more closely, I shall refer to William McNeill's interpretation of Heidegger's description of the theoretical view of science, according to which this specific theoretical looking arises from its own positive 'prior project'. In the application to photographic vision, the relevant question is to explore what 'inward source' makes photographic vision as a particular form of seeing theoretically possible? To explore this intrinsic motivation of photographic seeing, I will briefly return to Heidegger's discussion of sensibility in his interpretation of Kant and argue that a further tool of sensibility – the camera – influences photographic vision in that photographers' prior knowledge of the camera's mode of looking pre-determines how they see reality. [S. 99]

1.3. From passivity to activity: photographic seeing between practice and theory

In his article 'Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice: An Aporia in Heidegger's Early Philosophy', Blattner pointed out that alongside the closeness early Heidegger exhibited towards Kant's transcendentalist project, an equally important aspect of his early thought lay in his pragmatism.⁷⁸ In this context, Blattner proposed the 'primacy of practice', which he defines as 'the thesis that the intelligence and intelligibility of human life resides primarily in precognitive practice, and that cognition is derivative of such practice'.⁷⁹ Although at first sight this statement seems to challenge the discussion of the previous section in which the epistemological notion of intuition – as applied to photographic vision – was considered derivative of ontology, Blattner in fact considers the two approaches in early Heidegger's philosophy to be compatible with one another.⁸⁰ Namely,

⁷⁸ W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice: An Aporia in Heidegger's Early Philosophy*. – *Transcendental Heidegger*. Eds. S. Crowell, J. Malpas. Stanford: Stanford University Press, 2007, p. 10.

⁷⁹ W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice*, p. 17.

⁸⁰ W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice*, pp. 21–22. According to Blattner, the problem arises only once ontology takes the form of a *predicative science*, which then collides with the idea of a foundational ground of ontology being preconceptual and thus pre-predicative in nature. For this reason, Blattner considers this predicative aspect of Heidegger's early thinking to be inconsistent with the otherwise consistent emphasis on transcendentalism and pragmatism. In the context of this paper, I will not go further into this problem, since my aim is only to explore the pragmatist approach in order to enrich the description of photographic vision. Cf. W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice*, pp. 22–27.

both Heidegger's transcendentalist approach centred on his interpretation of Kant and his pragmatist deliberations in *Being and Time* aim to describe an implicit pre-cognitive access to the world, which forms the basis for any explicit cognitive view.⁸¹ The difference between the two approaches, according to Blattner, lies in how this preconceptual foundational ground is precisely determined: whereas his transcendentalist ontology represents a study of the a priori in which the a priori is the preconceptual dimension founding all conceptuality,⁸² Heidegger's pragmatist approach focuses on precognitive practical understanding that acts as a foundation for cognitive vision.

Following on from Blattner's primacy of practice thesis, let us explore an additional perspective on photographic vision by examining how it emerges in a given situation from out of the initial non-photographic practical comportment. In paragraph 13 of *Being and Time*, Heidegger wrote:

In order for knowing to be possible as determining by observation what is objectively present, there must first be a *deficiency* of having to do with the world and taking care of it. In refraining from all production, manipulation, and so on, taking care of things places itself in the only mode of being-in which is left over, in the mode of simply lingering with. [---] *On the basis* of this kind of being toward the world which lets us encounter beings within [S. 100] the world solely in their mere *outward appearance (eidōs)* and as a mode of this kind of being, looking explicitly at something thus encountered is possible.⁸³

Heidegger suggested that we encounter entities in the world first and foremost as things to be taken care of practically; 'simply lingering with' an entity and focusing on its *outward appearance* forms a derived mode of looking.⁸⁴ I believe this idea can help contextualise photographic seeing too: photographers do not encounter beings originally as separate entities. In other words, a looking that has *already selected* something in order to photograph it presupposes an initial (non-photographic) involvement with the world. Photographers always exist in the world already engaged in various instances of 'taking care of things'; this prior practical understanding that photographers have provides a contextual background for the emergence of photographic vision. In the first instance, this can be regarded as a deepening of the passivity aspect of photographic seeing. Whether it is talking to a friend, waiting for a tram to arrive or just walking on the street, photographers are immersed in

⁸¹ W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice*, pp. 21–22.

⁸² For Blattner, in Heidegger's interpretation, what is known a priori is the form of temporality. Cf. W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice*, pp. 18–19.

⁸³ M. Heidegger, *Being and Time*. Trans. J. Stambaugh. New York: State University of New York Press, 1996, p. 57.

⁸⁴ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 57.

a variety of practical contexts in which they suddenly notice a potential photograph. More importantly, however, referring to Blattner's emphasis on the primacy of practice, it is possible to describe the occurrence of photographic seeing as a shift in vision from practical non-thematic understanding (*Verstehen*)⁸⁵ to a form of thematic cognitive vision. In this sense, photographic seeing emerges when something is seen beyond the initial practical context. As Blattner explains, 'Understanding is ... a capacity or ability by means of which I manage or know how to do something, but which is not 'thematic'.⁸⁶ By contrast, he writes, '*Interpretation* [cognition or the first step towards theory – F.G.] ... emerges, when we are not equal to a task, when we cannot manage what we are doing.'⁸⁷ For a theoretical – or, in our application, photographic – vision to occur, the initial non-thematic understanding of things needs to be disrupted.

Moreover, as Nieberding has shown, certain photographers take this breach with the ordinary practical context as the very foundation of their photographic representation. An observer of Thomas Demand's photographs is confronted with a pure outward look of something, as if stripped free of its habitual contextual background. Demand's photographs challenge our expectation to make sense of what we see, precisely because they seem deprived of the meaningful context in which we would normally expect the entities portrayed in the photographs to be situated.⁸⁸ Importantly, Nieberding relates this effect of Demand's work to Heidegger's idea of something becoming unhandy (*unzuhanden*) when it is removed from its immediate practical use.⁸⁹ As Heidegger's famous example of the hammer in *Being* [S. 101] and *Time* illustrates, when engaged in the activity of hammering uninterruptedly, the hammer is silently integrated into the total relevance (*Bewandtnisganzheit*)⁹⁰ of what it means to hammer (the hammer is there in order to hit nails, etc.) so that the one hammering implicitly knows what they are doing, but they are unaware of the hammer as a separate entity possessing a certain shape, weight, design etc.⁹¹ In use, the hammer is seen – with the practical sight of circumspection (*Umsicht*)⁹² – as something that fulfils a specific practical end; it is at hand (*zuhanden*)⁹³ and thus not thematic. It is only when the hammer suddenly stops working properly and 'los-

⁸⁵ *Sich auf etwas verstehen* ('to understand something') means in German that one is able to do something, in the sense of know-how.

⁸⁶ W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice*, p. 12.

⁸⁷ W. Blattner, *Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice*, p. 12.

⁸⁸ W. J. Nieberding, *On the Experience of Viewing Thomas Demand's Photographs*, p. 149.

⁸⁹ W. J. Nieberding, *On the Experience of Viewing Thomas Demand's Photographs*, p. 149.

⁹⁰ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 78.

⁹¹ M. Heidegger, *Being and Time*, pp. 77–78.

⁹² M. Heidegger, *Being and Time*, p. 65.

⁹³ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 77.

es its character of handiness⁹⁴, as Heidegger writes, that the attention is drawn to what the hammer actually looks like; only then is the hammer seen *as* the hammer in its pure objective presence (*pure Vorhandenheit*)⁹⁵. In a similar fashion, Nieberding argues that Demand's photographs capture (or, rather, create⁹⁶) the very moment in which something becomes 'unhandy' in Heidegger's terms; it conspicuously shows how something appears outwardly, as if displaced from its referential in-order-to framework.⁹⁷

Without going further into Nieberding's interesting case study of Demand's work, I would like to embrace the idea of connecting Heidegger's description of *unhandiness* with photography and relate it to Blattner's primacy of practice thesis to argue the following: the perspectival shift *away from* the habitual practical context forms the very structural moment of photographic vision. Seeing beyond what is originally encountered non-thematically (in the mode of handiness, as embedded in the structure of the total relevance) can thus be interpreted as a moment of *activation* of photographic vision in which the attention of the observer shifts towards an outward appearance of something. Although photographers depend on what already is (as was discussed in the previous section), and although they encounter their photographic 'prey' in some already constituted practical context (as was added earlier in this section), their job consists precisely in *noticing* something photographically amidst this pre-given context. Although the potential content of photography is already out there, photographers' ability lies in identifying it, which presupposes a change in attitude. To offer an example: when Herzog noticed the barber with his client inside of the barber shop,⁹⁸ he needed to refrain [S. 102] from a habitual 'in-order-to' involvement and the vision with which a person would normally encounter the situation, perhaps as a mere notion that the barber is currently open, or else that the barber is busy at the moment, etc. Herzog certainly 'understood' the situation in Heidegger's sense of the word, but he also managed to *decontextualise* it, i.e. to see beyond the pre-given practical context and focus on the 'outward appearance' of this scene.

⁹⁴ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 69.

⁹⁵ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 68.

⁹⁶ Demand's work entails extensive prior arrangements and even the artificial creation of the scenes to be photographed. As pointed out earlier, the analyses in this paper refer primarily to instances of non-planned photographs, to which Demand's work does not belong. However, Nieberding's explanation of the effect of Demand's photographs in terms of Heidegger's discussion of handiness and unhandiness makes this case study a relevant 'stepping stone' for the theory developed in this paper. Cf. W. J. Nieberding, *On the Experience of Viewing Thomas Demand's Photographs*, p. 146.

⁹⁷ At least initially, when one has no prior knowledge of the way these photos were made and what their full 'message' is, which an observer can only properly understand when provided with additional information.

Cf. W. J. Nieberding, *On the Experience of Viewing Thomas Demand's Photographs*, pp. 149, 151.

⁹⁸ I refer to the photo by Fred Herzog *U R Next* (1957). A reproduction is available at Laurence Miller Gallery website: <http://www.laurencemillergallery.com/artists/fred-herzog/featured-works?view=slider#11> (accessed 8 September 2021).

Although the primacy of practice thesis can help us situate photographic vision in the practical lived experience of a photographer and though it points to the crucial moment of the change in attitude, the thesis rests entirely on the idea of *privation*. The cognitive view of something arises when the practical view has ‘stopped’, and in this sense it is a negative account. However, photographers do not simply ‘fail to see’ things in their total relevance (*Bewandtnisganzheit*); they also have a positive interest in seeing things photographically.⁹⁹ To return to the example from above: Herzog not only decontextualised the practical situation he encountered, he also *re*-contextualised it and made it ‘fit’ within the frame of a single photograph. Confronted with the exact same situation, someone who is not a photographer would not see the scene with the barber and his client the way Herzog did.¹⁰⁰ Photographers actively look for potential photographs in the world, which does not mean that they need to constantly seek something to photograph; their vision can be latent and thus activated only when the occasion is right, as Herzog’s example nicely demonstrates. This presupposes that photographers have a certain ‘prior idea’ about what it means to photograph; after all, photographing is itself a *practice* and it has its own ‘guiding vision’. Therefore, my concern is to examine what precisely motivates photographic vision to occur at all. If a merely ‘negative’ explanation in the sense of privation from the initial practical involvement does not suffice – as I believe it does not – what might be the ‘positive’ ground that enables the activation of seeing photographically in a given situation? To address this important question, I believe that an analogy with Heidegger’s description of the emergence of the scientific view of theory which can only be derived from a specific prior *understanding of being*¹⁰¹ can be instructive. Neither the view of science nor – in my proposed application – photographic seeing, comes about simply as a result of a privation from the initial practical engagement and its sight. Although its factual occurrence takes place when practice is *disrupted* (as Blattner’s primacy of practice suggests), the shift in vision can ultimately take place only if it is also positively informed beforehand. If we keep in mind Blattner’s point about the [S. 103] harmony between transcendentalism and pragmatism in early Heidegger, then my conviction is that only by

⁹⁹ On a different occasion, it would be interesting to explore how later Heidegger’s interpretation of Kant’s disinterested pleasure can help describe photographic seeing in expressly aesthetic terms. As Ingvild Torsen explains, the aspect of *disinterest* is only preparatory; aesthetic experience, however, is filled with the positive moment of ‘letting the beautiful be’. Cf. I. Torsen, *Disinterest and Truth: On Heidegger’s Interpretation of Kant’s Aesthetics*. – *The British Journal of Aesthetics* 2016, vol. 56 (1), pp. 20–21.

¹⁰⁰ An important issue that I do not discuss in this paper is how we can account for the differences in style between different individual photographers. In other words, can a multiplicity of photographic vision(s) exist with Heidegger’s philosophy? Costello’s answer is negative; yet he considers the later Heidegger’s philosophy of art when he draws such a conclusion (D. Costello, *The Question Concerning Photography*, pp. 110–112). In my view, an option worth exploring would be to consider early Heidegger and more specifically his idea of *mineness* (*Jemeinigkeit*).

¹⁰¹ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 330.

combining the two approaches together can we ultimately account for the shift in vision that leads to the act of photographing.

Somewhat paradoxically, Heidegger's description of the emergence of the theoretical view of science goes hand in hand with a critical examination of his own idea of a cognition being derivative of practice, which he developed in paragraph 13 of *Being and Time* (as discussed earlier in this section). In a marginal note Heidegger later added to the same paragraph, he wrote: 'Looking at does *not* occur *merely* by looking away. Looking at has its own origin and has looking away as its necessary consequence.'¹⁰² Heidegger thus complicated the relationship between practical and theoretical vision by insisting that theory (in the case of science) occurs not just as a result of a certain 'lack' of practical concern; it is an expression of a positive interest in theory that has its own source of origin.¹⁰³ Further support for this re-evaluation of the idea of theory as the privation of practice is found in paragraph 69, section B, in which Heidegger analysed the modification of sight from the practical circumspective vision to that of theory in the context of his temporality analyses.¹⁰⁴ A look that has 'stepped out' of the immediate practical involvement – Heidegger now pointed out – does not yet form the sufficient ground for establishing a genuinely theoretical vision. When practical engagement is disrupted, i.e. in the *absence* of praxis, as Heidegger wrote, the vision does indeed 'transpose itself explicitly into just-looking-around'.¹⁰⁵ Thus, unhandiness as a specific kind of 'objective presence' can be thought of as resulting from the 'absence' of practical concern. But, as McNeill has pointed out, not every objective presence is equal.¹⁰⁶ When something is simply removed from its initial practical context, this is not yet a theoretical observation of science. Heidegger con-

¹⁰² M. Heidegger, *Being and Time*, p. 57, note at the bottom of the page – *My italic*. Cf. also W. McNeill, *The Glance of the Eye: Heidegger, Aristotle, and the Ends of Theory*. Albany: State University of New York Press, 1999, pp. 62–63.

¹⁰³ For this reason, McNeill argues that both theoretical and practical comportments should in fact be regarded only as 'different modes of concern' (W. McNeill, *The Glance of the Eye*, p. 68), between which there is no particular primacy of one over the other. Thus, for McNeill, the primacy of the practical – as Blattner understands it – would be valid, yet only in an ontic sense. McNeill explains that although Heidegger describes '...the way in which theoretical contemplation emerges within a worldly involvement with ... producing or making, [he] is not indicating any *ontological order* of founding with respect to these two modes.' (P. 61 – *My italic*.) For McNeill, both theoretical and practical comportments are ontologically grounded in a more broadly understood 'originary' *praxis* (p. 106), which is tied to Dasein's authenticity as being-towards-death (pp. 99–107). In the limited scope of the present paper, however, I shall stick to Blattner's more restricted use of the term *practice* as 'making' or 'doing'; however, I refer to McNeill's interpretation to explain how theory in the case of science (and in my application also photographic vision) necessitates a positive source for its occurrence.

¹⁰⁴ The full title of the relevant section B reads: 'The Temporal Meaning of the Way in which Circumspect Taking Care Becomes Modified into the Theoretical Discovery of Things Objectively Present in the World' (M. Heidegger, *Being and Time*, p. 326). If we think back to Blattner's point that Heidegger's transcendentalism is concerned with the study of a priori as *temporality*, then the discussion in paragraph 69 can perhaps be ascribed to Heidegger's transcendentalist approach.

¹⁰⁵ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 327.

¹⁰⁶ See W. McNeill, *The Glance of the Eye*, p. 83.

cluded: ‘To refrain from the use of tools is so far from ‘theory’ that staying, ‘reflecting’ circumspection remains completely stuck in the tools at hand taken care of.’¹⁰⁷ For an independent theoretical view of science – and subsequently also for photographic seeing – to arise, there needs to be a certain prior project that enables and guides such seeing. As McNeill explained, science [S. 104] can be regarded as ‘*one particular development of theoretical apprehending*’¹⁰⁸, which specifically entails thematisation: ‘a way of releasing beings within the world so that these beings can be made to respond to a process of pure discovery’¹⁰⁹. It is clear that the view of science possesses an active aspect and, according to my proposal, so does photographic vision. A previously established way of looking at things, or as McNeill writes, ‘a particular prior projection of their being as constant presence-at-hand’¹¹⁰ will positively determine the theoretical vision of a scientist. Merely shifting vision from *circumspection (Umsicht)*¹¹¹ to looking *at (Hinsehen)*¹¹², as a result of a disruption of the practical context, is not enough to ground the latter as genuinely theoretical; rather, it is the positive method¹¹³ of theory itself that will bring about abstinence from practice in a given (ontic) situation. In other words, in order to explain photographic vision, equally important are both the negative moment of refraining from the initial practical involvement and the previously informed look of theory, which positively motivates the shift towards seeing something in a new light.

But what precisely constitutes the ‘prior project’ of photographic seeing? As indicated earlier, I believe that in this context the central moment lies in photographers’ prior acquaintance with the use of a camera. A photographer will notice something photographically in a given situation because they have *prior experience with using a camera*. Similarly to the view of science that ‘discovers *in advance* something ... objectively present’¹¹⁴, the camera too offers a concrete framework within which reality is in advance made discoverable in the specific photographic form; photographers

¹⁰⁷ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 327; cf. also W. McNeill, *The Glance of the Eye*, p. 74.

¹⁰⁸ W. McNeill, *The Glance of the Eye*, p. 60 – *My italic*. In this sense, what Blattner referred to as interpretation does indeed arise when practice fails us; however, the theoretical view of science represents a more developed or refined form of looking theoretically, which presupposes its own unique source of origination.

¹⁰⁹ W. McNeill, *The Glance of the Eye*, p. 82.

¹¹⁰ W. McNeill, *The Glance of the Eye*, p. 83; McNeill appears to refer to John Macquarrie and Edward Robinson’s translation of *Being and Time*, in which *Vorhandenheit* is translated as ‘presence-at-hand’. By contrast, in my paper I used Joan Stambaugh’s translation as ‘objective presence’. Cf. R. Sembera, *Rephrasing Heidegger: A Companion to Being and Time*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2008, p. 262.

¹¹¹ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 65.

¹¹² M. Heidegger, *Being and Time*, p. 57.

¹¹³ ‘Theoretical behavior is just looking’, Heidegger says with respect to a scientific theoretical observation, but this ‘looking is not without rules; its canon takes shape in *method*’. (M. Heidegger, *Being and Time*, p. 65.)

¹¹⁴ M. Heidegger, *Being and Time*, p. 331 – *My italic*.

have to learn to anticipate how something will appear to their cameras in a given moment¹¹⁵, for otherwise what they see cannot be photographed. Photographers in their activity look not only with their own eyes; the technical view of the camera is co-present¹¹⁶. When my seeing is *activated* in such a way that I (as a photographer) notice something photographically, at the back of my mind, I know what my camera can and cannot capture under specific circumstances and [S. 105] this knowledge informs my present vision. Even before I perform the act of taking a photo, my vision has already been informed by my prior understanding of the camera vision.

Heidegger was quoted earlier as saying: 'Human intuition, then, is not 'sensible' because its affection takes place through 'sense organs.'¹¹⁷ He suggested that humans instead possess senses so that they may 'offer it [an existing being – F.G.] the possibility of announcing itself'.¹¹⁸ If we take a closer look at the language Heidegger used, we may notice that what was translated as 'sense organs' can equally be translated into English as 'sense *tools*'. In the original publication, Heidegger used the formulation *Werkzeuge der Affektion*¹¹⁹, in which *Werkzeug* is a common word in German for a tool. Thus, according to Heidegger, our ontological situation as humans is such that we possess senses as instruments that help us respond to beings as they show themselves to us. In the case of photographic vision, there is even an additional tool of sensibility that shapes photographers' vision: the camera. Photographers' sensibility is such that it takes into account the technical sensibility of their cameras in order to see photographically. The tension between the passivity and activity of photographic vision thus rests on this *dual involvement* of photographers' sight. On the one hand, photographers are involved in a pre-given practical context, which is not photographic to begin with. On the other hand, they are involved in the photographic *meta-practice*: their photographic vision is based on the shift that they perform away from seeing things in the initial practical context and towards seeing in a theoretical way, which forms the basis for their photographic act. The vision

¹¹⁵ I have referred to this in the past with the notion of *seeing-for-the-camera*. Cf. F. Gurjanov, *Phenomenology and Photographing*.

¹¹⁶ New possibilities of photography, which include drone or surveillance photography, challenge the relevance of an immediate co-presence of the camera operator in the instance of photographing. It is possible to take pictures and record videos remotely (via a drone) or even automatically, without the presence of anyone doing the recording (in the case of surveillance). Although surveillance cameras and drones are made by humans and with human intentions – to keep a watch over a street, to have a birds-eye perspective when recording a scene for a film, etc. – there is still a phenomenological difference in the making of such images, for which reason they remain beyond the scope of this paper, which discusses photographic practices that include the (bodily) presence of the photographer.

¹¹⁷ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 19 – *My italic*.

¹¹⁸ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, p. 19.

¹¹⁹ M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1991 [1929], p. 26.

that photographers have – their ‘finite intuition’ of something that is already given – is made possible by their acquaintance with camera vision and its own unique a priori. [S. 106]

2. Fotografisches Sehens als Modifikation des Zeit-Horizonts: Transzendenz als ontologische Fundierung der Praxis *und* der Theorie

Im letzten Kapitel habe ich mich bemüht, dem fotografischen Sehen – begriffen als das Sehen, das zum Akt des Fotografierens führt und diesen mitbestimmt – mit Heidegger auf die Spur zu kommen. Dabei wurde ein in der Frühphase des Denkers sichtbarer doppelter Fokus fruchtbar zu machen versucht: der auf Kant gestützte ‚Apriorismus‘ auf der einen Seite, der ‚Pragmatismus‘ auf der anderen Seite. Beide diese Denkrichtungen haben sich für mein Vorhaben als wichtig herausgestellt, was mit meiner Betonung eines spannungsvollen Verhältnisses zwischen Passivität und Aktivität in Bezug auf das fotografische Sehen zum Ausdruck gebracht wurde. In diesem Kapitel möchte ich diese Erörterung fortsetzen, indem ich die Möglichkeit der Einstellungsänderung von einem praktischen zu einem theoretischen Interesse (wobei das fotografische Interesse m. E. eine besondere Form des Letzteren darstellt) mit Heidegger vertiefend ontologisch durchdenke.

Wie der Titel dieses Kapitels bereits ankündigt, steht Heideggers Gedanke der *Transzendenz* im Mittelpunkt dieser Begründung. Laut Heidegger sind innerweltliche Objekte nicht irgendwie schon selber konstituiert (‚an sich‘ gegeben bzw. ‚transzendent‘), sondern sie erhalten ihre Konstitution aus der und durch die Transzendenz des Daseins. Mit diesem Schritt kommt zum Vorschein, was im Hintergrund sowohl jedes praktischen als auch jedes theoretischen Verhaltens liegt: die Sorge des Daseins als In-der-Welt-seins, welche Seiendes in einem bestimmten Modus allererst begegnen lässt. Dieser Schritt in der Argumentation ist nicht nur deshalb wichtig, weil er ein neues Licht auf das ‚Fundierungsdilemma‘ des letzten Kapitels werfen kann, welches sich in einer Gegenüberstellung von ‚Pragmatismus‘ und ‚Transzendentalismus‘ manifestiert. Er ist ebenso deshalb von Bedeu-

tung, weil er direkt in den Vorhof der Problematik der Zeit führt, deren Bedeutung sowohl für Heideggers Philosophie im Allgemeinen als auch für das Fotografieren kaum zu überschätzen ist.¹²⁰

Der inhaltliche Teil dieses Kapitels beginnt mit einer erneuten Beleuchtung des Unterschieds zwischen Zuhandenheit und Vorhandenheit, die nunmehr hinsichtlich ihrer jeweiligen Zeitlichkeit mit Blattner vertieft wird. Sodann gehe ich zu McNeills Interpretation über und erwäge die ‚Umsicht‘ und das ‚Hinsehen‘ vom Standpunkt der Transzendenz. Aus dieser Diskussion wird ersichtlich, dass dem bereits erwähnten ‚Umschlag‘ vom Ersterem zum Letzterem eine Modifikation des *zeitlichen Horizonts* zugrunde liegt. Schließlich möchte ich ein Beispiel aus meiner eigenen fotografischen Praxis anbieten, um die Ergebnisse dieser Erörterung zusammenzufassen und zu veranschaulichen. Anhand dieses Beispiels wird konkret zu rekonstruieren versucht, wie das illustrierte Bild aus einer Einstellungsänderung, mithin auch einer Modifikation der erlebten Zeit beim Fotografieren resultiert.

Um die Differenz zwischen Zuhandenheit und Vorhandenheit erneut zu problematisieren, wende ich mich zunächst Blatters Besprechung, bei der der Aspekt der (Un-)Abhängigkeit im Mittelpunkt steht, zu. Wie er erklärt:

In Division One of *Being and Time*, the concept of the occurrent [das Vorhandene, F.G.] is focused on independence: to be occurrent is to be independent, both of other objects and of the subject, the understanding. The occurrent contrasts, therefore, with the available (ready-to-hand) [das Zuhandene, F.G.], which is dependent both on other objects (its “co-equipment,” so to speak) and on the human practices in which it is involved.¹²¹

Zuhandenheit besagt ein Ineinander-Übergehen von Subjekt und Objekt sowie eine Verflechtung von einem ‚Zeug‘ mit anderen ‚Zeug‘¹²² woraus eine ‚Bewandtnisganzheit‘ entsteht. Vorhandenheit wird hingegen durch eine Unabhängigkeit von solchen Um-Zu-Zusammenhängen sowie von prak-

¹²⁰ Denn die Transzendenz des Daseins wurzelt in der Zeit. Vgl. W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 66; T. Rentsch, „»Sein und Zeit«. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, in: *Heidegger-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, hg. v. F. Grosser, K. Meyer, H. B. Schmid u. D. Thomä, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2013, S. 68; H.R. Sepp, *Bild*, S. 234. Insofern Heideggers Diskussion des ontologischen Ursprungs der Wissenschaft im Rahmen des zweiten Abschnitts von *Sein und Zeit* steht und unter besonderer Berücksichtigung der Zeit behandelt wird, kann gesagt werden, dass in der Erörterung der letzten Partien des vorigen Kapitels bereits Keime einer Zeit-Problematik stecken. Sie wird jedoch erst in diesem Kapitel ausdrücklich gemacht.

¹²¹ W. Blattner, „Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice“, S. 20.

¹²² Wie uns Heidegger erinnert, ist „*ein* Zeug ontologisch unmöglich“: obzwar man jeweils ein Zeug verwendet, steht dieses immer mit anderen zur Vollendung einer praktischen Tätigkeit zuhandenen Dingen in einem Bewandtnis-Zusammenhang. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006 [1927], S. 353.

tischen Interessen des Subjekts gekennzeichnet.¹²³ Diese Gegenüberstellung entlang der Idee der Abhängigkeit verschafft die notwendige Basis, die Zeitlichkeit des Zuhandenheit-Erlebnisses von dem der Vorhandenheit zu unterscheiden. Wie Blattner des Weiteren expliziert:

In the final quarter of *Being and Time*, however, Heidegger restates his analysis, and perhaps deepens it, in terms of temporal structure. The occurrent [das Vorhandene, F.G.] is what shows up in the temporal structure of “ordinary time,” that is, shows up for Dasein insofar as Dasein exhibits the temporality of detached cognition. Occurrent objects, that is, subsist in a temporal form in which the manifold of past-present-future is a series of contentless and mutually indifferent moments or stretches of time. Available objects [zuhandene Gegenstände, F.G.], on the other hand, subsist in a temporal form in which the past-present-future is a contentful manifold defined by its relation to the project of use in which the available entity is caught up. Paradigmatically, the future that defines equipment is specified by the task or goal that Dasein aims to accomplish insofar as it relates to the equipment.¹²⁴

Etwas Zuhandenes zeitigt gleichsam ‚organisch‘ von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft, so dass seine Zeitlichkeit dem Realisieren eines praktischen Projekts unterworfen ist. Bei der Zuhandenheit ist daher jede Jetztzeit ein integraler Teil einer (zeitlich erstreckten) praktischen Tätigkeit, ein Moment, das sich ständig an sein Zuvor und sein Danach richtet — auch wenn dies für das Dasein unausdrücklich bleibt. Das Ziel einer Praxis leitet ‚in jedem Augenblick‘ das Handeln eines zuhandenen Dings: z. B. leitet das Ziel des Anfertigen eines Tisches das aktuelle Hämmern der Nägel, die letztlich (zusammen mit anderen Handlungen derselben Tätigkeit) zum Kreieren des Tisches führen. Jedes ‚einzelne‘ Hämmern erfüllt seine Rolle in der Funktion des gesamten praktischen Vorhabens und wird, solange das Hämmern nicht gestört wird, nicht *als solches* d. h. isoliert, betrachtet. Bei der Zeiterfassung der Zuhandenheit spielt die subjektive Erfahrung (z. B. des/der Hämmernenden) eine äußerst wichtige Rolle, insofern ein Um-Zu-Zusammenhang erst als ein *Projekt des Daseins* überhaupt denkbar sein kann; Dasein in seinem absorbierenden praktischen Tun¹²⁵ versteht sich wiederum aus eben diesem Um-Zu.¹²⁶

¹²³ Nimmt man den Aspekt der Privation in Betracht, die laut Blattners These den Kern des ‚Primats der Praxis‘ markiert, so kann diese Unabhängigkeit der Vorhandenheit nicht *absolut* gesetzt werden. Falls sie auf die Privation eines praktischen Interesses zurückgeht, so ist sie dennoch von ihm in einem genetischen Sinne abhängig.

¹²⁴ W. Blattner, „Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice“, S. 20.

¹²⁵ Hubert L. Dreyfus nennt dies „absorbed coping“, welches er wie folgt definiert: „the experience of acting is [...] the experience of a steady flow of skillful activity in response to one’s sense of the environment.“ H.L. Dreyfus, „Heidegger’s Critique of the Husserl/Searle Account of Intentionality“, in: *Heidegger Reexamined. Dasein, Authenticity, and Death* (Bd.1), hg. v. H.L. Dreyfus u. M. Wrathall, New York/London: Routledge, 2002, S. 142.

¹²⁶ Dies kann als ein erster Versuch der Ordnung (bzw. der Stabilisierung) des Unerwarteten gedeutet werden.

Indessen wird das ‚Jetzt der Vorhandenheit‘ nicht in diesem Sinne von der Gewesenheit oder der Zukunft wesentlich bestimmt. Es ist vielmehr ‚isoliert‘, ‚neutral‘: zwar hat es ein Zuvor und ein Danach, aber nicht so, dass die inhaltliche Fülle des Augenblicks durch sie verändert wäre. Wie Blattner erklärt, sind die Jetzt-Punkte bei der Vorhandenheit vielmehr „contentless“¹²⁷ [inhaltslos]. Die Zeitlichkeit der Vorhandenheit ist nicht auf die Erfüllung eines telos gerichtet, sondern sie kann als eine bloße Folge von ‚unabhängigen‘ Jetzt-Punkten gedacht werden. Z. B. Beobachtet ein/e Wissenschaftler(in) bei einem Experiment ein Ereignis, das zwar ‚jetzt‘ vonstatten geht, aber dessen inhaltliche Fülle in diesem Fall auch irgendeinem beliebig anderem Zeitpunkt gleichen würde, in dem eine ähnliche Beobachtung (unter denselben Umständen) stattfände; die Zeitabfolge ähnelt der Uhrzeit, die immer auf dieselbe Weise abläuft und von einem subjektiven Erlebnis sowie praktischen Zusammenhängen weitgehend unabhängig bleibt.¹²⁸ Der Blick der Vorhandenheit, wie Blattner dies herausstreicht, ist nicht der eines absorbierten, sondern vielmehr *distanzierten Betrachtens* („detached cognition“¹²⁹).

Mit Blick auf diese blattnersche Skizze zweier Modi der Zeitlichkeit, die dem jeweiligen Objektbezug des Daseins zugrundeliegen, können wir uns nun fragen, wie dies mit dem Blick der Fotografierenden zusammenhängt? Was für eine Zeitlichkeit kommt beim fotografischen Sehen zum Ausdruck? Es kann vorläufig und in Anlehnung an das oben Gesagte behauptet werden, dass Fotografierende ‚zunächst und zumeist‘ in ein zeitliches Kontinuum an Um-Zu-Verweisungen eingeflochten sind, welche die alltägliche, nicht-fotografische Praxis strukturieren. Das fotografische Sehen meldet sich erst, wenn es zu einem *Bruch* mit diesem Kontinuum der Praxis kommt; im zeitlichen Sinne kommt es daher zu einer *diskontinuierlichen* Erfassung eines ursprünglich kontinuierlich Erlebten. Das fotografische Sehen abstrahiert m. a. W. aus dem Flux eines praktischen Geschehens und zeigt ein un-abhängiges Interesse für das eidos einer Sache. Es ist zwar vom ursprünglichen praktischen Kontext ‚unabhängig‘ geworden, insofern sich ein anderes Interesse als das bloß Praktische gemeldet hat. Zugleich aber bleibt das fotografische Interesse zum Teil an die

¹²⁷ W. Blattner, „Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice“, S. 20.

¹²⁸ Dass praktisch-subjektive Aspekte dennoch für wissenschaftliche Praxis konstitutiv sind hat sich bekannterweise Husserl in seiner *Krisis*-Schrift zu demonstrieren bemüht. Vgl. E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie (Husserliana Bd. VI)*, hg. v. W. Biemel, Den Haag: Martinus Nijhoff Publishers, 1956. Heidegger äußert sich ebenso zu diesem Thema. Vgl. dazu: M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 358.

¹²⁹ W. Blattner, „Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice“, S. 20.

ursprüngliche Praxis dennoch gebunden, insofern es *in ihr* ausgelöst wurde und ihr das ‚fotografische Material‘ letztendlich zu verdanken hat.¹³⁰

Möchte ich beispielsweise einen Stuhl plötzlich fotografieren, anstatt ihn praktisch zu verwenden, fotografiere ich immer noch denselben Stuhl, den ich vorerst ‚nur‘ praktisch verstanden habe. In Bezug auf die kontinuierlich verlaufende Zeit der Praxis kommt es daher zu einem Bruch, in dem ein *alterierter* Bezug zu *denselben* Seienden auftaucht, die vorher praktisch ‚verstanden‘ wurden.¹³¹ Als das Paradigmatische für das fotografische Sehen kann daher festgestellt werden, es ereigne sich aus der Zeitlichkeit der Zuhandenheit, jedoch nimmt es selber die zeitliche Form der Vorhandenheit an. Wäre das fotografische Sehen lediglich durch eine Privation der (anfänglichen) Praxis erklärbar, so würde die oben skizzierte Darstellung, die sich mit Blattner entwickeln lässt, eine zureichende Grundlage für die Beschreibung der Zeitlichkeit des fotografischen Sehens bilden. Jedoch könnte das fotografische Sehen – wie im letzten Kapitel gezeigt wurde – auf diese Weise nur in einem ‚negativen‘ bzw. ‚passiven‘ Sinne begründet werden: Fotografierende müssen von ursprünglich-praktischen Zusammenhängen Abstand nehmen, um fotografisch sehen zu können. Wie steht es jedoch mit der Zeitlichkeit des Aufkommens des fotografischen Sehens im *aktiven* Sinne?

Wie ich mit McNeill bereits argumentiert habe, benötigt das fotografische Sehen überdies auch ein ‚fotografisches Apriori‘; ein ‚Wissen‘ um das Kamera-Sehen ist die Vorbedingung dafür, dass etwas in der gegebenen Situation als fotografisch relevant erkannt wird.¹³² Fotografierende müssen ein Interesse *für* die Fotografie haben sowie eine spezifische fotografische ‚Methode‘ verfolgen können, auf deren Boden sie bei der richtigen Gelegenheit ihren Blick von einem bloß pragmatischen zu einem fotografischen Kontext ‚umlenken‘ können. Wenn also für mein Verständnis des fotografischen Sehens beide Aspekte wichtig sind – sowohl die Privation der initialen praktischen Involviertheit, *als auch* das apriorische ‚Seinsverständnis‘ im Sinne der Fotografie –, so stellt sich die

¹³⁰ Die Zeitlichkeit des Daseins wurde zwar in seinem praktischen Ausleben verunsichert, findet jedoch durch ein theoretisches Betrachten wieder ihre Orientierung.

¹³¹ Auch für die Kamera kann im Übrigen gesagt werden, dass sie einen (diskontinuierlichen) Ausschnitt aus der (kontinuierlichen) Erstreckung der Zeit registriert, welche im Bild selbst nicht wiedergegeben werden kann (anders beim Video oder Film!). Die ursprüngliche zeitliche Kontinuität der Praxis, aus dem ein Foto gleichsam einen Riss herausnimmt, kann bestenfalls – im Nachhinein – durch Betrachtende erahnt bzw. zu rekonstruieren versucht werden. Dazu kann des Weiteren angemerkt werden, dass das Fotografieren – im Sinne einer ‚Meta-Praxis‘ – überdies auch eine ihm eigene zeitliche Struktur hat. Der/die Fotografierende muss gegebenenfalls ‚schnell reagieren‘; schon nach der Kamera zu greifen und sie zu positionieren setzt eine praktische Handlung voraus, die eine ‚minimale‘ Zeitlichkeit impliziert.

¹³² Siehe hierzu den dritten Abschnitt des ersten Kapitels dieser Dissertation.

folgende wichtige Frage: Wie kann Heideggers ‚Pragmatismus‘ mit seinem ‚Apriorismus‘ ontologisch versöhnt werden? Wie ist m. a. W. der ‚Umschlag‘ begründbar, welcher die zwei Seiten – die der Kontextgebundenheit und ‚fotografisches Apriori‘ – überbrückt? Die Instanz, die McNeill zufolge bei Heidegger sowohl das praktische als auch das theoretische Interesse – mithin auch den ‚Umschlag‘ vom Ersteren zum Letzteren – ermöglicht, ist die Transzendenz des Daseins.¹³³

„[T]his changeover [der Umschlag vom praktischen zum theoretischen Sehen, F.G.]“¹³⁴, erklärt der amerikanische Philosoph „*appears to be a rupture or radical break from the context of circumspection*“¹³⁵; dies liegt jedoch nur in der Berücksichtigung der „*perspective of circumspective concern*“¹³⁶.¹³⁷ Von der Perspektive der Theorie kann hingegen gesagt werden: sie „*opens the horizon*‘ for a *new way of looking at things*“.¹³⁸ Fotografierende nehmen nicht bloß eine ‚Störung‘ beim normalen praktischen Verhalten (passiv) wahr, sondern projizieren in ihrem distanzierten Betrachten zugleich ein apriorisches fotografisches Interesse. Sowohl die initiale praktische Involviertheit *als auch* der veränderte Weltbezug im Falle der Theorie – und im besonderen Fall des fotografischen Sehens – sind nur verschiedene Manifestationen der Transzendenz; sie setzen eine ursprüngliche Erschlossenheit der Welt voraus. Transzendenz, in Heideggers Sinne, lässt die jeweils ausdifferenzierten Erschließungsweisen zu, seien diese nun praktischer oder theoretischer ‚Natur‘. Wie McNeill erklärt:

In order to thematize any entity, Dasein must already have transcended that entity. Indeed, all ontic comportment toward any entity presupposes transcendence. Accordingly, even our “practical” dealings with the ready-to-hand presuppose Dasein’s transcendence. Transcendence makes possible all concerned being alongside beings, whether that concern is theoretical or practical [..].¹³⁹

¹³³ Vgl. W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 86.

¹³⁴ Ebd., S. 85.

¹³⁵ Ebd., meine Hervorhebung; Hervorhebung aus dem Original entfernt.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Dieses für Blattners These des Primats der Praxis zentrale Moment ist für McNeill zwar im Kontext der ‚natürlichen Genesis‘ der Theorie von Bedeutung, aber diese wird der ‚existenziellen Genesis‘ untergeordnet. Vgl. ebd., S. 56 ff. Denn die natürliche Genesis besagt (im Unterschied zur Existenziellen) keine ontologische Signifikanz: „[...] emphasizing the way in which theoretical contemplation emerges within the context of a worldly involvement with things, and specifically with producing or making, is not indicating any ontological order of founding with respect to these two modes. The initial goal is to make both forms of comportment visible as modes of worldly concern.“ Ebd., S. 61.

¹³⁸ Ebd., S. 85.

¹³⁹ Ebd., S. 86. Diesen Punkt erläutert McNeill des Weiteren wie folgt: „If cognitive knowledge is grounded in concern in the broad sense of a worldly comportment with things, then such concern must, as prior to any differentiation into particular modes, first be understood by the analytic in terms of being-in-the-world as the apriori, existential-ontological constitution of Dasein. It demands to be understood in terms of Dasein’s being as a transcendence that first makes possible all such comportment.“ Ebd., S. 61

Mit dieser Zurückführung des Praktischen *und* des Theoretischen auf die Transzendenz kann nun auch der Übergang von der Zeitlichkeit der Zuhandenheit zu der der Vorhandenheit erklärt werden. Es handelt sich nicht lediglich um das Zurücktreten des einen zeitlichen Modus (der Zuhandenheit), welcher den anderen (der Vorhandenheit) als Rest übrig lässt. Vielmehr gehen beide Modi der Zeit auf die Transzendenz des Daseins zurück, welche ein ‚Hin-und-Herschalten‘ zwischen den beiden ermöglicht. Weil Dasein in seinem Sein ursprünglich Sorge ist, kann es konkrete ‚Sorgen‘ d. h. praktische oder theoretische Projekte in der Welt haben.¹⁴⁰ Deshalb kann McNeill den ‚Umschlag‘ vom praktischen zum theoretischen Sehen letztlich mit einer „modification of temporal horizons“¹⁴¹ in Zusammenhang bringen. Die Modifikation der Sicht vom praktischen zum theoretischen Sehen betrifft die immer bestehende Möglichkeit einer *Verwandlung der Präsenzweise*, in der sich Seiendes dem Dasein (in seinem Transzendieren der Welt) manifestiert. Dieselben Dinge, die zuvor in praktischen Um-Zu-Zusammenhängen entdeckt wurden, können nunmehr im Lichte der Fotografie erscheinen, was durch das fotografische Interesse des/der Fotografierenden ermöglicht wird. Foto-Grafieren, das Zeichnen mit Licht, setzt daher eine ursprüngliche *Lichtung* voraus, die dem Dasein ermöglicht, Seiendes unterschiedlich zu ‚interpretieren‘: entweder praktisch oder ‚theoretisch‘ im besonderen Kontext der Fotografie.¹⁴²

Zum Schluss dieses Kapitels möchte ich die vorläufigen Ergebnisse bezüglich der Zeitlichkeit des fotografischen Sehens,¹⁴³ die in diesem Kapitel skizziert wurden, anhand eines Beispiels illustrieren. Stellen wir uns vor, ein/e Fotografierende(r) befände sich an einer Haltestelle und warte auf eine Straßenbahn. Dabei orientiert er oder sie sich im Rahmen eines Um-Zu-Zusammenhangs: er oder sie möchte von einem Punkt in der Stadt zu einem anderen fahren. Dies kann als eine Weise des Sich-Entwerfens in der Welt betrachtet werden, die auf die Transzendenz des Daseins zurückgeht. Entsprechend diesem ‚Entwurf‘ werden die vorbeifahrenden Straßenbahnen als Mittel zum

¹⁴⁰ Die Sorge, dessen Sinn in der Zeit liegt, definiert Heidegger wie folgt: „Die formal existenziale Ganzheit des ontologischen Strukturanzes des Daseins muß daher in folgender Struktur gefaßt werden: Das Sein des Daseins besagt: Sich-vorweg-schon-sein-in-(der Welt) als Sein-bei (innerweltlich begegnendem Seienden).“ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 192. Vgl. auch W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 69 f.

¹⁴¹ Ebd., S. 85; Hervorhebung aus dem Original entfernt.

¹⁴² Diese ‚Helle der Welt‘ kann mit McNeills Interpretation von Heidegger des Weiteren als etwas *Poetisches* gedeutet werden: „for different kinds of understanding to be possible,“ schreibt McNeill, „world must not only be something already disclosed, it must also be *disclosive*, poetic, allowing for the possibility of the new.“ Ebd., S. 92. Diese Behauptung geht fast in Richtung des späten Heideggers. Jedoch steht in diesem Kontext immer noch Dasein mit seinem ‚Verstehen‘ der Welt im Mittelpunkt.

¹⁴³ Die gegenwärtigen Überlegungen werden den Weg für die späteren Diskussionen bereiten, bei denen das Thema der Zeit vertiefend erforscht wird.

Zweck angesehen. Eine ankommende Straßenbahn wird im Kontext des angestrebten Ziels als ‚brauchbar‘ bzw. ‚nicht-brauchbar‘ wahrgenommen. Dies wird durch die jeweilige Straßenbahnnummer erkannt, die in Funktion eines Zeichens¹⁴⁴ steht und auf die Strecke verweist, die mit diesem Zug befahren werden kann. Die Straßenbahn wird in der Regel in diesem pragmatischen Kontext, d. h. hinsichtlich der Erfüllung eines angestrebten telos perzipiert und sie wird nicht in Isolierung betrachtet. Die Zeitlichkeit, die hier im Hintergrund wirksam ist, ist die der Zuhandenheit: das Sehen steht im Kontext der Realisierung des Projekts, welches primär zukünftig ist (man benutzt z. B. die Straßenbahn mit der Idee, nach Hause zu fahren); das Ziel ist jedoch ebenso mit der Vergangenheit verwoben (die Straßenbahn kommt aus einer bestimmten Richtung, ihre Route verfolgend; der/die Fotografierende kommt zur Haltestelle, weil er oder sie mit einer Beschäftigung fertig ist, usw.). Bevor die Straßenbahn als ein mögliches Sujet einer Fotografie entdeckt wird – so die These –, wird sie in solch einem praktischen Sinne ‚verstanden‘.



Abb. 1: Filip Gurjanov: Nicht Einsteigen.

¹⁴⁴ Vgl. hierzu: M. Heidegger, *Sein und Zeit*, §17.

Für das Aufkommen des fotografischen Sehens ist jedoch der folgende Schritt entscheidend: die ankommende Straßenbahn wird plötzlich *aufhören* als ein bloßes Transportmittel zu erscheinen und sie wird stattdessen als etwas ‚Fotogenes‘ erkannt. Während eine ‚Störung der Verweisung‘ für Heidegger lediglich eine der Praxis eigene Möglichkeit ist, plädiere ich – ebenso mit Heidegger, aber auch über ihn hinaus – dafür, dass Fotografieren zudem auch ein fotografisches ‚Apriori‘ fordert, womit Fotografierende ihr fotografisches Sehen ‚aktivieren‘ können. Ein Bruch mit der Praxis, die ebenso beim Entstehen des Fotos obenan stattgefunden hat, ist etwas, das Fotografierende *framen möchten*. Daher kann mit McNeill gesagt werden, dass ein anderer Horizont der erlebten Zeit mit dem Auftauchen des fotografischen Sehens zum Vorschein kommt, welcher den ersten, praktischen Horizont verschiebt bzw. für den Augenblick suspendiert. Eine andere Weise des Sich-Entwerfens in der Welt meldet sich und bringt ein ‚interesseloses Interesse‘ zum Ausdruck: kein unmittelbar praktisches Interesse, aber doch eins hinsichtlich der äußerlichen Erscheinung der Sache, insofern diese ein Gegenstand der Fotografie sein kann. Um auf das Beispiel zurückzukehren: die fotografierte Straßenbahn konnte ihre Funktion tatsächlich nicht erfüllen, insofern sie keine reguläre Route verfolgt hat. Indes aber das Schild „Nicht Einsteigen“ (auf Tschechisch „Nenastupujte“) für die meisten Passagiere nichts als eine ‚Störung der Verweisung‘ signalisiert hat (sodass sie etwa ihren Blick auf den nächsten ankommenden Zug richten konnten), wurde diese Straßenbahn und die allgemeine Situation des ‚Nicht-Einsteigen-Könnens‘ selbst zum Gegenstand des fotografischen Sehens des Fotografen. Obwohl sich der Fotograf als Dasein zunächst in einer praktischen Situation befand, dessen Erfahrung durch eine entsprechende Zeitlichkeit (der Zuhandenheit) konstituiert wurde, kam es plötzlich zu einem Bruch mit der Horizontalität der Praxis und eine andere Zeitlichkeit hat sich gemeldet: die des distanzierten Betrachtens. Dank dieser Modifikation der erlebten Zeit wurde aus der Kontinuität der Praxis eine äußerliche Erscheinung in ihrer Isolierung abstrahiert und auf einen Jetzt-Punkt fixiert. Dieses Jetzt ist in Hinsicht auf die erlebte Praxis distanzierend und neutralisierend; es ist jedoch – im Unterschied zu einem rein theoretischen Sehen – nicht ‚inhaltslos‘. Sein Inhalt kann durch nichts anders gefüllt werden als durch einen veränderten Blick auf die Praxis selbst.

3. Exkurs: Phenomenology and Photographing:

On “Photographic Reduction(s)” and the Genesis of “Photographic Seeing”

“Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera
als welche zum Auge spricht“ – Walter Benjamin

Introductory Remarks

The following essay should be understood as a response to some of the ideas presented in Ch.F. Cheung’s text “Phenomenology and Photography. On Seeing Photographs and Photographic Seeing.”¹⁴⁵ More specifically, I am interested in his notions of “photographic reduction” and “photographic seeing,” which he briefly sketched out in the said text. These notions I find to be very fruitful and my reading of them suggests that they invite further discussion. Thus – to use an analogy with photography – in this essay I shall take Cheung’s ideas as already created *negatives* and attempt to theoretically *develop* them; this way I hope to arrive at a somewhat clearer *picture* of the notions of “photographic reduction” and “photographic seeing.” But much like a given photograph only shows one perspective of the sujet, this essay should equally be regarded as one theoretical take on the subject, not as the ultimate and final response.

My aim is to follow the line of thinking of the photographer of the photos shown in this book. Thinking together with Cheung, I wish to shed light on the way these photos in particular (as examples presented to the reader of this book) and photographs in general come into being as a result of a particular way of seeing photographically. Cheung writes in his essay that, “I would like to give a phenomenological description of photographs as seen and on seeing in photographing.” (Cheung 2009, p. 3) I myself would like to continue on those same methodological lines, but focus primarily on the latter aspect. In other words, I wish to speak of “Phenomenology and Photographing.”¹⁴⁶ The next section should provide an outline of my

¹⁴⁵ Cheung, Ch.F. (2009): “Phenomenology and Photography. On Seeing Photographs and Photographic Seeing”, in: *Kairos. Phenomenology and Photography*, with essays by Hans Rainer Sepp and Kwok-ying Lau, Hong Kong, pp. 2-9.

¹⁴⁶ Theoretical approaches, which focus on photographing as a process, are far less common than those, which discuss photographs as ready-made images. The same can be said for theories of film. Cf. Sepp, H.R. (2016): “Kamera und Leib: Film in statu nascendi”, in: *STUDIA PHÄNOMENOLOGICA XVI*, pp. 91–109.

proposal and anticipate in more detail the discussion of “photographic reduction(s)” and the genesis of “photographic seeing,” which are announced in the subtitle of the essay.

As a final introductory remark, I would also like to apologize to the reader in advance for the “technicality” of my language and my analyses. In this sense, pausing occasionally to admire some of the 60 square-format black-and-white photos in this book may have a refreshing effect on the reading experience. It might also enable the abstract notions of this text to become more concrete, and, by offering examples to which the theory applies, perhaps allow the theory itself to become more “practical.”

Outline of my Proposal

The largest portion of my essay will be dedicated to Cheung’s notion of “photographic reduction.” In this context, I shall first interpret the two steps involved in the previously mentioned reduction, as presented by Cheung. The ultimate aim of the inquiry, however, will be to introduce an additional *third step*, which I find relevant for the understanding of the “photographic reduction.” In order to pave the ground for this third step, I will first need to examine the relationship between two distinct modes of seeing implied in, but not explicitly discussed, by Cheung in his notion of “photographic seeing.” It will be shown that the photographer does not have access to the wholeness of the content of the photo, whilst being at the same time directed to this wholeness *symbolically* (in the sense of Eugen Fink). Differentiating between bodily seeing of the photographer on the one hand and the technical view of the camera on the other will be essential for demonstrating this point. Therefore, as I shall explain in greater detail later on, the third step of the “photographic reduction” is not to be regarded as ‘elliptic,’ i.e. it does not exclude the photographic content. Rather, it *includes* that which complements the fragment within the frame. It incorporates something, which the photographer did not see at the time of taking a photo. To give an example, I shall briefly analyse one of Cheung’s photos presented in this book.

The last piece of inquiry will keep the idea of “photographic seeing” as point of departure. However, the focus will lie on the examination of its genesis. In other words, I will not discuss the seeing, which takes place once a photographer is *already* looking through the view-

finder of their camera. Rather, I shall analyse the seeing photographers have *before* they use their cameras at all. This “earlier” mode of seeing – according to my hypothesis – should also be considered “photographic” in a broad sense. Cheung’s theory holds for the photographic act itself insofar as it comes about by looking through the view-finder. In contrast to this, I will briefly argue that: 1) there exist other possibilities for photographic acts, which do not employ “photographic seeing” in Cheung’s sense of the term, and 2) the seeing, which should be regarded as “photographic” is not reducible to the act of photographing, but it *merely terminates* in it.

3.1. Of the Two Steps of the “Photographic Reduction”

Let me begin by discussing the two moments of the “photographic reduction.” According to Cheung’s theory, a photographer, similarly to a phenomenologist, is engaged in the act of “reducing” the world (Cheung 2009, p. 9). But whilst a phenomenologist has a theoretical interest in the structures of appearing, to which their phenomenological reflection is supposed to “lead back” to (re-ducere),¹⁴⁷ a photographer, by taking pictures, practically reduces the three-dimensional world of perception to a two-dimensional surface of a photograph. In Cheung’s own words:

“The infinite extended perceptual world is framed into a particular view, i.e., this particular adumbration of the world in its original three-dimensional space and time is therefore transferred, or to borrow the terminology of phenomenology, ‘reduced’ to a two-dimensional film. To see photographically is to reduce the perceptual world into a photographic framed world. This is the first step of photographic reduction.” (Cheung 2009, p. 9)

For the sake of clarity, I wish to refer to the above-described as the ‘first-order-reduction,’ which can further be characterized as ‘transcendental.’ For, this fundamental most reduction, the *‘first-order-reduction,’* is a condition of possibility for *any* example of photography, even for photographs that come about by chance. A camera – in an analogy with Kant’s notion of the subject – has its own forms of looking. It sees spatially in the form of a two-dimensional frame. And while it has access to a temporal flux, its purpose is tied to its possibility of “capturing” the moment in time within its frame. In other words, every photograph is conditioned

¹⁴⁷ See Zahavi 2003, p. 46.

by the forms of looking of a camera, whose relation to the ordinary world of perception is characterized by this specific reduction.¹⁴⁸ And as Cheung indicated above, each photograph has its defined borderlines, for which reason the first-order-reduction should also be considered as a section [Ausschnitt] of the available field of perception of the photographer at the time of taking a photo.

After describing the “first step of the photographic reduction,” Cheung writes:

“Within the reduced frame, depending on the seeing of the photographer, the subject matter can be further reduced to itself by bracketing all the unnecessary elements surrounding it. The subject matter must be situated in a definite horizon. Hence, the background and foreground may be altered, and the contrast of light and use of color may be controlled, so that a definite composition is formed by the conscious intention of the photographer through his seeing.” (*ibid.*)

This reduction (I wish to call it the ‘second-order-reduction’) presupposes the first one, yet it explores further the ways in which photography reduces the world of perception. Insofar as it takes place within the space of the *already reduced* two-dimensional view of the camera, it can be regarded as ‘immanent.’ Whilst the ‘first-order-reduction’ mainly points to the technological mediation as the condition of possibility for photography, as it was explained earlier (the fact of reducing a section of the four-dimensional reality to the two-dimensional still image), the ‘second-order-reduction’ more clearly marks subjectivity in the process of photographing. The ‘second-order-reduction’ refers to photographs which are made *consciously*. Only a photographer can determine *what* concretely will be put into focus and what will be bracketed out on a given photograph. Furthermore, the ‘second-order-reduction’ of the photographer will determine *how* exactly something will be captured, using which exact functions of the camera. Thus, in this context, it can be claimed that photos in this book show us 60 different examples of – to recur once more to phenomenological terminology – photographer’s *Einstellung*: the way in which he (the photographer Cheung) set the *camera’s settings* and at the same time had a particular *photographic attitude* towards objects of his perception, which he saw photographically.

¹⁴⁸ History of photography also knows successful attempts to avoid the use of a camera to create photograph-like images known as “photograms.” In this essay, however, the analyses will be restricted to photographs as we usually know them, i.e. as created by a camera.

3.2. Towards a 'Third-Order-Reduction': Analysing "Photographic Seeing"

Following Cheung's analysis of the "photographic reduction" and having the said aspect of subjectivity tied to the second-order-reduction in mind, it may be claimed that photography stems from what Cheung called the "photographic seeing." This he defined as "seeing through the view-finder of a camera." (Cheung 2009, p. 9) According to Cheung, the necessary medial place in which a photographing subject encounters objects of photography in the act of photographing is the camera's view-finder. Indeed, it is in the reduced view of the view-finder that one can see how a given scene would "turn out" as a photograph. Nevertheless, it is questionable if this should be regarded as the only possible mode of seeing "photographically." But I shall return to this critical remark at a later point. For now, I shall continue with the analysis of Cheung's notion of "photographic seeing" as seeing through the camera's view-finder.

While Cheung does not do so, I believe it is fruitful to differentiate two kinds of seeing, which are present when looking through the view-finder. Namely, I wish to set the *bodily seeing*, which photographers have, against a *purely technical seeing* of the view-finder itself. From now on, I wish to call the former: 'seeing-of-the-photographer,' while the latter: 'seeing-of-the-camera.' I will give an example to demonstrate this difference: Let us say we have a switched on apparatus with a lens cap removed, but put aside and with no photographer around to look through it. In this case, the camera will certainly have some kind of seeing. Even if the view is not particularly aesthetically appealing and there is no one to look in the view finder, the technical view of the camera will nevertheless be there. This would be the 'seeing-of-the-camera' according to my theory. But now let us say a photographer picks up the apparatus and looks through the view-finder. In this case, they would employ their bodily seeing, which would be "attached" to the 'seeing-of-the-camera.' This mode of seeing, which is photographer's bodily seeing *looking through* the technical view of the view-finder is what I refer to by 'seeing-of-the-photographer.'

The relationship between these two distinct modes of seeing perhaps appears trivial, but clarifying it becomes essential if we wish to arrive at a possible 'third-order-reduction' of photography. So how are we to think of it? In my view, it is necessary to insist that the 'seeing-of-

the-photographer,’ much as it interrelates, and to an extent, coincides with ‘seeing-of-the-camera,’ never totality identifies with it. In words of Walter Benjamin: “It is indeed a different nature that speaks to the camera from the one which addresses the eye” (Benjamin 1972, p. 7). So, if it is taken that the ‘seeing-of-the-camera’ represents the wholeness of the content of the frame, the relationship between the ‘seeing-of-the-camera’ and the ‘seeing-of-the-photographer’ is that of the wholeness and the part. When looking through the view-finder, a photographer is guided by a certain motif, a part (or a relation between parts) within the wholeness of the view-finder, but a photographer never sees the totality of this wholeness. So how can it then be explained that a photographer nevertheless knows they are taking a (whole) photograph? After all, I am fully aware that when I am, say, taking a photo of a house, the outcome (the photo) will include both the house and everything else that is in the frame but does not belong to the house itself.¹⁴⁹ The answer appears to lie in the framing. I know I am not just directed towards the house as the sujet of my photograph, but I am also *framing* the house in a specific way, using my camera. What is of interest here is to explain how this structure of the two-fold directedness – towards the sujet on the one hand and towards the frame on the other – relates to the ‘seeing-of-the-camera,’ which simply registers everything in its (own) sight? I believe that a useful tool to explain this relationship can be the late Fink’s notion of the symbol. For the sake of precision, let me first reiterate Fink’s use of the concept, as explained in *Play as Symbol of the World*. Fink writes:

“[T]he ‘symbol’ was initially precisely a sign, indeed an identifying sign, for instance a broken coin whose halves were given to friends separated by great distances. If one sent a visitor to his friend, he gave him the one half to take along as infallible proof: the places where the coin had been split into two had to be matched to each other, the one half had to be completed by the other. Now, both features were significant for the symbol: the ‘fragmentation’ and the ‘completion.’ *Symbolon* comes from *symballein*, ‘coinciding,’ and signifies a coinciding of the fragment with what completes it.” (Fink 2016, pp. 119-120)

Following Fink’s concept of the symbol,¹⁵⁰ I believe it can be claimed that in an act of “photographic seeing,” the ‘seeing-of-the-photographer’ is directed to the wholeness of the photograph (the ‘seeing-of-the-camera’), but only *symbolically*. A photographer is looking at a fragment, which helps them determine the shot. Yet, the fragment can only be captured *inso-*

¹⁴⁹ In other words: the photograph will have margins, which do not completely coincide with those of the house itself.

¹⁵⁰ Cf. also Sepp 2012, pp. 97-101.

far it is part of a given frame. Thus, by photographing the sujet X, I am in fact taking a photo with the frame Y. And, following Fink's idea of a symbol, the "fragment," which I see, will necessarily "coincide" with that which complements it: the remainder of the content of the frame, which I in fact do *not* see at the moment of taking a photo. The result of my dual directedness – to the fragment as a sujet on the one hand and to the frame as the borderlines of the view-finder on the other hand – will be a *completion*: a (whole) photograph. With this in mind, I suggest that an additional step of the "photographic reduction" be introduced to Cheung's analysis. Unlike the 'second-order-reduction,' which excludes, the 'third-order-reduction' – according to my proposal – symbolically includes the photographic content. *By having a reduced view of the whole within the whole, while at the same time framing the photograph in the making, the photographer symbolically adds elements to the picture, fills the format of photography with content.*

In order to illustrate this point, let us take the example of the following photograph. We can assume that the photographer's seeing in this case was guided by the man passing by and that the way in which he fit into the background was remarked as photographically favorable by the photographer. The sujet was framed in a particular way and the result is the photo we have in front of us. What is of key importance here, for our purpose, is to note that by taking this photo, Cheung included within the frame all the windows, shadows, and every single detail in the exact arrangement as it was given to the 'seeing-of-the-camera' at the time of taking the photo.¹⁵¹ Now, the totality of this view could not have been intuited by the 'seeing-of-the-photographer' at the time of taking a photograph. The photographer's eye did see something (presumably the man passing by) and we may assume that this 'something' guided the photographic decision (to take the photo of the man passing by). And the photographer also chose how to capture the sujet, thus he determined the framing of the shot. But the eye of the photographer certainly did not see in the sense of 'seeing-of-the-camera.' The photographer was directed to the subject matter of the photograph, which the camera itself did not see as such (the camera cannot possibly know what is a good sujet of photography and what not). But the totality of the 'seeing-of-the-camera' automatically registered everything within its framed view, the access to which totality a photographer had only symbolically.

¹⁵¹ Already early photo-theorists were fascinated with camera's capacity to "depict all at once," to "make a picture of whatever it sees" (see Talbot 1844, Plate III. Articles of China; cf. also Därmann 1995, pp. 397-399).



Abb. 2: Ch.-F. Cheung: A Man Walking.

The discrepancy between what a photographer's eye sees and what the eye of the camera sees (both elements being constitutive for "photographic seeing") is the ground for the 'third-order-reduction' of photography. In my view, it also accounts for the medial tension between the subject and the object of photography.¹⁵² Photography is made by a photographer's choice of the photographic content and the way in which the said content will be framed; but often it is precisely the element of surprise, of incalculability of what will be included *within* a photo and in which exact arrangement, which makes photography interesting. In this sense, pho-

¹⁵² It is relevant to point out that even the technical eye of the camera has its genealogy in the fact that it is made (by humans, with a certain purpose). This means that the technical seeing is not so entirely "pure," since it implies subjectivity and more specifically human bodiliness [Leiblichkeit]. E.g. even a random surveillance camera is installed by someone, for the purpose of monitoring that is again done by someone. This, however, does not undermine the typological difference between the technical and the bodily seeing, which was introduced earlier. For this remark I thank Hans Rainer Sepp.

tographing can be described with another of Fink's notions: as a *play* between the photographer and the world, using a camera as a means to this game.¹⁵³

3.3. Genesis of "Photographic Seeing":

'Seeing-for-the-Camera'

In order to develop my last theoretical point of this essay, I would like to critically examine the notion of the "photographic seeing." The analyses thus far took for granted that a photograph necessarily originates from seeing through the view-finder, i.e., as I went on to argue, from the synthesis between the 'seeing-of-the-photographer' and the 'seeing-of-the-camera.' "Photographic seeing" was thus assumed to be the necessary place of the three "photographic reductions," as previously discussed. However, as briefly indicated earlier on, it is questionable if photographic seeing should be described in this way alone. In order to broaden the idea of seeing photographically, I believe it is worth inquiring into the genesis of the "photographic seeing" and discover the seeing a photographer employs even *before* "photographic seeing" takes place at all. Before a photographer lifts up their camera to focus on something, it is evident that they somehow needed to *decide* what to photograph in the first place. Something appeared *as* photographically interesting, whether a shape, a landscape, a composition of two or more objects, or again a look or a gesture of a person; examples are infinite. How can the fact of this seeing be accounted for?

In most cases, the answer to this question lies in a sheer desire to depict something or someone, i.e. to capture the desired *sujet* on a photo. Here we may think of family photos, selfies, tourist photography, etc. There is no special theory needed to account for the fact that, say, when I go to Paris for the first time in my life, I will probably want to take a photo of the Eiffel Tower. The question becomes more complex when we think of photos that are found in photo-exhibitions, photos made by trained photographers. Photographers have – as it is often said – the "photographer's eye," but I believe that this eye is also something that needs practice and experimentation with the camera. In other words, I think that it is due to the *photo-*

¹⁵³ In his *Towards a Philosophy of Photography*, Vilém Flusser called a camera precisely a "complex plaything [ein komplexes Spielzeug]" (Flusser 2000, p. 27). As such, the camera offers the photographer a certain program with which to play, or rather – to play *against*. Given that the camera is already determined by its program, the task of a photographer consists in discovering new possibilities of using the program creatively. "Freedom," as Flusser famously puts it, "is playing against the camera." (*ibid.*, p. 80)

graphic training that photographers begin to notice things in a photographic way, and it is this training (together with their talent) that sets their photography apart from the average tourist's photographs. In fact, as a response to my follow-up critical remark after one of his lectures¹⁵⁴, Cheung himself suggested that the "photographic seeing" is a necessary pre-condition for the ability to notice something photographically, i.e. there is no good photography without the experience. However, in his writings, he does not discuss photographic training or explain how precisely the training influences "photographic seeing." So in order to start this discussion, I will dedicate the remainder of this essay to briefly address this question.

Through practice and experience of using a camera – by learning how to 'see photographically' in Cheung's sense – a photographer gains over time a sense of what in a given situation *would make* a good photograph. The grammatical conditional refers to an intuition regarding the relationship between *noticing* something and *photographing* it subsequently. I believe a notion is needed for the seeing which has to do with "noticing" in the above-described sense, for a seeing which is *proto*-photographic. I suggest calling it 'seeing-for-the-camera.'

The formulation 'seeing-*for*-the-camera' already suggests it stands in close relation to the 'seeing-*of*-the-camera.' Viewed statically: 'seeing-*for*-the-camera' is separate from 'seeing-*of*-the-camera.' But viewed genetically: my 'seeing-*for*-the-camera' is a *trained seeing* made possible precisely through an extensive use of a camera through time; thus, it is possible through getting acquainted with the 'seeing-*of*-the-camera.' How would I otherwise know that what I am seeing currently would make up a good photograph? It is only through my experience of reducing reality to a two-dimensional surface, with further reducing and adjusting the view of the 'seeing-*of*-the-camera' according to my preferences, and through symbolic practice (in allusion to Fink in the previously described sense) of framing photographically what I see as desirable content of photography, that I acquire the necessary photographic skill and intuition. With Husserl, we may speak of photographers discovering what to photograph through 'passive synthesis' when, within an ordinary perception they all of a sudden see a potential photograph. In return, the success of their noticing something and taking a photo of it subsequently will determine their future noticing things photographically. And so on. There-

¹⁵⁴ The lecture was held at Charles University and was entitled "Phenomenology of shexiang (攝相)." The lecture was a part of the course "Intercultural Theories on Photographic Picture," organised by Hans Rainer Sepp. The lecture took place on March 18th 2017.

fore, in the context of photographic training, “photographic seeing” is certainly a necessary prerequisite for the ability of ‘seeing-for-the-camera.’ However, once the photographic skill is acquired, the relationship reverses: ‘seeing-for-the-camera’ triggers a photographer to employ “photographic seeing” – or to perhaps just trigger the shutter button.

Many photographers experience suddenly seeing something in this “photographic way,” even when they do not have their cameras with them and cannot take an actual photograph. They know that what they see *could* be a good photograph, only this time it is destined to remain a virtual one, with no possibility of being translated into an actual photograph.¹⁵⁵ But equally, my photographic intuition may with time be developed to the point that my ‘seeing-for-the-camera’ can even be sufficient ground for my *practice of photography*. A technique exists by means of which a photographer takes a photo *without looking through the view-finder* of the camera at all. One of the most famous Czech photographers of the 20th and the 21st century, Josef Koudelka, is known for this practice. He once reported the following: “Sometimes I photograph without looking through the viewfinder, I have mastered that well enough, it is almost as if I were looking through it.”¹⁵⁶ Let me end with the following remark: While some photographs of the section “Self” clearly illustrate the situation of “photographic seeing,” as described by the photo-theorist Cheung, some of the photos of the section portray precisely the application of this other technique. The photographer Cheung is not looking through the view-finder – but he certainly is seeing with the aim of taking a photo: he is ‘seeing-for-the-camera.’

Conclusion

This essay was an attempt to further develop Ch.F. Cheung’s theory of “photographic seeing” and “photographic reduction.” Alongside interpreting the first two reductions, in this essay I introduced an additional ‘third-order-reduction.’ This was made possible by dividing the notion of “photographic seeing” into two distinct moments: ‘seeing-of-the-photographer’ and

¹⁵⁵ Naturally, a photographer may later come back to the same place with a camera and try to capture the scene. But this may mean that the result will also be different. Often a moment is missed forever, if it is missed that one time. The temporal indexicality characterising photography, of which Roland Barthes spoke, his “ça-a-été” is photography’s very seal.

¹⁵⁶ Interview with F. Horvat (1987), trans. by Ch. Martin, online link: (<http://www.horvatland.com/WEB/en/THE80s/PP/ENTRE%20VUES/Koudelka/entrevues.htm>).

‘seeing-of-the-camera.’ The former was shown to be a fragment within the wholeness of the latter. I suggested interpreting their relationship as “symbolic” in the sense of Eugen Fink. This essay furthermore thematised the “earlier” mode of seeing involved in photography, which is not yet in the mode of “photographic seeing” in the sense of Cheung. I called this seeing: ‘seeing-for-the-camera.’ With this notion, my aim was to open up the phenomenological analysis to a genetic approach, where the training and experience of photographers are taken to be a prerequisite for their “photographic seeing.” Within the photographic training, the “photographic seeing” was shown to be necessary to develop the ‘seeing-for-the-camera.’ However, once the skill is acquired, it is the ‘seeing-for-the-camera’ that leads the decision when and whether to “see photographically.”

As it was pointed out in the introduction, the results of this essay should not be taken as final. Especially on the genetic side of the phenomenological description, there are different ways in which photographic training and the influence of technology to the bodily seeing of photographers can be further analysed. Using early Heidegger’s thinking and taking Dasein’s historicity into account, utilising Walter Benjamin’s analyses of the transformation of perception through photography as described in his *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, or again applying the late philosophy of Kitarō Nishida to describe photographing as “acting intuition” of the “historical subject” may represent possible paths of inquiry. Developing these and other paths of describing the seeing involved in photographing, I shall leave for a different occasion.

4. Von phänomenologischer zu fotografischer Reduktion mit Heidegger

Cheungs Theorie, die im vorigen Kapitel in Form eines Exkurses erörtert wurde, war für mich ein Anlass, weiterführende Gedanken zum Thema des fotografischen Sehens zu entwickeln. Hier war insbesondere die Verbindung mit der phänomenologischen Reduktion als einem neuen Topos in dieser Dissertation von Belang. In diesem Kapitel wird dieses Thema weiterführend erforscht. Gibt Husserls Reduktionsbegriff ein erstes Modell für das Verständnis der ‚fotografischen Reduktion‘ (die mit Cheung beleuchtet wurde), so möchte ich nun eigens beachten, auf welche Weise *Heideggers* Interpretation eines der zentralsten Begriffe der Phänomenologie verwendet wer-

den könnte, um eine alternative Konzeption der fotografischen Reduktion zu erreichen. Doch zunächst gilt es zu präzisieren, was diese Interpretation beinhalten würde.

Auch wenn meistens nicht *expressis verbis*, nimmt die Idee der phänomenologischen Reduktion beim frühen Heidegger dennoch eine bedeutsame Rolle ein. Obwohl dies in der Heidegger-Rezeption lange unbekannt blieb, wurde mit der Veröffentlichung der *Grundprobleme der Phänomenologie* 1975 klar ersichtlich, dass Heidegger sein Denken mit dem Begriff der Reduktion sogar explizit in Verbindung setzt.¹⁵⁷ In der folgenden wichtigen Passage des erwähnten Werks erklärt Heidegger zusammenfassend, wie er sein Verständnis vom ursprünglichen husserlschen Gedanken abgrenzt. Heidegger schreibt:

Das Grundstück der phänomenologischen Methode im Sinne der Rückführung des untersuchenden Blicks vom naiv erfaßten Seienden zum Sein bezeichnen wir als *phänomenologische Reduktion*. Damit knüpfen wir dem Wortlaut, nicht aber der Sache nach an einen zentralen Terminus der Phänomenologie Husserls an. *Für Husserl* ist die phänomenologische Reduktion [...] die Methode der Rückführung des phänomenologischen Blickes von der natürlichen Einstellung des in die Welt der Dinge und Personen hineinlebenden Menschen auf das transzendente Bewußtseinsleben und dessen noetisch-noematische Erlebnisse, in denen sich die Objekte als Bewußtseinskorrelate konstituieren. *Für uns* bedeutet die phänomenologische Reduktion die Rückführung des phänomenologischen Blickes von der wie immer bestimmten Erfassung des Seienden auf das Verstehen des Seins (Entwerfen auf die Weise seiner Unverborgenheit) dieses Seienden.¹⁵⁸

Ist nach der Veröffentlichung der *Grundproblemen* unumstritten geworden, *dass* Heidegger sein philosophisches Projekt mit der phänomenologischen Reduktion in Verbindung setzt, so ist die Art und Weise, wie diese Verknüpfung zu bestimmen ist, durchaus strittig. Aus diesem Grund gab es unter Heidegger-Forschenden unterschiedliche Versuche, ausgehend von der oben dargelegten Skizze aus den *Grundproblemen*, die Bedeutung der Reduktion bei Heidegger – insbesondere ihre ‚Ausarbeitung‘ in *Sein und Zeit* – interpretativ zu rekonstruieren.¹⁵⁹ In diesem Kontext werde

¹⁵⁷ Vgl. M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (GA 24), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975, S. 29 ff.; M. Russell, „Phenomenological Reduction in Heidegger’s *Sein Und Zeit*: A New Proposal“, *Journal of the British Society for Phenomenology*, 39:3, 2008, S. 230; R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, in: T. Kisiel u. J. van Buren (Hg.): *Reading Heidegger From the Start. Essays in His Earliest Thought*, übers. v. F. Renaud, Albany (New York): State University of New York Press, 1994, S. 255.

¹⁵⁸ M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, S. 29.

¹⁵⁹ In seinem Aufsatz schildert Russell fünf unterschiedliche Ansätze, die jeweils einen anderen Aspekt aus Heideggers Denken in Verbindung mit der phänomenologischen Reduktion betonen. M. Russell, „Phenomenological Reduction in Heidegger’s *Sein Und Zeit*“, S. 230–233.

ich mich auf diejenige Interpretation beschränken, die Rudolf Bernet zur Diskussion gestellt hat.¹⁶⁰ Für diese Wahl gibt es zwei Gründe. Erstens steht bei Bernet der bereits im ersten Kapitel thematisierte ‚Pragmatismus‘ Heideggers bei der Bestimmung der phänomenologischen Reduktion im thematischen Fokus. Dies wird mir dabei helfen, den zu entwickelnden Begriff der ‚fotografischen Reduktion‘ im Sinne Heideggers mit bereits gewonnenen Ergebnissen aus früheren Kapiteln zu synthetisieren, sowie hinsichtlich des Aspekts der Intersubjektivität, die Bernet ebenso erforscht, zu ergänzen. Zweitens wähle ich Bernets Ansatz, da mit ihm eine weitere und bisher nicht thematisierte Dimension ans Licht kommen kann, die für Heideggers frühe Philosophie sehr bedeutsam ist, und daher im Rahmen einer Beschreibung des Fotografierens *mit* Heidegger nicht zu übersehen ist. Das fotografische Sehen kann des Weiteren mit dem Gedanken der *Eigentlichkeit* auf einer tieferen, existenzialistischen Ebene ergründet werden, mit der Bernet die phänomenologischen Reduktion ebenso verbindet.¹⁶¹

4.1. Bernets Interpretation

Bernets Grundthese lautet: Heideggers existenziale Analytik des Daseins bringt eine zweifache Reduktion zum Ausdruck.¹⁶² Obwohl sie auf jeweils unterschiedlichen Ebenen vollzogen werden – auf der Ebene der Alltäglichkeit auf der einen Seite, angesichts des eigenen Todes auf der Anderen –, kennzeichnet beide Reduktionsmomente eine ‚entgegensetzte Bewegung‘ der menschlichen Existenz, die jeweils Nähe und Ferne, Vertrautheit und Verfremdung besagt. „We want to bring to the fore the double life [...] of Dasein as it becomes manifest in the phenomenological reduction [...]“¹⁶³, so Bernet. „We will try to show how the phenomenological reduction makes manifest a subject that, on the one hand, clings to the world and, on the other, turns away from it.“¹⁶⁴ Sowohl die Be-

¹⁶⁰ Vgl. R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 245–267.

¹⁶¹ Mit diesem Schritt wird zugleich sowohl die Ebene der ‚praktischen‘ als auch der ‚theoretischen‘ Analysen überstiegen. Dies kann anhand einer Unterscheidung analytischer ‚Schichten‘, die *Sein und Zeit* in sich beinhaltet, näher erläutert werden. Laut Thomas Rentsch gehören die letzten zwei Schichten (die im folgenden Zitat erwähnt werden) respektive der Uneigentlichkeit und der Eigentlichkeit an: „Während die Schicht der Lebensphilosophie und der Hermeneutik im Wesentlichen in die existenziale Analytik des alltäglichen, *uneigentlichen* menschlichen Daseins und In-der-Welt-seins führt, führt Schicht 5 der existenziell-religiösen und theologischen Traditionen in die Analyse der *eigentlichen* Phänomene der Existenz: Gewissen, Schuld, Angst und Tod.“ T. Rentsch, „„Sein und Zeit“. Fundamentaltologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, S. 53.

¹⁶² Es sei angemerkt, dass Bernets Interesse genauso bei einer Deutung der husserlschen sowie (mit dieser verbundenen) finkschen Reduktionsauffassung liegt. Mit der Ausnahme der Besprechung eines bestimmten Unterschieds zwischen Husserls und Finks Deutungen im Vergleich zu Heideggers, werde ich Bernets Analysen über Husserl und Fink weitgehend außer Acht lassen.

¹⁶³ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 247.

¹⁶⁴ Ebd.

wegung des ‚Anhaftens‘ (,clinging‘) an die Welt als auch diejenige des ‚Sich-Abwendens‘ (,turning away‘) von ihr werden für Bernet in zwei verschiedenen, aber miteinander verbundenen Bereichen lokalisiert. In Anlehnung an Bernets Gebrauch wird im weiteren Text von ‚erster‘ und ‚zweiter‘ Reduktion gesprochen. Obwohl die zweite Reduktion die Folgen der Ersten inkorporiert und somit ihre Vertiefung darstellt,¹⁶⁵ operieren die zwei Reduktionen auf phänomenologisch distinktiven Ebenen, sodass es für theoretische Zwecke angebracht ist, sie auch separat anzusprechen. Ich möchte mich zunächst dem Inhalt der ersten der Reduktion zuwenden.

4.2. Reduktion-1: Von der Entdeckung des Zeugseins und des Mitseins

Bernet situiert den ersten Reduktionsaspekt bei Heidegger – ich bezeichne ihn gelegentlich auch als „Reduktion-1“ – in der Sphäre der Uneigentlichkeit, die in Daseins Alltäglichkeit und seinem praktischen Besorgen und/oder einem konventionellen Umgang mit anderen manifest wird. Ähnlich wie Blattner (mit seiner These des Primats der Praxis) auf Heideggers Ableitung alles kognitiven Wissens aus dem ursprünglich praktischen *Verstehen* verwiesen hat, unterstreicht auch Bernet in seiner Deutung des ersten Reduktionsaspekts jene Brüchigkeit, die laut Heidegger in die Struktur des Besorgens eingewoben ist. Ebenso ähnlich wie der amerikanische Philosoph, spricht Bernet in diesem Kontext von einem „fundamentally practical or rather poetic character of Dasein’s existence“¹⁶⁶. Die Reduktion-1 lässt sich demnach auf folgende Weise zusammenfassen: „It is only the *first* phenomenological reduction that, through a certain *malfunctioning of natural life*, reveals this correlation between Dasein’s (inauthentic or improper) existence and the familiar world to which it refers“.¹⁶⁷ Der erste Aspekt der phänomenologischen Reduktion bringt durch ein Erlebnis der Störung des praktischen sowie des sozialen Handelns das In-der-Welt-sein ans Licht, wie es ‚zunächst und zumeist‘ – in der durchschnittlichen Alltäglichkeit – strukturiert ist. Wie bei Blattner, steht für Bernets Deutung der phänomenologischen Reduktion die Voraussetzung einer *Defizienz* im Mittelpunkt: erst wenn der Bezug im ontischen Sinne gestört wird bzw. fehlt, zeigt sich dieser in einer ontologischen Transparenz.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ebd., S. 266. Zudem sind für Heidegger Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit gleichursprünglich. Vgl. Ebd., S. 264.

¹⁶⁶ Ebd., S. 256. Der Unterschied zu Blattner liegt in Bernets zusätzlichem Fokussieren auf Heideggers Beschreibung des Mitseins, was im weiteren Verlauf des Textes deutlich wird.

¹⁶⁷ Ebd., S. 256.

¹⁶⁸ Ebd., S. 257–258, S. 262.

Um diesen Behauptungen konkrete Gestalt zu verleihen, sehen wir des Weiteren, wie Bernet die Reduktion-1 in *Sein und Zeit* anhand drei unterschiedlicher Momente identifiziert (im weiteren bezeichne ich diese jeweils als ‚Reduktion-1-1‘, ‚-2‘ und ‚-3‘). Im Rahmen bisheriger Diskussion wurde das erste Moment hinsichtlich seines Inhalts bereits behandelt, während das zweite Moment diesem sehr nahe kommt. Aus diesem Grund möchte ich die ersten zwei Reduktionsmomente nur kurz ansprechen, insofern es darum geht, einer aus früheren Kapiteln bereits bekannten Diskussion nunmehr einen Rahmen der ‚phänomenologischen Reduktion‘ zu verleihen. Insofern hingegen das dritte Moment im inhaltlichen Sinne zur bisherigen Diskussion mehr hinzufügt, werde ich ihm entsprechend mehr Aufmerksamkeit schenken.

Im Falle der ersten zwei Reduktionsmomente handelt es sich um eine Entdeckung des Seins des Zeugs sowie seiner Einbettung in Um-Zu-Zusammenhänge. Während die Reduktion-1-1 auf dem Gedanken der ‚Verweisung‘ sowie der ‚Bewandtnisganzheit(18–15§§)‘¹⁶⁹ beruht, ist die Reduktion-1-2 mit der Räumlichkeit des Zeugs verbunden.¹⁷⁰ Im ersten Fall wird ein zuhandenes Ding aufgrund seines Unbrauchbar-Werdens – wie dies in Zusammenhang mit Blattners These des Primats der Praxis bereits ausgeführt wurde – plötzlich im Modus der Vorhandenheit entdeckt. In solchen Situationen wird der Zweck eines einzelnen Dings sowie sein ganzer pragmatischer Kontext (seine ‚Bewandtnis‘) enthüllt. Im zweiten Fall, dessen phänomenologische Implikationen durchaus dem Ersten ähneln, wird die Rolle des Zeugs sowie seine jeweilige Bewandtnisganzheit erst dann ersichtlich, wenn dieses Ding an der erwarteten Stelle im Raum *fehlt*. Ein Zuhandenes, sein Um-zu, kann daher auch anhand der Räumlichkeit begriffen werden: „The spatial being of a tool,¹⁷¹“ schreibt Bernet, „that is, the ‘place’ it occupies within a ‘region’ (*Gegend*) of the world is most clearly manifested to Dasein when it does not find the tool in its usual place.“¹⁷² Die Reduktion-1-2 kann m. E. weitgehend als eine Variation der Reduktion-1-1 angesehen werden, insofern beide Momente die Entdeckung des Zeug-Seins und der damit einhergehenden Verwobenheit des Daseins mit der Struktur der praktisch besorgenden Umwelt bekunden. Jedoch erweist die zweite Variante

¹⁶⁹ Für Bernet sind in diesem Kontext die Paragraphen §§16-17 von Relevanz, doch sind für das Verständnis dieses Reduktionsmoments m. E. zudem auch ein vorausgehender und ein nachkommender Paragraph bedeutsam. Vgl. ebd., S. 259. Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, §15, §18.

¹⁷⁰ Vgl. R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 259. Bernet bezieht sich an dieser Stelle auf den Paragraph §22 aus *Sein und Zeit*.

¹⁷¹ Ebd., S. 261.

¹⁷² Ebd.

im Vergleich zur Ersten eine weitere Möglichkeit, diese Einsicht durch den Verweis auf die Räumlichkeit des Zeugs zu gewinnen.

Obgleich diese ersten zwei Momente der ersten Reduktion im inhaltlichen Sinne nicht viel Neues zu meiner früheren Diskussionen beitragen, kann anhand von ihnen eine erste Skizze der ‚fotografischen Reduktion‘ à la Heidegger aufgezeichnet werden, was im interpretativen Sinne dennoch als eine wichtige Ergänzung angesehen werden kann. Der Übergang von nicht-thematischer ‚Umsicht‘ hin zum thematischem ‚Hinsehen‘, den ich bisher für das fotografische Sehen als grundlegend bezeichnet habe, kann nunmehr als eine *Leistung der phänomenologisch-fotografischen Reduktion* betrachtet werden. Dieser fotografische Reduktionsbegriff geht im genetischen Sinne demjenigen von Cheung voraus: Zunächst modifiziere ich meinen *Bezug zu dem Seienden*, das ich fotografisch bemerkt habe; erst auf dieser Grundlage hebe ich die Kamera und vollziehe die Reduktion im Cheungs Sinne (als Zurückführung der dreidimensionalen Welt der Wahrnehmung auf die Zweidimensionalität der Fotografie sowie als Ausschließung nicht gewünschter Segmente aus dem Frame usw.). Anders gewendet: ‚das Sehen-für-die-Kamera‘ – ein früheres Sehen, das ebenso dem ‚fotografischen Sehen‘ von Cheung vorangeht – verdankt sich seinerseits einer phänomenologisch-fotografischen Reduktionsarbeit der Fotografierenden.

Beispielsweise vollzog Herzog schon damals im phänomenologischen Sinne eine ‚fotografische Reduktion‘ als er die Szene mit dem Barbier und seinem Kunden von einer nicht-thematischen Erfassung im Rahmen des Um-Zu-Zusammenhangs zu einem thematisierenden Blick auf das *eidōs* dieser Szene wandelte.¹⁷³ Durch das Framing, die Einstellung des Kontrasts usw. (durch die fotografische Reduktion im Sinne Cheungs) hat Herzog den Akt des Fotografierens lediglich *vollendet*. Dieser Akt war jedoch schon auf der fotografischen Reduktion basiert, und dies in dem Sinne, in welchem dies nun mit Heidegger suggeriert wird. Fotografisch zu sehen heißt daher eine spezi-

¹⁷³ Ich beziehe mich auf dasselbe Foto von Herzog, auf das ich im ersten Kapitel verwiesen habe: *U R Next* (1957). Eine Reproduktion ist auf der folgenden Webseite verfügbar: <http://www.laurencemillergallery.com/artists/fred-herzog/featured-works?view=slider#11> (Zugriff: 25.1. 2022).

fische Form der phänomenologischen Reduktion zu vollziehen: „[V]on der wie immer bestimmten Erfassung des Seienden“¹⁷⁴ zu einem *fotografischen* Erfassen dieses Seienden.¹⁷⁵

Nach dieser formellen Interpretation bisheriger Analysen über das fotografische Sehen im Sinne der phänomenologischen Reduktion, möchte ich nun untersuchen, was Bernets Deutung zur hier entwickelnden Theorie des Fotografierens im inhaltlichen Sinne hinzufügen kann. Wie bereits angekündigt, führt das dritte Moment einen neuen Aspekt ins Spiel, weswegen ich es etwas ausführlicher präsentieren möchte. Bernet bringt die erste Reduktion bei Heidegger auch mit jenen Stellen in *Sein und Zeit* in Zusammenhang, in denen das In-sein im Kontext der *Sozialisierung* beschrieben wird (§§26–27).¹⁷⁶ Dasein befindet sich in der durchschnittlichen Alltäglichkeit nicht nur hinsichtlich praktischer Zusammenhänge, sondern das ‚In‘ bezieht sich zudem auch auf das Faktum eines notwendigen Eingebettet-seins in eine Gemeinschaft. Dasein versteht sich primär (ontisch) aus der Sphäre der Öffentlichkeit, sodass die phänomenologische Reduktion nicht lediglich die wesentliche Struktur des Seins-bei, sondern auch des Seins-*mit* (ontologisch) enthüllt. Bernet zufolge hat die Reduktion-1-3 ebenso mit einer Defizienz-Erfahrung zu tun: das Faktum des Existierens mit anderen verschärft sich umso mehr wenn andere Menschen *abwesend* sind.¹⁷⁷ Dies besagt, dass Dasein erst dann geneigt zu ‚verstehen‘ wäre, dass es zu seinem Sein wesentlich gehört, *mit* anderen zu existieren, wenn es sich plötzlich allein findet.¹⁷⁸

‚Mitsein‘ meint jedoch nicht lediglich eine faktische Koexistenz mit anderen, deren Tatsache im Lichte der Reduktion enthüllt wird; es impliziert zudem auch die Art und Weise, wie Daseins Tun

¹⁷⁴ M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, S. 29.

¹⁷⁵ An dieser Stelle könnte ein Einwand gegen meine Theorie erhoben werden. Meiner Voraussetzung nach sieht ein/e Fotografierende(r) dasjenige, was fotografiert wird, vorerst in einem anderen Kontext (zumeist einem Um-Zu-Zusammenhang). Es ist allerdings durchaus vorstellbar, dass Fotografierende oft etwas zuallererst dann sehen und bemerken, wenn sie daran ein ‚fotografisches Interesse‘ haben. Ansonsten würden sie dieses Etwas *nicht* sehen. Diesem Einwand kann jedoch erwidert werden, dass auch in diesem Fall Fotografierende ein initiales nicht-thematisches Sehen verlassen müssen, um sich für das fotografische Sehen öffnen zu können. Fotografierende vollziehen daher trotzdem eine phänomenologisch-fotografische Reduktion. Ob sich diese nun in Hinsicht auf genau dasselbe Seiende oder auf ein anderes ‚zunächst‘ Begegnendes bezieht, bleibt nur sekundär wichtig.

¹⁷⁶ Vgl. R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 262 f.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 262.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd.

und Denken gemeinschaftlich geprägt ist.¹⁷⁹ Auch allein tut und denkt Dasein ‚zunächst und zumeist‘ entsprechend einem sozial-geteilten Horizont.¹⁸⁰ Wie Heidegger bekanntlich beschreibt, steht hinter dem ‚Geist‘ der Gemeinschaft weder ein konkretes Du noch ein konkretes Ich, sondern vielmehr *das Man*.¹⁸¹ Nichts als eine Durchschnittlichkeit und Anonymität bestimmt Daseins Weltbezüglichkeit im Alltag. Daher lässt sich behaupten, dass die Reduktion-1-3 sowohl die Struktur des Seins-mit als solche als auch eine ‚Vorherrschaft des Man‘ in Daseins Alltag zum Vorschein bringt.¹⁸²

Mit diesen zwei Aspekten des Mitseins im Sinn – einerseits das Faktum des Miteinanderseins mit anderen, andererseits die vorwiegende Rolle des Man – ist zu fragen, was dies im Kontext des Fotografierens besagen könnte? Bisher wurde behauptet, das fotografische Sehen beruhe auf einem allgemein technischen Know-How, das mit der Verwandtschaft mit dem Sehen der Kamera bzw. mit dem Bildausschnitt als der ‚apriorischen‘ Form des fotografischen Sehens zusammenhängt. Reduktion-1-3 erlaubt es einen weiteren Aspekt zu berücksichtigen: die Vereinzelung des/der Fotografierenden. Das fotografische Sehen kann m. a. W. auf der Folie der Kontrastierung eines Sich-Befindens in der Gruppe vs. einer Situation des Allein-Seins, sowie vom Gesichtspunkt der Vorherrschaft des Man-Selbst bzw. der Befreiung von ihm weiterführend beleuchtet werden. Wie ich zeigen möchte, bringt das fotografische Sehen – wie auch die Reaktion-1-3 – eine Situation der Isolierung des Subjekts hervor, was zugleich mit der Abwendung des Blicks weg vom konventionellen Sehen des Man einhergeht. Im Weiteren möchte ich diese Thesen konkreter ausführen.

¹⁷⁹ Heideggers mediale Theorie, die eine Verflechtung des Subjekts mit seiner Umwelt betont, thematisiert jedoch keine gemeinschaftliche Vielfältigkeit bzw. kulturelle Differenzen, die zwischen unterschiedlichen Gemeinschaftsformen bestehen. Man könnte – in einem interkulturellen Kontext – Heideggers Hinweis auf ein prinzipielles Hineinwachsen in eine Sozietät durch eine Besprechung verschiedener Variationsmöglichkeiten solch eines ‚Integriert-Werdens‘ bereichern. In diesem Zusammenhang werden ggf. auch Migrationssituationen sowie die Gebundenheit einzelner Individuen an mehr als nur eine Form der Sozialisierung, die sogar klimatologisch bestimmt werden können, miteinbezogen. Für eine Annäherung an diese Themen siehe: O. Dia, „Mondialité et diversité culturelle“, in: F. Gurjanov, E. Coquereau-Saouma (Hg.): *Interpretationes*, S. 67–81; I. Breuer, „Towards a Vulnerability-Centred Phenomenological Ethics: Personhood, Humanity and Bodily Precariousness of The Mediatized, Exiled Subject“, in: *ebd.*, S. 98–119; W. Warkocki, „Le (mi)lieu de la nature : Heidegger en dialogue avec Watsuji“, in: *ebd.*, S. 35–52.

¹⁸⁰ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 262.

¹⁸¹ „Jeder ist der Andere und Keiner er selbst. Das *Man*, mit dem sich die Frage nach dem *Wer* des alltäglichen Daseins beantwortet, ist das *Niemand*, dem alles Dasein im Untereinandersein sich je schon ausgeliefert hat.“ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 128.

¹⁸² Für Bernet bleibt allerdings ambivalent, ob die Dominanz durch das Man auf dieser Reduktionsebene (oder erst bei der Zweiten) unterbunden werden kann: „Even in isolation, concerned Dasein still acts in the mode of the they. However, while being-alone does not *necessarily* call into question what Heidegger calls the ‘dictatorship’ of the they, the absence of others nevertheless has the peculiar effect of making Dasein attentive to the fact that its existence always has the form of a being-with (*Mitsein*) others [...]“. R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 262, meine Hervorhebung. Jedoch steht Folgendes außer Zweifel: Dank der Reduktion 1-3 wird es dem Dasein ersichtlich, dass sein Verhalten in starkem Maße durch eine Gemeinschaft geprägt wird.

Ich möchte mit einem Rückgriff auf Cheungs Definition des fotografischen Sehens beginnen. Es liegt auf der Hand, dass der Akt des Sehens durch den Sucher individuell vollzogen wird. *Ein* Fotografierender oder *eine* Fotografierende bedient sich der Kamera und positioniert das Frame eines Fotos. Wenn eine Kamera verwendet wird, steht ein/e Fotografierende(r) – wenn auch nur für einen kurzen Augenblick – *allein*. Dies meint nicht, dass ein/e Fotografierende(r) ständig allein sein muss, um fotografieren zu können. Er oder sie kann sich durchaus in einer Gruppe befinden bevor er oder sie – und dies ist der entscheidende Punkt – sich für eine Weile absondert, um den Akt des Fotografierens zu vollziehen. Der oder die Fotografierende hält inne und richtet seinen oder ihren Blick auf etwas (ob mit oder ohne Bedienung des Suchers ist an dieser Stelle sekundär), woraufhin die fotografische Aufnahme erfolgt. Die Analogie zu Heidegger liegt an dieser Stelle darin, dass der fotografische Blick eine Situation des Allein-Seins ‚produziert‘, in der eine neue Einsicht gewonnen wird. Jedoch geht es im Falle der Vereinzelung durch das Fotografieren nicht darum, das Faktum des Mitseins oder irgendeinen anderen theoretischen Punkt festzustellen; vielmehr geht es darum, eine visuelle Szene fotografisch zu erfassen. Diese vorläufige Absonderung ist ein Ergebnis sowohl bei Cheungs Begriff des fotografischen Sehens, als auch bei meinem ‚früheren‘ Begriff des ‚Sehens-für-die-Kamera‘, bei dem die Verwendung des Suchers sogar entbehrlich sein kann. Denn bereits beim Bemerkten von etwas Fotografischem ist ein Gerichtet-sein der Fotografierenden auf dasjenige vorausgesetzt, was fotografiert wird; diese Intentionalität geht mit einer momentanen Isolierung des/der Fotografierenden einher.¹⁸³

¹⁸³ Ariella Azoulay scheint auf dem ersten Blick in eine entgegengesetzte Richtung zu argumentieren, wenn sie behauptet, dass der Aspekt der Zusammenarbeit das Fundament selbst der fotografischen Praxis bildet. „Collaboration is the photographic event’s degree zero“, schreibt sie, „as photography always involves an encounter between several protagonists in which the photographer cannot a priori claim a monopoly over knowledge, authorship, ownership, and rights.“ A. Azoulay, „Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay“, in: *Camera Obscura*, Bd. 91, 31:1, Durham: Duke University Press, 2016, S. 189. Azoulay erklärt des Weiteren: „Photography cannot be reduced to a camera as an instrument in the hands of a single person, it is rather an apparatus that involves a more or less contingent group of participants (photographed persons, distributors, curators, etc.) as well as the state and the market.“ Ebd., S. 195. Die israelische Autorin geht daher von der Tatsache der Sozialisierung aus, scheint aber den Aspekt der ‚Individuation‘ des fotografischen Blicks zu übersehen. Das Hindurchblicken durch den Sucher kann unmöglich durch mehrere Menschen zugleich realisiert werden. Dies ist auf fundamentalster Ebene mit unserer leiblichen Konstitution verbunden. Die Individuation, die ich an dieser Stelle befürworte, besagt jedoch noch keine ethische oder politische Konsequenz; diese können – und werden auch oft – die fotografische Praxis begleiten und mitbestimmen. Daher kann m. E. für ein Spannungsverhältnis *zwischen* der Ersten-Person-Perspektive (welche die Phänomenologie stark macht) und anderen sozial-relevanten Faktoren (wie z. B. Azoulay sie beschreibt) plädiert werden, ohne dass die eine ‚Seite‘ zu Gunsten der Anderen nivelliert wird.

Obwohl für Heidegger die Diskussion über ‚das Man‘ nicht in erster Linie in Zusammenhang mit der Wahrnehmung steht,¹⁸⁴ wäre dies jedoch in meinem Kontext der wichtigste Fokus. Die Sichtweise der Fotografierenden – so meine Behauptung – ist ‚zunächst und zumeist‘ eine vergemeinschaftlichte. Bernets Betonung der Intersubjektivität im Kontext seiner Deutung der phänomenologischen Reduktion bei Heidegger fügt daher in Hinsicht auf meine früheren Beschreibungen des fotografischen Sehens eine wichtige neue Facette hinzu. Nicht nur das pragmatische Verstehen hinsichtlich der ‚Ordnung der Dinge‘ in Daseins Umwelt, sondern auch gesellschaftliche Konventionen bilden den Horizont, in dem Seiendes im Alltag ‚zumeist‘ begegnet. Als Fotografierender sehe ich zunächst, wie *man* die Dinge sieht. Das Man dirigiert die Sichtweise der Fotografierenden in alltäglichen Situation, insofern auch sie als Dasein ständig an die Öffentlichkeit des Man ‚verfallen‘.¹⁸⁵ In diesem Sinne halte ich mich als Fotograf an konventionelle Regeln, umso mehr wenn ich zusammen mit anderen Menschen bin; aber auch im Allein-Sein tendiert Dasein zur Verfallenheit an das Man, wie es sich aus Bernets Theorie nahelegt. Der Blick des Man geht am Fotografischen vorbei. Aus diesem Grund ergreift der/die Fotografierende die Chance, beim fotografischen Sehen nicht-thematische konventionelle Zusammenhänge im wahrsten Sinne des Wortes zu durchschauen: der Blick ‚geht‘ durch diese ‚hindurch‘ und beginnt die Welt durch die Linse seiner oder ihrer Kamera zu ‚thematisieren‘. Die Welt in all ihrer Mundanität bildet daher die Wahrnehmungsgrundlage für das fotografische Sehen, insofern Fotografierende erst in bereits vorgefundenen konventionell-praktischen Zusammenhängen etwas Fotografischem überhaupt begegnen können. Aber letztlich geht es beim fotografischen Sehen darum, sich von der ‚Dominanz‘ eines durchschnittlich-geteilten Sehens zu befreien:¹⁸⁶ es geht m. a. W. darum, in *derselben Mundanität* die Dinge *anders* zu sehen.

¹⁸⁴ Für Heidegger ist das Man vorwiegend im diskursiven Sinne relevant, was z. B. durch das Phänomen des Geredes analysiert werden kann. Vgl. F. Schalow, A. Denker (Hg.): *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy (Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements*, Bd. 101), Lanham/Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2010, S. 149.

¹⁸⁵ Es ist an dieser Stelle nebenbei anzumerken, dass Mitsein durchaus auch bei der Distribution der Fotografien eine zentrale Rolle spielt. Fotografierende veröffentlichen ihre Bilder – ob in Büchern, Zeitungen, oder im Internet –, auch damit andere sie sehen können. Schon beim Fotografieren kann ein/e Fotografierende(r) damit rechnen, ob das zu kreierende Foto jemandem gefallen würde.

¹⁸⁶ Das Fotografieren kann selbst zu einer ‚uneigentlichen‘ Praxis werden: denken wir nur an die heute sehr verbreitete Selfie-Kultur und die Menge der Bilder, die ‚man‘ in diesem Kontext produziert. Obwohl auch bei solchen Fällen eine prinzipielle Änderung des Weltinteresses, mithin auch eine ‚minimale‘ Isolierung des Blicks bei der Realisierung des fotografischen Akts erfolgt, kann bei solchen Fällen trotzdem eine Befreiung vom Blick des Man-Selbst nur sehr schwierig festgestellt werden. Das Fotografieren wird hier vielmehr selbst zu einer bloßen Konvention.

Ich möchte nun die Implikationen der Reduktion-1-3 im Kontext des fotografischen Sehens anhand eines Beispiels veranschaulichen. Setzen wir voraus, dass ein/e Fotografierende(r) mit einem Freund oder einer Freundin durch die Stadt läuft. Sie reden mit einander, orientieren sich in Um-Zu-Zusammenhängen sowie konventionellen Sinn-Gebilden und ‚thematisieren‘ nicht die Welt, will heißen, sie achten nicht besonders auf das ‚reine Aussehen‘ der Dinge um sich herum. Dann zeigt sich plötzlich etwas, das der/die Fotografierende bemerkt und ggf. auch fotografieren möchte. Was geschieht in Bezug auf das Mitsein in diesem Augenblick? Der/die Fotografierende müsste innehalten und seine/ihre Aufmerksamkeit auf die fotografische Szene lenken. Das Gespräch, das im letzten Augenblick noch geführt wurde, muss für eine kurze Weile unterbrochen werden. Denn der fotografische Blick befreit den/die Fotografierende(n), im Sinne, dass es zu einer vorläufigen Suspension des konventionellen Verhaltens kommt. Ein bloßes Absorbiert-sein in einem Gespräch, ein nicht-thematisches Sich-Orientieren auf der Straße usw. verschließt den Blick für eine potenzielle Fotografie. Daher lauert bei Fotografierenden permanent die Möglichkeit, ihren Blick von einer ‚mundanen Einstellung‘ in die einer ‚fotografischen Einstellung‘ hinüberzuführen, wozu sie eine fotografische Situation selbst einlädt. Die Lektion der Reduktion-1-3 besagt: Das fotografische Sehen erwirkt eine kurzfristige Isolierung vom sozialen In-sein sowie des Sehens des Man.¹⁸⁷

Bevor ich zur Thematik der zweiten Reduktion gelange, ist es für mich wichtig, auf eine Unterscheidung zu verweisen, die zwischen der fotografischen Reduktion, die ich soeben zur Diskussion gestellt habe, und der ‚reinen‘ phänomenologischen Reduktion, so wie sie Bernet bei Heidegger auffindig macht, besteht. Wie der Inhalt dieses Unterkapitels nahelegt, entdeckt Dasein anhand der ersten Reduktion das Faktum seiner Verwobenheit mit praktischen sowie sozialen Umwelt, was für Bernet mit einer Geste der „sudden illumination“¹⁸⁸ einher geht. Dies kann im Kontext des Fotografierens als eine Bekräftigung der Passivität des fotografischen Sehens gelten. Denn etwas wird fotografisch gesehen, wenn ein stabiler Zusammenhang, in dem Seiendes zumeist begegnet, ‚von sich‘ eine Erschütterung erfährt. Dennoch weist Bernet in diesem Zusammenhang auf eine weitere Gegebenheit hin, in der m. E. auch die Unterscheidung zur fotografischen Reduktion begründet liegt. Laut Bernet möchte Dasein die Einsichten der Reduktion in Wirklichkeit *nicht* erfahren; die

¹⁸⁷ Als ein alternatives Beispiel, das lediglich eine Abstandnahme vom konventionellen Sehen des Man besagen würde, könnte eine ähnliche Situation vorgestellt werden, in der der/die Fotografierende allein durch die Straße geht. Beim fotografischen Bemerkten von etwas suspendiert dieser Akt seinen oder ihren verinnerlichten gemeinschaftlich-konventionellen Blick und ermöglicht eine Absonderung vom konventionellen Blick des Man.

¹⁸⁸ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 259.

Lektionen, die die Reduktion anbietet, werden dem Dasein vielmehr aufgezwungen. Wie Bernet erklärt:

Far from wanting this [the first, F.G.] reduction and its countless revelations, Dasein would much rather avoid having to undergo its unexpected occurrence again. It is anxious to repair the disturbance (*Störung*) to which it owes the discovery of the being of the familiar world and its dependence on Dasein's concerned existence. This flight from circumstances capable of making manifest the phenomenality of worldly phenomena to (inauthentic) Dasein can be explained by the fact that this ontological disclosure happens at the cost of losing the usability of tools and the smooth functioning of Dasein's concerns.¹⁸⁹

Während Dasein die Folgen der ersten Reduktion daher lieber vermeiden möchte,¹⁹⁰ versucht das fotografische Sehen hingegen eine Privation der vorgängigen praktischen Involviertheit gerade produktiv zu machen.¹⁹¹ Anders gewendet: die Passivität des fotografischen Sehens korreliert auf eine Weise mit dem *aktiven* Interesse der Fotografierenden. Mit dem Hinweis auf McNeills Interpretation des theoretischen Blicks, habe ich eben aus diesem Grund dafür plädiert, dass ein apriorisches Interesse *für* die Theorie als ein Modell für das fotografische Sehen angesehen werden kann. Demnach wäre die Privation lediglich *eine* Seite der Medaille, die durch ein „desire to see“¹⁹² bzw. „desire for a certain kind of presence“¹⁹³ komplementiert werden kann. Im Vergleich zu Bernets Auffassung der Reduktion besagt die fotografische Reduktion daher ein ‚Mehr‘. Mit diesem Schritt über die erste Reduktion hinaus möchte ich mich im nächsten Unterkapitel damit, wie sich einige Aspekte der existentiellen Dimension des Fotografierens aus der zweiten Reduktion ableiten lassen könnten, näher beschäftigen.

¹⁸⁹ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 263.

¹⁹⁰ Dasselbe lässt sich auch in Bezug auf die zweite Reduktion sagen. Wie Bernet erklärt: „While there is in Heidegger a double reduction (one that is carried out within inauthentic life and another that provides access to the authentic understanding of Dasein's being), these two reductions nevertheless have in common the fact that they are both the result of an event that imposes itself upon Dasein unexpectedly and in a 'no-place.'“ Ebd., S. 259. Beide Reduktionen, so lässt sich konkludieren, operieren für Bernet auf der Ebene der Passivität.

¹⁹¹ Daher erscheint es in Bezug auf diesen konkreten Punkt, dass mein Begriff der fotografischen Reduktion für Bernet vielmehr mit husserlschen oder finkschen Reduktionskonzeption einhergehen würde: „For Husserl and Fink, the phenomenological reduction, which provides access to the difference between the being of worldly things and the being of constituting consciousness [...] requires a 'leap' (*Sprung*). But this leap out of natural life is ventured, dared by the subject who *wants* to know more, who *wants* to have a clear mind, who *wants* to give a verdict in the name of scientific evidence.“ Ebd. S. 258.

¹⁹² W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 83.

¹⁹³ Ebd.

4.3. Reduktion-2: Angst, Eigentlichkeit und die existentielle Dimension des Fotografierens

In diesem Unterkapitel möchte ich Bernets Ansatz konsequent weiterführen, indem ich die zweite Reduktion bei Heidegger in seiner Deutung anspreche. Wie im Falle der ersten Reduktion, werde ich zunächst Bernets Argumentation rekonstruieren, um sodann relevante Schlüsse für das Verständnis des Fotografierens ziehen zu können. Wie der Titel dieses Unterkapitels anzeigt, geht es mir nunmehr um ein Aufschließen der existentiellen Dimension des Fotografierens, bei der Angst und Eigentlichkeit im Mittelpunkt stehen. Es sei jedoch angemerkt, dass die Thematik der Angst vorläufig nur im Rahmen Bernets Interpretation der phänomenologischen Reduktion behandelt wird, während ihre ‚Anwendung‘ auf das Themenfeld des Fotografierens erst im nächsten Kapitel erfolgt. Der Grund dafür liegt darin, dass Wards Studie, mit der ich mich im folgenden Kapitel beschäftige, die fotografische Stimmung mit Heideggers Angst bereits ausführlich thematisiert hat. Ich finde es daher angebracht, meine Position erst durch eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Studie zum Ausdruck zu bringen. Die Behandlung der Angst in diesem Unterkapitel wird in diesem Kontext jedoch eine wichtige Grundlage bilden. Die Eigentlichkeit wird hingegen schon in diesem Unterkapitel sowohl mit Bernet präsentiert als auch werden Folgen für den fotografischen Akt unmittelbar zur Diskussion gestellt.¹⁹⁴

Obwohl Dasein laut der ersten Reduktion auf Störungen und Mängel bei seinem praktischen Umgang mit den Dingen stößt und obwohl ihm die Abwesenheit anderer Menschen das Faktum des Mitseins aufleuchten lässt, führen solche Erfahrungen nicht dazu, das In-der-Welt-sein *als solches* in Frage zu stellen. Sie enthüllen zwar eine strukturelle praktische und soziale Verwobenheit des In-der-Welt-seins, aber diese Bruchmomente bleiben dem Kreis des Besorgens bzw. der Verfallenheit an das Man verhaftet. Sobald die Störung überwunden ist, sobald andere Menschen wieder da sind, ist Dasein nach wie vor an praktischen Tätigkeiten bzw. am Mitsein mit anderen beteiligt.¹⁹⁵ In diesem Sinne erscheinen dem Dasein etliche Projekte auf der Ebene der Uneigentlichkeit – gelegentlichen Störungen zum Trotz – durchaus als sinn-voll; die erste Reduktion macht lediglich ihre Struktur ausdrücklich. Im Gegensatz dazu kommt es auf der Ebene der Reduktion-2 zu einem

¹⁹⁴ Obwohl auch Ward Eigentlichkeit im Kontext des Fotografierens thematisiert, unterscheidet sich ihre Zugangsweise von derjenigen, die ich in diesem Unterkapitel befürworte. Diesen Unterschied werde ich im nächsten Kapitel eigens thematisieren.

¹⁹⁵ Vgl. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 263. Dies widerspiegelt im Übrigen meine Analysen des fotografischen Sehens: Nachdem die Reduktion vollzogen wird und eine fotografische Arbeit geleistet wurde, kehrt Dasein (der/die Fotografierende) zurück zum nicht-thematischen praktischen bzw. sozialem Verhalten.

radikaleren Bruch in Hinsicht auf die (praktische sowie soziale) ‚Verfallenheitstendenz‘ des Daseins. Die Grundlage für diese zweite Reduktion bildet für Bernet die Stimmung der *Angst*.¹⁹⁶

Anders als Furcht kann Angst laut Heidegger von keinem innerweltlich Seiendem ausgelöst werden.¹⁹⁷ Angst macht es für Dasein fast *unmöglich*, irgendeinen Bezug zum Seienden oder zu anderen Dasein in der Welt zu haben. Denn in ihrem Lichte werden alle weltlichen Projekte fraglich und mithin: sinn-los. Wie Heidegger sagt, ist in der Angst „[d]ie innerweltlich entdeckte Bewandnisganzheit des Zuhandenen und Vorhandenen [...] als solche überhaupt ohne Belang. Sie sinkt in sich zusammen. Die Welt hat den Charakter völliger Unbedeutsamkeit.“¹⁹⁸ Die Herrschaft des Man wird auf dieser Ebene definitiv aufgelöst und jegliches praktisches Besorgen wird gegenstandslos.¹⁹⁹ Dies meint nicht, dass Dasein nicht an die Welt verfallen wird; zusammen mit dem Mitsein ist das Man eine konstante im Leben des Daseins, ja, es gehört zu den Existenzialien.²⁰⁰ Jedoch verschwindet im Lichte der zweiten Reduktion jenes Gefühl der Vertrautheit mit der Welt, welches Dasein in der Regel im uneigentlichen Modus seiner Existenz hat. Wie Bernet erklärt:

In the experience of *anxiety*, Dasein realizes how ridiculous and futile its unceasing concern for things within-the-world can be. In anxiety and especially in the call of conscience, Dasein discovers itself divided between, on the one hand, the flight into the everyday affairs of worldly life (what Pascal called "*le divertissement*") and, on the other, the care it preserves for its own proper potentiality-for-being.²⁰¹

Die zweite Reduktion enthüllt daher ein viel tiefgreifenderes Abwesenheitsphänomen als dies bei der ersten Reduktion je der Fall sein könnte.²⁰² Heidegger spricht in diesem Zusammenhang von

¹⁹⁶ Ebd., S. 256. Für Heideggers Exposition des Angst-Begriffs siehe § 40 in *Sein und Zeit* sowie die Antrittsvorlesung an der Universität Freiburg i. Br. „Was ist Metaphysik?“ aus dem Jahre 1929. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 184–191; M. Heidegger, *Wegmarken* (GA 9), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, S. 103–122.

¹⁹⁷ Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 30.

¹⁹⁸ Ebd., S. 186.

¹⁹⁹ Vgl. R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 264.

²⁰⁰ Vgl. F. Schalow, A. Denker (Hg.): *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy*, S. 149.

²⁰¹ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 256.

²⁰² In diesem Kontext betont Bernet, dass die Abwesenheit im Falle der zweiten Reduktion eine doppelte ist: Beispielsweise kann das Fehlen eines Zeugs (was die Reduktion-1-2 enthüllt), *selbst* fehlen, insofern in der Angst alle Bedeutsamkeit eines sinnvollen Um-Zu-Zusammenhangs (wozu auch die Abwesenheit eines Zeugs angehört) verloren gegangen ist. Vgl. Ebd., S. 264.

einer Erfahrung der „Unheimlichkeit“²⁰³, welche Dasein der Sicherheit seines Zuhause-Fühlens in der Welt beraubt. Daseins gesellschaftlich-besorgende Geschäftigkeit im Alltag und seine beruhigende Verfallenheit an die Welt werden durch die zweite Reduktion als Flucht vor der Wahrheit des eigenen Seins angesehen.²⁰⁴ Die Reduktion-2 kann in diesem Sinne als eine existentielle Grenz-Situation beschrieben werden, an deren Schwelle Dasein sowohl seine Uneigentlichkeit im neuen Licht erkennt (nämlich *als* Flucht), als auch seine Eigentlichkeit überhaupt aufleuchten sieht. Die zweite Reduktion ergibt sich nicht aus dem Umgang mit Dingen oder mit anderen Menschen, sondern sie konfrontiert das Dasein auf eine radikale Weise mit sich selbst: Dasein hört nicht auf, in-der-Welt zu sein, sondern es entdeckt sich vielmehr und allererst als das In-der-Welt-sein.²⁰⁵ Insofern, als dass sie ‚von nichts‘ (Äußerlichem bzw. von keinem innerweltlich Seiendem) verursacht ist, kann Angst als eine Selbst-Affektion interpretiert werden.²⁰⁶ Für Heidegger ist folglich das ‚Wovor‘ und das ‚Worum‘ dieser Autoaffektion identisch; wie der deutsche Philosoph sagt: „Das, *worum* die Angst sich ängstet, enthüllt sich als das, *wovor* sie sich ängstet: das In-der-Welt-sein.“²⁰⁷

Nichtsdestotrotz ist Angst für Heidegger nicht nur in einem ‚negativen Sinne‘ zu verstehen; es ist nicht nur die Instanz, die Dasein all seiner Beruhigungen beraubt, in welchen es durch sein Fliehen vom eigenen Seinkönnen Sicherheit gefunden hat. Die Grundbefindlichkeit der Angst verschafft zugleich auch eine Möglichkeit, das eigenste Seinkönnen, um das es Dasein geht, allererst zu entdecken und anzunehmen.²⁰⁸ Heidegger schreibt: „Die Angst bringt das Dasein vor sein *Freisein für...* (propensio in...) die Eigentlichkeit seines Seins als Möglichkeit, die es immer schon ist.“²⁰⁹ Die eigenste Möglichkeit für Dasein ist nicht dieses oder jenes zu besorgen, mit diesem oder jenem,

²⁰³ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 189. Vgl. auch R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 264.

²⁰⁴ Ebd., S. 263. Eine nähere Behandlung von Heideggers Wahrheitsbegriffs würde den Rahmen dieser Dissertation sprengen. Für eine ausführliche Analyse siehe z. B. das Kapitel „Erschlossenheit und Wahrheit in ‚Sein und Zeit‘“ in: E. Tugendhat: *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1970, S. 281–362.

²⁰⁵ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 265.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 188.

²⁰⁸ Vgl. Ebd. Diese eigenartige ‚Dialektik‘ des Nehmens und des Gebens in Bezug auf das Phänomen Angst fasst Barbara Merker auf folgende Weise zusammen: „Die Angst [...] *nimmt* uns die uneigentlichen Möglichkeiten zur Selbstinstrumentalisierung und Selbstverdinglichung ebenso wie zur Fremdbestimmung: sie zerstört uns als ‚Man‘ und ‚vereinzelt‘ uns. Und sie *gibt* uns damit die Möglichkeit, uns als uns selbst und ganzes zu erschließen: als je individuelles in-der-Welt-sein, dem es in seinem Sein um dieses Sein geht. [...] Sie zeigt, daß es uns letztlich nicht um bestimmte Weisen des Besorgens und bestimmtes Seiendes in der Welt, sondern um uns selber geht, darum nämlich, daß wir sind und zu sein haben.“ B. Merker: „Die Sorge als Sein des Daseins (§§ 39-44)“, in: T. Rentsch, O. Höffe (Hg.): *Martin Heidegger: Sein und Zeit (Klassiker Auslegen, Bd.25)*, Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 121 f.

²⁰⁹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 188.

dieser oder jener ein soziales Verhältnis zu pflegen; die „eigenste, unbezügliche und unüberholbare Möglichkeit“²¹⁰ stellt für Dasein den eigenen Tod dar. In der Angst leuchtet also die *Eigentlichkeit* des Daseins auf. Dasein hat die Angst als eine Art Schwelle zu übertreten, um erst in der ultimativen Zeitlichkeit des Vorlaufes, d. h. der Übernahme der eigenen Endlichkeit, zum Durchbruch zum eigentlichen Selbstsein zu kommen. In der Angst wird die Eigentlichkeit zwar nicht notwendigerweise realisiert, aber ohne die Angst als grundlegende Stimmung des Daseins wäre diese Möglichkeit überhaupt nicht zugänglich.

Als eine besondere Folge der Eigentlichkeit leitet Heidegger die Vereinzelung des Daseins ab, die ich im Kontext des Fotografierens etwas weiter unten besonders fruchtbar machen möchte. Für Heidegger ist Dasein kein vorhandenes Seiendes, das bloß einer Gattung angehören würde; es ist vielmehr durch die *Jemeinigkeit* gekennzeichnetes als je ein Sein, dem es in seinem Sein um sein Sein geht.²¹¹ Als solches kann Dasein zwar sowohl uneigentlich als auch eigentlich existieren, jeweils auf ‚je meine‘ Weise.²¹² Aber die Jemeinigkeit hat auf der Ebene der Eigentlichkeit eine weitere und engere Bedeutung.²¹³ Heidegger sagt: „Keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen.“²¹⁴ Obzwar Dasein, bevor es mit dem eigenen Tod konfrontiert wird, ein Todes-Verständnis hat, handelt es sich bei dieser Art ‚Erfahrung‘ lediglich um den Tod der anderen und mithin um ein uneigentlich-

²¹⁰ Ebd., S. 251.

²¹¹ Vgl. die folgende Stelle in *Sein und Zeit*: „Das Sein, *darum* es diesem Seienden in seinem Sein geht, ist je meines. Dasein ist daher nie ontologisch zu fassen als Fall und Exemplar einer Gattung von Seiendem als Vorhandenem. Diesem Seienden ist sein Sein »gleichgültig«, genau besehen, es »ist« so, daß ihm sein Sein weder gleichgültig noch ungleichgültig sein kann. Das Ansprechen von Dasein muß gemäß dem Charakter der *Jemeinigkeit* dieses Seienden stets das *Personalpronomen* mitsagen: »ich bin«, »du bist.«“ Ebd., S. 42.

²¹² Wie McNeill hinweist, besteht nebst der Gegenüberstellung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, die Heidegger in *Sein und Zeit* ausführt, überdies auch ein weiterer Unterschied, der zu berücksichtigen wäre. Dieser liegt zwischen ‚Echtheit‘ und ‚Unechtheit‘, die Heidegger in den *Grundproblemen* thematisiert. Dies kann als eine Ergänzung und in gewissem Sinne auch Präzisierung der erstgenannten Gegenüberstellung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit angesehen werden. Ich möchte diesen Punkt kurz erläutern. Wenn sich Dasein uneigentlich in seiner Alltäglichkeit – etwa aus den Dingen oder sozialen Verhältnissen des Mitseins – versteht, meint dies nicht, es wäre ein anderes Selbst als dasjenige, dem es in seinem Sein um sein Sein geht. In diesem Sinne kann Dasein durchaus auch uneigentlich sein, d. h. hinsichtlich einer phänomenologisch-ontologischen Selbsterfassung aktuell vergesslich, und dennoch ‚echt‘ bzw. ‚es selbst‘ sein. Als Beispiel dafür kann eine sorgfältige Arbeit benannt werden, bei der sich Dasein ‚ganz gibt‘, ohne dass diese Tätigkeit explizit von einem Bewusstsein der Eigentlichkeit begleitet wird. Umgekehrt kann Dasein trotz einer bewussten Beschäftigung mit der eigenen Eigentlichkeit ‚unecht‘ sein, wie z. B. bei der Heuchelei. Vgl. W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 103, Fußnote 15; Vgl. auch M. Heidegger, *Grundprobleme der Phänomenologie*, S. 227 f. Während Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit daher eine ausdrückliche bzw. eine nicht ausdrückliche Verständlichkeit in Bezug auf das eigene und eigenste Sein meinen, handelt es sich beim Unterschied von ‚Echtheit‘ und ‚Unechtheit‘ vielmehr um das Bestehen bzw. das Fehlen einer ‚genuinen Hingabe‘ an etwas. Wie McNeill erklärt: „The genuine/nongenuine [echt/unecht, F.G.] distinction thus concerns the existentiell *Einsatz* or commitment of one’s finite existence.“ W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 103, Fußnote 15.

²¹³ Vgl. F. Schalow, A. Denker (Hg.): *Historical Dictionary of Heidegger’s Philosophy*, S. 189

²¹⁴ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 240, Hervorhebung aus dem Original entfernt.

es Verständnis des Todes.²¹⁵ Der Tod ist aber letztlich für jedes Dasein etwas ‚*Jemeiniges*‘ und so kann mit der zweiten Reduktion eine ontologische Vereinzeln festgestellt werden, die im Vergleich zur Reduktion-1-3 wesentlich tiefer reicht.²¹⁶ Wie Heidegger dies auf den Punkt bringt:

Der Tod »gehört« nicht indifferent nur dem eigenen Dasein zu, sondern er *beansprucht* dieses *als einzelnes*. Die im Vorlaufen verstandene Unbezüglichkeit des Todes vereinzelt das Dasein auf es selbst. Diese Vereinzeln ist eine Weise des Erschließens des »Da« für die Existenz. Sie macht offenbar, daß alles Sein bei dem Besorgten und jedes Mitsein mit Anderen versagt, wenn es um das eigenste Seinkönnen geht. Dasein kann nur dann *eigentlich es selbst* sein, wenn es sich von ihm selbst her dazu ermöglicht.²¹⁷

Dasein ist dank des Faktums der ‚jemeinigen‘ Sterblichkeit in seiner eigenen Existenz unersetzbar, unvertretbar durch andere.²¹⁸ In diesem Kontext ist auch die Übersetzung des Begriffs der ‚Eigentlichkeit‘ auf mehrere europäische Sprachen – im Französischen „authenticité“, im Englischen „authenticity“, usw. – vielsagend: mit dem Rückgriff auf das Altgriechische ἀθέρτης wird *prima facie* die Verbindung mit dem Aspekt der *Einzigkeit* unterstrichen.²¹⁹ Etwas ‚Authentisches‘ ist kein bloßes Gattungsexemplar oder eine Kopie von etwas; es handelt sich um eine in sich selbst vereinzeln Einmaligkeit. Während Dasein im uneigentlichen Modus seiner Existenz an die nächsten, mit anderen geteilten Möglichkeiten ‚verfällt‘, kann es durch die Stimmung der Angst seine eigenste Möglichkeit wahrnehmen und dadurch (im Sinne Heideggers) — *eigentlich* werden.²²⁰

²¹⁵ Vgl. ebd., § 47.

²¹⁶ Gleichwohl Heidegger die Gleichursprünglichkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit betont, greift die Ebene der Eigentlichkeit laut Heidegger tiefer – ähnlich wie die drei Ekstasen der Zeit (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) zwar als gleichrangig betrachtet werden, die Zukünftigkeit dennoch vorwiegend ist. Vgl. ebd., S. 329.

²¹⁷ Ebd., S. 263.

²¹⁸ Vgl. W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 104.

²¹⁹ Vgl. „Authentisch“, in: *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/authentisch>; Vgl. auch: „authentic“ in: *Online Etymology Dictionary*: <https://www.etymonline.com/search?q=authentic> (am 1.4.2022).

²²⁰ Der Gedanke der Vereinzeln soll jedoch nicht implizieren, dass Dasein in der zweiten Reduktion seine Verwobenheit mit der Welt schlechthin verliert. Wie Bernet erklärt: „[...] Dasein that undergoes the disclosure of its own being as a result of anxiety is [...] very far from having broken all contacts with the world. Even if the truth of its own being becomes manifest to Dasein in the solitude and disorientation of anxiety, this does not change the fact that to-be-with other Daseins and to-be-in-the-world (*In-der-Welt-sein*) belongs to Dasein’s being.“ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 265.

An dieser Stelle möchte ich innehalten und erwägen, welche Folgen für eine Theorie des Fotografierens aus der zweiten Reduktion gezogen werden könnten? Während der Aspekt der Stimmung, wie bereits angedeutet, erst im nächsten Kapitel ausführlich thematisiert wird, können im Kontext der (durch die Angst vorbereiteten) Eigentlichkeit m. E. zwei Ideen entwickelt werden. Einerseits ist es möglich, die Vereinzelung des Daseins, die für Heidegger durch die Entschlossenheit in Hinsicht auf den eigenen Tod enthüllt wird, in eine Relation mit dem individuellen Ausdruck und dem Stil des Fotografierens zu bringen. Andererseits kann der fotografische Akt hinsichtlich einer besonderen ‚Form der Sterblichkeit‘ analysiert werden, die nicht lediglich auf Objekte, die fotografiert werden, bezogen ist, sondern sich ebenso mit Fotografierenden und ihrer Erfahrung der endlichen Zeitlichkeit in Verbindung bringen lässt. Ich wende mich zunächst dem ersten Punkt näher zu.

Anhand der Reduktion-1-3 wurde bereits ein ‚Isolierungseffekt‘ im Falle des fotografischen Sehens angesprochen. Auch wenn nur für einen kurzen Augenblick, sieht ein(e) Fotografierende(r) auf eine abgesonderte, individuelle Weise, was mit einem nicht-konventionellen Blick einhergeht. Dies kann als eine grundlegende bzw. ‚horizontale‘ Vereinzelung bezeichnet werden. Mit der zweiten Reduktion kann m. E. nun auch eine tiefere, ‚vertikale‘ Vereinzelung überlegt werden. Denn bei ‚professionellen‘ Fällen (die mich in dieser Dissertation in erster Linie interessieren) besteht die Möglichkeit, den Bruch mit der Konvention so zu vertiefen, dass durch den fotografischen Akt sogar die eigene Individualität auf eine Art zum Ausdruck kommt. Für Heidegger geht das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit mit der Entdeckung der eigenen Einzigartigkeit einher. Daran anschließend möchte ich suggerieren, dass diese existentielle Vereinzelung einen auch kreativ-künstlerischen Ausdruck des je einzelnen Daseins intensivieren kann.²²¹ Als endliches Wesen hat Dasein

²²¹ Die Möglichkeit eines ästhetischen Sich-Entwerfens ist jedoch in *Sein und Zeit* nicht thematisiert. Damit wäre also die Frage eröffnet, wie eine ästhetische Theorie im Rahmen des frühen Heideggers entwickelt werden könnte. Eine mögliche Rekonstruktion versucht Leon Rosenstein, der sich in seinen Überlegungen jedoch nicht auf die Fotografie oder das Fotografieren bezieht. Vgl. L. Rosenstein, „Heidegger’s Aesthetics: The Art Object and History“, in: *Studies in the Humanities*, 35/1, Indiana, PA: University of Indiana Pennsylvania, 2008, S. 50–98.

Zu Heideggers ästhetischer Theorie vgl.: M. Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerks (1935/36)“, in: *Holzwege* (GA 5), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, S. 1–74; das Kapitel „Der Wille zur Macht als Kunst“, in: *ders.: Nietzsche*, (GA 6.1), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996, S. 1–224; vgl. z. B. auch: E. Alloa: „Kunst – Werkästhetik als Ereignisästhetik“, in: *Heidegger-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, 2013, S. 315–319; D. Espinet, T. Keiling (Hg.): *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011. Im Kontext des späten Heideggers und der Fotografie (jedoch nicht auch des Fotografierens als Praxis) bestehen unter anderen folgende Studien: C. Greenwald, „Photography as Art in Heidegger’s Philosophy“, in: *Episteme*, 3:1, Aufsatz 1, Online-Verfügbar unter: <https://digitalcommons.denison.edu/episteme/vol3/iss1/3> (am 1.4.2022); 1992, S. 13–22; N. Huckle: „On Representation and Essence: Barthes and Heidegger“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43:3, 1985, S. 275–280; S. Garlick: „Revealing the Unseen: Tourism, Art and Photography“, in: *Cultural Studies*, 16:2, 2002, S. 289–305.

nur seine je eigene Zeit zum Schaffen und das Bewusstsein dieser Endlichkeit verstärkt die Kostbarkeit der eigenen individuellen Arbeit. Damit stellt sich im Kontext der fotografischen Praxis die Frage nach dem besonderen, individuellen Stil.²²² Im Folgenden möchte ich dies näher bedenken.

Mit unterschiedlichen Fotografierenden geht m. E. eine jeweils eigene Weise des Sehens einher. Das fotografische Sehen ist nicht durch ein allgemeines Apriori als die Vertrautheit mit dem Kamera-Sehen determiniert, sondern es kann durchaus auch *individuelle* Züge annehmen. Beispielsweise wird ein/e in Paris aufgewachsene(r) Fotografierende(r) die Pariser Straßen anders sehen und fotografieren als Fotografierende, die zum ersten Mal in dieser Stadt ankommen. Auch unter verschiedenen Pariser Fotografierenden wäre der Stil jeweils unterschiedlich, weil er durch andere Faktoren als bloß durch den Geburtsort beeinflusst wird: beispielsweise durch den Typ des Trainings oder durch Vorbilder, die man für seine oder ihre fotografische Praxis gehabt hat usw. In diesem Kontext spielt die jeweils individuell unterschiedliche Geschichtlichkeit²²³ eine wichtige Rolle. Hinter der Kamera steht letztlich eine *Person*, sodass die Fotos, die sie schafft, von der Aura ihrer Einzigartigkeit durchstrahlt werden können. Daher spiegeln Fotografien eines/einer konkreten Fotografierenden zugleich auch die konkrete Ausformung der Individualität dieses Daseins wider:

²²² Hier beziehe ich mich auf einen Stil-Begriff, der in Zusammenhang mit Individualität steht. Stil kann durchaus auch eine kollektive Konnotation haben, die ich jedoch hier außer Acht lasse. Zur Doppeldeutigkeit des Stilbegriffs im Kontext der Ästhetik, siehe die folgende Erläuterung Schürmanns: „Auffällig ist vor allem, dass der Stilbegriff zugleich subsumierend wie differenzierend fungiert, zugleich Kollektives von epochaler Allgemeinheit als auch Individuelles von singulärer Unvergleichlichkeit erfassen will. Ist damit folglich einerseits die besondere Eigenart und persönliche Charakteristik eines Individuums gemeint, lassen sich damit andererseits kollektive Zuordnungen vornehmen, etwa zu einer Gruppe, Epoche oder Lokalität. Mit der Einzigartigkeit seines persönlichen Duktus gilt beispielsweise Rembrandt doch zugleich als exponierter Vertreter des niederländischen Barock, typisch für eine ganze Nation und Epoche. Das Inkommensurable und das Repräsentative greifen so im Stilbegriff auf merkwürdige Weise ineinander.“ E. Schürmann, „Stil als Artikulation einer Haltung“, in: S. Deines, J. Liptow, M. Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zur einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 299 ff.

²²³ Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 74. Ich beziehe mich auf Heideggers Hinweis auf die (allgemein-ontologische) Bedeutsamkeit des jeweiligen Schicksals, die die Eigentlichkeit ermöglicht. Ich nehme zugleich deutliche Distanz zu Heideggers Verständnis des „Geschick[s]“ als „das Geschehen der Gemeinschaft, des Volkes.“ Ebd., S. 384.

Wo es war, was es interessiert hat und schließlich auch was für einen Blick auf die Welt es in seinem Leben und in seiner Zeit gepflegt hat.²²⁴

Dies bringt mich zum zweiten Punkt, den ich ausgehend von Heideggers Eigentlichkeit-Gedanken in Zusammenhang mit der fotografischen Praxis fruchtbar machen möchte. Während die Vereinzelung als eine *Folge* der Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit angesehen werden kann, möchte ich nun ausdrücklich die Beziehung zwischen dem Tod und dem Fotografieren näher beleuchten.²²⁵ Der fotografische Akt scheint von vornherein durch Sterblichkeit markiert zu sein: ein jeder Augenblick, der fotografiert wird, stellt bereits etwas Flüchtliges, etwas Vergängliches dar. Wie Därmann dies in ihrer wichtigen Studie *Tod und Bild* prägnant beschreibt:

Was fotografiert wird, ist sterblich, endlich und hinfällig. Es wird in Zukunft so nicht mehr sein bzw. nicht mehr sein. Der Verdacht auf Verfall, das Wissen um die Zerstörbarkeit der Dinge ist konstitutiv für den Akt des Photographierens als solchen. Das anvisierte photographische Bild ist bereits vor seiner Entwicklung Träger einer Vernichtungsgewißheit. In dieser Hinsicht wird jedes Photo zum Beleg dafür, daß der photographierte Gegenstand in der und durch die Zeit zerstört werden wird, von Anfang an. Aber das Photo macht den Tod des Gegenstandes, seine Zerstörung allererst nachdrücklich, denn dieser wird photographiert, weil er dem Tod geweiht ist.²²⁶

In Zusammenhang mit einem ‚objektiven‘ Bezug des Fotografierens kann mit Därmann daher gesagt werden, der fotografische Akt realisiere einen ‚kleinen Tod‘ in Hinsicht auf das, was fo-

²²⁴ Die These der Einzigartigkeit des individuellen Ausdrucks, die ich soeben aus Heideggers Konzeption der Eigentlichkeit abgeleitet habe, kann auch im Kontext der gegenwärtigen Fototheorie relevant gemacht werden. In seinem Aufsatz „The Question Concerning Photography“ diagnostiziert Costello im Rahmen einer Ausarbeitung des Verhältnisses zwischen Heideggers Ästhetik und der Fotografie ein Manko, das er wie folgt zusammenfasst: „On Heidegger’s account authentic works of art are those that facilitate the appearing of what is already coming into appearance, rather than those that express an individual artist’s vision.“ D. Costello, „The Question Concerning Photography“, 2012, S. 107. Costello bezieht sich auf Heideggers ästhetische Theorie, welche erst nach der ‚Kehre‘ entwickelt wurde, weshalb sie in meine bisherigen Überlegungen nicht integriert wurde. Trotzdem kann im Kontext der Diskussion dieses Unterkapitels eine provisorische Antwort auf Costellos Kritik gegeben werden: Das besagte Manko könnte durch einen Hinweis auf den *frühen* Heidegger zum Teil kompensiert werden. „Artistic character, so construed,“ schreibt Costello des Weiteren, „is what artists *cannot not* express; it permeates their oeuvre in ways analogous to those in which character in the everyday sense manifests itself over the course of a life lived.“ Ebd., S. 111. Wie ich mich zu zeigen bemüht habe, könnte solch ein besonderer Charakter bzw. Stil des Fotografierens in einer ontologischen Vereinzelung des Daseins gesucht werden.

²²⁵ Dies ist im Kontext der Argumentation, die in früheren Kapiteln entwickelt wurde, ein konsequenter Schritt. Denn für Heidegger gründet der theoretische Blick der Wissenschaft, der für mich bisher als ein Modell für das fotografische Sehen gegolten hat, in der Eigentlichkeit des Daseins. Heidegger erklärt: „Diese Gewärtigung der Entdecktheit [eines wissenschaftlichen Blicks, der in einen praktischen umgeschlagen hat, F.G.] gründet existenziell in einer Entschlossenheit des Daseins, durch die es sich auf das Seinkönnen in der »Wahrheit« entwirft. Dieser Entwurf ist möglich, weil das In-der-Wahrheit-sein eine Existenzbestimmung des Daseins ausmacht. Der Ursprung der Wissenschaft aus der eigentlichen Existenz ist hier nicht weiter zu verfolgen. Es gilt jetzt lediglich zu verstehen, daß und wie die Thematisierung des innerweltlichen Seienden die Grundverfassung des Daseins, das In-der-Welt-sein, zur Voraussetzung hat.“ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 363.

²²⁶ I. Därmann, *Tod und Bild*, S. 398.

tografiert wird. Ähnlich wie Jagende schießen Fotografierende die Dinge und erfassen sie in einer Todes-Form, ohne jedoch – gerade im Unterschied zu Jagenden – die Dinge durch den Akt des Schießens tatsächlich auch zu töten bzw. zu verwunden.²²⁷ Der ‚Tod‘ der fotografierten Dinge, die Därmann oben im Kontext eines besonderen Verhältnisses von Zeit und Realität beschreibt, betrifft jedoch auch die Person, die hinter dem ‚tötenden‘ Objektiv steht. Ein Foto kann nur etwas darstellen, wenn ein (endliches) Dasein bei der Aufnahme *da* (sowohl im räumlichen als auch im zeitlichen Sinne) gewesen war.²²⁸

Ähnlich wie die ‚wesentliche Objektivität‘ der Fotografie von der ontologischen Konstitution des fotografierenden Subjekts nicht zu trennen ist – wie ich dies im ersten Kapitel dieser Dissertation darzulegen versucht habe –, darf m. E. auch der ‚fotografische Tod‘ nicht lediglich für fotografierte Dinge gelten. Er soll ebenso in Zusammenhang mit dem Endlichkeitscharakter der Fotografierenden bedacht werden. Anders als ein Gott, der das Seiende ‚im Augenblick‘ allererst hervorbringen würde, sind Fotografierende als endliche Wesen von einer *augenblicklichen Gabe* des Phänomenalen abhängig. Die endliche Struktur der daseinsmäßigen Existenz fordert eine Angewiesenheit ans flüchtige Sich-Zeigen von etwas, das, wie der Tod selbst, jederzeit kommen könnte.²²⁹ Im Augenblick²³⁰ kommt bei Heidegger der Tod zum Aufleuchten und kann ergriffen werden; beim Fotografieren hingegen erscheint ein endliches Seiendes, das aufgenommen werden kann. Fotografieren ist zwar mit der Eigentlichkeit als einem expliziten Verhalten zum eigenen Tod nicht zu

²²⁷ Die Distanz zur Beute, die ein/e Jagende(r) durch die Kugel aufhebt, bleibt beim Fotografieren erhalten; zwischen dem/der Fotografierenden und der fotografischen ‚Beute‘ kommt lediglich das Licht dazwischen.

²²⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Barthes Formulierung des Noemas der Fotografie – „*Es-ist-so-gewesen*“ – ergänzen: etwas Wirkliches wurde *durch eine(n) Fotografierende(n) bei der Foto-Aufnahme* vor dem Objektiv platziert und auf einen raumzeitlichen Punkt seines Daseins fixiert (aufgenommen). Das Gewesen-Sein der Aufnahme ist keine bloße Begleiterscheinung der Gewesenheit des Bild-Referenten, sondern seine Grundbedingung. Deshalb darf die Gewesenheit des/der Fotografierenden aus meiner Sicht nicht außer Acht gelassen werden. Vgl. R. Barthes, *Die Helle Kammer*, S. 87.

²²⁹ McNeill bringt die Ungewissheit bezüglich des eigenen Todes mit der Möglichkeit der Überraschung in Zusammenhang, was m. E. mit dem fotografischen Augenblick parallelisiert werden kann. Vgl. W. McNeill, *The Glance of the Eye*, S. 90.

²³⁰ Dieses Thema wird im folgenden Kapitel im Kontext des Fotografierens ausführlicher thematisiert.

identifizieren,²³¹ aber die fotografische Praxis kann dennoch als ein Verhalten zu *einem* Ende der gelebten Zeit des Daseins gedeutet werden, das mit einer besonderen Fülle erlebt und mit der Kamera auch erfasst wird. Ein im Augenblick kreierte Foto markiert einen einmaligen Moment im Leben des/der Fotografierenden; es bezeichnet einen ‚Tod‘, auf den sich Dasein durch eine besondere fotografische Entscheidung hin entworfen hat.²³² Das auf dem Foto Dargestellte wird nicht nur nicht mehr so sein, wie es bei der Aufnahme war (wie dies bei Därmann impliziert wird), sondern der/die Fotografierende kann zum Zeitpunkt der Aufnahme auch nie wieder zurückkehren. Eine fotografische Möglichkeit ist augenblicklich zu erfassen oder zu verpassen; eine zweite Chance mag es vielleicht nicht geben. Es geht daher beim Fotografieren darum, den ‚Tod der Dinge‘ an der Spitze der Gegenwart mitzuerleben und auf diese Weise auch (fotografisch) produktiv zu machen. Diese besondere Zeitform, die durch die Augenblicklichkeit und Endlichkeit charakterisiert wird, unterscheidet m. E. die fotografische Praxis von anderen ästhetischen Praktiken, bei denen eine Gabe im *hic et nunc* nicht die ausschlaggebende Rolle spielt. Heideggers Eigentlichkeitstheorie konnte als eine Inspiration dienen, um den Umgang mit dem Tod und der Sterblichkeit im Kontext des fotografischen Akts phänomenologisch zu reflektieren.

Bevor die existentielle Dimension des Fotografierens im nächsten Kapitel weiterführend behandelt wird, möchte ich zum Schluss überlegen, wie sich das Fotografieren angesichts der in diesem Kapitel erörterten Ebenen der Uneigentlichkeit und der Eigentlichkeit letztendlich positionieren lässt. Es wurde bereits im vorigen Unterkapitel behauptet, dass die fotografische Reduktion im Vergleich zu Bernets Interpretation der *ersten* Reduktion bei Heidegger ein ‚Mehr‘ leistet. In diesem Unterkapitel habe ich zugleich gezeigt, dass die fotografische Reduktion auch etwas mit der zweiten Reduktion teilt, obwohl sie mit dieser nicht identisch ist (bzw. ‚weniger‘ als diese impliziert). Es ist daher m. E.

²³¹ Es gibt Praktiken, bei denen Fotografierende auf eine ausdrückliche Weise die Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit mit künstlerischen Mitteln erproben mögen. Durch eine spezifische Auswahl des Sujets oder durch Inszenierung können Fotografierende tatsächlich versuchen, mit künstlerischen Mitteln, eine Art Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit zu erproben. Als Beispiel kann hier ein Foto-Genre aus dem 19. Jahrhundert benannt werden: die Totenfotografie, bei der verstorbene Körper aufgenommen werden. Angenommen, Fotografierende verhalten sich ausdrücklich zu dieser Besonderheit der Fotografie, dann käme dies schon einer Erfahrung der eigenen Sterblichkeit und der Endlichkeit menschlicher Existenz nahe. Als weiteres Beispiel könnte das Werk Francesca Woodmans dienen. Die amerikanische Fotografin fotografierte sich mit einer langen Belichtungszeit, welche beim Betrachter einen Effekt der Zusammengehörigkeit von Präsenz und Abwesenheit erweckt. In dieser woodmanschen fotografischen Inszenierung könnte ein Verhalten zur eigenen Sterblichkeit gelesen werden. Die Möglichkeit eines ausdrücklichen Umgangs mit dem eigenen Tod im Fall des Fotografierens ist daher nicht auszuschließen. Jedoch besitzen die Praktiken, auf die ich mich in dieser Dissertation weitgehend beziehe, nicht diesen Charakter, insofern sie nicht durch Inszenierung oder vorheriges Einrichten vollzogen werden.

²³² Im Kontext des Fotos selbst lässt sich der Aspekt des ‚Ende-Setzen‘ auch auf Bestimmung der Bild-Ränder übertragen. Fotografierende entscheiden, wo die Phänomenalität des Fotos sowohl von oben nach unten, als auch von rechts nach links *endet*.

angebracht, das Fotografieren in einen Bereich *zwischen* den beiden ‚Extremen‘ zu situieren. Bewegt sich das fotografische Interesse weg von einer unausdrücklichen Welthabe (die Dasein in der Praxis des Alltags zumeist hat) und hin zu einem modifizierten Weltbezug (welcher auch existentiell motiviert wird), so lässt sich behaupten: fotografische Praxis geht von der Uneigentlichkeit *in Richtung* der Eigentlichkeit, ohne diese je erreichen zu können. Das ‚Zwischen‘ zwischen Uneigentlichkeit und Eigentlichkeit besagt in diesem Kontext keine Mitte, keinen starren Kompromiss zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit. Die Zwischenposition, die das Fotografieren m. E. vertritt, enthüllt vielmehr erneut die Spannung zwischen Positivität und Negativität des fotografischen Sehens, die nun mit Bernets *doppelter* Deutung der phänomenologischen Reduktion bei Heidegger in eine relative Harmonie gebracht werden kann: Sowohl Fotografierende als auch Phänomenologie-Übende stehen in einer Spannung zwischen ‚Zuwendung‘ und ‚Rückstoß‘ in Hinsicht auf ihr In-der-Welt-sein. Erinnern wir uns an Bernets Definition: „We will try to show how the phenomenological reduction makes manifest a subject that, on the one hand, clings to the world and, on the other, turns away from it.“²³³ Beim Fotografieren sind diese beiden Tendenzen tatsächlich vorhanden. Einerseits ‚neigen‘ Fotografierende zur Welt: Sie finden sich der Alltäglichkeit ausgesetzt und können nur dort den potenziellen Inhalt ihrer Fotografieren finden; andererseits setzt ihr modifiziertes fotografisches Interesse zugleich auch eine Distanz gegenüber den üblich-vertrauten Kontexten, die bis in die Tiefen der eigenen Existenz reicht, wo der individuelle Stil des fotografischen Sehens geweckt werden kann. Ausgehend von dieser Distanz wenden sich Fotografierende der Welt im fotografischen Sinne neu zu. Der Unterschied zwischen einer fotografischen und einer phänomenologischen Reduktion (in Heideggers Sinne) bleibt dennoch in der folgenden Tatsache erhalten: Fotografierenden geht es nicht um die Vermeidung der Reduktion. Sie *möchten* diese vollziehen, was bedeutet, dem Seienden jenseits einer ursprünglichen Erfassung und im Modus eines alterierten fotografischen Interesses zu begegnen — immer, wenn *sich* die Chance dazu bietet.

5. Der Augenblick des Fotografierens und seine Stimmung:

Auseinandersetzungen mit Koral Ward

Es liegt nahe, dass eine Konzeption des ‚richtigen Augenblicks‘ für eine Zeittheorie des Fotografierens eine wichtige Rolle spielt; es geht beim fotografischen Sehen und Handeln nicht nur

²³³ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 247.

darum, etwas ‚in neuem Licht‘ zu sehen, sondern ebenso darum, es ‚rechtzeitig‘ bzw. ‚im richtigen Moment‘ zu bemerken und mithilfe der Kamera zu erfassen.²³⁴ Dieses wichtige Topos der fotografischen Aufnahme-Situation steht im Mittelpunkt der Studie Wards, in der die australische Autorin die fotografische Praxis Henri Cartier-Bressons mit Heideggers Philosophie analysiert;²³⁵ genauer gesagt bringt sie die bressonsche Idee des „entscheidenden Augenblicks“²³⁶ mit Heideggers Augenblick-Konzeption in Verbindung.²³⁷ Mit Blick auf die Ergebnisse des letzten Unterkapitels, in dem Bernets Interpretation der zweiten Reduktion im Kontext des Fotografierens erörtert wurde, kann die Diskussion dieses Kapitels als eine Erkundung alternativer Perspektiven angesehen werden, die mit Heideggers Eigentlichkeit über den Akt des Fotografierens entwickelt werden können. Zugleich kann es als Möglichkeit, die bisherige Theorie des fotografischen Sehens weiterzuführen, betrachtet werden.

Die Gliederung dieses Kapitels sieht wie folgt aus. Zunächst wird in aller Kürze der Kontext, in dem Heidegger seinen Augenblick-Begriff erläutert, skizziert. Dies ermöglicht es, die Grundthese des wardschen Ansatzes ans Licht zu bringen, laut der die Eigentlichkeit mit einer besonderen fotografischen Einstellung parallelisiert wird, die wiederum von einer ‚uneigentlichen‘ Missachtung des Alltags kontrastiert wird. Darauffolgend werde ich zu Wards konkreten Analysen des fotografischen Augenblicks übergehen, bei der Zukünftigkeit und Vergangenheit wichtig sind. Im ersten Schritt wird das Moment der Vorwegnahme besprochen, für das Ward mit Nachdruck plädiert. Im Lichte meiner These der notwendigen Gegebenheit des Seienden für das fotografische Sehen, möchte ich Wards Plädoyer für die Bedeutsamkeit eines aktiven Antizipierens des zu fotografieren-

²³⁴ Nicht selten wird aus diesem Grund der griechische Begriff *καίρος* für die Beschreibung der fotografischen Aufnahme verwendet. Siehe dazu z. B. Ch.-F. Cheung, „Preface“, in: *Kairos: Phenomenology and Photography*, S. V. Um die Affinität zwischen *καίρος* und dem fotografischen Augenblick ersichtlich zu machen, hilft es auch, einen Blick in die einleitenden Bemerkungen zu diesem Begriff zu werfen, die Ansgar Kemmann in *Wörterbuch der antiken Philosophie* macht: „Der *k.* [*kairos*, F.G.] bezeichnet im Gegensatz zu *Zeit* als Dauer (→ *chronos*) die rechte oder beste Zeit, den rechten Augenblick oder die Gesamtheit der Umstände, die sich zum Handeln bieten oder sogar zum Handeln zwingen, meist aber schnell vorübergehen. Den *k.* zu treffen, verlangt daher Aufmerksamkeit, Erfahrung und Disziplin.“ A. Kemmann, „*kairos*“, in: Ch. Horn & Ch. Rapp (Hg.): *Wörterbuch der antiken Philosophie*, München: Ch. Beck, 2008, S. 227.

²³⁵ Darüberhinausgehend hat Cartier-Bresson laut Ward „with no fixed plan“ fotografiert, sodass seine fotografische Praxis zu meinem theoretischen Interesse in dieser Dissertation gehört. K. Ward, *Augenblick*, S. 133.

²³⁶ So die Übersetzung ins Deutsche aus dem ursprünglich Französischem „*Images à la sauvette*“ aus dem Jahre 1952. Vgl. insbesondere auch: H. Cartier-Bresson: „Der entscheidende Augenblick“, in: Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Philipp Reclam, 2010, S. 197–205; A. Scharf: „Henri Cartier-Bresson“, *Britannica Academic*, Encyclopædia Britannica, 1.3.2012, academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/Henri-Cartier-Bresson/20555 (am 6.4.2021).

²³⁷ Für mich ist das fünfte Kapitel von Relevanz, dessen Titel lautet: „Henri Cartier-Bresson’s *images à la Sauvette* [Images on the run], and the Image as Still“. K. Ward, *Augenblick*, S. 125–148. Es sei angemerkt, dass das vierte Kapitel des Buchs Heideggers Begriff des Augenblicks anspricht. Mich interessiert jedoch ausschließlich das fünfte Kapitel, insofern dort Heideggers Konzeption ans Thema des Fotografierens appliziert wird.

den Gegenstands einerseits begrüßen, andererseits mit dem Hinweis auf den Passivitätsaspekts des fotografischen Sehens ein Stück weit problematisieren. Sodann gehe ich zum Vergangenheitsaspekt des fotografischen Augenblicks über. Ich werde zunächst Wards Konzeption der fotografischen Stimmung präsentieren und weitgehend unterstützen. Daraufhin möchte ich sie aber in manchen Hinsichten überdenken. Wie ich zeigen möchte, genügt es nicht, die fotografische Stimmung lediglich positiv zu beschreiben. Neben einer ‚leidenschaftlichen Neigung‘ zu den zu fotografierenden Dingen, spielt auch die Negativität der Stimmung eine nicht zu unterschätzende Rolle. Ich werde zeigen, wie sich dies mit dem Hinweis auf Heideggers Begriff der Unheimlichkeit begründen lässt.

Um die Diskussion von Wards Theorie vorzubereiten, möchte ich zunächst einen Blick auf den Kontext werfen, in dem Heidegger seinen Begriff des Augenblicks bespricht. Für Heidegger kann der Augenblick „*grundsätzlich nicht* aus dem Jetzt aufgeklärt werden“. ²³⁸ Vielmehr bekommt der Gegenpol des Augenblicks als das „Gegenwärtigen“ ²³⁹ seinen ontologischen Sinn aus der Gegenwart selbst. ²⁴⁰ Es „gegenwärtigt“, wie Heidegger schreibt, „um der Gegenwart willen“. ²⁴¹ Die *uneigentliche* Gegenwart zeitigt aus dem Verfallen: dem Sein-bei den Dingen sowie einer Übergabe des Daseins an das Man-Selbst. ²⁴² Angesichts der Eigentlichkeit des Daseins sind dies lediglich unterschiedliche Weisen, wie Dasein von seinem eigensten Seinkönnen *flieht*. Wie dies anhand von Bernets Deutung der zweiten Reduktion bei Heidegger demonstriert wurde, bereitet die Stimmung der Angst die Einsicht in die Verfallenheit des Daseins und sie bietet zugleich dem Dasein die Chance, die Eigentlichkeit zu ergreifen. ²⁴³ Während also die Uneigentlichkeit die All-täglichkeit des Daseins beschreibt, die Art und Weise wie es „alle Tage“ ²⁴⁴ lebt, kommt die Eigentlichkeit zum Vorschein, wenn sich Dasein aus dem Verfallen gerade ‚zurückbringt‘ und die Struktur seiner eigenen Existenz, so wie sie ‚eigentlich‘ ist, erblickt. Bricht Dasein auf diese Weise aus diesem Kreis des Fliehens bzw. der Gefangenschaft durch das Verfallen aus, wird es *im Augenblick* das eigenste

²³⁸ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 338.

²³⁹ Ebd., Hervorhebung aus dem Original entfernt.

²⁴⁰ Ebd., S. 338. Zwar ist also Dasein auch bei einer praktischen Tätigkeit wie dem Hämmern auf Zukunft gerichtet; jedoch ist diese Zukunft im ontologischen Sinne nicht primär, da eine verfallende Aktivität wie diese für das *eigentlich* Zu-kommende verschlossen ist; es bleibt in gegenwärtigen Beschäftigungen, wie auch im Neugier und im Gerede ‚gefangen‘. Vgl. Ebd., § 35, § 36.

²⁴¹ Ebd., S. 346.

²⁴² Vgl. ebd., S. 346 ff.

²⁴³ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 188.

²⁴⁴ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 370.

Seinkönnen entdecken; Dasein wird sein *Sein-zum-Tode* entschlossen antizipieren und zugleich akzeptieren können.²⁴⁵ In der eigentlichen Gegenwart flieht Dasein nicht vor sich selbst; es verfällt nicht an allerlei gegenwärtige Beschäftigungen, sondern es versteht auf „angstbereite“²⁴⁶ Weise seine ultimative Zukunft, auf die es sich aus der eigentlichen Vergangenheit hin entwickelt. Beide Momente – die eigentliche Vergangenheit sowie die eigentliche Zukunft – kommen im Augenblick zusammen. Wie Heidegger dies prägnant zum Ausdruck bringt:

In der Entschlossenheit ist die Gegenwart aus der Zerstreuung in das nächst Besorgte nicht nur zurückgeholt, sondern wird in der Zukunft und Gewesenheit gehalten. Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin *eigentliche Gegenwart* nennen wir den *Augenblick*.²⁴⁷

Nach dieser knappen Skizze des Zusammenhangs, in dem Heidegger seinen Begriff des Augenblicks bespricht, ist es nun möglich geworden, die Folgen dieser Konzeption im Kontext des Fotografierens mit Ward theoretisch zu erwägen. Zunächst ist festzustellen, dass Ward die fotografische Einstellung mit Heideggers Eigentlichkeit parallelisiert: beide Momente unterscheiden sich von einem uneigentlichen Modus des In-der-Welt-seins.²⁴⁸ Analog zu Heideggers Unterschied von ‚Augenblick‘ und ‚Gegenwärtigen‘, kontrastiert die australische Autorin die allzu alltäglichen und üblichen Momente, an denen man leicht vorübergeht bzw. mit denen keine besondere Erfahrung assoziiert wird, von außergewöhnlichen Augenblicken, in denen etwas in Staunen und Wunder gesehen wird. Ward schreibt:

In an everyday mode human beings go along negotiating the world around them almost automatically [...]. In extraordinary moments however, we can feel arrested in the moment, be astonished by the very fact of existence. Such a moment stands out in intensity rather than passing unnoticed, when one is too closely absorbed in one's life.²⁴⁹

Mit dieser Kontrastierung beschreibt Ward die fotografische Praxis Cartier-Bressons, welchem sie dementsprechend „an attitude of authentic looking“²⁵⁰ zuschreibt. Beim ersten Blick scheint dies der Gegenüberstellung von einem nicht-thematischen und einem thematischen Sehen, für die ich in

²⁴⁵ Ebd., S. 348 f.

²⁴⁶ Ebd., S. 391, Hervorhebung aus dem Original entfernt.

²⁴⁷ Ebd., S. 338.

²⁴⁸ Diese Dichotomie werde ich im nächsten Kapitel in Frage stellen.

²⁴⁹ K. Ward, *Augenblick*, S. 129.

²⁵⁰ Ebd., S. 130.

früheren Kapiteln plädiert habe, nahe zu stehen. Während jedoch bei Wards Kontrastierung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit eine fotografische Einstellung vorausgesetzt wird (Fotografierende sind laut Ward „authentically absorbed“²⁵¹), kommt es bei der Gegenüberstellung von thematischem vs. nicht-thematischem Sehen vielmehr auf den *Übergang* von der mundanen Einstellung zu einer explizit Fotografischen an. Fotografierende sind m. E. nicht ‚sofort‘ bei einer fotografischen Einstellung, sondern diese kann in einer Situation plötzlich auftauchen. Doch bevor ich mich der Unterscheidung zwischen meiner Konzeption und Wards näher zuwende, möchte ich einen tieferen Blick in Wards konkrete Analysen des fotografischen Augenblicks werfen.

Insofern das Erfassen des Augenblicks bei Heidegger sowohl die eigentliche Zukunft als auch die eigentliche Vergangenheit benötigt, legt sich nahe, dass Zukunft und Vergangenheit auch für Ward im Rahmen ihrer Auffassung des fotografischen Augenblicks unhintergebar sind. Ich beginne mit der Besprechung des Aspekts der Zukunft. Laut Ward *erwarten* Fotografierende, was fotografiert werden kann; dem Fotografieren kann daher ein Prognose-Wagnis zugeschrieben werden.²⁵² Der Augenblick wird „in der Zukunft [...] gehalten“²⁵³ will heißen, er entspringt einem antizipatorischen Bezug der Fotografierenden, in dem sie die Dinge bereits ‚im Lichte der Fotografie‘ sehen. Wie Ward erklärt: „Cartier-Bresson weighs up and judges the world but is also ‘a seer’, making predictions regarding what is about to happen.“²⁵⁴ Auf diese Weise wird eine wesentliche Bestimmung des fotografischen Augenblicks aus der Zukunft her gewonnen:

The photographer seems to live the metaphor of wandering and seeking something he will not know until he sees it. Full of anticipation at this time, he [Cartier-Bresson, F.G.] is authentically ‘futural’, open to what might happen. Here there is an expectation and a waiting to be gripped by something when it appears on the ‘horizon’.²⁵⁵

Eine Situation wird erst dann als fotografisch relevant erkannt, wenn Fotografierende für die (fotografische) Zukunft offen sind, da sich erst aus diesem Horizont etwas für das Fotografieren Relevantes melden kann. Damit verbunden besteht bei Ward eine Resonanz mit Heideggers

²⁵¹ Ebd., S. 129.

²⁵² Ebd., S. 128.

²⁵³ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 338.

²⁵⁴ K. Ward, *Augenblick*, S. 128.

²⁵⁵ Ebd., S. 139.

Entschlossenheit in Bezug auf die fotografische Entscheidung, welche aus dem so geschilderten antizipierenden Blick der Fotografierenden auch erfolgt. Ward sagt: „Cartier-Bresson, by his resolute [entschlossen, F.G.] holding of himself in question, is in a position to access a decisive moment.“²⁵⁶ Insofern sich Entschlossenheit für Heidegger angesichts der eigentlichen Zukunft ergibt, lässt sich dies bei Ward mit der Antizipation des kairologischen Moments vergleichen, in dem die fotografische Entscheidung getroffen werden kann.

Ich möchte an dieser Stelle kurz innehalten und die Thesen evaluieren, die mit Ward bisher geschildert wurden. Zunächst ist aus meiner Sicht eine Geste der Erweiterung des Jetzt-Standpunktes in Bezug auf die Beschreibung des Augenblicks ein wichtiger Schritt. Das Aufkommen des fotografischen Sehens wird in einen komplexen zeitlichen Kontext situiert. Der fotografische Moment ist nicht ohne seine Voraussetzungen und er wird auf eine bereits bestehende Antizipation der Fotografierenden zurückgeführt. Nichtsdestotrotz besteht m. E. zugleich ein Problem mit Wards Idee, dass Fotografierende dank einer „attitude of authentic looking“²⁵⁷ – im aktiven Sinne – immer prognostizieren, was und wann fotografiert werden kann. Wird das Fotografieren in diesem engen Sinne verstanden, kann leicht die Tatsache aus dem Auge verloren werden, dass sich das fotografische Sehen oft *unvermittelt* meldet und gerade *nicht* einem ausdrücklichen Suchen und Antizipieren entspringt. Wie Bernet in Bezug auf die phänomenologische Reduktion behauptet hat, spielt eine „*sudden illumination*“²⁵⁸ eine wichtige Rolle und dies macht m. E. auch einen wichtigen Aspekt der fotografischen Reduktion aus. Die fotografische ‚Beute‘ kann nicht lediglich durch eine schon vorbestimmte ‚Suche‘ gefunden werden, denn Fotografierende sind von vielen anderen Faktoren abhängig, die sie gerade *nicht* antizipieren können. So sind Fotografierende oft durch etwas überrascht, das sich ‚von sich aus‘ zeigt und worauf sie mit ihrem fotografischen Sehen erst reagieren. Wards Ansatz beschreibt zwar mit Erfolg die aktive Seite des fotografischen Sehens, aber die (genauso wichtige) Komponente der Passivität bleibt m. E. unterbeleuchtet. Ich möchte dies anhand eines Beispiels veranschaulichen.

Stellen wir uns vor, dass ich als Fotografierender in meinem aktuellen Hier und Jetzt abschätze, dass der buddhistische Tempel in Tokyo, der nun vor mir liegt, das Sujet eines gelungenen Fotos

²⁵⁶ Ebd., S. 139. Weitere relevante Textstellen, wo Ward Heideggers ‚Entschlossenheit‘ mit dem fotografischen Sehen vergleicht, befinden sich auf S. 137.

²⁵⁷ Ebd., S. 130.

²⁵⁸ R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, S. 259; meine Hervorhebung.

sein könnte. Ich hebe die Kamera hoch und fotografiere ihn. Mit Ward könnte hier Folgendes angemerkt werden: Ich als Fotografierender konnte *im Voraus* erahnen, dass dasjenige, was ich gerade sehe, fotografiert werden kann. Denn mein Sehen als Fotografierender ist *antizipierend* und dies bereitet mich als Fotografierenden vor, ‚im richtigen Augenblick‘ fotografisch zu handeln. Nebst der Auswahl des Sujet gehört zu dieser fotografischen Vorwegnahme etwa auch die Einschätzung in Hinsicht auf die Günstigkeit des Lichts, auf die Position, von der die Aufnahme optimal realisiert werden kann usw. Dennoch bleibt die wichtige Frage offen: Wie hat sich das fotografische Sehen in dieser Situation überhaupt gemeldet? Aus welcher Quelle? Bloß dank meiner ekstatischen Offenheit für die Zukunft? Dies scheint aus folgendem Grund nicht zu überzeugen. Fotografierende sind nicht immer ‚eigentlich‘ (in Wards Sinne des Wortes), sondern sie bleiben m. E. durch und durch an die ‚Uneigentlichkeit‘ bzw. an die Passivität der Erfahrung gebunden. Vielleicht war ich es mir im letzten Augenblick überhaupt nicht bewusst, dass ein Tempel an dieser Stelle stehen könnte; mein Sehen war stattdessen in einem anderen Kontext als dem Fotografischen betätigt und es wurde erst *durch die Erscheinung des Tempels* veranlasst, zu einem fotografischen Sehen ‚umzuschlagen‘. Das Vorwegnehmen der Fotografierenden ist daher zwar eine wichtige Komponente des fotografischen Sehens, aber sie ist nicht permanent ‚da‘. Das fotografische Sehen wird vielmehr unter bestimmten Umständen allererst *aktiviert*. So gesehen ist eine fotografischen Offenheit für die Zukunft in einem latenten Sinne zwar zu begrüßen; das Fotografieren hängt aber auch von der Gabe des Realen selbst ab, was – in Bezug auf die fotografierende Subjektivität – Rezeptivität besagt. Aus diesem Grund wurde in den früheren Kapiteln so viel Wert auf die Möglichkeit des ‚Umschlags‘ im Falle des fotografischen Sehens gelegt, das *sich* – so lässt sich nun mit Ward gegen Ward hinzufügen – im ‚richtigen Augenblick‘ ereignet. M. a. W. leisten Fotografierende zwar einen aktiven Beitrag zum fotografischen Sehen, aber dies geht immer nur zusammen mit der Passivität der Erfahrung und in Relation auf sie.

Als Nächstes wende ich mich nun dem Vergangenheitsaspekt zu, welcher laut Ward ebenso die Zeitlichkeit des fotografischen Augenblicks konstituiert. Dieser Aspekt hat für die australische Denkerin mit einer fotografischen Haltung („stance“²⁵⁹) zu tun, die, wie eine jede Einstellung – mit Husserl gesprochen – etwas ‚Sedimentiertes‘ darstellt. Der Augenblick wird „in der Gewesenheit [...] gehalten“,²⁶⁰ will heißen, er wird durch frühere Erfahrungen der Fotografierenden mitbestimmt,

²⁵⁹ Vgl. K. Ward, *Augenblick*, S. 128.

²⁶⁰ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 338.

in denen sie die Dinge und Situationen *bereits* fotografisch *gesehen haben*.²⁶¹ Im ersten Kapitel wurde in diesem Kontext das technische Know-How als ein für das Fotografieren prägendes Moment angesprochen.²⁶² Dabei wurde der Akzent auf einer Verwandtschaft mit dem Kamera-Sehen gelegt, das ein ‚Apriori‘ der fotografischen Praxis bildet. Ward thematisiert die Vergangenheit des fotografischen Akts jedoch nicht im Sinne eines Apriori der Wahrnehmung, sondern sie bringt den Aspekt der Vergangenheit mit der *Affektivität* in Zusammenhang. Dies ist ein sehr wichtiger Punkt, den ich bisher außer Acht gelassen habe. Analog wie der Augenblick für Heidegger durch Stimmung vorbereitet wird,²⁶³ bekommen Fotografierende laut Ward ebenso in einer entsprechenden Gestimmtheit den Zugang zum fotografischen Augenblick.²⁶⁴ Diesen Standpunkt erläutert sie wie folgt:

When the authentic ‘Present’ is disclosed ‘the future and the having-been are united’ and Dasein is thereby brought into the ‘moment of vision’ [*Augenblick*, F. G.]. The ‘having been’ contains ‘recollection’, perhaps in the case of the photographer, the recollection of a familiar mood connected to being in a certain work situation. The background mood that one assumes may be recognised though the actual events may be new. There might be a recollection or recurrence of certain visual elements which excite the photographer, seen in retrospect to be objects of habitual interest which prevail over others, visual elements which draw the artists attention and are noticed as significant.²⁶⁵

Wie dieses längere Zitat preisgibt, deutet Ward die Stimmung des Fotografierens zunächst als eine Art ‚Wiedererkennung‘ (‚recollection‘)²⁶⁶ ähnlicher visueller Konstellationen und Situationen, die einmal schon fotografiert wurden und welche alle in einem ‚fotografischen Gefühl‘ der Fotografierenden münden. In diesem Zusammenhang benennt die australische Philosophin zudem auch die ‚Intuition‘, die Cartier-Bresson besaß und die er seinem Fotografieren sogar auch selbst zuschrieb.²⁶⁷ Jedoch hält Ward an diesem Punkt nicht inne. Sie macht einen weiteren wichtigen Schritt, indem sie die Stimmung des Fotografierens auch explizit mit Heideggers *Angst* in

²⁶¹ Vgl. K. Ward, *Augenblick*, S. 132. Siehe auch das längere Zitat unten.

²⁶² Diesen Punkt benennt auch Ward, ohne ihn weiter auszuführen. Vgl. Ebd., S. 129.

²⁶³ Heidegger schreibt: „Wenngleich die Gegenwart der Angst *gehalten* ist, hat sie doch nicht schon den Charakter des Augenblickes, der im Entschluß sich zeitigt. Die Angst bringt nur in die Stimmung eines *möglichen* Entschlusses. Ihre Gegenwart hält den Augenblick, als welcher sie selbst und nur sie möglich ist, *auf dem Sprung*.“ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 344.

²⁶⁴ K. Ward, *Augenblick*, S. 129.

²⁶⁵ Ebd., S. 132.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 129.

Verbindung bringt — wenngleich diese Verbindung durch einen Vorbehalt begleitet wird. So schreibt Ward des Weiteren:

In order to allow a 'moment of vision,' anxiety must be kept awake in some way. In parallel to this 'anxiety' we can think of the photographer as being 'geared up', that is, through his essential mode of maintaining intensity in his working frame of mind. [...] Cartier-Bresson denies he was anxious, but we confine our use of this term to refer to the underlying 'mood' which constitutes an aspect of 'how' the photographer is in the world. We might also think of it as a necessary counterpart to an underlying 'yearning', the craning toward something, we know not what.²⁶⁸

Wie kann nun diese wardsche Deutung in Hinsicht auf den Vergangenheitsaspekt des fotografischen Augenblicks kritisch evaluiert werden? Ich möchte zunächst einige Punkte der Übereinstimmung zum Ausdruck bringen. Erstens, ich kann mich mit Ward einigen, dass die Stimmung ein überhaupt sehr bedeutsames Element der fotografischen Praxis ausmacht, welches mit Heideggers Theorie beleuchtet werden kann. Fotografierende sind nicht auf eine ‚neutrale‘ Weise in der Welt, sondern sie *sind* jeweils mehr oder weniger *dazu gestimmt*, zu fotografieren. Zweitens ist Wards Hinweis auf die Verwurzelung dieser Stimmung in der Vergangenheit in Anlehnung an Heideggers Konzeption trefflich, da die fotografische Fähigkeit und eine allgemeine fotografische Disposition (bzw. eine fotografische Haltung) kaum anders als gerade aus früheren Erfahrungen entspringend gedacht werden können. Drittens halte ich es ebenso für relevant, dass die fotografische Stimmung eine positive Komponente hat; damit die Motivation der Fotografierenden erklärbar wird, muss sie ein (positives) Interesse haben, das Seiende, das begegnet, zu fotografieren.²⁶⁹ Wird Angst in einem ausschließlich negativen Sinne – etwa als Lähmung – begriffen, lässt dies keinen Raum für eine schöpferische Aktivität wie des Fotografierens. Daher kann dem Fotografieren tatsächlich ein „underlying ‘yearning’“²⁷⁰ zugeschrieben werden, wie Ward dies herausstreicht.

Nichtsdestotrotz bleibt der Passivitätsaspekt bei Wards Besprechung noch einmal unterbeleuchtet: Dieses Mal nur in Hinsicht auf die Vergangenheit. Zwar gesteht die australische Philosophin zu,

²⁶⁸ Ebd., S. 130 f.

²⁶⁹ Im Rahmen seiner Phänomenologie des fotografischen Akts, plädiert Eberle für die folgende Bestimmung der fotografischen Stimmung (ohne sich auf Heidegger zu berufen): „[...] [I]ch erlebe Ausschnitte meiner Umwelt in einer *besonderen Intensität* und bin voller kreativer Energie. Dabei spüre ich meine emotionale Erregung und Begeisterung, meine Vitalität – und oft auch echte Leidenschaft.“ T.S. Eberle, „Der Akt des Fotografierens“, S. 99. Dabei wird ersichtlich, dass Eberle ebenso zur positiven Bestimmung tendiert. Wie wir noch zeigen werden, plädieren wir für eine Spannung zwischen Positivität und Negativität der fotografischen Stimmung.

²⁷⁰ K. Ward, *Augenblick*, S. 131.

dass die fotografische Stimmung etwas Unbestimmtes sei und sie folgt dabei offensichtlich Heideggers Idee, laut der der Gegenstand der Angst – im Gegensatz zu dem der Furcht – nicht etwas Bestimmtes sein kann.²⁷¹ So definiert Ward die fotografische Stimmung als „the craning toward something, we know not what.“²⁷² Fotografierende antizipieren zwar, was zu fotografieren ist, aber sie wissen nicht im Vorfeld, was genau sie begegnen werden. Dies scheint für Ward das einzige Moment der Negativität, die der fotografischen Stimmung innewohnt, zu sein. Um meine These einer Spannung zwischen Passivität und Aktivität des fotografischen Sehens zu verteidigen, möchte ich der Negativität eine jedoch viel größere Relevanz geben. Noch mehr: Auf diese Weise wird kann Heideggers Konzeption der Angst mehr Gerechtigkeit getan werden, denn diese hat *sowohl* eine positive Funktion (im Sinne der Ermöglichung der Freiheit für den eigenen Tod), *als auch* eine deutlich ‚negative‘ Rolle als Privation aller alltäglichen Beruhigungen des Daseins.²⁷³

Der fotografische Blick ist nicht bloß etwas Unbestimmtes, das auf seine Bestimmung wartet. Vielmehr kann dieser als ein *Blick der Unheimlichkeit* gedacht werden. Dies besagt, dass bereits vorgegebene Erfassungen des Seienden zu verlassen sind, damit eine neue und geänderte Weise des (fotografischen) in den Vordergrund kommen kann. Daraus erfolgt, dass dem aktiven Moment der fotografischen Stimmung – dem Moment, in dem Fotografierende schon auf etwas mit ihrer Kamera zielen – das passive Moment eines *Unbestimmt-Machens* der Dinge vorausgeht. Anders als bei Heidegger geht es beim fotografischen Sehen nicht um eine Erfahrung des Verlusts *aller* Bedeutsamkeit als solcher, aber es wird dennoch eine Abstandsnahme vom Blick auf eine (durch eine bestimmte Bedeutsamkeit ‚gefüllte‘) vertraute Welt zum Ausdruck gebracht.²⁷⁴ Die ‚negative‘ Seite der Stimmung des Fotografierens wäre demnach mit einem relativen Verlust des stabilen Zusammenhangs assoziiert, indem die Dinge für den/die Fotografierende(n) ‚zunächst und zumeist‘ erscheinen. Damit die für das fotografische Sehen sehr wichtige Verschiebung der Perspektive möglich wird, sehen Fotografierende die Realität – meiner These zufolge – mit einem ‚unheimlichen Blick‘, welcher das konventionelle Sehen zu durchschauen weiß. Es reicht m. a. W. weder aus, die fotografische Stimmung bloß positiv zu beschreiben und eine fotografische Einstellung als immer

²⁷¹ So hat Angst für Heidegger nicht mit etwas Konkretem, sondern vielmehr mit ‚Nichts‘ zu tun: „Im Wovor der Angst wird das »Nichts ist es und nirgends« offenbar. Die Aufsässigkeit des innerweltlichen Nichts und Nirgends besagt phänomenal: *das Wovor der Angst ist die Welt als solche*.“ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 186 f.

²⁷² K. Ward, *Augenblick*, S. 131, meine Hervorhebung.

²⁷³ Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 188.

²⁷⁴ Jedoch kann solch ein Riss, der für die fotografische Inhibierung des normalen Erlebens der Weltwirklichkeit charakteristisch ist, zugleich auch als ein Hinweis auf das Belangloswerden der Um-Zu-Zusammenhänge als solche angesehen werden, welche die Angst in Heideggers Sinne beschreibt.

mitgegeben voraussetzen noch diese Stimmung für unbestimmt zu halten. Es kommt vielmehr darauf an, dass Fotografierende durch die Begegnung mit der Welt so gestimmt sind, dass sie die Bereitschaft haben, die Dinge und Situation *anders* zu *erfahren*. Dies beinhaltet sowohl eine positive Neigung zu den Dingen, als auch eine negative Abwendung von ‚uneigentlichen‘ Kontexten, in denen ihnen meistens begegnet wird.

Teil II: Um das Fotografieren kreisen.

Annäherungen an den Akt des Fotografierens mit Nishida

Im ersten Teil dieser Dissertation wurde mit Heidegger für eine Relevanz des Vollzugs des Fotografierens plädiert.²⁷⁵ Dank der thematischen Verschiebung von den Ergebnissen einer Tätigkeit auf die Tätigkeit selbst, konnte der Akt des Fotografierens in seiner Eigenheit und als ein prozessual-dynamisches Geschehen einer vielschichtigen Analyse unterzogen werden. In diesem Rahmen habe ich im ersten Dissertationsteil mehrere Topoi aus Heideggers frühem Denken verwendet, um auf diese Weise phänomenologische Einsichten in die Tätigkeit des Fotografierens zu gewinnen. So hat beispielsweise der Begriff der ‚endlichen Anschauung‘ dazu gedient, eine ontologische ‚Auslieferung‘ der Fotografierenden an die schon bestehende Wirklichkeit zu betonen; das ‚Primat der Praxis‘ (Blattner) erlaubte es hingegen, das fotografische Sehen in einem pragmatischen Kontext zu durchdenken. Des Weiteren hat es Bernets Deutung der phänomenologischen Reduktion ermöglicht, zu einer durch Heidegger inspirierten Konzeption der fotografischen Reduktion zu gelangen und in diesem Kontext wurde letztlich auch die Idee der Eigentlichkeit herangezogen, um der Zeitlichkeit, der Stimmung, sowie einem individuellen Stil des Fotografierens Rechnung zu tragen.

Diesen und auch weiteren besprochenen theoretischen Überlegungen liegt ein durch Heidegger in äußerster Komplexität durchdachtes Verhältnis von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ zugrunde. Dieses konnte

²⁷⁵ Heideggers Phänomenologie kann als ein Denken bezeichnet werden, das sich sogar *primär* gegen alle Objektivierung wendet. So spricht Sepp von „Heideggers [...] lebenslangen Bestreben, die im europäischen Denken sich immer intensiver festgesetzte Vergegenständlichungstendenz abzubauen. Vergegenständlichung“, schreibt Sepp des Weiteren, „bewirkt eine Dualisierung des Weltbezugs, indem im Vollzug eines Vergegenständlichens ein Geradehin-Erleben sich vor sich selbst gestellt erfährt. Ein mediales Konzept [das Heidegger entwickelt, F.G.], in dem der hermeneutische Zirkel regiert, unterläuft von vornherein diese Gefahr.“ Sepp, *Bild*, S. 76.

dabei helfen, eine scheinbar selbstverständliche Tatsache wie das Fotografieren in ihrer philosophischen Tiefe aufzuschließen. Aber auch wenn sich ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ wechselseitig bedingen und mithin Aktivität und Passivität in meiner Interpretation des fotografischen Sehens mit Heidegger ausdrücklich ein Wechselspiel-Verhältnis bilden, wurzelt die Transzendenz für Heidegger letztlich in der Zeitigung *des Daseins* und in letzter Konsequenz in seiner Eigentlichkeit. Wie der Denker im Nachhinein auch selbstkritisch beobachtete, basiert sein frühes Projekt zu sehr auf der Subjektivität.²⁷⁶ Wenngleich Heidegger durch seinen Transzendenzbegriff die Beziehung von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ sowie ihre Konstitution allererst befragt, stellt er eine prinzipielle Differenz zwischen ihnen nicht in Frage. Nishida Kitarō (西田幾多郎), der erste moderne japanische Philosoph, erweist sich in diesem Sinne bereits am Anfang seines Denkens als ein radikaler und interkultureller Denker, der in Auseinandersetzung mit westlicher Philosophie zugleich eine asiatische philosophische Grundintuition zum Ausdruck bringen möchte, der zufolge Subjekt und Objekt völlig eins werden können.²⁷⁷ Ich möchte in diesem zweiten Teil der Dissertation das Fotografieren mit Nishidas Philosophie von einem von Heidegger philosophisch sowie kulturell verschiedenen phänomenologischen Standpunkt betrachten. Dies beabsichtige ich im Durchgang durch drei Kapitel zu realisieren. Zunächst wende ich mich dem frühen Nishida und seinem Gedanken der reinen Erfahrung zu.

6. Nishidas Begriff der reinen Erfahrung

Der zentrale Begriff aus Nishidas erstveröffentlichtem Werk *Über das Gute* (善の研究) ist der der reinen Erfahrung (純粹經驗). Dieser Begriff ist sowohl für die erkenntnistheoretischen als auch ethischen und sogar religiös-metaphysischen Überlegungen des japanischen Philosophen absolut

²⁷⁶ Wie sich das Fotografieren mit späterem Heidegger und einer auf dem Sein selbst basierendem Denken thematisieren lässt könnte erst bei einer späteren Gelegenheit erkundet werden.

²⁷⁷ Karl Jaspers nennt einen „Grundbefund unseres denkenden Daseins die Subjekt-Objekt-Spaltung“, die er wie folgt definiert: „Das, was wir denken, von dem wir sprechen, ist stets ein anderes als wir, ist das, worauf wir, die Subjekte, als auf ein Gegenüberstehendes, die Objekte, gerichtet sind.“ K. Jaspers, *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge*, München/Zürich: Piper Verlag, 2008, S. 25. Hingegen besteht laut Jaspers in der Tradition der Mystik – wozu er gerade auch asiatische Philosophien mitzählt – eine entgegengesetzte Tendenz: „Seit Jahrhunderten haben Philosophen in China, Indien und dem Abendlande etwas ausgesprochen, was überall und alle Zeiten gleich, wenn auch in der Mitteilungsweise mannigfach ist: der Mensch vermag die Subjekt-Objekt-Spaltung zu überschreiten zu einem völligen Einswerden von Subjekt und Objekt, unter Verschwinden aller Gegenständlichkeit und unter Erlöschen des Ich.“ Ebd., S. 28. Nishidas Denken konnte laut dieser Jaspers’schen Definition eine ‚mystische‘ Komponente zugeschrieben werden, wozu jedoch herausgestrichen werden muss, dass Nishida selbst kein Mystiker war, sondern als Philosoph immer um die Strenge der Logik und der Sprache bemüht war. Auf diesem Weg des Denkens war er nicht nur mit östlichen religiösen und philosophischen Traditionen vertraut, sondern – wie kaum ein anderer nicht-europäischer Denker seiner Zeit – ebenso mit westlicher Philosophie.

ausschlaggebend. Eine detaillierte Diskussion, in der diese verschiedene Facetten des Begriffs in Betracht gezogen werden, würde den Rahmen meines Vorhabens deutlich sprengen. Daher möchte ich mich stattdessen nur auf einige Grundideen konzentrieren, die Nishida in Bezug auf seine Konzeption der reinen Erfahrung entwickelt hat. Von dieser ‚Grundlage‘ ausgehend wird es mir möglich, die Thematik des Fotografierens erneut zu ergreifen. In diesem Kapitel erstrebe ich ein Zweifaches. Ich möchte zum einen zu neuen Ergebnissen in Bezug auf die Beschreibung der fotografischen Praxis mit Nishida gelangen, zu welchem Zweck auch einige Parallelen wie Kontraste mit Heidegger aufgezeigt werden können. Zum anderen wird auf diese Weise ein Grund für die weiteren Erörterungen des zweiten Dissertationsteils gelegt, bei denen Nishidas mittlere und spätere Philosophie im thematischen Fokus liegen.²⁷⁸

Zum Zweck der Klarheit möchte ich mich hier auf vier unterschiedliche Sub-Themen konzentrieren, welche alle zwar eng miteinander verbunden sind und zu einem einheitlichen Phänomen gehören, aber welche dennoch als unterschiedliche Facetten der reinen Erfahrung separat beleuchtet werden können. Die zu besprechenden Punkte sind: 1) Diesseitigkeit der Subjekt-Objekt-Spaltung; 2) Ausschaltung jegliches abzweckenden Denkens; 3) Einheit von Widersprüchlichkeit; und 4) primäre Gegenwärtigkeit. Ich werde im Weiteren diese einzelnen Aspekte der reinen Erfahrung in der gegebenen Reihenfolge näher verfolgen. Im Anschluss daran werde ich eine erste Beschreibung des fotografischen Akts mit Nishida erproben.

6.1. Diesseitigkeit der Subjekt-Objekt-Spaltung

Mit dem Begriff der reinen Erfahrung befragt Nishida auf eine grundsätzliche Weise die Subjekt-Objekt-Beziehung. Auf diese Art kommt sein Ansatz m. E. Heideggers Überlegungen nahe und er-

²⁷⁸ Obwohl sich Nishidas Denken in unterschiedlichen Etappen entwickelt hat, kann gesagt werden, dass bereits in seinem Pionierwerk der Standpunkt formuliert wurde, welcher in späteren Entwicklungsphasen immer wieder einen Wiederhall findet. Wie Masao Abe in seiner Einleitung zur englischen Übersetzung von *Über das Gute* schreibt: „Given Nishida’s philosophical works after *An Inquiry into the Good*, we can argue that his entire philosophy is a development and deepening of his initial notion of pure experience.“ M. Abe, „Introduction“, in: K. Nishida, *Inquiry into the Good*, übers. v. M. Abe u. Ch. Ives, New Haven/London: Yale University Press, 1990, S. XXV.

scheint – gerade im Lichte dieses Vergleichs – als noch radikaler.²⁷⁹ Denn Nishida versucht nicht nur, wie Heidegger, die Tendenz zur Objektivierung zu unterbinden, sondern er bemüht sich darüberhinausgehend auch darum, in Hinsicht auf die herkömmliche Subjekt-Objekt-Dichotomie ein elementar *ent-subjektivierendes* Denkens zu entwickeln.²⁸⁰ Diese Absicht kommt bereits im ersten Satz seines 1911 erschienenen Buchs zum Ausdruck: „Erfahren bedeutet, das Tatsächliche als solches zu erkennen; *ohne alles Mitwirken des Selbst* nach Maßgabe des Tatsächlichen zu wissen.“²⁸¹ Nishidas reine Erfahrung möchte daher einen grundlegenden Zustand beschreiben, der sich weder auf Objektivität noch auf subjektive Erfahrung reduzieren lässt. Wie Nishida dies des Weiteren beschreibt: „Somit sind *Reine* und unmittelbare Erfahrung eins. In der unmittelbaren Erfahrung des eigenen Bewußtseinszustands gibt es noch kein Subjekt und kein Objekt. Die Erkenntnis und ihr Gegenstand sind völlig eins: Das ist die reinste Form der Erfahrung.“²⁸² Das Verständnis dieser dem/der westlichen Lesenden kontra-intuitiven Behauptung²⁸³ kann zum Teil auch Nishidas Wahl des Begriffs der ‚Erfahrung‘ etwas erschweren. Wie Krummel erklärt: „The terminology is already misleading in that the ‘experience’ here is not something that lies on the subjective side of the subject-object dichotomy but rather concrete reality, encompassing their implicit dichotomy before bifurcation.“²⁸⁴ Wichtig ist daher, besonders herauszustellen, dass Nishida mit ‚reiner Er-

²⁷⁹ Diese Ansicht wird z. B. durch Toru Tani (谷徹) bestätigt, vgl. T. Tani, „Inquiry into the I, disclosedness, and self-consciousness: Husserl, Heidegger, Nishida“, in: A. Steinbock (Hg.): *Phenomenology in Japan*, Dordrecht: Springer-Science+Business Media, B.V., 1998, S. 27 f. Eine Affinität zwischen Nishida und Heidegger zeigt sich u. a. auch durch ihr gemeinschaftliches Interesse für ein pragmatisch ausgerichtetes Denken (obwohl weder Nishida noch Heidegger einer Schule des Pragmatismus angehörten). Während ein pragmatisches Interesse bei Heidegger im ersten Dissertationsteil bereits erörtert wurde, kann dieses in Nishidas Fall einerseits durch seine Auseinandersetzung mit William James (dessen Begriff der reinen Erfahrung er aufnimmt und in vielen Hinsichten weiterführt), andererseits durch einen spürbaren Einfluss des Buddhismus belegt werden. In diesem Zusammenhang vgl. z. B.: J.W. Krueger, „The Varieties of Pure Experience: William James and Kitaro Nishida on Consciousness and Embodiment“, in: *William James Studies* Bd. 1, 2006, S. 3 f., Online-Zugriff: www.jstor.org/stable/26203679 (am 27.7.2021); M. Cestari, „Between Emptiness and Absolute Nothingness: Reflections on Negation in Nishida and Buddhism“, in: J.W. Heisig u. R. Raud (Hg.): *Classical Japanese Philosophy (Frontiers of Japanese Philosophy, Bd. 7)*, Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2010, S. 324 f.

²⁸⁰ Heidegger versuchte den Solipsismus zu überwinden, indem er Daseins Verwobenheit mit der Welt als Horizont alles Erschließens herausstrich. So Heidegger: „Die Angst vereinzelt und erschließt so das Dasein als »solus ipse«. Dieser existenziale »Solipsismus« versetzt aber so wenig ein isoliertes Subjekt Ding in die harmlose Leere eines weltlosen Vorkommens, daß er das Dasein gerade in einem extremen Sinne vor seine Welt als Welt und damit es selbst vor sich selbst als In-der-Welt-sein bringt.“ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 188. Nishida geht m. E. in der Befragung eines ‚Primats des Individuums‘, einen Schritt weiter, wenn er im Vorwort zu *Über das Gute* den/die Einzelne der Erfahrung selbst unterordnet. Nishida sagt: „Mir gelang es, mich vom Solipsismus durch den Gedanken zu befreien, daß nicht die Erfahrung aufgrund des Individuums, sondern das Individuum aufgrund der Erfahrung ist, und daß die Erfahrung ursprünglicher ist als die Unterscheidung von Individuen.“ K. Nishida, „Einführende Texte von Nishida zu Nishida“, in: *ders.: Logik des Ortes, Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, hg. und übers. v. R. Elberfeld, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999c, S. 21.

²⁸¹ K. Nishida, *Über das Gute*, übers. v. P. Pörtner, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1989, S. 29, meine Hervorhebung; Hervorhebung aus dem Original entfernt.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Laut Tani ist Nishidas Standpunkt jenseits der Dichotomie von Subjekt und Objekt selbst für heutige Japaner wie ihn nicht mehr intuitiv. Vgl. T. Tani, „Inquiry into the I, disclosedness, and self-consciousness“, S. 28.

²⁸⁴ J.W. Krummel, *Nishida Kitarō's Chiasmatic Chorology: Place of Dialectic, Dialectic of Place*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015, S. 53.

fahrung‘ auf eine Ebene *vor* aller Differenzierung von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ abzielt.²⁸⁵ Nishida war bemüht, diese Idee auf folgende Art zu veranschaulichen: In einer sonst als subjektiv zu bezeichnenden Erfahrung – wie der des Hörens eines Tons oder des Sehens einer Farbe – gilt es sich (im Fall der reinen Erfahrung) alles üblicherweise mitgegebenen subjektiven Einflusses zu entledigen: „Das meint zum Beispiel“, schreibt Nishida, „daß wir in dem Augenblick, in dem wir eine Farbe sehen oder einen Ton hören [,subjektives‘ Erlebnis, F.G.], weder überlegen, ob es sich um Einwirkungen äußerer Dinge handelt, noch ob ein Ich diese empfindet [,ent-subjektivierter‘ Erfahrung, F.G.]“²⁸⁶

Wenn z. B. ein Musikspieler oder eine Musikspielerin im Zustand einer tiefen Konzentration ein Stück spielt,²⁸⁷ können wir (äußerlich Betrachtende) diese Wirklichkeit zwar nach ‚Subjekt‘ (dem/der Spielenden) und ‚Objekt‘ (der Musik, hier sogar auch dem Instrumenten als Mittel zum Musizieren) trennen; wir können zudem auch das Lied in einzelne Bewegungsmomente und Segmente unterteilen, usw. Dies ist auf der Ebene des diskursiven Intellekts gerechtfertigt und kann im theoretischen Sinne auf unterschiedlichste Weisen produktiv gemacht werden. Nishida würde jedoch trotzdem betonen, dass solche Trennungen hinsichtlich der reinen Erfahrung, d. h. beim Vollzug des Spielens selbst, gerade *nicht* vorhanden sind. Insbesondere bei einem gut eintrainierten Spielen, bei dem der/die Spielende mit Leichtigkeit und Virtuosität das Musikstück vorführt, kann es einsichtig werden, dass es sich um eine ungebrochene Bewegung handelt, die für Nishida aller Aufspaltung in Subjekt und Objekt vorausgeht. Nishida achtet daher nicht so sehr darauf, wie sich Subjekt und Objekt im Vollzug konstituieren, sondern er befragt die Unterscheidbarkeit selbst von Subjekt und Objekt beim prozessualen Geschehen.²⁸⁸

²⁸⁵ In neueren Debatten um den Status des Realen, werfen Vertreter des Neuen-Realismus wie z. B. Quentin Meillassoux aller post-kantischen Philosophie vor, dass diese mit einem Korrelationismus operiert, der zwischen Subjekt und Objekt liegt. Vgl. Q. Meillassoux, *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*, übers. v. R. Brassier, London/New York: Continuum, 2008, S. 5 ff. Insofern Nishida weder das Subjektive noch das Objektive hypostasiert (und entsprechend zwischen ihnen eine so oder so geartete Beziehung bzw. Korrelation voraussetzt), ringt er folglich auch nicht um das Problem, wie das Eine zu Gunsten des Anderen relativiert werden kann. Für Nishida wäre Meillassoux’ Versuch, das Subjekt (durch eine Überbetonung der Objektivität, die die Naturwissenschaften erforschen) gleichsam ‚wegzudenken‘ paradoxerweise ein *subjektiver Versuch*, welcher sich in einem Streben nach ‚objektiver Klarheit‘ preisgibt. Demgegenüber wäre ‚das wahre Selbst‘ für Nishida von der Realität ursprünglich untrennbar. Vgl. Nishida, *Über das Gute*, S. 102.

²⁸⁶ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 29.

²⁸⁷ Nishida verwendet ein ähnliches Beispiel, vgl. ebd. S. 34.

²⁸⁸ So befragt Nishida kritisch: „[W]oraus entsteht der Unterschied zwischen dem sogenannten Subjekt und dem sogenannten Objekt? Subjekt und Objekt existieren nicht losgelöst voneinander, sie sind die zwei aufeinander bezogenen Seiten *der einen Realität*.“ Ebd., S. 102, meine Hervorhebung.

6.2. Ausschaltung jeglichen zweckhaften Denkens

Dies bringt mich zum zweiten relevanten Punkt, welcher mir bei der Beschreibung der reinen Erfahrung von Relevanz scheint: die Ausschaltung des analytisch-diskursiven Denkens. Nishida sieht den Hauptgrund für den ‚nicht-subjektivistischen‘ Status der reinen Erfahrung bzw. für die Diesseitigkeit von Subjekt und Objekt darin, dass in der reinen Erfahrung die übliche Aktivität des denkenden Subjekts suspendiert werden muss.²⁸⁹ Nishida erklärt: „*Rein* beschreibt den Zustand einer wirklichen Erfahrung als solcher, der auch nicht eine Spur von Gedankenarbeit anhaftet. Dem, was gewöhnlich Erfahrung genannt wird, ist hingegen immer ein irgendwie geartetes Denken beigemischt.“²⁹⁰ Die reine Erfahrung ist für Nishida eine Grundtatsache, auf die er zwar mit der Sprache verweist und die er in reflexive Zusammenhänge bringt, aber welche *als solche* vorsprachlich und präreflexiv ist.²⁹¹

An dieser Stelle zeigt sich wiederum zugleich eine Nähe und Ferne zu Heidegger. Zwar vollzieht sich beispielsweise die Tätigkeit des Hämmerns für Heidegger zumeist ‚unausdrücklich‘, will sagen, ohne dass der/die Hämmernde sich explizit Gedanken darüber macht. Aber laut Heidegger ist man dabei in einem Um-Zu-Zusammenhang absorbiert, sodass beim Aufkommen einer Störung diese Erfahrungsstruktur auch zum aufleuchten kommt. Es gibt bei Heidegger nicht eine weitere Möglichkeit, in der etwas *diesseits* alles praktischen oder auch theoretischen Interesses erfahren wird. Gerade diese Möglichkeit möchte Nishida mit seinem Begriff der ‚reinen Erfahrung‘ aufgreifen. Denn er betont: „Die Reine Erfahrung ist die unmittelbare Erfahrung des Tatsächlichen-wie-es-ist. Sie hat keine *Bedeutung*.“²⁹² Es geht dem japanischen Denker daher nicht darum, eine Struktur der Bedeutsamkeit zu beschreiben, die oft übersehen wird (wie dies bei Heidegger der Fall

²⁸⁹ Es lässt sich an dieser Stelle (kritisch) anmerken, dass, während Nishida eine auf der Subjekt-Objekt-Dichotomie basierte Subjektivität radikal in Frage stellt, dennoch offen bleibt, ob vielleicht nicht eine ‚andere‘ Subjektivität am Werk ist, die sich im Vollzug der reinen Erfahrung selbst auslebt und nichts mit Vorstellungen oder Diskursivität zu tun hat. Hier wäre eine Nähe zu Levinas’ Auffassung des Selben interessant heranzuziehen. Ich kann mich an dieser Stelle jedoch in diese Thematik nicht vertiefen. Zur Differenz zwischen dem Selbst und dem Selben bei Levinas vgl. H.R. Sepp: „Was ist das Selbst? Zugänge zu einem Unzugänglichen“, in: F. Gurjanov (Hg.): *Unzugänglichkeit des Selbst. Perspektiven auf die Subjektivität (libri virides*, Bd. 30), Nordhausen: Traugott Bautz, 2016, S. 11 f.

²⁹⁰ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 29.

²⁹¹ Denken wir an Jaspers’ Bemerkung bezüglich der Mystik zurück, so steht Nishidas Theorie beim ersten Blick im Einklang mit der Überlegung des deutschen Philosophen: „An den mystischen Erfahrungen kann kein Zweifel sein, auch nicht daran, daß jedem Mystiker in der Sprache, durch die er sich mitteilen möchte, das wesentliche nicht sagbar ist. [...] Was sagbar wird, tritt in die Subjekt-Objekt-Spaltung, und ein ins Unendliche vorandringenden Hellwerden im Bewußtsein erreicht nie die Fülle jenes Ursprungs. Reden können wir aber nur vor dem, was gegenständliche Gestalt gewinnt. Das andere ist unmittelbar.“ K. Jaspers, *Einführung in die Philosophie*, S. 28. Dennoch geht Nishida m. E. durch seine Mühe um den sprachlichen Ausdruck und Strenge der philosophischen Untersuchung in Bezug auf die reine Erfahrung deutlich über die Mystik hinaus.

²⁹² K. Nishida, *Über das Gute*, S. 36.

wäre), sondern Nishida möchte auf die schlichte Tatsache der Erfahrung verweisen, so wie sie vor jeglicher Einbettung in Zweckzusammenhänge vorliegt.²⁹³ Wie Krummel diesbezüglich erklärt: „Pure experience is always in the present, and judgment about it happens only later, eradicating that original purity and unity.“²⁹⁴ Nishida gibt das folgende Beispiel, um dies zu illustrieren: „Wenn man zum Beispiel eine Farbe sieht und urteilt: >das ist blau<, klärt man damit die ursprüngliche Farbeempfindung nicht, sondern setzt sie nur zu einer ihr gleichartigen, früheren Empfindung in Beziehung.“²⁹⁵ Denken und Urteilen tragen laut Nishida „keinen neuen Reichtum“²⁹⁶ zur unmittelbaren Erfahrung.

All dies meint jedoch nicht, dass Nishida etwas gegen den Urteilsvorgang bzw. das zweckgebundene Denken als solches hätte. Im Gegenteil. Wenn wir ein praktisches oder theoretisches Problem haben, fokussieren wir auf ein Ziel, das wir erreichen möchten und welches über die gegenwärtige Tätigkeit hinaus liegt. Es ist nicht zu vermeiden, dass das Bewusstsein „seine Einheit verliert, indem es in Beziehung zu anderem [vergangenem Bewusstsein, F.G.] tritt“²⁹⁷, damit wir uns in der Welt durch Wissen und Handeln orientieren können. Dennoch würde Nishida herausstreichen, dass wir mit einem ausschließlichen Fokussieren auf den diskriminierenden Intellekt²⁹⁸ die ursprüngliche Einheit der reinen Erfahrung leicht aus dem Auge verlieren können. Reine Erfahrung geht allem Urteilen als solchen voraus und selbst alles ‚Diskriminieren‘ kann nur *in* der reinen Erfahrung gemacht werden. M. a. W. gesagt: Reine Erfahrung ermöglicht das zweckhafte Denken, ohne mit

²⁹³ In diesem Sinne wäre Nishidas ‚reine Erfahrung‘ nicht *ein* ‚Sinnfeld‘ unter anderen, sondern sie würde jenen Ort darstellen, an dem jegliche ‚Sinnfelder‘ überhaupt gedacht werden können. An dieser Stelle beziehe ich mich auf Markus Gabriels Theorie. M. Gabriel, *Fields of Sense. A New Realist Ontology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, S. 213 ff.

²⁹⁴ J.W. Krummel, *Nishida Kitarō's Chiasmatic Chorology*, S. 54.

²⁹⁵ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 37.

²⁹⁶ Ebd. Vgl. auch den folgenden Satz Nishidas: „Was in der Bedeutung, respektive im Urteil, erscheint, ist nur ein aus der Ur-Erfahrung abstrahierter Teil, an Inhalt sogar noch ärmer als diese.“ Ebd.

²⁹⁷ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 39.

²⁹⁸ Toshihiko Izutsu (井筒 俊彦) erklärt den Unterschied zwischen einer üblichen, durch keine Zen-Praxis vorbereiteten Kognition und einer durch Zen Vorbereiteten mit dem Verweis auf die ‚Diskriminierung‘ auf: „Für einen Zen-Buddhisten sind die persönlichen und individuellen Unterschiede und Abweichungen der Sinneswahrnehmung der Dinge nur Geschehnisse ein und derselben epistemologischen Ebene, der alltäglichen oder normalen geistigen Aktivität. Und diese Dimension erlaubt unserem Geist oder unserer Vernunft die einfache Ausübung der natürlichen Aufgaben: Identifikation, Differenzierung und Kombination. Das Grundprinzip, das unsere ganze geistige Aktivität auf dieser Ebene beherrscht, ist die « Diskriminierung ». Der Buddhismus nennt diese grundlegende Aufgabe des menschlichen Geistes *vikalpa*, die « diskriminierende Erkenntnis », in Unterscheidung zu *prajñā*, der « transzendentalen oder nichtdiskriminierenden Erkenntnis ».“ T. Izutsu: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, übers. v. D. Rosenstein, Reinbek bei Hamburg: rowohlt's zyklopädie, 1991, S. 19. Dieses am Ende des Zitats kurz angesprochenen ‚nicht-diskriminierendes Betrachten‘ kann m. E. mit Nishidas Idee der reinen Erfahrung durchaus parallelisiert werden.

ihm identisch zu sein.²⁹⁹ Diesen Gedanken möchte ich im nächsten Unterkapitel ein Stück weit vertiefen.

6.3. Einheit der Widersprüchlichkeit

Wird Erfahrung nicht länger nach ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ aufgeteilt, so legt sich nahe, dass sie primär eine einheitliche Qualität besitzt. Doch wie ist diese genauer zu verstehen? Nishidas Vorstellung ist sehr weit weg von einer ‚diffusen‘ oder ‚naiven‘ Einheit „Für den Aufbau der Realität“, schreibt Nishida, „sind die eben beschriebene fundamentale Einheit *und* die gegenseitige Opposition, ja der Widerspruch notwendige Voraussetzungen.“³⁰⁰ Für Nishida sind daher Widersprüche notwendig, wenn es darum geht, dem Dynamismus und der Entwicklung eines ursprünglich Einheitlichen gerecht zu werden.³⁰¹ „Einerseits eignet dem Bewußtsein Einheit,“ schreibt Nishida, „andererseits muß es sich differenzieren und entwickeln.“³⁰² Z. B. wird ein Mathematiker oder Mathematikerin mit einem mathematischen Problem konfrontiert und er oder sie muss sich anstrengen und alle seine oder ihre Kräfte verwenden, um das herausfordernde Problem zu lösen. Dies wird notwendigerweise eine Aufsplitterung der reinen Erfahrung bewirken, insofern durch Bedeutung und Urteil die reine Erfahrung ihre „Einheit verliert, indem es in Beziehung zu anderem [zu vergangenen Bewusstseinsinhalten, F.G.] tritt“³⁰³. Nichtsdestotrotz wird die Lösung, die aus diesem Vorgang hervorgeht, in einer Einheit des Bewusstseins münden und die Widersprüchlichkeit wird aufgelöst. Ja, noch mehr: die neue Erkenntnis wird die Einheit der reinen Erfahrung noch zusätzlich steigern. „Durch allmähliche Übung“, erklärt Nishida, „gewinnen die Urteile eine strenge Einheit

²⁹⁹ Nishida wird diesen Gedanken im Rahmen seiner Ort-Logik weiterführen, indem er verschiedene Orte als wechselseitig bestimmbar denkt und ihre Beziehung aufgrund immer umfassender Orte bedenkt. Ich wende mich Nishidas Ort-Logik im nächsten Kapitel näher zu.

³⁰⁰ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 93, meine Hervorhebung.

³⁰¹ Ich bin mit Adam Loughnane an dieser Stelle einig, wenn er behauptet, dass Nishidas Philosophie (und insbesondere seine Ausdrucksweise) ohne den Kontext einer als Buddhistisch gedachten nicht-dualistischen Logik – der sogenannten *Sokuhi*-Logik (即非の論理 – nur schwierig nachvollziehbar wäre. Vgl. A. Loughnane, *Merleau-Ponty and Nishida. Artistic Expression as Motor-Perceptual Faith*, Albany: State University of New York Press, 2019, S. 15. Diese Logik fasst Loughnane wie folgt zusammen: „*Sokuhi* could not be farther from Aristotelian logic, it is the logic of ‘neither A nor not-A’ or ‘is *and* is not.’ Thus, it suggests an ambiguous position between positivity and negativity, belonging and separation. [...] A can only be A if it is negated, if it is not-A. This logic reverberates throughout the entirety of Nishida’s project and becomes pronounced in his last writings. No self exists without non-self, no being without non-being, no universal without particular, no conventional without the ultimate, no subject without object, no absolute without relative“. Ebd. S. 16. Zum Begriff des 即 (soku, ‚zugleich‘) siehe auch Elberfelds Erläuterung in: R. Elberfeld: „Begriffserklärung“, in K. Nishida: *Logik des Ortes*, 1999b, S. 310.

³⁰² K. Nishida, *Über das Gute*, S. 40. In diesem Kontext ist wichtig zu betonen, dass Nishida zwar die Einheit der ‚äußerlichen‘ Phänomene der materiellen Welt von der ‚innerlichen‘ als denen des Bewusstseins differenziert, aber er beharrt zugleich darauf, dass diesem Unterschied eine noch ursprünglichere Einheit zugrunde liegt. Vgl. ebd., S. 53. Ich beschränke mich auf Nishidas Idee der Einheit des Bewusstseins, an dessen Beispiel ich die Rolle der Widersprüchlichkeit näher analysiere.

³⁰³ Ebd., S. 39.

und nehmen ganz die Form der Reinen Erfahrung an. So wird zum Beispiel beim Erlernen einer Kunstfertigkeit das anfänglich Bewußte im Laufe der Vervollkommnung unbewußt.“³⁰⁴ Der/die Mathematiker(in) kann – um auf das Beispiel zurückzukommen – durch die Lösung eines mathematischen Problems (im Sinne der Überwindung eines aktuellen ‚Widerspruchs‘) neue und potenziell komplexere Probleme in der Zukunft lösen, genau wie das Lösen früherer Probleme (die damals als schwierig empfunden wurden) zur aktuellen Kompetenz des/der Mathematiker(in) beigetragen haben. Nishidas reine Erfahrung kann daher nur als eine dynamische Entwicklung gedacht werden, indem sich die Einheit in der Auseinandersetzung mit Widersprüchen ständig (um)bildet und somit nie zum Stillstand kommt.

6.4. Primäre Gegenwärtigkeit

Die Paradoxie, laut der wir einerseits die reine Erfahrung nie verlassen können, andererseits sie durch Bedeutung und Urteile ständig – auf eine relative Weise – ‚transzendieren‘, lässt sich schließlich mit einem Verweis auf die Zeitlichkeit näher verdeutlichen. „Die wirkliche Reine Erfahrung“, sagt Nishida, „ist nur Gegenwartsbewußtsein des Tatsächlichen als solchen“.³⁰⁵ Konstitutiv für Nishidas Konzeption der reinen Erfahrung ist daher ein *Primat der Gegenwart*, welches jedoch Wandel und zeitliche Erstreckung nicht ausschließt, sondern sie vielmehr allererst ermöglicht. Ohne Gegenwartsbewusstsein wäre auch keine ‚Überbrückung‘ zwischen der Vergangenheit und der Zukunft möglich. „Vergangenheit“, so schreibt Nishida, „[ist] nie unmittelbar angeschaut. Das Empfinden von Verganem ist vielmehr ein *gegenwärtiger Affekt*.“³⁰⁶ Vergangenheit ist für Nishida nicht etwas von der Gegenwart Abgesondertes, etwa ein toter Rückstand, zu dem man einen ‚objektiven‘ Zugang haben könnte. Das Vergangene ist vielmehr *in* der Gegenwart präsent und wird auch *gegenwärtig* angeschaut. Die Zukunft sieht Nishida ebenso als etwas von der Gegenwart Untrennbares: „[A]uch den Willen nehmen wir immer,“ erklärt Nishida, „obgleich sein Ziel in der Zukunft liegt, als gegenwärtiges Begehren wahr.“³⁰⁷ Daher ist ein Denken an die Zukunft immer nur aktuell-gegenwärtig möglich: Pläne zu machen oder sich Ziele zu setzen können laut Nishida lediglich gegenwärtige Akte sein. Der Einheitsaspekt der reinen Erfahrung bzw. das

³⁰⁴ Ebd., S. 38 f.

³⁰⁵ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 30. Mit ‚Bewusstsein‘ wird hier wiederum nicht ein Subjekt-Pol gemeint, sondern eine tiefe Erlebnis-Ebene, bei der das ‚Subjekt‘ eins mit der Wirklichkeit ist; diese zeigt sich, wenn alles abstrakte Denken des Subjekts gerade entfernt wird.

³⁰⁶ Ebd., S. 30, meine Hervorhebung.

³⁰⁷ Ebd., S. 31.

„Gegenwartsbewußtsein des Tatsächlichen als solchen“³⁰⁸ wird jedoch bei einem Erwachen zur Spitze der Gegenwart besonders transparent. Dies zeigt sich z. B. im Zustand einer tiefen Konzentration, wie z. B. beim Musikspielen. Der Fokus bleibt auf der Gegenwärtigkeit, in der sich eine zeitliche Erstreckung ereignet. Wie Nishida sagt: „Wir können im Zustand der Ungeschiedenheit von Subjekt und Objekt, ohne das Denken auch nur ein wenig einzuschalten, die Aufmerksamkeit wandern lassen.“³⁰⁹ In diesem Fall, wo also die Aufmerksamkeit ausdrücklich beim gegenwärtigen Geschehen liegt, kann es für die reine Erfahrung gesagt werden, dass sie „*aktuell*“³¹⁰ erlebt wird. Ob ‚aktuell erlebt‘ oder nicht, bleibt die Gegenwart für Nishida jedoch immer im Hintergrund der reinen Erfahrung ‚da‘, sie ermöglicht die kontinuierliche Entfaltung der Zeit.³¹¹

Wie Heidegger dies herausstrich, wird der Urteils- bzw. Denkinhalt leicht vergegenständlicht und somit geht die Rückkoppelung an den gegenwärtigen Akt (im Sinne des Vollzugs) verloren. Nishida stimmte dieser Anmerkung Heideggers zu. Es ist, als ob wir die Gegenwart mit unserem Denken ständig abdecken – um Husserls ‚Ideenkleid‘ zu paraphrasieren –, sodass dies uns daran hindert, die Dinge *rein* zu erleben. Selbst, wenn die Gegenwart analysiert wird, d. h. wenn man sich denkerisch auf sie bezieht, ist man laut Nishida nicht mehr gegenwärtig: „in dem Augenblick,“ sagt er, „in dem das Gegenwartsbewußtsein analysiert wird, ist das Analyisierte schon nicht mehr identisch mit dem Gegenwartsbewußtsein.“³¹² Wir gehen beim Erinnern, Urteilen oder Projizieren in Gedanken auf; aber selbst dann ist die reine Erfahrung im Hintergrund ‚mitgegeben‘. Noch soviel wir durch die reine Erfahrung nach ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ trennen – mithin auch die ursprünglich einheitliche Realität mit unserem Intellekt zer-teilen–, bleiben wir für Nishida immer in der reinen Erfahrung an-sässig.³¹³ Als unterliegende einheitliche Struktur des Erlebens bzw. der Realität (eine paradoxe Formulierung, die aufgrund von Nishidas Beharren auf der Diesseitigkeit von Subjekt und Objekt

³⁰⁸ Ebd., S. 30.

³⁰⁹ Ebd., S. 33.

³¹⁰ Ebd., S. 35.

³¹¹ Nishida wird diese Idee in der späteren Phase seines Denkens mit dem Begriff der ‚diskontinuierlichen Kontinuität‘ (非連続の連続) zu vertiefen wissen. Vgl. dazu den Exkurs „Eine Skizze der Zeitlichkeit des Fotografierens“ im nächsten Kapitel.

³¹² K. Nishida, *Über das Gute*, S. 32.

³¹³ An dieser Stelle kann der Einfluss des Zens auf Nishidas philosophische Denken festgestellt werden, bei dem es im zeitlichen Sinne um eine geistige Offenheit für den jeweiligen Jetzt-Augenblick geht, in dem letztlich auch das Erlebnis des Satori (悟り) stattfinden kann. Wie Shizuteru Ueda (上田 閑照) pointiert bemerkt, ist Nishidas Philosophie (die ohne intellektuelle Arbeit unmöglich wäre) zwar nicht auf Zen reduzierbar (das seinerseits eine *nicht*-intellektuelle Übung voraussetzt), aber zugleich ist Nishidas Denken ohne Zen schwierig zu verstehen. In Uedas eigenen Worten: „It is inappropriate to regard Nishida’s philosophy simply as a philosophy of Zen. At the same time, however, it is insufficient to take the philosophical uniqueness of Nishida’s philosophy only as an issue in the rubric of philosophy without investigating its origins in Zen.“ Zitiert nach M. Abe: *Introduction*, in: K. Nishida, *Inquiry into the Good*, S. xii; Originalzitat in: S. Ueda, „Zen and Philosophy“, *Risō*, 1976, S. 5.

nicht zu vermeiden ist!) ist die reine Erfahrung notwendigerweise immer da, nur wird diese Tatsache oft nicht realisiert.³¹⁴

6.5. Reine Erfahrung und das Fotografieren

Mit einer Skizze von Nishidas Begriff der reinen Erfahrung, die im letzten Kapitel kurz geschildert wurde, im Hinterkopf, ist es nun möglich, zur Erörterung des fotografischen Akts zurückzukehren. Auf diese Weise werden im Folgenden erste Schritte einer Erweiterung der bisher mit Heidegger entwickelten Theorie unternommen, insofern ein neuer Rahmen – der des nishidaschen Denkens – herangezogen wird, um das Fotografieren philosophisch zu thematisieren. Wie bereits angedeutet soll die gegenwärtige Erörterung zugleich einen wichtigen Hintergrund für die späteren Diskussionen auffalten, die mit Nishida in weiteren Kapiteln geführt werden.

Meiner Überzeugung nach können alle bisher besprochenen Aspekte der reinen Erfahrung ein je unterschiedliches Licht auf die Tätigkeit des Fotografierens werfen. Im Folgenden möchte ich dementsprechend vier Behauptungen durchdenken: 1) im Vollzug des Fotografierens ist nicht die Subjekt-Objekt-Dichotomie am Werk; 2) diese Einheit von Subjekt und Objekt des Fotografierens setzt ein Ausschalten der diskriminierenden Gedankenarbeit voraus; 3) als vorwiegend einheitlich, besteht der fotografische Akt dennoch aus sich widersprechenden Elementen; 4) das Fotografieren ist ein primär gegenwärtiger Akt.

1) Zunächst legt es sich mit Nishida zu bemerken nahe, dass sich das Fotografieren *vor* aller Differenzierung in Subjekt und Objekt ereignet. Was kann dies konkret besagen? Dies soll sicherlich nicht bedeuten, dass der fotografische Akt überhaupt nicht in Subjekt und Objekt getrennt und entsprechend auch analysiert werden kann. Der Punkt an dieser Stelle läge vielmehr in der Einsicht, dass *der Vollzug des Fotografierens selbst* dieser Unterscheidung vorausgeht. Auf der grundlegendsten Ebene der reinen Erfahrung kann mit Nishida nur ein ‚Geschehen des Fotografierens‘ fest-

³¹⁴ Nishidas Schüler Keiji Nishitani (西谷 啓治) verfeinert diese Überlegung Nishidas im Rahmen seiner Religionsphilosophie, indem er ausdrücklich auf die Doppeldeutigkeit des Wortes ‚Realisieren‘ verweist, wonach einmal die Verwirklichung von etwas, andermal ein geistiges Erfassen gemeint wird. So schreibt er in *Was ist Religion?* (宗教とは何か): „*Wirkliches* Gewahrwerden der Wirklichkeit meint hier: daß die Wirklichkeit, indem wir ihrer gewahr werden, in diesem Gewahrwerden zu ihrer eigenen Verwirklichung kommt. Oder umgekehrt: Erst wenn die Wirklichkeit in uns zu ihrer eigenen Verwirklichung gelangt, erfahren wir die Wirklichkeit wahrhaft. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß das Wort »realisieren« (to realize) im Deutschen wie im Englischen eine zweifache Bedeutung annehmen kann: »realisieren« im Sinne von »aktualisieren oder verwirklichen« und »realisieren« im Sinne von »verstehen.«“ K. Nishitani, *Was ist Religion?*, übers. von D. Fischer-Barnicol, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1986, S. 44.

gestellt werden. Die Unterscheidung dieses Geschehens nach einzelnen es konstituierenden Elementen kann erst nachträglich durchgeführt werden und dies setzt schon voraus, dass der Vollzug ‚verlassen‘ wurde und nunmehr mit einer theoretischer Distanz betrachtet wird. Wird der fotografische Akt zum Beispiel wie folgt definiert: ‚Ein(e) Fotografierende(r) sieht etwas und er oder sie nimmt es auf‘, so setzt diese Behauptung bereits eine Auffassung des/der Fotografierenden („Subjekt“) sowie eines von ihm/ihr unterschiedlichen Gegenstands („Objekt“) voraus, welcher fotografiert wird. Es wird m. a. W. vorausgesetzt, dass Fotografierende sowie zu fotografierende Objekte für etwas gehalten werden, das im Moment ihrer Begegnung auch unabhängig vom Geschehen des Fotografierens etwas ‚ist‘. Wie wäre es aber, wenn so etwas wie ‚Fotografierende‘ oder ‚das Fotografierte‘ erst *durch die Tat*, d. h. erst im einheitlichen Vollzug des Fotografierens ihre jeweilige Bestimmungen erhalten? Aus Nishidas Theorie der reinen Erfahrung legt sich genau solch ein Gedanke nahe. Was im Rahmen der Theorie post factum als ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ bezeichnet wird, bekommt (und zugleich erfüllt) seine Funktion erst beim Fotografieren selbst.³¹⁵ Im Anschluss an mein Plädoyer für die Prozessualität der Fotografie, die ich mit Heidegger bereits herausgestrichen habe, möchte ich nunmehr mit Nishida vertiefend behaupten: Ohne den Akt des Fotografierens gäbe es weder so etwas wie ‚Fotografierende‘ noch ‚zu fotografierende Dinge‘, denn sie kommen erst beim Fotografieren selbst zusammen und werden in diesem Vollzug konstituiert.³¹⁶

Im ersten Dissertationsteil habe ich die Möglichkeit des Entstehens des fotografischen Sehens aus einem ‚Hin-und-Her-Schalten‘ zwischen jeweiligen Modalitäten des Involviert-seins in der Welt zu erklären versucht. In einem nishidaschen Rahmen würde für das fotografische Sehen und Handeln

³¹⁵ Ich möchte an dieser Stelle auf Nishidas kulturell-linguistischen Hintergrund kurz verweisen, welcher sich nicht nur auf eine buddhistische Logik, sondern auch auf die Grammatik der japanischen Sprache stützt. Auf diese Weise ergibt sich ein in Bezug auf die westliche Philosophie spürbar distanzierter Blick. Wie Krummel erklärt: „From Nishida’s perspective, this discursive [Aristotelian, F.G.] logic reifies or hypostatizes reality into substances, that is, determinate things with self-identical essences. It is an ontologization of the principle of non-contradiction, and it is also a view of the world under the limiting lens of the Indo-Aryan linguistic structure with its subject-predicate grammar.“ J. Krummel, *Nishida Kitarō’s Chiasmatic Chorology*, S. 18. Auf Japanisch wird der verbale sowie der Kontext-gebundene Aspekt des Satzes betont; das Subjekt wird hingegen oft sogar weggelassen.

³¹⁶ Daher setzt aus der Perspektive des Fotografierens als einer Form der reinen Erfahrung sowohl ein fotografischer ‚Realismus‘ als auch sein Gegenpol des ‚Antirealismus‘ bereits zu viel voraus. Während die ‚wesentliche Objektivität‘ (z. B. Bazin) die Objektivität hypostasiert, sodass das fotografierende Subjekt fast zu etwas Entbehrlichem wird, beharrt ein Antirealismus (z. B. Bourdieu) auf der Subjektivität und damit verbunden auf gesellschaftlichen Konventionen und sieht von der Objektivität ab. Mit Nishida kann jedoch vielmehr gesagt werden, dass sowohl Foto-Realismus als auch seine Kritik eine relative Legitimität besitzen. Denn beim Fotografieren sind sowohl das ‚Subjekt‘ als auch das ‚Objekt‘ mitgegeben, oder genauer: Im Akt des Fotografierens gibt es noch keinen Unterschied zwischen ihnen (im Rahmen einer Subjekt-Objekt-Dichotomie); keine von beiden ‚Seiten‘ wäre daher auf Kosten der Anderen überbetont. Vgl. A. Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“, S. 37 ff.; P. Bourdieu: *Photography: A Middle-brow Art*, S. 73 ff.

nicht ein Übergang von einer bestimmten Wirklichkeitserfassung zu einer Anderen sorgen.³¹⁷ Vielmehr käme es darauf an, die reine Erfahrung *aktuell zu erleben*, woraus der fotografische Akt entspringen kann. Obwohl wir streng genommen nie aus der reinen Erfahrung austreten können, findet oft – wie bereits schon angedeutet – eine relative Trennung von ihr statt; z. B. wenn man sich in Gedanken verliert oder unachtsam gegenüber seiner oder ihrer Umwelt ist. Eine fotografische Einstellung pflegt man in diesem Sinne dann, wenn auf das Aktuell-Tatsächlichen besonders Acht gegeben wird, sodass sich das Fotografieren – diesseits der Spaltung nach Subjekt und Objekt – aus der Situation selbst bestimmen lässt.

2) Dementsprechend haben sich Fotografierende ihrer vorgefassten Vorstellungen zu entledigen, damit sie „ohne alles Mitwirken des Selbst nach Maßgabe des Tatsächlichen“³¹⁸ fotografieren können. Ein zu sehr auf das Subjekt zentriertes Erfahren, das die Wirklichkeit lediglich durch das Prisma seiner eigenen Vorstellungen betrachtet (wodurch eine relative Abtrennung von der reinen Erfahrung bewerkstelligt wird), würde sich der phänomenalen Fülle verschließen, in der die Dinge diesseits einer so durch das Subjekt vorbegriffenen Weise erscheinen können.³¹⁹ Meistens werden Fotos dennoch gerade auf diese Art, d. h. nach ‚Maßgabe des Selbst‘ aufgenommen, wofür als Beispiele die meisten Touristenfotos oder Selfies genannt werden können. Eine fotografische Einstellung im Sinne der Aktualisierung der reinen Erfahrung wäre hingegen dann erreichbar, wenn das Subjekt – anstatt im eigenen Vorstellen aufzugehen –, sich durch Anderes bestimmen lässt; eine Blume, ein Gesicht, eine unerwartete Situation. Wie Robert E. Carter in Bezug auf die reine Erfahrung sagt: „Pure experience necessitates that one let go of all subjective conjectures in order to unite with the basic nature of something else“.³²⁰ Es ist also eine besondere geistige Einstellung erforderlich, damit es möglich wird „to totally forget the self and everything else except the experi-

³¹⁷ Dies will nicht sagen, dass eine Theorie ihr Ziel verfehlt, die das fotografische Sehen und Handeln hinsichtlich der ontologischen, pragmatisch-theoretischen oder zeitlichen Kategorien mit Heidegger beschreibt. Sie erreicht lediglich nicht die Ebene, die von Nishida als ursprünglich angesehen wird.

³¹⁸ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 29.

³¹⁹ Ueda hat insbesondere das Verhältnis von Leere und Fülle in Hinsicht auf die Beziehung von Selbst und Welt fruchtbar analysiert. Vgl. S. Ueda, „Leere und Fülle – Sūnyatā im Mahāyāna-Buddhismus Zum Selbstgewahrnis des wahren Selbst“, in: *ders., Wer und was bin ich? Zur Phänomenologie des Selbst im Zen-Buddhismus (Welten der Philosophie Bd. 6)*, München/Freiburg: Karl Alber, 2016, S. 11–37.

³²⁰ R.E. Carter, *The Kyoto School: an Introduction*, Albany (New York): State University of New York Press, 2013, S. 31; vgl. auch J.W. Heisig, *Philosophers of Nothingness. An Essay on the Kyoto School*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001, S. 55 f. Nishitani entwickelt diese Idee weiter. Im Anschluss an Matsuo Bashō (松尾 芭蕉) Vers „»Was die Kiefer angeht, lerne von der Kiefer; was den Bambus angeht, vom Bambus“«, kommentiert Nishitani: „Das heißt nicht bloß: »Betrachte die Kiefer recht sorgfältig‘ oder gar: ‚Untersuche die Kiefer wissenschaftlich.« Es heißt vielmehr: Versetze dich in die Seinsweise, in der die Kiefer die Kiefer selbst ist und in welcher der Bambus der Bambus selbst ist; und dort sieh die Kiefer, den Bambus an.“ K. Nishitani: *Was ist Religion?*, S. 212 f.

ence at hand.“³²¹ Nishidas ‚Subjekt‘ ist zugleich ein ‚Nicht-Subjekt‘; es ist ein Subjekt, das sich auch selbst negiert und folglich aus dem Kontakt mit Anderem seine Bestimmung bekommt.³²²

3) In diesem Sinne lässt sich des Weiteren behaupten, dass erst ein ‚Widerspruch‘ mit dem Begegneten eine tiefere Einheit mit ihm ermöglicht. Die Beziehung von ‚aktiv‘ und ‚passiv‘, die im ersten Dissertationsteil eine prominente Rolle gespielt hat, kann daher mit Nishida nun neu bedacht werden. Insofern das fotografierende ‚Subjekt‘ offen für die Bestimmung aus einer Situation ist, ist es durchaus ‚passiv‘; jedoch kann die Qualität seiner Achtsamkeit und sein Fokus dabei zugleich als die höchste ‚Aktivität‘ angesehen werden, ohne die das Fotografieren nicht stattfinden kann. Ebenso kann für ein ‚Objekt‘ behauptet werden, dass es dominant wird, etwa im Sinne, dass es auf den/die Fotografierende(n) eine Auswirkung hat und sein oder ihr Sehen und Handeln determiniert. Das Objekt benötigt aber wiederum den/die Fotografierende(n), um überhaupt gesehen und fotografiert zu werden.³²³ Das Verhältnis von ‚aktiv‘ und ‚passiv‘ erweist sich mit Nishida daher nicht so sehr als ein Spannungsverhältnis zwischen zwei Seiten, die jeweils einen Beitrag zur ‚Ausbildung‘ des Medialen leisten, sondern als Verhältnis grundlegender wechselseitiger Bestimmung und Durchdringung von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘.

4) Dies bringt mich zum vierten und letzten Aspekt der reinen Erfahrung, den ich nun in Zusammenhang mit der fotografischen Tätigkeit bringen möchte. „Die wirkliche reine Erfahrung“, sagt Nishida, „ist nur *Gegenwartsbewußtsein* des Tatsächlichen als solchen, ohne jegliche Bedeutung.“³²⁴ Daraus legt sich zunächst nahe, die gegenwärtige Aufmerksamkeit der Fotografierenden herauszustreichen. Die Zeit fließt zwar in jedem Augenblick von der Vergangenheit in die Zukunft, jedoch wird erst eine Achtsamkeit in der Gegenwart den Fotografierenden ermöglichen, den *richtigen* Augenblick zu erkennen. Letztlich stellt eine fotografische Aufnahme eine

³²¹ R.E. Carter, *The Kyoto School: an Introduction*, S. 31.

³²² Zur Konzeption der Negation bei Nishida siehe M. Cestari, „Between Emptiness and Absolute Nothingness“, S. 338 ff. Nishidas frühe Idee einer Einheit der Widersprüchlichkeit in der reinen Erfahrung wird im weiteren Verlauf seines Denkens durch den Gedanken der ‚widersprüchlichen Selbst-Identität‘ verfeinert, bei dem ein jedes Selbst, nie an und für sich stehen kann, sondern seine ‚Identität‘ erst aus dem Widerspruch mit Anderem immer aufs Neue gewinnt. Vgl. J. Heisig, *Philosophers of Nothingness*, S. 64 ff.

³²³ Das Verhältnis von ‚aktiv‘ und ‚passiv‘ jenseits ihrer Dichotomie untersucht Nishida mit seinem Begriff der ‚handelnden Anschauung‘ (行為的直観); diesen Begriff thematisiere ich ausführlicher im nächsten Kapitel.

³²⁴ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 30; meine Hervorhebung; Hervorhebung aus dem Original entfernt.

besondere Wahl im zeitlichen wie auch im räumlichen Sinne dar. Es wird ein (Aus-)Schnitt³²⁵ aus dem Fluß Zeit gemacht, welcher zugleich – durch das Positionieren des Foto-Rahmens – den ursprünglichen phänomenalen Raum begrenzt. Durch solch ein Schneiden in raumzeitlichen Sinne wird jede Aufnahme in sich vollendet; sie stellt jedoch lediglich *einen* Punkt dar, an dem sich das Fotografieren realisiert. Wenn dieser fotografische Akt einmal durchgeführt wurde, setzt sich die Kontinuität der Zeit fort und es eröffnen sich weitere und immer neue Möglichkeiten für die fotografische Praxis. Das ‚Schneiden‘ der Wirklichkeit kann erneut stattfinden.

Die Achtsamkeit gegenüber der Spitze des Augenblicks heißt jedoch noch lange nicht, dass die Zukünftigkeit und die Vergangenheit beim Fotografieren keine Rolle spielen. Ganz im Gegenteil. Aus Nishidas Idee, dass „beim Erlernen einer Kunstfertigkeit das anfänglich Bewußte im Laufe der Vervollkommnung unbewußt“³²⁶ wird, kann gefolgert werden, dass alle Erfahrung, die der/die Fotografierende(r) macht, ihm/ihr *in der Gegenwart* zur Verfügung steht und jeweils im Jetzt („unbewusst“) betätigt wird.³²⁷ Zugleich bildet jeder neue fotografische Akt eine neue Erfahrungsgrundlage für späteren Akte und wird diese entsprechend mitbestimmen. Ein/e Fotografierende(r) sieht z. B. eine Blume und das Sehen führt unmittelbar zur Realisierung des fotografischen Akts und dies besagt: Mitsamt der Verwendung aller Fertigkeiten und Kompetenzen seitens des/der Fotografierenden. Ähnliches kann ebenso über den Aspekt der Zukunft und die Antizipation ausgesagt werden. Beispielsweise kann meine Absicht, an einem schönen Tag Fotos zu machen, einen konkreten Augenblick beeinflussen, in dem sich etwas in seiner besonderen phänomenalen Fülle in der Gegenwart zeigt. Sowohl Vergangenheit als auch Zukunft bestimmen daher ‚im Jetzt‘ den Akt des Fotografierens mit.

An dieser Stelle möchte ich innehalten und gleichsam einen ‚Schnitt‘ in Bezug auf die Diskussion vollziehen, die bisher anhand von Nishidas Begriff der reinen Erfahrung präsentiert wurde. Im nächsten Kapitel beschäftige ich mich erneut mit Nishidas relationalem Denken, das aber in seiner

³²⁵ Der Begriff des Schnitts (切れ) spielt im Kontext der japanischen Ästhetik eine äußerst wichtige Rolle. Vgl. z. B. R. Ōhashi (大橋 良介), *Kire. Das schöne in Japan*, übers. v. R. Elberfeld, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014. Obwohl es hier kein Ort ist, sich in dieses Thema zu vertiefen, möchte ich nur kurz anmerken, dass das Fotografieren m. E. eben aus Grund des oben beschriebenen ‚Schneidens‘ eine große Affinität mit traditionellen asiatischen ästhetischen Praktiken, bei denen Vergänglichkeit, Schnitt und Diskontinuität im Mittelpunkt stehen, aufweist.

³²⁶ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 38–39.

³²⁷ Selbst eine Vorstellung (wie z. B. eine Erinnerung), die das Realisieren des Fotografierens verhelfen würde, wäre in der aktuellen reinen Erfahrung (als Gegenwärtige) integriert. Ähnliches gilt auch für eine auf die Zukunft gerichtete Vorstellung, etwa, wenn man mit der Idee fotografiert, um das Foto im Nachhinein einer Person zu zeigen. Diese ‚Anregung‘ durch die Vergangenheit bzw. die Zukunft gestaltet daher den *gegenwärtigen* fotografischen Akt mit.

mittleren Schaffensperiode mit dem Begriff des Ortes (場所) weitergeführt und vertieft wird.³²⁸ Fotografieren wurde in diesem Kapitel als Erfahrung diesseits von Subjekt–Objekt–Spaltung beschrieben. Im nächsten Kapitel wird es anhand einer durch Nishida inspirierter Logik vertiefend durchdacht, der zufolge sich Subjekt und Objekt wechselseitig bestimmen.

7. Zu einer Ort-Logik des Fotografierens: Perspektiven mit Nishida Kitarō

In seinem Buch *Theorien der Fotografie. Zur Einführung* schreibt Peter Geimer: „Die verschiedenen Theorien der Fotografie stehen also vor der Herausforderung, dass sie von *Fotografien* ausgehen müssen, andererseits aber die *Fotografie* in den Blick nehmen wollen.“³²⁹ Wenn in der Theorie von „Fotografie“ die Rede ist, sind tatsächlich, wie Geimer bemerkt, meistens fotografische Bilder gemeint. Dies ist auch dann der Fall, wenn beispielsweise Philippe Dubois das Foto als den „Bild-Akt“ definiert und dadurch die Untrennbarkeit „zwischen dem Produkt (der fertigen Mitteilung) und dem Prozeß (dem generierenden Akt in seinem Vollzug)“³³⁰ betont. [S. 283] Nur selten erachtet man jedoch den von Dubois benannten Vollzug des Fotografierens als ein eigenständiges Thema der phototheoretischen Reflexion.³³¹ M. E. ist für Fotografien nicht nur die Referentialität, ihr „Es-ist-so-gewesen“³³² relevant, wie es meist nahegelegt wird. Aus theoretischer Sicht ist es mindestens ebenso wichtig, die fotografischen Weisen des Sehens, die das fotografische Bild konstituieren und die bereits im Akt der Aufnahme selbst betätigt werden, unter die Lupe zu nehmen und einer phänome-

³²⁸ Obwohl es mehrere Weisen gibt, Nishidas Werk zu unterteilen, werde ich mich an Krummels vierfache Gliederung halten. Laut dieser wird nach einer ‚psychologischen‘ Etappe, die hauptsächlich in *Über das Gute* zum Ausdruck kommt (aber ebenso im darauffolgenden Buch *Denken und Erleben* am Werk ist), eine ‚voluntaristische‘ Periode erfolgen. Zu dieser zählen Werke wie *Anschauung und Reflexion im Selbstbewusstsein*, *Das Problem des Bewusstseins* sowie *Kunst und Moral*. Ich werde mich mit dieser zweiten Periode Nishidas Denkens nicht beschäftigen, insofern sie – wie z. B. Dilworth und Cestari behaupten – vielmehr als eine ‚Übergangsperiode‘ in Nishidas Reflexion von seinen ersten Werken auf dem Weg zu seinen reiferen Philosophie angesehen werden können. Im nächsten und übernächsten Kapitel befasse ich mich jedoch respektive mit der dritten und der vierten Phase. Zur dritten Phase Nishidas Philosophie gehören Werke wie *Vom Handelnden zum Sehenden*, *Das selbstbewusste System des Allgemeinen* und *Die selbstbewusste Bestimmung des Nichts*, während die vierte und letzte Phase folgende Texte ausmachen: *Grundlegende Probleme der Philosophie*, *Sammlung philosophischer Essays* und *Die Logik des Ortes und die religiöse Weltanschauung*. Vgl. J.W. Krummel, *Nishida Kitarō's Chiasmic Chorology*, S. 7 f.; M. Cestari, „The Problem of Aesthetics in Nishida Kitarō“, in: *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies, Hermeneutical Strategies: Methods of Interpretation in the Study of Japanese Literature*, Bd. 5, W. Lafayette, Indiana: Association for Japanese Literary Studies (AJLS), 2004, S. 175–177; D.A. Dilworth, „Translator's Preface“, in: K. Nishida, *Art and Morality*, übers. v. D.A. Dilworth u. V.H. Viglielmo, Honolulu: The University Press of Hawaii, 1973, S.vii–ix.

³²⁹ Geimer 2009, 10.

³³⁰ Dubois 1998, 61.

³³¹ Flussers Analysen zur „Geste des Fotografierens“ gehören zu den wenigen frühen Ausnahmen. Vgl. Flusser 1994, 100–18. In der gegenwärtigen Literatur ist der Ansatz Richard Shustermans erwähnenswert. Vgl. Shusterman 2012.

³³² Barthes 2014, 87.

nologischen Analyse zu unterwerfen.³³³ In diesem Aufsatz möchte ich daher das Fotografieren selbst als eine Form „ästhetischer Praxis“³³⁴ eigens philosophisch erörtern. Das Medium des fotografischen Bildes betrachte ich hier explizit aus dem Übergang des Fotografierens. Wie Rudolf Arnheim betont:

Thus, in order to make sense of photographs one must look at them as encounters between physical reality and the creative mind of man – not simply as a reflection of that reality in the mind but as a middle ground on which the two formative powers, man and world, meet as equal antagonists and partners, each contributing its particular resources.³³⁵

Für die Beschreibung einer solchen medialen Begegnung von Subjekt und Welt, die schon im Akt des Fotografierens realisiert wird, möchte ich das Denken Nishida Kitarōs (西田幾多郎) auf eine fruchtbare Weise anwenden. Ausgehend von Nishidas Idee der Ort-Logik (場所的論理) wird in diesem Aufsatz eine eigenständige topologische Theorie des fotografischen Akts skizziert. Darüber hinaus wird die topologische Herangehensweise dieses Aufsatzes zum Schluss um [S. 284] einen Exkurs zur Temporalität des Fotografierens ergänzt, da die Einzigartigkeit des Fotografierens auch in einer ganz besonderen temporalen Struktur begründet liegt.

Die Erörterung lässt sich wie folgt unterteilen: Zunächst werden zwei Weisen des Sehens, die beim Fotografieren betätigt werden, benannt und voneinander unterschieden. Diese werden anhand von Adam Loughnanes Interpretation der Sichtbarkeit bei Nishida und Merleau-Ponty beleuchtet. Obwohl ich Loughnanes Kritik an einer positivistischen Ontologie des Sehens, die er anhand von Texten Merleau-Pontys und Nishidas entwickelt, durchaus teile, möchte ich dennoch auf der Unhintergebarkeit des technisch-positiven Sehens der Kamera im Fall der fotografischen Praxis bestehen. Die zwei Weisen des Sehens, das menschliche und das technische, werden im weiteren Verlauf des Textes mit einer von Nishida inspirierten Ort-Logik betrachtet. Das technische Sehen gehört – wie zu argumentieren sein wird – dem *Ort der Kamera* an, welcher für die fotografische Praxis ein unersetzliches Mittel darstellt. Dieses ‚Werkzeug‘ der Fotografie steht aber ständig in einem Verhältnis zum menschlichen Sehen, das wiederum im *Ort des Fotografierenden* verortet ist. Diese

³³³ Obwohl Nishidas phänomenologischer Status ambivalent ist, betrachten viele PhänomenologInnen sein Werk als Teil der Phänomenologie oder als phänomenologisch relevant. Vgl. z. B. Steinbock 1998.

³³⁴ Vgl. Elberfeld / Krankenhagen 2017.

³³⁵ Arnheim 1974, 159.

zwei Orte bedingen und bestimmen sich wechselseitig und ihr Verhältnis zu einander wird zum Gegenstand einer ausführlichen Analyse.

Wie es zu zeigen gilt, werden der/die Fotografierende und die Kamera erst in ihrer Relation zum Fotografierten konstituiert. Dies führt zur Erörterung eines weiteren umfassenden Ortes, der den ‚Subjekt-Pol‘ (den/die Fotografierende/n mit seiner oder ihrer Kamera) mit dem ‚Objekt-Pol‘ (das Fotografierte bzw. erst zu Fotografierende) verbindet. Diesen Ort nenne ich den *Ort der fotografischen Situation*. Erst in einer *Situation*, über die der oder die Fotografierende mit seiner oder ihrer Kamera nie gänzlich verfügt, zeigt sich etwas fotografisch Relevantes und bietet die Möglichkeit, es fotografisch zu erfassen. Die vorher besprochene wechselseitige Bestimmung zwischen dem menschlichen und dem technischen Sehen wird nun in eine analoge wechselseitige Relation zu dem, was fotografiert wird, [S. 285] gebracht. Dieses Verhältnis ist auf dem Boden des Ortes der Situation möglich. In einer nahezu augenblicklichen Begegnung zwischen dem Sehen(den) und dem Gesehenen bestimmt sich der Ort der fotografischen Situation. Erst aus diesem als ganzheitlich gedachten Geschehen der fotografischen Praxis, innerhalb dessen sich die unterschiedlichen einzelnen Orte wechselseitig bestimmen, entsteht eine Fotografie.³³⁶ Die zeitliche Dimension des Fotografierens wird zum Schluss mit Nishidas Zeittheorie, in der bekanntlich die Gegenwart im Zentrum steht, kurz beschrieben. Auf eine ausführlichere Analyse der Zeitlichkeit des Fotografierens wird in diesem Aufsatz verzichtet; sie wird erst bei einer weiteren Gelegenheit eigenständig dargelegt werden können.

Ich möchte noch das Folgende bemerken: Für die in diesem Aufsatz entwickelte Skizze der Topologie sowie der Zeitlichkeit des Fotografierens stütze ich mich sowohl auf Nishidas Begriffe, die unmittelbar im Rahmen der Entstehung seiner Ort-Logik auftauchen, als auch auf diejenigen, die erst als spätere Ausarbeitung und Weiterentwicklung dieser wichtigen Idee Nishidas betrachtet werden können: Spiegelung (映し), Werkzeug (道具), vom Geschaffenen zum Schaffenden (作られたものから作るものへ), handelnde Anschauung (行為的直観), ewiges Jetzt (永遠の今), sowie diskontinuierliche Kontinuität (非連続の連続).³³⁷ [S. 286]

³³⁶ Es ist an dieser Stelle wichtig anzumerken, dass sich die Arbeit am fotografischen Bild auch auf die nachträgliche Bearbeitung des Fotos ausdehnen lässt. Für das Aussehen der fotografischen Bilder können und werden oft unterschiedliche Funktionen wie Kontrast, Farbmanipulation oder Filter verwendet. Meine Untersuchung beschränkt sich jedoch auf die Beschreibung des Aktes, aus dem ein Foto-Bild allererst entsteht und der somit die Grundlage für jegliche künftige Bearbeitung des Bildes allererst schafft.

³³⁷ Für die zahlreichen Verbesserungsvorschläge bin ich den Herausgebern dieses Bandes zu großem Dank verpflichtet.

7.1. Zwei Modi des fotografischen Sehens

In seiner vergleichenden Studie über die Wahrnehmung und den künstlerischen Ausdruck bei Nishida und Merleau-Ponty plädiert Adam Loughnane für ein „multiperspektivisches“³³⁸ Modell des menschlichen Sehens, welches im Gegensatz zu einem „uniperspektivischen“³³⁹ steht. Letzteres setze eine positivistische Ontologie voraus, von der sich laut Loughnane sowohl Merleau-Ponty als auch Nishida zu distanzieren versuchen. Es ist an dieser Stelle besonders interessant, dass Loughnane die Uniperspektivität explizit mit dem Sehen der Kamera vergleicht. Aus diesem Grund scheint der von Loughnane präsentierte Kontrast zwischen den beiden Wahrnehmungsmodi für unser Thema besonders fruchtbar zu sein:

If we take the camera model of vision to be the standard from which we understand human vision, then we only account for the perceptually positive and remain within the uni-perspectival. What is negative is simply what the camera does not 'see'.³⁴⁰

Das menschliche Sehen ist also offensichtlich nicht mit dem Sehen der Kamera gleichzusetzen. Eine Kamera ‚sieht‘ immer nur dasjenige, was in ihren eingeschränkten zweidimensionalen Rahmen hineinfällt. Alles, was zum Zeitpunkt der Betrachtung außerhalb des viereckigen Kamerarahmens liegt, gehört nicht zu dieser Wahrnehmung. Hingegen ist für das multiperspektivische menschliche Sehen laut Loughnane gerade auch das Unsichtbare, „das Negative“³⁴¹, von besonders großer Bedeutung. „The negative of human vision“, schreibt Loughnane, „is not a simple lack of vision or where vision does not reach. The negative, the unseen or the invisible constitutes the visible [S. 287].“³⁴² Was sich dem unmittelbar positiven menschlichen Blick entzieht, ist oft in der Tat für die menschliche Wahrnehmung wesentlich mitbestimmend. Diesen Punkt veranschaulicht Loughnane anhand mehrerer Beispiele, von denen ich, der Kürze halber, nur eins hier anführen möchte: die Betrachtung von Rodins Skulptur *Die drei Schatten*.³⁴³ Sich auf die Interpretation von Rosalind Krauss stützend, argumentiert Loughnane dafür, dass die verformten Figuren Rodins denjenigen oder

³³⁸ Loughnane 2016, S. 49.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., S. 56.

³⁴¹ Ebd., S. 50.

³⁴² Ebd., S. 56.

³⁴³ Die anderen Beispiele, auf die ich nicht eingehe, widmen sich den Gemälden Cézannes sowie Guo Xis 郭熙. Vgl. Ebd., S. 52–5 und S. 72.

diejenige, welche/-r sie betrachtet, gleichsam einladen, die Oberfläche der gesehenen Statue erst in einer imaginierten Verbindung mit ihrer Tiefe wahrzunehmen. Es sei nämlich die Antizipation dessen, was die Statue füllt bzw. nicht füllt, (d. h. dessen, was sich nicht unmittelbar zeigt), was die letztendliche Wahrnehmung der Skulptur determiniere. Wir haben beim Ansehen der *drei Schatten* nicht nur positive Sinneseindrücke, welche in uns automatisch eine Vorstellung des Kunstwerks hervorrufen. Vielmehr sehen wir die Oberfläche der Statue jeweils vermittelt durch verschiedene Vorannahmen bezüglich ihrer Tiefe, etwa in der Annahme, die Figuren seien hohl, oder aber mit Stein gefüllt.³⁴⁴ Unser Sehen ist, laut Loughnane, als „multiperspektivisch“ zu bezeichnen, nicht etwa, weil wir einen Gegenstand in einem und demselben Augenblick wortwörtlich von mehreren Seiten aus zugleich beobachten können,³⁴⁵ sondern weil unsere je einzelne menschliche Perspektive immer durch Einwirkung der unsichtbaren bzw. negativen Faktoren bereichert wird und von möglichen, nicht-aktualen Perspektiven wesentlich mitbestimmt ist. In diesem Sinne kann auch behauptet werden, dass Fotografierende ein Sehen besitzen, welches mehr als nur positive Sinnesdaten impliziert. Ist Fotografie dadurch aber von jeglichem ‚Positivismus‘ befreit? [S. 288]

Das menschliche Auge ist zweifelsohne an der fotografischen Praxis beteiligt und dank diesem Faktum spielt für das Fotografieren immer auch das Negative (im Sinne Loughnanes) eine sehr wichtige Rolle. So beeinflussen beispielsweise Antizipationen oder das Faktum des Gesehen-Werdens, nämlich dass und wie etwas überhaupt gesehen wird,³⁴⁶ das Fotografieren, was letztlich auch den/die Fotografierende/n zu der Entscheidung zwingt, dieses oder jenes auf diese oder jene Weise zu fotografieren. Zugleich steht dieses multiperspektivische Sehen beim Fotografieren jedoch in einer notwendigen Verbindung mit dem Auge der Kamera. Erst dieses Sehen kriert das Foto im technischen Sinne. Die fotografische Praxis hat m. E. *sowohl* mit dem multiperspektivischen, menschlichen *als auch* mit dem uniperspektivischen, technischen Sehen zu tun. Mit anderen Worten: *Die Praxis des Fotografierens besteht aus einer spannungsvollen Verbindung zwischen menschlichem und technischem Sehen.* Diesen Punkt möchte ich nun anhand eines Beispiels aus meiner eigenen fotografischen Praxis demonstrieren. Dabei sei angemerkt, dass ich das Foto nicht aufgrund eines besonderen ästhetischen Wertes ausgewählt habe, sondern lediglich, um der (abstrakten) Theorie eine gewisse Lebendigkeit einzuhauchen und sie zu veranschaulichen.

³⁴⁴ Ebd., S. 59–62.

³⁴⁵ Obgleich dies in gewissem Sinne bereits in unserer binokularen Sicht der Fall ist, da die beiden daran beteiligten Bilder (jeweils dasjenige des linken und des rechten Auges) zu einem einzigen zusammengefügt werden. Für diesen Hinweis danke ich Leon Krings.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 64.

Dieses Foto (s.u.) entstand bei meinem ersten Spaziergang durch das Wohnviertel Nihonbashi, in das ich im April 2014 gezogen war. Dadurch, dass es sich um eine Erkundung der neuen Nachbarschaft in Tokio handelte (ich war damals zum ersten Mal in Japan), habe ich mit Aufregung und Neugier die Wolkenkratzer Tokios und die Brücken über dem Sumida-Fluss erblickt. Ich sah etwas, das mir entgegenkam und was ich genauer zu erkunden suchte. Dies war die Situation, in der diese Aufnahme entstanden ist. Das Foto habe ich einerseits durch die Negativität meines Sehens im Sinne Loughnanes mitbestimmt: durch die Antizipation der Nachbarschaft, die ich zum ersten Mal erforschen würde, durch das Bewusstsein meiner Anwesenheit in einer neuen [S. 289] Stadt und der Art und Weise, wie ich hier (etwa als Ausländer) wahrgenommen werde, usw. Aber auch die Kamera hat mein Sehen damals bestimmt, insofern ich diese Szene überhaupt fotografisch gesehen habe. Meine Erfahrung mit der Praxis des Fotografierens, d. h. im Umgang mit meiner Kamera, hat das Sehen in jener Situation mitbestimmt. Betrachten wir nun dieses Bild, das unter den soeben beschriebenen Umständen entstanden ist. Was sagt es uns noch über das Verhältnis zwischen dem menschlichen und dem technischen Sehen beim Fotografieren?



Abb. 3: Filip Gurjanov: Blick auf die Eitai-Brücke.

Erstens, das Bild besteht aus Abbildungen objektiver Gegebenheiten, wie z. B. der Eitai-Brücke oberhalb des Sumida-Flusses mit den hoch hinausragenden Wolkenkratzern im Hintergrund. Dazu sind alle noch so kleinen Details, die zum Zeitpunkt der Aufnahme dem viereckigen Kamera-Rahmen zugänglich waren, Teil dieses Bilds: Der Schatten des Geländers, die Pagode auf der rechten Seite, die Farbe des Himmels, oder die japanische Inschrift auf einem der Gebäude. Obwohl ich zum Zeitpunkt der Aufnahme diese Dinge vielleicht nicht einmal bemerkt [S. 290] habe, sind sie allesamt auf dem Foto zu sehen. Für die fotografische Praxis ist ein menschliches Sehen, das diesen Akt initiiert, zwar notwendig; aber für die technische Realisierung des Fotos sorgt schlussendlich das technische Sehen der Kamera, dem nichts (Objektives) entgeht. Auf dem Bild sieht man genau dasjenige, was die Kamera bei der Aufnahme so ‚gesehen‘ hat: tatsächlich nur eine Menge positiver Sinnesdaten, wie Farben, Linien oder Kurven, welche gezwungen waren, im Bild „Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen.“³⁴⁷ Aber die Kamera konnte nicht selbst die Entscheidung treffen, diese Ansicht so aufzunehmen. Sie sah nicht antizipativ oder etwa mit dem Bewusstsein ihrer Anwesenheit in einer neuen Stadt; dafür war mein menschliches Sehen notwendig. Mein menschliches Sehen und das technische Sehen der Kamera haben erst zusammen, in einem Akt der wechselseitigen Bestimmung, dieses Foto kreiert. Dieses paradoxe Verhältnis zwischen menschlichem und technischem Sehen möchte ich im Weiteren mit Nishida und seinem Gedanken der Ort-Logik näher reflektieren.

7.2. Ort-Logik des Fotografierens

Durch das Aufkommen der Idee des „Ortes“ (場所) erfuhr die Philosophie Nishidas eine entscheidende Wende.³⁴⁸ Seit ihrer ersten konkreten Ausarbeitung in einem Text mit dem gleichnamigen Titel („Ort“) aus dem Jahre 1926 zeigt sich das Denken Nishidas als ein Ringen um eine Weiterführung und Konkretisierung eben dieses Gedankens.³⁴⁹ Eine detailliertere Analyse der Ort-Theorie Nishidas würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, jedoch ist es gleichwohl notwendig, eine Skizze der Grundidee dieser Theorie nachzuzeichnen, sodass Nishidas Ort-Logik bei ihrer Anwendung auf die fotografische [S. 291] Praxis nachvollziehbar und auch als gerechtfertigt betrachtet werden kann.

³⁴⁷ Peirce 1986, S. 193.

³⁴⁸ Vgl. Fujita 2018, S. 15.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

Nishida denkt den Ort zunächst in einem ontologischen Sinn.³⁵⁰ Er weist auf die Tatsache einer notwendigen Verortung jedes Seienden hin: „Seindes [sic.] muß sich in etwas (*nanika ni oite*) befinden“,³⁵¹ schreibt Nishida zu Beginn seines Ort-Textes. „Wäre dies nicht der Fall“, so setzt Nishida fort, „könnte man Vorhandensein (*aru*) und Nichtvorhandensein (*nai*) nicht unterscheiden.“³⁵² Dieser Gedanke gibt eine erste Bedeutung des Ort-Begriffes an. An einer anderen Stelle denkt Nishida den Ort aber etwas anders, und zwar im Zusammenhang des Verhältnisses zwischen zwei Seienden. Damit nämlich das Bewusstsein und ein Gegenstand in Kontakt kommen, muss es, laut Nishida, einen sie umfassenden Ort geben, *in dem* sich beide *zueinander verhalten*: „Um [...] das Bewußtsein und den Gegenstand in eine Beziehung zu bringen“, schreibt Nishida, „muß es etwas geben, das beide in sich umfaßt. Es muß so etwas geben wie einen Ort, in dem sich beide aufeinander beziehen.“³⁵³ Solch ein verbindender Ort ist für Nishida das „Bewusstseinsfeld“ (意識の野). So ist laut Nishida eine Verbindung zwischen dem Ort des Subjekts und dem Ort des Objekts erst durch einen weiteren, dritten Ort, möglich. Zusammengefasst stellt der Ort für Nishida einerseits die notwendige Verortung jedes Seienden dar, andererseits ist er eine verbindende Instanz, die zwei Seiende in ein Verhältnis zueinander bringt. Auf diese Weise kommt m. E. bereits die Idee einer Ort-Logik ins Spiel: es sind zwar sowohl der Gegenstand [S. 292] als auch das Bewusstsein in ihrem jeweiligen Ort verortet; aber das Faktum, dass sie überhaupt in Kontakt treten können, weist auf die Notwendigkeit einer umfassenderen orthaften Bestimmung hin, auf die Notwendigkeit eines Ortes als Bewusstseinsfeld, der die Beziehung zwischen den beiden Seiten (dem Bewusstsein und dem Gegenstand) vereinheitlicht.³⁵⁴ Eine hilfreiche – wenngleich nicht erschöpfende – Weise, sich das Verhältnis zwischen unterschiedlichen Orten innerhalb der Ort-Logik Nishidas vorzustellen, stellt der Vergleich mit konzentrischen Zirkeln dar. Ähnlich wie ein kleinerer Kreis einem größeren angehört, in ihm jedoch nicht aufgeht, kann auch für Nishidas Ort-Begriff, den wir hier auf die fotografische Praxis anwenden, gesagt werden, dass der jeweils umfassendere

³⁵⁰ Insofern für Nishida „das Nichts“ eine ausschlaggebende Rolle spielt, kann an dieser Stelle, im Anschluss an die altgriechische Terminologie, auch von „Me-Ontologie“ die Rede sein. Vgl. Maraldo 2019. Die Heidegger-Leser mögen an dieser Stelle eine Ähnlichkeit zwischen Nishidas Ort-Theorie und dem Denken Heideggers feststellen. Auf solch einen – durchaus interessanten – Vergleich, zu dem auch bereits exzellente Forschungsarbeit geleistet wurde, wird in diesem Aufsatz jedoch verzichtet. Es sei nur angemerkt, dass Nishidas Text „Ort“ ein Jahr vor Heideggers *Sein und Zeit* erschienen ist.

³⁵¹ Nishida 1999a, S. 72.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd., S. 74 f.

³⁵⁴ Zum Zeitpunkt des „Ort“-Aufsatzes war Nishida mit dem Problem der Überwindung des epistemologischen Dualismus im Kontext der Kantischen Philosophie und ihrer neukantianischen Interpretation beschäftigt. Inspiriert durch Hegels Idee eines sich selbst bestimmenden Allgemeinen, hat Nishida mit seinem eigenen Begriff des Ortes eine alternative Lösung gesucht, mit der der epistemologische Dualismus vermieden werden kann. Vgl. Krummel 2015, 60 f.

Ort einen ‚kleineren‘ Ort (oder mehrere derselben) in sich schließt, ohne dass der umfasste Ort seine jeweilige Besonderheit und Relevanz zu Gunsten des umfassenderen Ortes verliert. Mit anderen Worten, die unterschiedlichen Orte müssten mit Nishida gleichzeitig als autonom und wesentlich voneinander abhängig gedacht werden.³⁵⁵

Vor diesem Hintergrund möchte ich nun die relevanten Orte der fotografischen Praxis benennen und ihr Verhältnis zueinander analysieren. Wie in der Einführung schon angedeutet wurde, impliziert die Praxis des Fotografierens sowohl das Sehen des/der Fotografierenden als auch dasjenige der Kamera, die entsprechend einer durch Nishida inspirierten Ort-Logik die zwei relevanten *Orte des Sehens* bilden: den *Ort der Kamera* und den *Ort des/der Fotografierenden*. Diese beiden Orte, obgleich relativ autonom, bedingen und bestimmen einander [S. 293] wechselseitig. Aber das Fotografieren wird ebenso durch Ereignisse und Faktoren mitbestimmt, die nicht auf die Kamera oder den Fotografierenden allein zurückgehen. Der/die Fotografierende befindet sich jeweils an einem *Ort der fotografischen Situation*, der oft unberechenbar ist und dem gegenüber der/die Fotografierende vielmehr eine offene Haltung zu pflegen hat, aus der eine wechselseitige Bestimmung zwischen dem/der Fotografierenden und dem Fotografierten stattfinden kann.

7.2.1. Der Ort der Kamera

Bisher wurde schon darauf hingewiesen, dass das Fotografieren ohne das technische Sehen der Kamera nicht denkbar ist.³⁵⁶ Ihren *Ort* in der Praxis des Fotografierens möchte ich in diesem Unterkapitel besprechen und dabei in zwei Hinsichten untersuchen: einerseits in einem räumlich-perspektivischen, andererseits in einem qualitativ-spiegelnden Sinne. Während Nishidas Ort-Gedanke eine Analyse des ersten Aspekts motiviert, bietet seine Idee des Spiegelns (映す) m. E. eine fruchtbare Quelle für die Erörterung des zweiten Aspekts. Das Spiegeln erweist sich außerdem als besonders geeignetes Bedeutungsfeld im Zusammenhang mit dem Phänomen des „Übergangs“ (移り涉り *utsuri-watari*), dessen Wortbestandteil *utsuru* nicht nur als „übergehen“, sondern auch als „spiegeln“ (写る/映る) gelesen werden kann.

³⁵⁵ Solch eine graphische Darstellung befindet sich z. B. in Tremblays Einleitung zur französischen Übersetzung von Nishidas Schrift *Das selbstbewusste System des Allgemeinen* (一般者の自覚的体系). Vgl. Tremblay 2017, S. 6–19.

³⁵⁶ Bilder, die durch Belichtung einer lichtempfindlichen Grundlage ohne die Vermittlung einer Kamera entstehen, werden Fotogramme genannt. Obwohl solche Bild-Formen mit Fotografie durchaus verwandt sind, handelt es sich bei ihrer Produktion um eine andere ästhetische Praxis, auf die ich mich hier nicht beziehe.

Der Ort der Kamera impliziert, als *genitivus objectivus*, eine konkrete Stelle im Raum, eine Stätte, worin sich der Fotoapparat beim Fotografieren tatsächlich befindet. Der Ort der Kamera als *genitivus objectivus* besagt, dass die Kamera – als Objekt der Verortung – einem Ort angehört bzw. *von diesem verortet wird*. Wenn wir ein Foto ansehen, so ist die uns dargebotene perspektivische Ansicht unmittelbar abhängig von der Position der Kamera im Raum zum Zeitpunkt der [S. 294] Aufnahme. Die Kamera wurde an einem bestimmten räumlichen Punkt *verortet* und von dort aus wurde der ‚Blick‘ des Fotos bestimmt. Fototheoretische Betrachtungen, die ausschließlich den fotografischen Referenten thematisieren, verlieren diese einfache, aber sehr wichtige Tatsache der Fotografie aus dem Auge. Befände sich die Kamera zum Zeitpunkt der Aufnahme an einem etwas anderen Ort im Raum, würde die perspektivische Präsentation des Foto-Bildes – wenn auch nur ein wenig, aber mitunter entscheidend – anders aussehen. Der/die Fotografierende versucht die Kamera beim Fotografieren auf die bestmögliche Weise zu positionieren, damit das Sujet des Bildes auf eine gelungene Weise im Foto dargestellt wird. Ob ein Foto tatsächlich gelingt oder nicht, ist an dieser Stelle jedoch sekundär. Wichtig ist zu betonen, dass sich die Kamera immer an einem *Ort*, an einer konkreten Stelle im Raum befindet. Bestimmte Kamera-Funktionen, besonders die Brennweite, können die real-räumlichen Einschränkungen eines Kamera-Ortes auf eine relative Weise überwinden (etwa die Entfernung zum gesuchten aufzunehmenden Gegenstand verkürzen): das Faktum, dass das Foto von dieser spezifischen Position der Kamera im Raum aus gemacht wurde – von hier und nicht von dort – bleibt bestehen. Ein jegliches Foto hat daher eine bestimmte Perspektive, die auf die Position der Kamera im Raum, von der aus etwas reflektiert wird, zurückverweist. Der/die Fotografierende muss beim Fotografieren mit der so verstandenen Verortung der Kamera rechnen und sich auch ganz praktisch dazu verhalten – egal ob er oder sie darüber theoretische Reflexionen anstellt oder nicht. Darunter verstehe ich den Ort der Kamera im Sinne des *genitivus objectivus*.

Der Ort der Kamera kann m. E. aber auch im Sinne des *genitivus subjectivus* interpretiert werden. Der Ort der Kamera als *genitivus subjectivus* bedeutet, dass die Kamera – als Subjekt der Verortung – einen Ort *hat* bzw. diesen gewissermaßen aktiv *einnimmt*. So gesehen steht die Kamera selbst an einem eigenständigen *Ort des Sehens*, an dem die Fotografien allererst entstehen können. Ein Gegenstand, ein Mensch, eine Straße wird erst durch das Sehen der Kamera zu einem fotografischen [S. 295] Objekt, d. h. etwas wird am Ort der Kamera reflektiert. Wie ist aber die Reflexion an dieser Stelle zu verstehen? Kann von einer treuen Wiedergabe gesprochen werden? Oder sollte die Reflexion vielmehr als Bildung einer eigenständigen Realität interpretiert werden? Ich denke, dass

der (ambivalente) Status der fotografischen Reflexion an dieser Stelle mithilfe von Nishidas Idee des Spiegeln (映す)³⁵⁷ ein Stück weiter beleuchtet werden kann. Im Rahmen von Nishidas Ort-Logik impliziert das Spiegeln paradoxerweise einerseits eine getreue Reflexion und andererseits eine Verzerrung und dadurch eine Umgestaltung des Gespiegelten. Dies hängt davon ab, ob etwas im Nichts oder vielmehr in einem Seienden gespiegelt ist. Nishida erklärt:

Befindet sich [...] ein Seiendes im wahren Nichts, so kann nur gesagt werden: das wahre Nichts spiegele es. Spiegeln bedeutet, die Form, so wie sie ist (*sono mama*), ohne jede Verzerrung entstehen zu lassen, d. h. sie so aufzunehmen, wie sie von sich aus ist. Das Spiegelnde läßt in sich die Dinge entstehen, wobei es aber ihnen gegenüber kein Wirkendes ist. Auf dieselbe Weise können wir sagen, daß der Spiegel Dinge spiegelt. Da der Spiegel aber ein bestimmtes Seiendes ist, kann er selbstverständlich nicht wirklich die Dinge selber spiegeln. Der Spiegel spiegelt die Dinge nur in verzerrter Weise, da der Spiegel bereits ein Wirkendes ist.³⁵⁸

Das Bestehen auf die Wirklichkeitstreue der Fotografie ist zwar berechtigt,³⁵⁹ da sie im Unterschied zu anderen Bildern wie Zeichnungen oder Gemälden durch das nahezu momentane Festhalten einer Widerspiegelung von etwas Wirklichem entsteht.³⁶⁰ Da aber [S. 296] eine Kamera, ähnlich wie ein klarer Spiegel (鏡) ein Seiendes ist, kann sie mit Nishida gesprochen nur „in verzerrter Weise“³⁶¹ all das reflektieren, was sich vor ihrem Objektiv bzw. vor der Fläche des Spiegels befindet. Für Nishida besitzt eine jede Reflexion (映す) durch ein Seiendes gleichsam eine Rückseite. Jedes Spiegeln führt, sofern es auf ein begrenztes Ding wie einen konkreten Spiegel oder auch eine Kamera zurückgeht, notwendigerweise dazu, dass es das Reflektierte zugleich auch verzerrt (歪める). Mit anderen Worten kann es für Nishida keine absolute oder perfekte Reflexion von etwas geben, solange diese an einem eingeschränkten und dadurch auch relativen Ort stattfindet; jeder Spiegel fügt etwas zur Spiegelung hinzu. Eine absolute Spiegelung wäre für Nishida nur im Ort des abso-

³⁵⁷ Es ist interessant zu bemerken, dass das japanische Wort „写す“, das genau wie „映す“ ausgesprochen wird (*utsusu*), wörtlich „fotografieren“ bedeutet.

³⁵⁸ Nishida 1999a, S. 88.

³⁵⁹ Seit ihrem Aufkommen wurde die Fotografie meist mit einem Realismus der Darstellung in Zusammenhang gebracht.

³⁶⁰ Es ist anzumerken, dass ein Spiegel, im Unterschied zu einer Kamera, ein *umgekehrtes Bild* von etwas zeigt. Wenn ich mich in einem Spiegel sehe, so befindet sich z. B. meine rechte Hand im Spiegel-Bild auf der rechten Seite. Würde mich jemand frontal fotografieren, so würde meine rechte Hand im Foto-Bild hingegen *links* erscheinen. Ein weiterer Unterschied zwischen einem Spiegel-Bild und einem Foto besteht darin, dass das Foto ein *gespeichertes* bzw. *fixiertes* Bild ist. In einem Spiegel besteht das Bild nur solange, wie der Referent vor dem Glas anwesend ist. Für den ersten Hinweis danke ich Joanna Mysona Byrska, für den letzten Chan Fai Cheung 張燦輝, der kürzlich eine interessante phänomenologische Analyse des fotografischen Selbst-Porträts veröffentlicht hat, in dem die Spiegelung und die Fotografie auf eigentümliche Weise zusammenkommen. Vgl. Cheung 2022 (im Erscheinen).

³⁶¹ Nishida 1999a, S. 88.

luten Nichts (絶対無の場所) denkbar. In unserem konkreten Kontext hat dies zur Folge, dass ein Foto, so sehr es auch eine exakte Reflexion von etwas darstellt, durch das Einwirken der Kamera (ebenso wie des Fotografen oder der Fotografin) dieses Etwas notwendigerweise auch verfälscht. In Anlehnung an Dalissiers Interpretation des Spiegelns bei Nishida kann das Spiegeln im Sinne des „Formierens“ zugleich als ein „Deformieren“ gedacht werden.³⁶² Ein Foto nimmt etwas in die ihm eigene Form auf und das Fotografierte wird im Prozess der Aufnahme seiner eigenen Form ein Stück weit entledigt. Aber dieses Etwas gewinnt durch die Fotografie wiederum eine neue Form. Durch die fotografische Praxis wird das De-Formieren daher auf eine besondere Weise produktiv gemacht, sodass die Reflexion der Kamera letztlich auch als eine Trans-Formation interpretiert werden kann bzw. als Übergang von [S. 297] einer (realen) Form zu einer anderen und neuen Form, die die Fotografie erst ermöglicht.³⁶³

Der Ort der Kamera, im Sinne des *genitivus subjectivus*, stellt auf diese Weise einen Ort der Reflexion dar, an dem eine Transformation der Wirklichkeit als Spiegelung im Seienden statt-findet. Dies besagt darüber hinaus, dass es eine Pluralität der Spiegelungsweisen bzw. -möglichkeiten gibt. Eine jede Kamera spiegelt die Wirklichkeit auf je eigene Weise wider; jede Kamera besitzt mit anderen Worten ihr je eigenes Programm,³⁶⁴ das die jeweiligen Reflexionsmöglichkeiten determiniert. Es existieren demnach unterschiedliche Qualitäten der Spiegelung, die verschiedene Kameras mit ihren jeweiligen Funktionen zu leisten vermögen. Eine Fisheye-Linse reflektiert die Wirklichkeit anders als ein gängiges Zoomobjektiv, während ein und dieselbe Ansicht von ein und demselben Standpunkt im Raum aus gesehen durch eine veraltete Leica-Kamera anders erscheint als durch ein modernes Handy, usw. Im Hinblick auf seine Perspektive ist ein jedes Foto durch die Position der Kamera im Raum zum Zeitpunkt der Aufnahme determiniert; das ist die Bedeutung des Ortes der Kamera im Sinne des *genitivus objectivus*. Im Sinne des *genitivus subjectivus* stellt aber der Ort der Kamera eine Reflexionsweise dar, die, abhängig davon, was für eine Kamera bzw. Linse verwendet wird, eine je unterschiedliche Qualität, ja, gleichsam eine je andere visuelle Signatur besitzt. Als ein Seiendes wird die Kamera (im Kontext von Nishidas Idee der Spiegelung) das Wirkliche immer

³⁶² Vgl. Dalissier 2006, S. 107.

³⁶³ Eine weiterführende Frage, die ich bei einer anderen Gelegenheit ansprechen möchte, bezieht sich darauf, ob es auch Praktiken gibt, die versuchen, sich dem Ideal einer Spiegelung im absoluten Nichts im Sinne Nishidas anzunähern. Dies hängt mit der Möglichkeit der Darstellung des Nichts bzw. der Entsubstantialisierung zusammen, die mit künstlerisch-fotografischen Mitteln eventuell realisierbar ist.

³⁶⁴ Der Begriff des Programms im fototheoretischen Sinne geht auf Vilém Flusser zurück. Vgl.: „Der Fotoapparat ist programmiert, Fotografien zu erzeugen und jede Fotografie ist eine Verwirklichung einer der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten.“ Flusser 1983, 21.

auch verzerren, bzw. die Wirklichkeit [S. 298] wird durch unterschiedliche Fotoapparate je unterschiedlich trans-formiert.

7.2.2. Der Ort des/der Fotografierenden

Eine Kamera ist, unseren Untersuchungen zufolge, für die fotografische Praxis unentbehrlich. Aber auch wenn eine Kamera mit einem Mechanismus ausgerüstet ist und die Bilder im gewissen Sinne automatisch generiert,³⁶⁵ entstehen fotografische Bilder dennoch nicht einfach von selbst. Ein Fotoapparat wird beim Fotografieren von einem oder einer Fotografierenden bedient.³⁶⁶ Demnach kann gesagt werden, dass ein Foto zwar *mittels* der Kamera, aber erst *durch* einen Fotografierenden oder eine Fotografierende entsteht. Zieht man das fotografierende Subjekt in Betracht, lässt sich, im ort-logischen Sinne, neben dem Ort der Kamera auch von der Relevanz des *Ortes des/der Fotografierenden* sprechen. Der oder die Fotografierende führt die Positionierung der Kamera durch, er/sie stellt die Kamera auch ein. Aber wichtiger noch: der/die Fotografierende entscheidet, was überhaupt und auf welche Weise etwas fotografiert wird. Die Lage des/der Fotografierenden ist eine paradoxe: frei in der Auswahl des Sujets und der Gestaltung des Fotos, aber zugleich abhängig von der Sicht der Kamera und ihren jeweiligen Möglichkeiten.³⁶⁷ Diese widersprüchliche Situation, in der sich der/die Fotografierende und die Kamera befinden, äußert [S. 299] sich darin, dass diese zwei Orte sich ständig wechselseitig bestimmen. Der Ort der Kamera und der Ort des/der Fotografierenden ko-operieren, sie kombinieren ihr jeweiliges Sehen, um das bestmögliche Ergebnis der fotografischen Praxis zu erreichen. Diese beiden Orte bilden zusammen ein *Hier*, einen Ort, von wo aus die fotografische Aufnahme realisiert wird. So hängt die oben erwähnte Perspektive des Bildes, die auf die Position der Kamera im Raum zum Zeitpunkt der Aufnahme zurückgeht, ebenso von der leiblichen Positionierung des/der Fotografierenden ab.³⁶⁸ Aber auch umgekehrt: der/die Fotografierende versucht sich so zu positionieren, dass die Kamera ihrem Standpunkt entsprechend auf gewünschte Weise die jeweilige Ansicht erfassen kann. Die Kamera behält als Ort ihre Eigen-

³⁶⁵ Vgl. Bazin 2009, S. 37.

³⁶⁶ In seinem berühmten Werk *Die helle Kammer* spricht Roland Barthes von einer dreifachen Gliederung des Fotografischen. Für Fotografie sind in diesem Sinne konstitutiv: der Fotografierende (*operator*), der Betrachtende (*spectator*) und der Referent (*spectrum*). Barthes ist zögerlich, wenn es darum geht, zum erstgenannten Zugang, dem wir uns hier besonders widmen, eine Stellung zu beziehen: „Aber von diesem Gefühl (oder diesem Wesen) konnte ich nicht sprechen, da ich es nie gekannt hatte; dem Heer derer (der Mehrzahl), die sich mit der *Photographie* im Sinne des *Photographen* befassen, konnte ich mich nicht anschließen.“ Barthes 2014, S. 17–18. Barthes und auch viele andere Fototheoretiker interessieren sich für das Foto-Bild, nicht für den fotografischen Akt und seine eigentümliche Praxis.

³⁶⁷ Diese paradoxe Situation findet in der Fototheorie bei Flusser eine sehr pointierte Formulierung: „Freiheit ist, gegen den Apparat zu spielen.“ Flusser 1983, S. 55.

³⁶⁸ Vgl. Sepp 2020, S. 299.

ständigkeit bei; ihre je eigene technische Perspektive ist durch das Sehen des/der Fotografierenden nicht ersetzbar. Zugleich schätzen wir gute Fotografierende jedoch gerade für ihre Fähigkeit, mit Hilfe der Kamera als eines Instruments einen besonderen *Stil des Sehens* zum Vorschein zu bringen. Der/die Fotografierende bestimmt das Sehen der Kamera und das Sehen der Kamera bestimmt im Gegenzug den/die Fotografierende/n. Vertiefen wir im Folgenden ihr Verhältnis zueinander ein Stück weiter.

Der Mensch kann nicht allein aus sich heraus Fotos machen, und aus diesem Grund benötigt er oder sie eine technische Apparatur, welche imstande ist, die gewünschten technischen Bilder zu produzieren. Dies führt zu dem Gedanken, dass das Verhältnis zwischen dem/der Fotografierenden und der Kamera mit der Handhabe eines Werkzeugs vergleichbar ist.³⁶⁹ Die Idee, dass die Kamera einen unabhängigen Blick besitzt, zugleich aber durch den/die Fotografierende/n kontrolliert wird, erinnert an Nishidas Gedanken, dass ein Werkzeug (道具) zwar etwas vom menschlichen Körper Getrenntes darstellt,³⁷⁰ zugleich aber an den Menschen, als eine Verlängerung des Leibes,³⁷¹ gebunden bleibt [S. 300]. Ich sehe als Fotografierender zwar aufgrund meiner Erfahrung bereits fotografisch, aber erst mit Hilfe eines extendierten technischen Blicks kann ich die gegebene Ansicht tatsächlich auch fotografisch erfassen. Das Ergebnis meiner Handlung ist durchaus von der (von mir getrennten) Konstitution des Kamera-Werkzeugs und seines Sehens abhängig. Dieses Sehen kann ich jedoch durch meinen Leib leiten und einstellen.

Je erfahrener der oder die Fotografierende, desto geschickter auch sein oder ihr Umgang mit der Kamera. Je besser dieses ‚Tandem‘ operiert, desto interessantere Bilder resultieren aus der fotografischen Praxis. Was in Bezug auf die jeweilige qualitative Bestimmung einer jeden Kamera schon gesagt wurde, kann m. E. auf eine ähnliche Weise auch auf das Sehen des/der Fotografierenden appliziert werden. In ein und derselben Situation würden verschiedene Fotografierende zu möglicherweise sehr unterschiedlichen fotografischen Ergebnissen kommen. Der Stil eines André Kertész unterscheidet sich deutlich von dem eines Josef Koudelka. Dies kann nur in geringem Maße mit dem Faktum verbunden sein, dass sie unterschiedliche Fotoapparate verwendeten und verwenden.³⁷² M. E. liegt der Unterschied der Stile vorwiegend in einer je eigenen Weise des Sehens, welche jeder und jede Fotografierende durch die jeweilige Praxis entwickelt. Wenn wir an das Zitat

³⁶⁹ Dieser Vergleich geht in der Fototheorie auf Flusser zurück. Vgl. Flusser 1983, S. 19.

³⁷⁰ Vgl. Nishida 2012b, S. 107.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 139, S. 149.

³⁷² Während Kertész (geb. 1894) im Jahr 1985 starb, lebt Koudelka (geb. 1938) heute noch.

Rudolf Arnheims am Beginn dieses Aufsatzes zurückdenken, so kann gesagt werden, dass jede/r Fotografierende sein oder ihr eigenes „creative eye“ besitzt. Während der fotografische Akt durch den/die Fotografierende/n initiiert wird, wird er erst durch die Kamera technisch vollzogen. In diesem Sinne stellt die Präsentation der Kamera, welche im nächsten Augenblick zum Foto-Bild wird, letztlich nur das Endglied einer Kette von Ereignissen dar, die vom Bemerkten eines Gegenstandes oder einer Szene, über die leibliche Bewegung und entsprechenden Positionierung der Kamera, bis hin zum Fokussieren des gesuchten Sujets und dem Abdrücken des Auslösers reicht. Das Foto [S. 301] ist zwar ein technisches Bild, und als solches muss es auf das Sehen der Kamera zurückgehen, aber dieses technische Sehen der Kamera bringt erst zusammen mit einem menschlichen Sehen und dessen kreativen Auge ein Foto hervor. Wenn wir an Loughnanes Deutung des Sehens bei Nishida und Merleau-Ponty zurückdenken, kann zum Schluss dieses Unterkapitels festgestellt werden, dass es beim Fotografieren darum geht, dass die Fotografierenden mit ihrem multiperspektivischen Sehen das einzelperspektivische Sehen der Kamera bestimmen. Aber auch umgekehrt wird das trainierte Auge des/der Fotografierenden durch den Umgang mit der Kamera und ihrem technischen Sehen wesentlich mitbestimmt.

7.2.3. Der Ort der fotografischen Situation

Nachdem die beiden Weisen des Sehens, die die fotografische Praxis konstituieren – das Sehen der Kamera und das Sehen des/der Fotografierenden – innerhalb einer von Nishida inspirierten Ort-Logik gleichsam verortet wurden, wodurch ihr Verhältnis zueinander in diesem Rahmen analysiert wurde,³⁷³ möchte ich als letzten relevanten Ort im Rahmen einer Logik des Fotografierens den *Ort der fotografischen Situation* erörtern. Diesen Ort möchte ich als denjenigen umfassenden Ort verstehen, an dem sich die beiden bisher besprochenen Orte vereinigen. Mit diesem Gedanken möchte ich die Praxis des Fotografierens, die bisher in erster Linie hinsichtlich ihrer Perspektive und den Modalitäten des Sehens beschrieben wurde, nunmehr gleichsam von der Objekt-Seite her betrachten und ergänzen.³⁷⁴ Denn das Fotografieren ist immer schon auf Faktoren angewiesen, die die Verortung des/der Fotografierenden und seiner oder ihrer Kamera übersteigen und [S. 302] zu de-

³⁷³ Über das Verhältnis zwischen dem Sehen des Fotografierenden und dem Sehen der Kamera im Kontext einer phänomenologischen Analyse habe ich bereits eine Studie vorgelegt. Vgl. Gurjanov 2022 (im Erscheinen).

³⁷⁴ Dieses Verständnis hat eine gewisse Nähe zu Loughnanes Interpretation des künstlerischen Sehens, das er mit Nishida als ein „Sich-selbst-Sehen der Welt“ beschreibt. „One way of being an artist“, schreibt Loughnane, „is to engage the world as it determines itself through its self-seeing.“ Loughnane 2016, S. 72.

nen sich diese zu verhalten haben. Das Fotografieren wird nicht bloß subjektiv bestimmt, sondern kann m. E. als Selbstbestimmung eines umfassenden Ortes der fotografischen Situation gedacht werden, der die objektiven Gegebenheiten miteinschließt. An dieser Stelle werden Begriffe aus Nishidas Spätphilosophie herangezogen, um die Verhältnisse innerhalb der hier vorgeschlagenen und durch Nishida inspirierten Ort-Logik des Fotografierens ein Stück weiter zu beleuchten.

Dass das Fotografieren notwendig ‚situieret‘ ist, enthüllt bereits der Begriff der „Aufnahmesituation“. Die ontologische Lage des/der Fotografierenden lässt sich dadurch kennzeichnen, dass der/die Fotografierende immer *in* einer Situation ist. Wie Arnheim pointiert bemerkt: „The photographer must be present there where the action is.“³⁷⁵ Interessant ist, dass für Nishida jeder Ort zugleich eine Umhüllung (包) impliziert, sodass eine Logik des Ortes (場所の論理) zugleich eine *Peri*-Logik (包論理) darstellt.³⁷⁶ Der oder die Fotografierende bestimmt zwar mit seiner oder ihrer Kamera die Verortung der Perspektive eines jeden Fotos.³⁷⁷ Aber im Sinne Nishidas ist dieser Ort des/der Fotografierenden von der jeweiligen Umgebung bzw. *Peripherie* in der gegebenen Situation notwendigerweise *umhüllt*. Ein Foto bestimmt nicht allein der/die Fotografierende mit seiner oder ihrer Kamera, sondern ebenso die Dinge und Ereignisse, die nicht auf den/die Fotografierende/n zurückgehen: die Lichtsituation, die konkrete Konstellation der Menschen und Gegenstände auf einer Straße, das Lächeln einer Person, usw. Ich denke, dass der Ort der fotografischen Situation an dieser Stelle als ein Teilbereich der in Nishidas späterem Denken in den Fokus rückenden geschichtlichen Welt (歴史的世界) gedacht werden kann. Was sich dem/der Fotografierenden [S. 303] jeweils situativ zeigt, stellt notwendigerweise etwas dar, das schon geschichtlich (歴史的) gegeben ist. Bewegt sich beispielsweise ein/e Fotografierende/r durch die Stadt (wie ich damals durch Tokio), so hat er oder sie immer nur einen konkreten Sichtbarkeitshorizont, in welchem sich ihm oder ihr schon bestehende Dinge – Gebäude, Straßen, Brücken oder auch Menschen und Tiere – zeigen. Was fotografiert wird, muss bereits existieren.³⁷⁸ Aber für Nishidas Gedanken der geschichtlichen Welt ist nicht nur charakteristisch, dass alles ein Produkt der Geschichte ist. Vielmehr: Weil sich für Nishida die geschichtliche Welt ständig *verändert*,³⁷⁹ heißt dies, dass die

³⁷⁵ Arnheim 1974, S. 153.

³⁷⁶ Den Hinweis auf „*peri*-logic“ bei Nishida entnehme ich John Krummel. Vgl. Krummel 2012, S. 6. Vgl. auch Nishida 2012a, S. 52, Fußnote 25.

³⁷⁷ Es sei angemerkt, dass moderne Techniken des Fotografierens, wie z. B. mit Hilfe einer Kameradrohne, die leibliche Entfernung des/der Fotografierenden von dem Ort des Fotografierens implizieren. Jedoch wird die Perspektive des Bildes auch in diesem Fall durch ein menschliches Sehen *auf Distanz* bestimmt.

³⁷⁸ Vgl.: „A photograph is always a photograph of something which actually exists.“ Walton 2008, S. 20.

³⁷⁹ Den Aspekt der Zeitlichkeit des Fotografierens werde ich im Exkurs am Ende dieses Aufsatzes kurz besprechen. Eine detailliertere Analyse müsste erst bei einer weiteren Gelegenheit entwickelt werden.

geschichtliche Welt immer auch schöpferisch (創造的) ist.³⁸⁰ Mehr noch: Der Mensch befindet sich laut Nishida nicht bloß *in* der geschichtlichen Welt, sondern er ist ein *integraler Teil* derselben.³⁸¹

Mit Nishida kann weiterhin behauptet werden, dass die fotografische Praxis, die in die Bewegung der geschichtlichen Welt notwendigerweise eingebettet ist, einen Übergang vom Geschaffenen zum Schaffenden (作られたものから作るものへ) darstellt.³⁸² Ein Fotografierender geht zwar mit bereits Geschaffenen, d. h. mit den Dingen, die geschichtlich schon da sind, um; aber ausgehend vom Geschaffenen schafft der/die Fotografierende, mit Hilfe seiner oder ihrer Kamera als Werkzeug, zugleich auch etwas vollkommen Neues: Fotografien. Das Fotografieren stellt somit eine durchaus poetische (ポイエシス的) Praxis dar, welche aber erst auf dem Boden des Geschichtlichen, als ihrer Grundlage, möglich wird.³⁸³ [S. 304]

Um den Übergang vom Geschaffenen zum Schaffenden auf dem Boden des Ortes der fotografischen Situation näher zu reflektieren, kann m. E. Nishidas Begriff der handelnden Anschauung (行為的直観) als ein Modell dienen. Wird beim Fotografieren etwas durch den/die Fotografierende/n zunächst bemerkt bzw. gesehen, so entsteht das Foto selbst allerdings erst durch eine fotografische *Tat*: durch die Positionierung (und möglicherweise die Einstellung) der Kamera und das Abdrücken des Auslösers. Aber die wechselseitige Bestimmung vom Handeln und Sehen, die Nishidas „handelnde Anschauung“ impliziert, würde bedeuten, dass schon das fotografische Bemerken von etwas eine Handlung ist; und auch umgekehrt stellt eine fotografische Aufnahme als Handlung ein Sehen dar. Wenn also das fotografische Sehen ein Handeln ist, wird dieses von Handlungen innerhalb der Situation mitbestimmt, die nicht auf den Fotografierenden zurückgehen.³⁸⁴

An mehr als einer Stelle macht Nishida deutlich, dass das menschliche Subjekt nicht nur die Dinge schafft, sondern dass es selbst von den Dingen, von denen es umgeben ist, wesentlich bestimmt

³⁸⁰ Vgl.: „Schöpfung besteht in kontinuierlicher Veränderung.“ Nishida 2016, S. 240.

³⁸¹ Nishida sagt: „Auch wenn man bisher bereits über die Welt nachgedacht hat, dachte man doch, dass sie uns gegenüberstehe, während die wirkliche Welt doch eine Welt ist, die in eins damit, dass wir sie erschaffen, uns erschafft.“ Ebd., S. 224.

³⁸² Vgl. Nishida 2003, S. 145 f.

³⁸³ Vgl.: „[D]ie Dinge werden nicht nur vom Ich-Subjekt geschaffen, es muß dazu eine geschichtliche Grundlage geben.“ Nishida 1990b, S. 122.

³⁸⁴ Obwohl sich die Analysen, die in diesem Aufsatz präsentiert werden, weniger auf die Aufnahmesituation einer inszenierten Fotografie als auf ungeplantes bzw. spontanes Fotografieren beziehen, muss der/die Fotografierende m. E. selbst im Fall einer Inszenierung (d. h. bei allem vorausgehenden Planen, bei der Einstellung künstlicher Beleuchtung oder auch beim Instruieren der Pose des Fotomodells) eine gewisse Ort-Logik der gegebenen Situation respektieren, d. h. sich an die Wirklichkeit anpassen, wenn er oder sie die bestmöglichen Ergebnisse aus der Aufnahme-Situation erreichen möchte.

wird.³⁸⁵ „[W]ir wirken nicht von außerhalb der Welt“, sagt Nishida, „sondern sind, wenn wir wirken, bereits inmitten der Welt. Das Wirkende ist ein Gewirktes.“³⁸⁶ Was handelnd gesehen wird (das Bemerkende des künftigen fotografischen Referenten), führt zu weiteren Handlungen, die für die fotografische Praxis notwendig sind. Aber diese sind wiederum stark am Sehen orientiert: etwa wenn ich mich des Suchers bediene [S. 305] und zusehe, dass das Foto gelingt, bevor ich (sehend-handelnd) auf den Knopf drücke. All dies besagt, dass Handeln und Sehen beim Fotografieren, wie Nishidas Begriff der handelnden Anschauung (行為的直観) nahelegt, nicht streng voneinander zu unterscheiden sind, sondern vielmehr als ein Verhältnis der wechselseitigen Bestimmung zu verstehen sind.³⁸⁷ „Gestalten ist Sehen“, schreibt Nishida, das heißt, „wir wirken aus dem Sehen heraus.“³⁸⁸

Ein/e gute/r Fotografierende/r ist daher jemand, der oder die die Fähigkeit besitzt, die Situation so zu sehen, dass etwas fotografisch erfasst wird, das zwar schon vorhanden war, aber was sonst unbemerkt und daher auch fotografisch unbestimmt bleiben würde. Was fotografiert wird, gehört also dem Bereich der Sichtbarkeit an und ist als solches allen, die ein gesundes Sehvermögen besitzen, in gleichem Maße zugänglich. Aber viele Menschen bemerken dennoch oft nicht dasjenige, was Fotografierende in einer Situation sehen und fotografisch thematisieren. Was für viele Menschen ‚unsichtbar‘ bleibt, machen Fotografierende mit ihren Fotografien also erst sichtbar. Das Fotografische ist daher paradoxerweise zwar schon in der Wirklichkeit vorzufinden, aber als solches muss es erst durch Fotografierende und ihr kreatives Sehen gefunden und aufgedeckt werden. Könnte nicht sogar behauptet werden, dass die Fotografierenden im Endeffekt nur offen dafür bleiben, was sich ihnen von selbst aus zeigt? Könnte also gesagt werden, dass nicht der/die Fotografierende/r ein fotografisches Sujet findet, sondern umgekehrt – das Sujet den/die Fotografierende/n?³⁸⁹ [S. 306] In der Bewegung der geschichtlichen Welt, so lässt sich mit Nishida zum Schluss behaupten, bestimmen sich der/die Fotografierende mit seiner oder ihrer Kamera mit dem zu Fotografierenden

³⁸⁵ Siehe z. B. Nishida 1999b.

³⁸⁶ Nishida 1990a, S. 80, Fußnote 6.

³⁸⁷ Auch kriert die Handlung des Fotografierens selbst ein Sehen, das in Form der Fotografie den Anderen zugänglich werden kann. Das Foto wird dadurch zum Teil eines handelnden Sehens der Betrachtenden des Fotos, mit dem diese wiederum eine sehende Handlung vollziehen können: wenn sie etwa das gedruckte Foto-Bild an die Wand hängen oder beim Ansehen eines Fotos auf ihrem Handy im Rahmen von sozialen Medien auf den Knopf „Gefällt mir“ drücken.

³⁸⁸ Nishida 1990a, S. 80, Fußnote des Übersetzers 14 (nkz 9: 168).

³⁸⁹ Im BBC-Interview „Master Photographers“ wurde Kertész die folgende Frage gestellt: „[Do] You find the subject for photographing or does the subject find you?“ Seine Antwort war kurz: „The subject finds me“. Vgl. Kertész 1983, 5 Min. 37 Sek. bis 5 Min. 44 Sek.

im Übergang vom Geschaffenen zum Schaffenden, vom Handeln zum Sehen und vom Sehen zum Handeln.

Schluss

Bevor die Zeitlichkeit der fotografischen Praxis im Rahmen eines Exkurses kurz thematisiert wird, möchte ich zum Schluss des Hauptteils dieses Aufsatzes die Ergebnisse der bisherigen topologischen Analyse des Fotografierens kurz zusammenfassen. Das grundsätzliche Vorhaben dieses Aufsatzes war es, ausgehend von Nishidas Idee der Ort-Logik zu einer Skizze der Topologie der fotografischen Praxis zu gelangen. Die Orte, die in diesem Rahmen einzeln untersucht wurden, waren der Ort der Kamera und der Ort des/der Fotografierenden, die erst innerhalb des sie umfassenden Ortes der fotografischen Situation konstituiert werden. Nicht nur bedingen sich das menschliche und das technische Sehen gegenseitig, sondern sie werden im Ort der fotografischen Situation in Beziehung zu unterschiedlichen objektiven Instanzen gesetzt, die die fotografische Praxis mitbestimmen.

Der Ort der Kamera wurde in zwei Hinsichten interpretiert: erstens, als eine konkrete Positionierung im Raum, die die perspektivische Darstellung des fotografischen Bildes bestimmt, und zweitens, als das Faktum der Spiegelung von etwas Wirklichem, was durch diese Reflexion verändert bzw. transformiert wird. Das Verhältnis zwischen der Kamera und dem/der Fotografierenden wurde anhand des Modells der Beziehung zwischen zwei Orten im Rahmen von Nishidas Ort-Logik interpretiert, wobei sie sich wechselseitig bestimmen, d. h. ihre Eigenständigkeit und individuelle Relevanz beibehalten, aber erst zusammen, verortet am Ort der fotografischen Situation, ihre jeweilige Rolle beim Fotografieren leisten können. So korreliert die Position der Kamera z. B. mit der leiblichen Positioniertheit des/der Fotografierenden [S. 307], der oder die sie leitet, aber die Lage des/der Fotografierenden ist wiederum vom technischen Sehen der Kamera und ihrer jeweiligen Möglichkeiten abhängig, und sie beide orientieren sich ständig an demjenigen, was zu fotografieren ist.

Loughnanes Plädoyer für das multiperspektivische menschliche Sehen ist zwar zu begrüßen, aber für die fotografische Praxis muss dazu auch die Technik und das einzelperspektivische Sehen der Kamera in ihrer Eigenständigkeit anerkannt werden. Darüber hinausgehend ist das, was fotografiert wird – um mit Nishida zu sprechen – etwas Geschichtliches, d. h. etwas, das Teil der

geschichtlichen Welt ist. Aber ebenso, wie das Fotografieren immer von etwas Geschaffenem ausgeht, wird durch die fotografische Tat zugleich auch etwas vollkommen Neues geschaffen: die Fotografien. Fotografieren stellt somit eine Praxis dar, die vom Geschaffenen zum Schaffenden (über)geht, die aber auch den Übergang vom Sehen zum Handeln und vom Handeln zum Sehen besonders fruchtbar macht. Fotografierende sehen handelnd, indem ihr Sehen durch etwas mitgestaltet wird und sie handeln sehend, indem sie dies in eine fotografische Tat umsetzen, was wiederum ein neues Sehen generiert: eine Fotografie.

Um dies zu beschreiben, wurde Nishidas Begriff der handelnden Anschauung herangezogen. All das macht deutlich, dass weder die Kamera noch der/die Fotografierende oder etwas Drittes die fotografische Praxis allein erschöpfend bestimmt. Deshalb kann vielmehr gesagt werden, dass die fotografische Praxis ein Zusammenspiel aller an einer fotografischen Aufnahme-Situation beteiligten Elemente darstellt. Beim Fotografieren sollte es nicht nur um das Endprodukt, also um Fotografien, gehen, sondern die fotografische Praxis kann als ein eigenständiger und unendlich schöpferischer Prozess gedacht werden, bei dem es darauf ankommt, ort-logisch und immer aufs Neue eine Situation fotografisch zu bestimmen, bzw. sich von dieser bestimmen zu lassen. [S. 308]

7.3. Exkurs: Eine Skizze der Zeitlichkeit des Fotografierens

Um dem Thema der Zeitlichkeit der fotografischen Praxis zumindest annähernd gerecht zu werden, müsste viel detaillierter vorgegangen werden, als es in einem kleinen Exkurs wie diesem hier geleistet werden kann. Dennoch möchte ich nach der vorhergehenden topologischen Diskussion zum Schluss noch den temporalen Aspekt des Fotografierens im Zusammenhang mit Nishidas Philosophie ansprechen. Auch wenn die oben beschriebene Ort-Logik des Fotografierens ein eigenständiges Thema bildet und als solche im Fokus dieses Aufsatzes stand, ist die fotografische Tätigkeit ohne eine eigenartige temporale Struktur nicht denkbar. Im Folgenden wird eine vorläufige Skizze dieser Struktur entworfen, die erst bei einer zukünftigen Gelegenheit zu einem eigenständigen Kapitel weiterentwickelt werden kann.

Die Praxis des Fotografierens zielt – im Unterschied zu ihren historisch verwandten ästhetischen Praktiken, wie dem Malen oder dem Filmen – auf das augenblickliche bildhafte Erfassen von etwas. Beim Fotografieren geht es darum, einen einzigen ‚(Aus-)Schnitt‘ aus der Bewegung der Zeit –

einen einzigen Augenblick – im Bild festzuhalten. Demnach kann behauptet werden, dass ein Foto einen diskontinuierlichen Ausschnitt aus der Kontinuität der Zeit darstellt. Das Malen eines Gemäldes dauert eine Weile; als das Diskontinuierliche können erst Momente *innerhalb* dieses künstlerischen Prozesses (z. B. die einzelnen Striche) betrachtet werden. Und im Fall des Films spielen das Schneiden und die diskontinuierlichen Übergänge von einer Szene zur nächsten erst bei der Post-Produktion eine Rolle; das Drehen selbst ist vielmehr eine kontinuierliche Aufnahme von etwas. Nur für das Fotografieren kann m. E. gesagt werden, dass es *als solches* eine *Praxis der Diskontinuität* darstellt. In diesem Sinne kommt das Fotografieren sehr nahe an das, was Nishida im Kontext seiner Philosophie der Zeit mit dem Begriff der „diskontinuierlichen Kontinuität“ (非連続の連続) [S. 309] beschreibt.³⁹⁰ Betrachten wir kurz Nishidas Grundidee, um sie danach auf das Verständnis der Zeitlichkeit des Fotografierens anzuwenden.

Für Nishida ist die Gegenwart der Ort (所), an dem sich die Vergangenheit und die Zukunft gegenseitig negieren und dadurch zugleich vereinen.³⁹¹ Diese paradoxe Behauptung Nishidas lässt sich phänomenologisch durch einen Hinweis darauf rechtfertigen, dass die Dinge immer in einem Jetzt erscheinen und ebenso in einem Jetzt vergehen. Trotz aller Veränderung erscheint die Zeit als stets gegenwärtige Jetzt-Zeit. Diese orthafte Bestimmung der Zeit gilt durchgehend: aus diesem Grund fasst Nishida sie als ewiges Jetzt (永遠の今).³⁹² Es lässt sich demnach behaupten, dass Dinge gleichsam aus der Zukunft her in einen Augenblick „hineinfließen“, um dann in einem neuen Augenblick wieder zu verlöschen und dadurch ein Teil der Vergangenheit zu werden. „Zeit verlischt von Augenblick zu Augenblick“, schreibt Nishida, „und wird von Augenblick zu Augenblick geboren. Zeit ist denkbar als diskontinuierliche Kontinuität.“³⁹³ Nishida denkt die Bewegung der Zeit als ein ständiges bzw. ewiges Entstehen und Vergehen, als Kontinuität und Diskontinuität zugleich. Der Ort, an dem sich die Zeitlichkeit auf diese Weise diskontinuierlich-kontinuierlich abspielt, ist für ihn die Gegenwart.

Berücksichtigt man diesen – freilich sehr knapp geschilderten – theoretischen Rahmen von Nishidas Zeittheorie, kann m. E. die Zeitlichkeit des Fotografierens ein Stück weiter beleuchtet werden. Der

³⁹⁰ Auch das Malen und das Filmen ließen sich mit diesem Begriff Nishidas beschreiben, nur müsste man dabei m. E. die Betonung des Diskontinuitätsaspekts anders berücksichtigen, was den Rahmen unserer aktuellen Untersuchung zur fotografischen Praxis sprengen würde.

³⁹¹ Nishida 2003, S. 147.

³⁹² Ebd., S. 56.

³⁹³ Nishida 1999b, S. 141.

oder die Fotografierende kann beim Fotografieren nicht anders, als sich eben an jenem zeitlichen Ort zu befinden, wo Dinge entstehen und zugleich vergehen. *Der Ort des fotografischen Schaffens muss* [S. 310] *die Gegenwart sein*. Wo die Belichtungszeit der Fotografie anfänglich mehrere Stunden dauerte, kann heutzutage ein Foto schon in Sekundenbruchteilen aufgenommen werden. Ein Blick auf etwas, eine augenblickliche Spiegelung der Welt, die sonst vielleicht unbemerkt vergehen würde, wird beim Fotografieren im Rahmen eines Fotos in kürzester Zeit fixiert bzw. gespeichert. In einem einzigen Augenblick schreibt sich das Licht auf eine lichtempfindliche Grundlage in der Kamera und es entsteht eine „Zeichnung aus Licht“: eine Foto-Grafie. Gerade aufgrund dieser Unmittelbarkeit ihres Entstehens vergleicht Roland Barthes die Fotografie (in einem Text, der vor seiner *Hellen Kammer* verfasst wurde) nicht mit dem Film oder dem Gemälde, sondern mit einer der japanischen Literatur eigenen Gattung: dem Haiku. Barthes' Hinweis passt m. E. aber auch zu Nishidas Theorie der Zeit. Für Barthes zeigen sowohl Haiku als auch Fotografie eine „Individuation des Augenblicks“,³⁹⁴ eine „Aktion im Präsens“,³⁹⁵ und auch eine „sehr starke Präsenz, die das ‚es-ist-so-gewesen‘ wirksam garantiert.“³⁹⁶ Die Kontinuität der Zeit wird an einem bestimmten Ort im Raum – im Fall des Haiku wie im Fall der Fotografie – *diskontinuierlich erfasst* und in einer Form fixiert. Die Diskontinuität, die Nishida bei seinem Verständnis der Zeit so deutlich betont, scheint mit dem Hinweis Barthes' zu harmonieren. Krummel beschreibt die Gegenwart bei Nishida als „a point of de-cision that cuts off the past and creates the future.“³⁹⁷ In diesem Sinne kann mit Nishida behauptet werden, dass die fotografische Aufnahme auf eine eigenartige Weise den entscheidenden Augenblick³⁹⁸ festhält: Etwas wird *als Vergangenes* im Augenblick [S. 311] der Aufnahme *für die Zukunft* bewahrt. Anders gewendet: was sich im Jetzt, zum Zeitpunkt der Aufnahme, aus einer „unendlichen Vergangenheit“³⁹⁹ her kommend zeigt, wird zu einer eingefangenen Ansicht, die sich, soweit das Foto nicht zerstört wird oder verloren geht, in eine „unendliche Zukunft“⁴⁰⁰ hin erstreckt, in der das Foto betrachtet werden kann. Die augenblickliche Handlung des Fotografierens eröffnet eine Möglichkeit des kontinuierlichen Zurückkommens auf denselben diskontinuierlichen Augen-

³⁹⁴ Barthes 2010, S. 98.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd. Für Barthes besteht der Unterschied zwischen Haiku und Fotografie darin, dass Fotografie – wie ich dies am Beispiel meines Fotos von Nihonbashi auch illustrierte – gezwungen ist, die kleinsten Details innerhalb ihrer Ränder aufzunehmen, während der Autor eines Haiku die Wahl hat, welche Worte er oder sie letztlich für sein oder ihr Gedicht verwendet. Vgl. Ebd., S. 99.

³⁹⁷ Krummel 2015, S. 114.

³⁹⁸ Ein der berühmtesten Fotografen aller Zeiten, Henri Cartier-Bresson, hat von der fotografischen Aufnahme genau als dem „entscheiden Augenblick“ gesprochen. Vgl. Cartier-Bresson 2012.

³⁹⁹ Nishida 1999b, S. 159.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 160.

blick der Aufnahme (die Fotografie). Auf einem Foto ist – wie in einem Haiku, wie Roland Barthes bemerkt – „*alles sofort gegeben*.“⁴⁰¹ [S. 312]

8. Geschichtliche Welt und Leib

Während sich der frühe Nishida ausgiebig mit der Frage des Selbstbewusstseins beschäftigt hat, wendet er sich in seiner Spätphase mehr und mehr der Erörterung der geschichtlichen Welt (歴史的世界) zu.⁴⁰² Damit geht eine Distanzierung vom ‚Internalismus‘ der frühen Zeit einher, gekoppelt mit dem Versuch, das Innere des Selbst-Bewusstseins mit dem Äußeren der geschichtlichen Welt zu verbinden.⁴⁰³ Während das letzte Kapitel in manchen seinen Segmenten bereits Ideen aus der vierten und letzten Phase Nishidas Denkens enthalten hat, verblieb der Schwerpunkt dennoch auf der Ort-Logik und somit der dritten Phase, welche in der Entwicklung Nishidas Denkens als ein besonders fruchtbarer Übergang vom Selbstbewusstsein-Thematik zu der der ‚äußerlichen Wirklichkeit‘ angesehen werden kann.⁴⁰⁴ In diesem Kapitel wird hingegen dezidiert die Herangehensweise des späten Nishidas verfolgt, bei der die ‚objektive Welt‘ im Mittelpunkt steht.⁴⁰⁵

Dies möchte nicht heißen, dass Nishida in der letzten Phase seines Denkens die Subjektivität vernachlässigt hat. Im Gegenteil: sie ist weiterhin von Bedeutung, aber sie wird in objektiv-geschichtliche Zusammenhänge situiert. Wie Krummel diesbezüglich pointiert bemerkt: Nishida „turn[s] from an internal view of depths of self-awareness to an external look at the dynamism of the world *wherein one is implaced and in which one actively takes part*.“⁴⁰⁶ Eine konkrete Weise, das Ich zugleich subjektiv und objektiv zu denken ist durch den Verweis auf die Leiblichkeit, weshalb m. E. gerade der Zusammenhang von geschichtlicher Welt und Leib beim

⁴⁰¹ Barthes 2010, S. 100.

⁴⁰² Mit Heisig gesprochen: Nishida „shift[s] the focus from self-awareness to the analysis of the structures of historical change“. Heisig, *Philosophers of Nothingness*, S. 70. Laut Woo-Sung Huh geschieht diese Wende in Nishidas Philosophie 1931. Vgl. W.-S. Huh, „The Philosophy of History in the ‘Later’ Nishida: A Philosophic Turn“, in: *Philosophy East and West*, 40/3, Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1990, S. 343. Vgl. dazu auch W.H. Huang, „The Shift in Nishida’s Logic of Place“, in: W.K. Lam, Ch.Y. Cheung (Hg.): *Facing the 21st Century (Frontiers of Japanese Philosophy)*, Bd. 4, Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2009, S. 147.

⁴⁰³ Vgl. W.-S. Huh, „The Philosophy of History in the ‘Later’ Nishida“, S. 344.

⁴⁰⁴ Zu einer Deutung Nishidas Denkwegs als ‚Übergehens‘ im Sinne des Beschreitens der Grenze(n), siehe: F. Greco, L. Krings, „Logik der Grenze: Räume des Übergehens im Anschluss an Nishida Kitarō“, in: L. Krings, F. Greco, Y. Kuwayama (Hg.): *Transitions. Crossing Boundaries in Japanese Philosophy, Frontiers of Japanese Philosophy*, Bd. 10, Nagoya: Chisokudō, Nanzan Institute for Religion & Culture, 2021, S. 122–172.

⁴⁰⁵ Nishida versucht die Welt gleichsam vom Standpunkt der Welt selbst zu denken. Vgl. W.H. Huang, „The Shift in Nishida’s Logic of Place“, S. 147.

⁴⁰⁶ J.W. Krummel, *Nishida Kitarō’s Chiasmatic Chorology*, S. 80, meine Hervorhebung.

späten Nishida so wichtig ist. Diese Verbindung möchte ich im Weiteren verfolgen, um danach eine Skizze der Leibtheorie des Fotografierens in der geschichtlichen Welt mit Nishida zu erproben.

Die Quelle, der ich in den nächsten Zeilen die meiste Aufmerksamkeit schenken möchte, ist Nishidas Vortrag „Der geschichtliche Leib“ (歴史的な身体, 1937), da er eine besonders gute und prägnante Darstellung des Verhältnisses von geschichtlicher Welt und Leib enthält.⁴⁰⁷ Ich beziehe mich darüber hinaus auch auf den ein Jahr zuvor publizierten Aufsatz „Logik und Leben“ (論理と生命), sowie auf drei weitere Texte aus Nishidas späterer Periode: „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“ (世界の自己同一と連続)⁴⁰⁸, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“ (歴史的な形成作用としての芸術的創作)⁴⁰⁹, sowie auf „Absolut widersprüchliche Selbstidentität“ (絶対矛盾的な自己同一)^{410, 411}. Bevor ich einen näheren Blick in Nishidas Gedankengang werfe, möchte ich den Verlauf dieses Kapitels kurz skizzieren.

Im ersten Unterkapitel wende ich mich Nishidas Charakterisierung der geschichtlichen Welt als Poietischem zu und versuche dabei den zentralen Begriff des Wirkens (働く) bzw. des Anfertigens (制作) zu beleuchten. Wie es zu zeigen gilt, erfolgt eine Auswirkung sowohl von Subjekt auf die Welt als auch umgekehrt von der Welt her auf das Subjekt hin; das Modell der wechselseitigen Bestimmung, das bei Nishidas Ort-Logik schon verwendet wurde, wird hier weitergeführt und verfeinert.⁴¹² Sodann kommt im zweiten Unterkapitel die Thematik des Leibs in der geschichtlichen Welt zur Sprache. Dabei ist der Begriff der Funktion (機能) von zentraler Bedeutung: Verschiedene Körperteile (wie die Hand oder das Auge) dienen dem Körperganzen, damit dieses wiederum unterschiedliche Funktionen angesichts der Äußerlichkeit der Welt erfüllen kann. Dabei wird der Rolle

⁴⁰⁷ NKZ 14, S. 265–292. Der Vortrag wurde am 25. und 26.9. im Rahmen der philosophischen Gesellschaft Shinano (信濃哲學會) gehalten. Für diesen Hinweis bin ich dem Übersetzer des Vortrags ins Deutsche Leon Krings zu Dank verpflichtet.

⁴⁰⁸ NKZ 8, S. 7–89.

⁴⁰⁹ NKZ 10, S. 223–241.

⁴¹⁰ NKZ 9, S. 147–222. Bei deutschen Zitaten aus diesem Aufsatz handelt es sich um meine Übersetzung, die ich unter besonderer Berücksichtigung der schon bestehenden französischen Übersetzung gemacht habe (eine deutsche Übersetzung ist derzeit nicht verfügbar).

⁴¹¹ Nähere bibliographische Angaben zu Ersterscheinungen auf Japanisch der letztgenannten drei Texte sind durch die ÜbersetzerInnen Elmar Weinmayer und Jacynthe Tremblay zum Beginn des jeweiligen Aufsatzes in der respektive deutschen und der französischen Übersetzung in einer Fußnote bereitgestellt. Vgl. R. Ôhashi (Hg.): *Die Philosophie der Kyôto-Schule. Texte und Einführung*, Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 1990, S. 54, S. 119; K. Nishida, *L'Éveil à soi*, traduction, introduction et notes de Jacynthe Tremblay, Paris: CNRS ÉDITIONS, 2003, S. 145.

⁴¹² Dieses Verhältnis der wechselseitigen Bestimmung, die an dieser Stelle angedeutet wird und auf die ich mehrmals im letzten Kapitel schon verwiesen habe, kann auch als ‚Dialektik‘ (弁証法) bezeichnet werden. Obwohl diese durch Hegel inspiriert ist, hat sie bei Nishida eine distinktive, ebenso auf Buddhismus basierte Ausprägung. Für eine Deutung verschiedener Stadien Nishidas philosophischen Wegs im Kontext von Nishidas Dialektik-Auffassung siehe insbesondere: J.W. Krummel, *Nishida Kitarô's Chiasmatic Chorology*.

des Auges und der Hand eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Mit Nishidas Theorie als theoretischer Basis wende ich mich sodann im dritten Unterkapitel erneut der Betrachtung des Fotografierens im geschichtlich-leiblichen Kontext zu. In diesem Kontext thematisiere ich zunächst das Hervorbringen der fotografischen Bilder als eine konkrete Weise, auf die Fotografierende in der geschichtlichen Welt wirksam sein können. Sodann betrachte ich, wie die wechselseitige Auswirkung von Leib und geschichtlicher Wirklichkeit schon bei der Aufnahmesituation vonstattengeht. Durch ihre leibliche Präsenz sind Fotografierende selbst ein Faktor in der fotografischen Situation. Der Umstand des potenziellen Gesehen-Werdens beim Fotografieren kann aus diesem Grund sowohl auf die potentiell zu fotografierenden Subjekte als auch auf Fotografierende selber einen Einfluss ausüben. Aber nicht nur im intersubjektiven Kontext wird eine ‚Dialektik‘ von Leib und geschichtlicher Welt beim Fotografieren zum Ausdruck gebracht; Dinge selbst wirken auf Fotografierende und ‚motivieren‘ sie zum Handeln. Dies wird anhand der Idee der leiblichen Situierung, die Chin-yuen Cheung (張政遠) im Kontext von Nishidas Leibphilosophie vorschlägt, näher erörtert. Im Anschluss daran wird auch versucht, dem individuellen Stil des Fotografierens Rechnung zu tragen. Dieser lässt sich mit Nishida als eine Kontinuität fotografischer Praxis denken, bei der das fotografierende Subjekt einen partikularen Standpunkt der Welt selbst zum Ausdruck bringt. Mit der Analyse leiblicher Bewegungen beim Fotografieren, bei der insbesondere die Funktion der Hand und des Auges eine wichtige Rolle spielen, endet die Diskussion dieses Kapitels.

8.1. In welchem Sinne ist die geschichtliche Welt schöpferisch?

Wir bereits angedeutet, besagt Nishidas Betonung der Objektivität nicht, dass geschichtliche Welt eine bloß objektive Gegebenheit wäre. Nicht nur hat alles, was ich um mich herum sehe, einen geschichtlichen Charakter, sondern *ich selbst* existiere als Teil der dynamischen Entwicklung der geschichtlichen Welt. Es besteht an dieser Stelle eine Ähnlichkeit zu Heideggers Auffassung der Geschichtlichkeit des Daseins als eines Existenzials, das aller *verobjektivierenen* Betrachtung der Historie vorausgeht.⁴¹³ ‚Geschichte‘ und ‚geschichtliche Welt‘ sind für Nishida nicht Gegenstände der Untersuchung einer empirischen Wissenschaft, denn auch ein/e Historiker(in) vollzieht seine/ihre Arbeit notgedrungen *in* der geschichtlichen Welt. Ähnlich wie Heidegger wendet sich Nishida gegen ein Denken, das seine ursprüngliche Rückkoppelung ans Alltagsleben des/der Denkenden missachtet. Daher kann gesagt werden, dass sowohl für Heidegger als auch für Nishida die

⁴¹³ Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 76.

Geschichtlichkeit vielmehr *phänomenologisch* begriffen wird. Sie ist ohne die Berücksichtigung des/der Denkenden und seiner/ihrer Situierung in der Geschichte nicht vollständig erfassbar. Nichtsdestotrotz verortet Nishida das Geschichtliche – im Unterschied zu Heidegger – nicht in einem Bereich, der der Existenz des/der Einzelnen gehören würde (für Nishida kann Geschichtlichkeit unmöglich eine Art Existenzial *des Daseins* sein). Für Nishida entwickelt sich die geschichtliche Welt aus einer wechselseitigen Bestimmung von (Inter-)Subjektivität und Objektivität.

Um die Wechselbeziehungen verschiedener Faktoren in der geschichtlichen Welt im oben skizzierten phänomenologischen Sinne zu untersuchen, nimmt Nishida die konkrete Alltagserfahrung als seinen Ausgangspunkt.⁴¹⁴ In diesem Kontext betont er zum einen, dass die geschichtliche Welt einen notwendigen Boden für jegliche idealistische Welt-Konzeption ausmacht; zum anderen situiert er ebenso wissenschaftliche Beobachtungen und damit verbunden jegliche naturwissenschaftliche Realitätsauffassung in der geschichtlichen Welt.⁴¹⁵ Wie Nishida erläutert:

Die Denkweise vieler Menschen bestand bisher darin, zu versuchen, verschiedene Natur- oder Geisteswissenschaften zu ergründen und von der hierdurch gedachten Welt aus die wirkliche Welt zu denken. Sie haben *naturwissenschaftlich* bzw. *materialistisch* denkend die Materie zur Substanz der Welt erklärt, oder aber behauptet, der Geist sei der Grund der Welt, wodurch es zum Idealismus kam. Aber die Standpunkte des Materialismus und des Idealismus entstehen von dort aus, wo *wir* im Standpunkt der Wirklichkeit denken, daher muss man zuvor gründlich zu begreifen versuchen, was unsere wirkliche Welt bzw. die Welt des Alltags ist.⁴¹⁶

Mit dem Gedanken der geschichtlichen Welt versucht Nishida eine elementare Ebene zu denken, welche der Position des/der Denkenden in der konkreten Alltagswirklichkeit Rechnung trägt und

⁴¹⁴ Vgl. K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, in: *European Journal of Japanese Philosophy*, Bd. 1, übers. v. L. Krings, hg. v. J. G. Strala u. T. Morisato, 2016, S. 219.

⁴¹⁵ Vgl. K. Nishida, „Logic and Life“, in: J.W. Krummel (Hg.): *Place and Dialectic: Two Essays by Nishida Kitarō*, übers. v. J.W. Krummel u. S. Nagatomo, Oxford/New York: Oxford University Press, 2012b, S. 122 f., S. 129. Es ist an dieser Stelle interessant anzumerken, dass Nishida diese Überlegungen fast zeitgleich mit der Erscheinung von Husserl *Krisis*-Schrift entwickelt, in der Husserl bekanntlich mit dem Begriff der Lebenswelt eine notwendige praktische Komponente der Wissenschaft betont. Ich kann an dieser Stelle diesen historischen Vergleich nicht weiter ausführen, jedoch möchte ich auf eine prägnante Darstellung philosophischer Bestrebungen Nishidas und Husserls in den 1930er Jahren verweisen: T. Sakakibara, „Phenomenology in a different voice: Husserl and Nishida in the 1930s“, in: C. Ierna, H. Jacobs, F. Mattens (Hg.): *Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl* (Phaenomenologica Bd. 200), Dodrecht/Heidelberg/London/New York: Springer, 2010, S. 679–693.

⁴¹⁶ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 221.

somit einen dritten Weg über Idealismus und Materialismus hinaus zu gehen versucht.⁴¹⁷ „Viele Forscher“, so schreibt Nishida des Weiteren,

haben sich bisher bemüht, diese Welt entweder physikalisch oder aber psychologisch zu denken, in dieser Weise die Welt von dem Standpunkt einer bestimmten Wissenschaft her zu ergründen und zu behaupten, dies sei die wirkliche Welt. So versuchen sie die Welt, in der wir fortwährend leben und wirken, von einer gedachten Welt her zu ergründen und zu erklären. Was ist nun aber unsere wirkliche Welt? Wie werden in dieser Welt geboren, wirken in dieser Welt und sterben schließlich in ihr. Weiterhin werden nach uns unsere Nachkommen geboren werden, in dieser Welt wirken und schließlich in ihr sterben. Die Welt ist eine uns gebärende Welt. Einfacher ausgedrückt ist sie die geschichtliche Welt.⁴¹⁸

Wird Geschichte im Kontext konkreter Alltagsrealität bedacht, so ist sie für Nishida die Stätte der Geburt und des Todes und besitzt somit notwendigerweise eine existenziell-intersubjektive Dimension.⁴¹⁹ Ja, noch mehr: Insofern wir in der geschichtlichen Welt in einem nicht-theologischen Sinne geschaffen werden,⁴²⁰ ist Zeit unseres Lebens diese Welt auch in einem weiteren Sinne ‚gebärend‘: sie ist durch unsere mannigfaltigen Tätigkeiten gestalterisch und kreativ.⁴²¹ So schreibt Nishida des Weiteren:

⁴¹⁷ Diese Bestrebung begleitet Nishida seit seinem ersten Werk, in dem er z. B. schreibt: „In den Tatsachen der Reinen Erfahrung gibt es weder den Gegensatz von Subjekt und Objekt noch den zwischen Geist und Materie. Materie ist Geist, und Geist ist Materie. Es gibt nur *eine, aktuelle* Realität.“ K. Nishida, *Über das Gute*, S. 202.

⁴¹⁸ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 220. Nishidas Welt-Konzeption könnte zwar als ‚realistisch‘ bezeichnet werden, da sie – mit Nietzsche gesprochen – keine Hinterwelt impliziert. Jedoch nicht so im gegenwärtigen Kontext des Neuen Realismus: Nishida versucht nicht eine menschenlose natürliche Welt zu denken, sondern die ‚reale‘ Welt ist für ihn die Welt der Geschichte, die sowohl eine materielle Basis hat, als auch jene, die sich durch menschliche Tätigkeit ständig umgestaltet. Geschichtliche Welt ist weder bloß anthropozentrisch noch etwa ‚anzestral‘, da auch Physiker durch ihre Experimente und Beobachtungen gegenüber der Welt wirksam sind und sie modifizieren. Nishida bezieht sich explizit auf die Paradoxie des/der Betrachtenden in der Quantenphysik, dessen/deren Akt des Messens einen Einfluss auf die Wirklichkeit ausübt. Vgl. Ebd., S. 238.

⁴¹⁹ Wie Cestari bemerkt, distanziert sich Nishida in seinem späten Denken von einem ‚Monismus‘ seiner frühen Schaffensperiode, in dem die reine Erfahrung als ein einheitliches Konzept im Mittelpunkt steht, und er befürwortet stattdessen einen ‚Pluralismus‘, der der Vielfalt und Komplexität der geschichtlichen Welt Rechnung zu tragen versucht. Vgl. M. Cestari, „The Knowing Body: Nishida’s Philosophy of Active Intuition (*Kōiteki Chokkan*)“, in: *The Eastern Buddhist*, Vol. XXXI/2, Kyoto: The Eastern Buddhist Society/Otani University, 1998, S. 182.

⁴²⁰ Nishida erklärt: „Ich habe gesagt, die geschichtliche Welt sei schöpferisch. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine Schöpfung im Sinne der Religion, sondern es bedeutet, dass kontinuierlich geschichtliche Veränderungen stattfinden.“ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 240.

⁴²¹ Cestari weist auf ein stummes Versäumen bei Nishida in Hinsicht auf *destruktive* Tendenzen, die die Welt der Geschichte prägen, hin, was diesen im Übrigen in ein entgegengesetztes Lager zum späten Heidegger bringt. Nishida thematisiert weder potenzielle Missbräuche der Technologie noch erschließt er seine ästhetische Theorie für Praktiken, die nicht bloß ‚schöpferisch‘ sind, sondern z. B. subversiv gegen die bestehende Wirklichkeit anzuwirken versuchen. Vgl. M. Cestari, „The Knowing Body“, S. 207 f.; *ders.*, „The Problem of Aesthetics in Nishida Kitarō“, S. 188. Siehe auch von *ders.*, „From Seeing to Acting: Rethinking Nishidas’s Practical Philosophy“, in: J.W. Heisig u. R. Bouso (Hg.): *Confluences and Cross-Currents (Frontiers of Japanese Philosophy)*, Bd. 6., Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2009, S. 291 ff.

Wenn man nun fragt, was diese Alltagserfahrung sei, so ist sie letzten Endes nichts anderes als die Welt, in der wir wirken (働く). Die Welt, in der wir wirklich leben, ist die Welt, in der wir wirken. Wenn man nun aber weiterhin fragt, was „wirken“ bedeute, so lässt sich sagen, dass das Wirken darin besteht, Dinge zu schaffen. Mit anderen Worten kann man sagen, dass die Welt unserer Alltagserfahrung die Welt der Geschichte ist.⁴²²

Im Deutschen besteht sogar eine etymologische Verwandtschaft zwischen dem Wort ‚Wirklichkeit‘ und dem Verb ‚wirken‘, die Nishida – aller Wahrscheinlichkeit nach ohne es zu wissen – herausstreicht: „Die *Wirklichkeit*,“ sagt er, „das ist die Welt des *Wirkens*. Wenn wir nicht darin wirken, so ist sie eine Welt des Traums und nicht die wirkliche Welt.“⁴²³ Ich habe im letzten Kapitel bereits auf Nishidas Begriff der handelnden Anschauung (行為的直観) verwiesen, laut dem selbst eine Anschauung als Handlung angesehen werden kann (und umgekehrt). Wie sich aus dem vorletzten Zitat erkennen lässt, kann die geschichtliche Welt für Nishida nicht eine bloß gedachte (bzw. ‚angeschaute‘) Welt darstellen, sondern sie impliziert notgedrungen eine starke praktische Komponente.⁴²⁴ Geschichtliche Welt bezeichnet die Welt der konkreten Wirklichkeit, auf deren Boden Poiesis möglich ist.⁴²⁵ Das ‚Wirken‘ heißt ein Hervorbringen der Dinge und ist somit notwendigerweise mit einer Äußerung und objektive Auswirkung in der geschichtlichen Welt verbunden:

Wenn man nun aber weiterhin fragt, was „wirken“ bedeute, so lässt sich sagen, dass das Wirken darin besteht, Dinge zu schaffen. [...] Wirken bedeutet nicht einfach, dass wir denken, sondern tatsächliches Wirken besteht darin, Dinge zu gestalten. Unser Wirken muss stets anfertigend (制作的) sein. Ich denke, dass das Anfertigen (制作) von enormer Bedeutung ist. Zu wirken wird oft als bloß subjektive Bewegung gedacht. [...] Die Anfertigung muss jedoch zu einem Resultat des Handelns führen und objektiv erscheinen.⁴²⁶

Durch das ‚Anfertigen‘ be-wirken wir daher etwas in der Welt und hinterlassen gleichsam eine Spur, ob wir an die Arbeit eines Zimmermanns und das Haus (als Resultat dieser Tätigkeit) denken oder aber das Dichten und Gedichte im Sinn haben.⁴²⁷ Durch menschliche Aktivitäten werden Dinge, Kunstwerke und sonstige objektive Erscheinungen geschaffen und ihnen wird gleichsam ein

⁴²² K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 220.

⁴²³ Ebd., S. 221, meine Hervorhebung.

⁴²⁴ Vgl. K. Nishida, *L'Éveil à soi*, S. 149.

⁴²⁵ Vgl. z. B. K. Nishida, „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, in: R. Ōhashi (Hg.): *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, übers. v. E. Weinmayr, 1990a, S. 79, S. 92.

⁴²⁶ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 222.

⁴²⁷ Vgl. Ebd.

eigenes Leben eingehaucht. Nishida erklärt diesen Punkt am Beispiel der Kunst: „Aus der Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt entsteht die Kunst. Auf diese Weise wird das vom Künstler Geschaffene (作られたもの) zu etwas, was vom Künstler selbst getrennt ist.“⁴²⁸ Dasselbe gälte auch im Kontext einer Kunstfertigkeit wie des Bauens eines Hauses oder sogar einer theoretischen Arbeit, die genauso zu Ergebnissen führt, die sich von der Tätigkeit des Forschens trennen und als objektive Ergebnisse in der geschichtlichen Welt anderen zugänglich werden. Abgesehen von einem juristischen Kontext, in dem spezifische Eigentumsverhältnisse debattiert werden können, behauptet Nishida (in einem vielmehr ontologischen Sinne), dass das Schaffen eine Entfremdung des Geschaffenen vom Schaffenden mit sich bringt: „Man hat es [das Geschaffene, F. G.] selbst geschaffen,“⁴²⁹ erklärt er, „aber es gehört einem nicht, sondern ist etwas Öffentliches (公のもの).“⁴³⁰ Das Wirken richtet sich nach Außen und ist daher gegenüber der Welt wirksam, aber das Wirken bringt zugleich auch objektive *Ergebnisse* in der Welt hervor, die sich von der wirkenden Tätigkeit trennen. Einmal kreiert kann ein Geschaffenes – solange es erhalten bleibt und nicht zerstört wird – anderen zugänglich sein und als solches auf sie wirken. Wie Nishida dies im Weiteren beleuchtet: „Etwas Öffentliches ist etwas Objektives, d. h. ein Gemeingut auf Erden (天下の公共物) – obgleich man es selbst geschaffen hat, ist es umgekehrt einem selbst und darüber hinaus auch anderen Menschen gegenüber wirksam.“⁴³¹ Geschichtliche Welt ist für Nishida somit der Ort alles Wirkens und jede Tätigkeit, die in der Welt vollbracht wird, hat notgedrungen einen ‚Output‘ in der geschichtlichen Welt, durch welchen die geschichtliche Wirklichkeit einer Modifikation unterliegt.

Dass das Anfertigen eine objektive Komponente hat, geht für Nishida jedoch nicht lediglich auf die Tatsache zurück, dass unseren subjektiven Handlungen objektive Ergebnisse in der Welt hinterlassen. Auch in der ‚umgekehrten Richtung‘ spielt die Objektivität der geschichtlichen Welt eine wichtige Rolle. Nishida betont, dass nicht nur *wir* die Dinge schaffen, sondern auch, dass im Gegenzug die Dinge *uns* schaffen: „Wir schaffen Dinge und diese Dinge sind von uns geschaffene, aber die von uns geschaffenen Dinge schaffen uns. Daher werden wir dadurch, dass wir schaffen, selbst geschaffen.“⁴³² Die Dinge sind m. a. W. zugleich *uns gegenüber* wirksam und das bedeutet: Unser Wirken wird durch objektive Gegebenheiten mit geprägt. So kann beispielsweise ein Kün-

⁴²⁸ Ebd., 222 f. Der Übersetzer Krings weist darauf hin, dass Nishidas Begriff des Anfertigen (制作) eben die Konnotation eines künstlerischen Schaffens hat. Vgl. Ebd., S. 221, Fußnote 3.

⁴²⁹ Ebd., S. 223.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Ebd..

⁴³² Ebd., S. 224.

stler beim künstlerischen Schaffen laut Nishida „nicht nur [...] subjektiv wirken, sondern er muss zugleich objektiv von den Dingen her zum Wirken veranlasst werden (働かれる).“⁴³³ Während Nishida in seiner frühästhetischen Überlegungen den künstlerischen Ausdruck in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der Interiorität des schaffenden Subjekts thematisiert hat,⁴³⁴ betont er in seiner uns gegenwärtig beschäftigenden Spättheorie vielmehr die Wirkung der objektiven Wirklichkeit, mit der zusammen das künstlerische Gestalten definiert werden kann. In diesem Kontext behauptet Nishida:

Das Geschaffene ist die Erscheinung eines subjektiven Ideals des Künstlers. Aber es ist nicht einfach nur die Erscheinung dieses Ideals, sondern es ist etwas Objektives. Man muss zugestehen, dass es etwas ist, das umgekehrt auch auf den Künstler objektiv zurückwirkt und ihn in Bewegung versetzt (動かしてくる).⁴³⁵

Diese Überlegung lässt sich mit dem Hinweis auf Nishidas Begriff des Ausdrucks (表現) ein Stück weiter vertiefen. Nishida denkt das Anfertigen nicht nur im Sinne, dass wir gegenüber Objekten wirksam sind und objektive Resultate in der Welt hervorbringen, sondern auch umgekehrt, im Sinne, dass die Dinge in Gegenzug auf uns Wirkenden wirken. „Die Beziehung zwischen Welt und Selbst“, erklärt Nishida, „ist eine ausdruckshafte Beziehung.“⁴³⁶ Daraus legt sich nahe, dass für Nishida auch die Dinge uns gegenüber ‚ausdruckshaft‘⁴³⁷ sind. Der Ausdruck geht in beide Richtungen, sowohl vom Subjekt nach Außen, wie auch von den Dingen in Richtung des Subjekts. Die geschichtliche Welt umfasst sowohl die Äußerlichkeit der Welt als auch die Innerlichkeit des Subjekts; ohne das Eine gibt es das Andere nicht. Die ‚Identität‘ der geschichtlichen Welt erweist sich daher als eine absolut widersprüchliche: „Ich behaupte also“, schreibt Nishida, „dass die Welt der Wirklichkeit die ‚absolut widersprüchliche Selbst-Identität‘ ist (絶対矛盾的自己同一). Eine solche Welt ist die Welt, die sich vom Geschaffenen zum Schaffenden bewegt.“⁴³⁸ Unser Schaffen äußert daher nicht nur unsere Innerlichkeit, sondern es ermöglicht zugleich auch der geschichtlichen Welt, sich selbst auszudrücken. Mit anderen Worten „gründet unsere Poiesis immer in der *Selbstbestim-*

⁴³³ Ebd., S. 222.

⁴³⁴ Vgl. K. Nishida, *Art and Morality*, übers. v. D.A. Dilworth u. V.H. Viglielmo, Honolulu: The University Press of Hawaii, 1973, S. 23 ff.; vgl. auch M. Cestari, „The Problem of Aesthetics in Nishida Kitarō“, S. 176 f.

⁴³⁵ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 223. Vgl. auch K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, in: R. Ōhashi (Hg.): *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, übers. v. E. Weinmayr, 1990b, S. 126.

⁴³⁶ Ebd., S. 127.

⁴³⁷ Eine prägnante Erläuterung des Begriffs des Ausdrucks bei Nishida befindet sich bei Weinmayer, in: K. Nishida, „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, S. 73 f., Fußnote 11.

⁴³⁸ K. Nishida, *L'Éveil à soi*, 145 f.

mung der geschichtlichen Welt⁴³⁹, wie Nishida dies beschreibt; Poesis ist nichts weniger als ein ‚Gestaltungsakt der Geschichte‘ selbst.

Geschichte ist für Nishida daher weder nur objektiv noch nur subjektiv, sondern sie entwickelt sich aus ihrer Wechselbestimmung durch die Zeit.⁴⁴⁰ Wenngleich von Nishidas Modell des menschlichen Wirkens in der geschichtlichen Welt gesagt werden, dass es einen nicht-subjektiven Charakter hat, ist für den japanischen Denker das „poiesisleibhafte Selbst“⁴⁴¹ als Teil der weltlichen Autopoiesis dennoch ein unentbehrliches Moment. Für Nishidas „Geschichtsleib“⁴⁴² kann daher gesagt werden, dass er eine notwendig verbindende Instanz zwischen ‚zwei Seiten‘ der geschichtlichen Welt ist: Der Äußerlichkeit der objektiven Gegebenheiten und der Innerlichkeit des Leibs als Hauses unseres Selbstbewusstseins.⁴⁴³ Dies bringt mich zum nächsten Unterkapitel und zur Erörterung von Nishidas Begriff des Leibs.

8.2. Nishidas Verständnis des Leibs

Für Nishida ist unser Selbst immer schon inkarniert. Wie er sagt: „Ohne den Leib gibt es auch unser Selbst nicht.“⁴⁴⁴ Zugleich aber ist unser Selbst nicht einfach mit dem Leib gleichzusetzen.⁴⁴⁵ Durch das Faktum unseres leiblichen Tätigseins partizipieren wir in der Gestaltung der geschichtlichen Welt. Für Nishida besteht daher eine grundlegende Unterscheidung zwischen dem tierisch-physiol-

⁴³⁹ K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, S. 127, meine Hervorhebung.

⁴⁴⁰ Obwohl hier nicht der Ort für eine nähere Beschäftigung mit Nishidas Zeittheorie ist, kann angemerkt werden, dass der japanische Denker die Entwicklung der geschichtlichen Welt vom Standpunkt der ‚Selbstbestimmung des Jetzt‘ denkt. Er sagt: „Die geschichtliche Welt denke ich von der Selbstbestimmung ewiger Gegenwart [...]. [D]ie Welt unseres Handelns, die Welt, in der wir durch Handeln Dinge schaffen, die Welt der Poesis (*sic*) ist die zeitlich-räumliche, subjektiv-objektive Welt der Selbstbestimmung des ewigen Jetzt.“ K. Nishida, „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, S. 64.

⁴⁴¹ K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, S. 128.

⁴⁴² K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, S. 128.

⁴⁴³ Vgl. M. Cestari, „The Knowing Body“, S. 201.

⁴⁴⁴ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 227.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd.

ogischen Körper auf der einen Seite und dem praktisch-handelnden Leib auf der anderen.⁴⁴⁶ Aufgrund einer ‚materiellen Basis‘ unseres Daseins haben sich weitere Handlungsmöglichkeiten entwickelt, die nicht bloß biologischer Natur sind, sondern als spezifisch menschlich bezeichnet werden können. Wie Cestari bemerkt, *ist* der Mensch laut Nishida einerseits ein Körper in dem Sinne, dass er notwendigerweise ein biologisches Wesen ist, ein Körper, aber andererseits *hat* der Mensch einen Leib, mit dem er oder sie wirksam in der Welt sein kann.⁴⁴⁷ „Wenn man [...] darüber nachdenkt,“ sagt Nishida, „dass die wirkliche Welt diejenige ist, in der wir wirken, bekommt der Leib eine große Bedeutung.“⁴⁴⁸ Wie führt Nishida diese Bedeutung des Leibs näher aus?

Eine Weise, die Beziehung zwischen Leib und Welt zu bedenken, ist für Nishida durch den Begriff der Funktion (機能).⁴⁴⁹ Nishida zufolge erfüllt der Leib-Körper bei jeder Tätigkeit eine bestimmte Funktion, welche abhängig von der Tätigkeitsart entweder biologisch oder kulturell-geschichtlich sein kann. Wie Nishida erklärt:

Wenn man [...] tiefgehend darüber nachdenkt, was der Körper ist, so zeigt sich, dass er funktional ist. Wenn man annimmt, dass er funktional ist, so kann dies nicht sein, ohne dass irgendeine Tätigkeit vorliegt. Unter den Tätigkeiten gibt es auch diejenigen des animalischen Leibes (動物の身体), wenn man jedoch noch weiter fortschreitet, muss man bis zur Bedeutung des Anfertigen als einer geschichtlich-weltlichen (歴史的世界的) Tätigkeit vordringen.⁴⁵⁰

Der Körper ist zum einen biologisch und hat in diesem Sinne notwendigerweise lebenserhaltende Funktionen. Diese stehen in Verhältnis zur (Um-)Welt,⁴⁵¹ denn es gilt: „Das Leben ist [...] ohne

⁴⁴⁶ Der Übersetzer Krings bemerkt, dass Nishida sowohl ‚身体‘ als auch ‚体‘ verwendet, wobei der erste Ausdruck als ‚Leib‘ im Sinne des lebendigen Vollzugs übersetzt werden kann, während der zweite als ‚Körper‘ im objektiv-messbaren Sinne (obwohl es nicht mit Sicherheit festzustellen ist, dass Nishida dieser traditionell-westlichen Unterscheidung bewusst folgt). Vgl. K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 226, Fußnote 7. Je nach Kontext werde ich ebenso mit diesen zwei Begriffen in deutscher Übersetzung wechselhaft operieren, oder aber gelegentlich auch den Ausdruck ‚Leib-Körper‘ verwenden, insofern die Crux Nishidas Leiblichkeit-Konzeption m. E. gerade darin liegt, sie sowohl als Stätte subjektives Erlebnisses als auch eine objektiv-materielle Erscheinung in der Welt zu denken. Es sei noch angemerkt, dass bei Nishida überdies auch der Ausdruck ‚肉体‘ auftaucht, welcher Krings mal als ‚animalischer Körper‘, mal als ‚animalischer Leib‘ übersetzt. Ich verwende in diesem Kontext den Ausdruck ‚biologischer Körper‘ oder nur ‚Körper‘, wobei es aus dem Kontext ersichtlich sein wird, dass es sich um den Körper im Sinne der Biologie handelt. Zur Leib-Körper-Thematik in der westlichen phänomenologischen Tradition siehe: K. Novotný, „Der Leib-Körper als Kern und Grenze der Subjektivität“, in: C. Nielsen, K. Novotný, Th. Nenon (Hg.): *Kontexte des Leiblichen / Contexts of Corporality*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2016, S. 71–96.

⁴⁴⁷ M. Cestari, „The Knowing Body“, S. 193

⁴⁴⁸ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 226.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 234.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 234 f.

⁴⁵¹ Ebd., S. 230.

Umwelt nicht das Leben. Die Umwelt ist ohne das Leben nicht die Umwelt.“⁴⁵² Schon die biologischen Funktionen sind eng mit der Äußerlichkeit verwoben, wie z. B. der Magen, der zwar ein internes Organ darstellt, aber letztlich nur dasjenige verdauen kann, was aus der Umwelt entspringt: die Nahrung.⁴⁵³ Zum anderen ist der Leib aber auch geschichtlich und in diesem Kontext ist sein Bezug zum ‚Außen‘ noch ausdrücklicher. Von den ersten technologischen Handlungen im Sinne der Verwendung primitiver Werkzeuge bis zu den komplexesten künstlerischen Praktiken ist der Mensch als geschichtliches Subjekt (歷史的主体)⁴⁵⁴ an der Gestaltung der geschichtlichen Welt beteiligt. Er passt sich an die objektive Wirklichkeit an und modifiziert diese zugleich durch seine Tätigkeiten.

Ein äußerst interessantes Beispiel, das Nishida im Kontext einer Verschränkung von biologischen und kulturell-geschichtlichen Funktionen gibt, ist die der Hand.⁴⁵⁵ Nishida kontrastiert die tierische Funktion der Hand, die im Kontext der Lebenserhaltung steht, vom spezifisch-menschlichen Kontext, in dem die Hand zum Anfertigen verwendet wird.⁴⁵⁶ Insofern unser Leib (身体) auch fleischlicher Körper ist (肉体), kann hier eine Verflechtung von biologischen und kulturellen Funktionen festgestellt werden.⁴⁵⁷ Während die Hand ursprünglich nur eine Überlebensfunktion erfüllt hat (z. B. bei der Ernährung oder bei der Bewegung), ist sie im Laufe der Zeit überdies auch für kulturelle Produkte äußerst wichtig geworden. Schon bei der Lebenserhaltung war die Hand mit der Außenwelt verbunden; doch sie hat in diesem Kontext in erster Linie eine Arbeit geleistet, die dem Körper-Ganzen dienlich war.⁴⁵⁸ Mit der Zeit konnten jedoch mit der Hand auch Werkzeuge geschaffen und betätigt werden, sodass praktisch-poietische Tätigkeiten in der Welt möglich geworden sind. Im Falle des Anfertigens dient die Hand dem Schaffen und dies bedeutet: sie ermöglicht dem (ganzen) Leib innerhalb des Welt-Ganzen funktional zu sein, bzw. gibt dem Leib eine spezifische Rolle und Funktion in der Welt.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Vgl. ebd., S. 230.

⁴⁵⁴ K. Nishida, *L'Éveil à soi*, S. 164.

⁴⁵⁵ Vgl. „Der geschichtliche Leib“, S. 232 ff.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd., S. 232 f.

⁴⁵⁷ Sogar die ‚rein‘ geistige Dinge, wie Gedichte oder wissenschaftliche Theorien werden bis heute mit der Hand geschrieben bzw. getippt. Nishida geht sogar soweit zu behaupten, dass die Entwicklung des Denkens und der Sprache auf das Bestehen der Hand zurückgeht: „Es scheint so zu sein, dass sich viele intellektuelle Fähigkeiten von der Hand her entfaltet haben, indem man etwa mit der Hand Dinge geteilt oder sie wiederum mit der Hand ergriffen und zusammengefügt hat.“ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 233. Diesen äußerst nachdenkswerten Gedanken können wir in unserem Rahmen jedoch nicht weiter verfolgen.

⁴⁵⁸ Vgl. K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 232.

Etwas Ähnliches sagt Nishida auch über das Auge. Bei Tieren dient das Auge dem Überleben (wie z. B. bei der Jagd)⁴⁵⁹, aber beim Menschen hat das Auge nicht nur eine biologische Funktion, sondern es handelt sich um einen Körper-Teil, der uns ermöglicht, Dinge zu bewegen, mithin auch zu schaffen. Nishida erklärt:

Wenn wir unser ganzes Bewusstsein auf den Gesichtssinn konzentrieren, wenn sozusagen der ganze Leib Auge wird, dann [...] betreten [wir] eine Welt, in der sich der Gesichtssinn entfaltet. Aus einem Zustand passiven Sehens gehen wir in einen Zustand aktiven Sehens über. [...] Dabei betreten wir ein Gebiet, in dem sich dieses unser aktive Verhalten unmittelbar mit einem Handeln in der Außenwelt verbindet und das Handeln in der Außenwelt unmittelbar zu einer Fortsetzung unseres aktiven Verhaltens wird. Das geht soweit, daß die sonst passiv dem Eindruck der Dinge rezipierenden Augen umgekehrt den Leib bewegen. Die Ausdrucksbewegungen, mit denen wir nur auf die Dinge hinweisen, entwickeln sich dadurch zu einem Gestalten der Dinge.⁴⁶⁰

Wie aus diesem Zitat ersichtlich wird, kann das Auge für Nishida zwischen innerer Aktivität des Leibs und äußerer Aktivität der Welt vermitteln; Innerlichkeit und Äußerlichkeit bedingen sich in diesem Kontext wechselseitig. „The eye too must be a tool“,⁴⁶¹ behauptet Nishida des Weiteren. Die Augen sind für uns Werkzeuge, mithilfe derer wir uns in der Welt orientieren können.⁴⁶² Wird für Heidegger die menschliche Sinnlichkeit in dem Sinne ontologisch gedeutet, dass die Sinne sich als Möglichkeit bilden, auf das sich schon bietende Seiende zu antworten,⁴⁶³ so deutet sie Nishida vielmehr geschichtsleiblich. Entsprechend einer Dialektik von Subjekt und Objekt bestimmt einerseits das Auge dasjenige, was es sieht, andererseits wird es durch die geschichtliche Welt bestimmt. „Without the eye“,⁴⁶⁴ erklärt Nishida, „consciousness would not see things. And accordingly the eye must in turn be something that is structured through the act of visual-perception. The eye sees things, as the self-determination of the world of historical reality.“⁴⁶⁵ Nicht nur ist also das Auge als ein Teil des menschlichen Körpers dem ganzen Körper dienlich (was ihre bloß biologische Funktion wäre), sondern sie vermag es überdies, (im Kontext der geschichtlichen Funktion, die sie erfüllt) den ganzen Leib zum Wirken und mithin zum Erfüllen eines bestimmten Telos (目的)⁴⁶⁶ zu bringen,

⁴⁵⁹ K. Nishida, „Logic and Life“, S. 106.

⁴⁶⁰ K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, S. 126. Vgl. auch K. Nishida, „Logic and Life“, S. 107.

⁴⁶¹ Ebd., S. 122.

⁴⁶² Vgl. ebd., S. 107.

⁴⁶³ Vgl. die Diskussion des ersten Kapitels dieser Dissertation.

⁴⁶⁴ K. Nishida, „Logic and Life“, S. 122.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 230.

durch das die Funktion des Körpers in der Welt bestimmt wird.⁴⁶⁷ Dies geschieht laut Nishida immer angesichts der Äußerlichkeit, d. h. ein Leiborgan wie das Auge bekommt seine Bestimmung ‚von außen‘. Durch einen äußerlichen Reiz bestimmt, wird das Auge in Bewegung gesetzt und so kann der ganze Leib zum nötigen Handeln motiviert werden.

Durch eine im oben skizzierten Sinne als dialektisch gedachte Beziehung von Leib-Körper und Welt protestiert Nishida gegen eine Subjekt-zentrierte Körper-Auffassung.⁴⁶⁸ Der Körper ist für Nishida nicht etwas dem Bewusstsein bloß Verfügbares; er ist nicht irgendwie ‚vorhanden‘, sodass er als Mittel der Ausübung verschiedener Tätigkeiten für ein Bewusstsein dient (wie das Sehen oder das Bewegen).⁴⁶⁹ „Auch wenn man gewöhnlich sagt,“ erläutert Nishida,

das Wirken sei anfertigerend, so denkt man doch, das Wirken beginne vom individuellen Bewusstsein her, und das individuelle Bewusstsein benutze den Körper, um nach außen hin zu wirken und irgendwie Dinge zu gestalten. Aber man muss es folgendermaßen denken: Bevor das Individuum auf solche Weise die Dinge gestalten kann, ist dieses Individuum selbst etwas Funktionales, das in der ganzheitlichen Welt (全体的世界) eine gewisse Funktion hat.⁴⁷⁰

Leib-Körper kann für Nishida unmöglich als ein ‚An-sich‘ postuliert werden, insofern er erst „nach und nach von der Funktion her verständlich wird, die er gegenüber der Welt hat.“⁴⁷¹ Leib muss sich ständig an die Dinge anpassen, sich an sie orientieren und von ihnen seine Bestimmung erhalten. Ohne den Welt-Bezug gibt es für Nishida keinen Leib. Noch lange bevor wir unseren Leib-Körper und seine verschiedensten Funktionen erkennen, *sind* wir in der Welt bereits leiblich tätig. Dies führt Nishida zum Gedanken, dass Leib erst durch seine Tätigkeiten mit einem Blick ‚von Außen‘ nachvollziehbar ist. „Wenn wir den Körper zum ersten Mal verstehen,“ schreibt Nishida,

besteht dies meiner Meinung nach darin, dass wir, ausgehend von einer anfertigungshaften Tatsache (制作的な事実から), von dem Gestalten eines Dinges mithilfe eines Werkzeuges, den Körper verstehen. [...] Den eigenen Körper versteht man nicht aus dem Inneren des eigenen Körpers heraus, sondern er wird von außen her nach und nach verstanden.⁴⁷²

⁴⁶⁷ Ebd., S. 232.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd., S. 234.

⁴⁶⁹ Hier wendet sich Nishida gegen eine neuzeitliche Körper-Geist-Auffassung, die auf Descartes zurückgeht. Vgl. ebd., S. 225.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 236.

⁴⁷¹ Ebd., S. 235.

⁴⁷² Ebd., S. 235.

Leib verstehen wir erst aus seinen Tätigkeiten, meint nichts anders als durch den Zweck, zu dem Leib als Instrument in Gang gesetzt wird.⁴⁷³ Man könnte fast heideggerisch behaupten, dass Leib für Nishida den Anforderungen seiner Äußerlichkeit ständig ‚überantwortet‘ ist. Allgemein lässt sich zwischen Nishidas Theorie des die Dinge schaffenden homo faber, welcher dem wissenden homo sapiens vorausgeht,⁴⁷⁴ und Heideggers ‚Primat der Praxis‘ eine große Nähe feststellen.⁴⁷⁵ Beide Denker betonen eine initiale praktische Involviertheit des Menschen/Daseins, welche notwendigerweise eine Verflechtung mit seiner Umwelt besagt. Dennoch sind m. E. zwei wichtige Unterschiede zwischen Heideggers und Nishidas Konzeptionen herauszustreichen. Zum einen gelingt es Nishida, durch seine als dialektisch bedachte Beziehung von Leib und Welt die Objektivität dieser Äußerlichkeit deutlich mehr zu betonen als dies der deutsche Philosoph tut.⁴⁷⁶ Zum anderen geschieht das praktische Involviert-sein für den (späten) Nishida vielmehr auf einer ‚unteren‘, leiblichen Ebene. Bei Heidegger wird es hingegen – einer nur impliziten bzw. versteckten Rolle des Leibs zum Trotz, die mit dem Ausdruck ‚Zuhandenheit‘ verbunden werden kann – vielmehr in sinnhaften Um-Zu-Strukturen verortet.⁴⁷⁷ Für Nishida sind wir zwar ‚immer schon‘ praktisch tätig, aber dies bedeutet für ihn vielmehr, dass *Leib* verschiedene Funktionen erfüllt, welche nicht primär sinnhaft sind, sondern durch Bewegungen (運動) bzw. Aktivitäten (作用)⁴⁷⁸ zum Ausdruck kommen. In diesem Sinne kann gesagt werden, dass auch Nishida zwar einen ‚Vollzugscharakter‘ herausstreicht, aber zugleich verlegt er diesen – anstatt wie Heidegger ins Denken – vielmehr in die Sphäre der Leiblichkeit. Man könnte vielleicht sogar soweit gehen zu behaupten, dass der geschichtliche Leib für Nishida

⁴⁷³ So schreibt Nishida das Folgende: „Wenn dieser unser Leib seine Eigenexistenz verliert und zum bloßen Werkzeug wird, wird er künstlerisch tätig.“ K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, S. 132.

⁴⁷⁴ Vgl. K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 234.

⁴⁷⁵ Auf diese Ähnlichkeit verweist in aller Kürze auch Cestari, ohne sich darin zu vertiefen. Vgl. M. Cestari, „The Knowing Body“, S. 182 f.

⁴⁷⁶ Diesbezüglich nimmt Nishida sogar ausdrücklich Stellung: „Besonders die Phänomenologie hat den Standpunkt des innenwahrnehmenden Selbst auf die Spitze getrieben. Selbst von Heideggers Standpunkt her läßt sich, insofern er die Welt durch die Vermittlung des Selbst betrachtet, eine wirklich objektive Welt nicht denken.“ K. Nishida, „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, S. 65. Inwiefern der späte Heidegger dieses Problem zu überwinden wusste, steht außerhalb des Rahmens, für den ich mich in dieser Dissertation entschieden habe. Zu diesem Thema siehe z. B. M. Gabriel, „Ist die Kehre ein realistischer Entwurf?“, in: D. Espinet, T. Hildebrandt (Hg.): *Suchen, Entwerfen, Stiften, Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014, S. 87–106.

⁴⁷⁷ In der westlichen Tradition der Phänomenologie (ich schreibe ‚westlich‘, insofern ich Nishida und seine Schüler in einem breiteren Sinne als Phänomenologen bzw. als Phänomenologie-relevante Autoren ansehen möchte), war es Maurice Merleau-Ponty, der bei Heidegger die ‚Lücke‘ in Bezug auf die Leib-Thematik entdeckte und sich zum eigenen Vorteil zu machen wusste. Wenngleich eine komparative Studie zwischen Merleau-Pontys und Nishidas Leib-Theorie durchaus auch für mein Thema fruchtbar sein könnte, steht sie außerhalb des Rahmens meiner Dissertation. Zu einem Vergleich zwischen diesen zwei Denkern siehe: Loughnane 2019, *Merleau-Ponty and Nishida*.

⁴⁷⁸ Vgl. S. 235. Cestari erklärt die dialektische Verwendung des Begriffs der Aktivität bei Nishida anhand der Dialektik der Innerlichkeit und Äußerlichkeit: „the activity (sayō 作用) of the self is the ‘inverse activity’ (gyaku sayō 逆作用) of the world, an idea that takes him further in the direction of a de-subjectivization of philosophy.“ M. Cestari, „From Seeing to Acting“, S. 283.

ein ‚performativer Leib‘ ist, insofern seine Funktionen erst *durch das Tun* erfüllt werden und als solche überhaupt erfassbar sind. Obwohl unser Leib ursprünglich nur überbelebende Funktionen besessen hat, wurde er mit der Zeit zu einem höchst komplexen Werkzeug, ja zu einem „technologischen Leib [technological body]“⁴⁷⁹. Die geschichtliche Realität, so wie wir sie kennen, wird durch unsere Leiblichkeit mitgeprägt. Leib bringt die geschichtliche Welt zur immer weiteren Entwicklung und er passt in Gegenzug seine Funktionen angesichts der äußerlichen Wirklichkeit an.

8.3. Zur Leibtheorie des Fotografierens mit Nishida

Nachdem in den letzten zwei Unterkapiteln Nishidas Leiblichkeit-Theorie in Zusammenhang mit seiner Auffassung der geschichtlichen Welt gebracht wurde, ist es nun möglich geworden, unter Berücksichtigung dieser Überlegungen des japanischen Philosophen die spezifische Schaffensform des Fotografierens erneut zu betrachten. Schon das Bestehen der Kamera als Werkzeugs des Fotografierens impliziert eine historische Entwicklung. Kameras sind geschichtliche Gegenstände, die sich mit der Zeit ändern; neue und immer fortgeschrittenere Fotoapparate werden in die geschichtliche Welt eingeführt und dies bestimmt die ästhetische Praxis des Fotografierens mit. Jedoch besagt Nishidas Theorie nicht lediglich, dass Werkzeuge geschaffen werden, sondern insbesondere auch, dass sie in einer dialektischen Verbindung mit Menschen und ihrem Tun stehen. Mit Nishida gesprochen: Solange es homo faber gibt, der Kameras als Werkzeuge handhabt, wird beim Fotografieren immer auch die leibliche Komponente eine äußerst wichtige Rolle spielen.⁴⁸⁰ Auch Fotografierende sind in der Welt geschichtlich-leiblich situiert und können nur als solche überhaupt handeln. Fotografieren findet im Alltagsleben statt: in der konkreten Wirklichkeit, in der fotografierende Subjekte von geschichtlichen Dingen und anderen Menschen umgeben sind. Das Fotografieren ist weder bloß idealistisch noch bloß materialistisch erklärbar, obwohl sowohl materielle Prozesse am Grunde der fotografischen Technik liegen als auch Fotos durch Fotografierende und mithin ebenso durch ihren ‚Geist‘ mitbestimmt sind. Fotografieren ist, mit Nishida gesagt, vielmehr in die Dynamik der geschichtlichen Welt eingebettet und dies bedeutet, dass Fotografierende sowohl auf die Objektivität der Welt wirken und sie modifizieren, als auch, dass sie im Gegenzug durch die objektive Umgebung beeinflusst werden.

⁴⁷⁹ Ch-Y. Cheung, „Nishida Kitarō’s Philosophy of Body“, S. 520.

⁴⁸⁰ Dies macht deutlich, dass die technische Apparatur mit Leiblichkeit korreliert. Man kann sich eine Zukunft vorstellen, in der etwa die Roboter dank künstlicher Intelligenz selbst Fotos machen können. Die Intentionalität bei solchen denkbaren nicht-menschlichen Foto-Praktiken müsste dann eigens untersucht werden. Dies müsste allerdings unter besonderer Berücksichtigung der Genealogie betrachtet werden, was die Absichten derer impliziert, die solche Roboter sowie automatisch operierender Kameras zuallererst entworfen haben.

Bevor ich konkrete Folgen aus Nishidas Theorie für die Beschreibung des Fotografierens ziehe, gilt es zunächst auf eine Spezifität im Kontext dieser Praxis hinzuweisen. Alles Beeinflussen zwischen den Fotografierenden und der Welt geschieht m. E. *indirekt*. Was verstehe ich darunter? Beispielsweise ist es bei der Bearbeitung eines Gesteins mehr als augenscheinlich, dass der/die Bildhauer(in) das Gestein durch seine/ihre Handlungen direkt transformiert, sowie, dass das Gestein selbst die Tätigkeit der Bearbeitung (objektiv) mitbestimmt. Auch ein(e) Maler(in) füllt durch seine/ihre Striche die Leere der Leinwand, welche zusammen mit den verwendeten Farben das Gemälde ausmachen. Bei Tätigkeiten, wo also etwas physisch *berührt* wird, ist die wechselseitige Bestimmung von subjektiven und objektiven Faktoren klar ersichtlich. Das Fotografieren hingegen wird vielmehr erst durch einen *Abstand* vom anvisierten Objekt realisiert.⁴⁸¹ Die Kamera hat mit dem zu fotografierenden Ding in der Regel keinen taktilen Kontakt, da erst eine physische Distanz das entsprechende Kadrieren sowie die klare Darstellung des gewählten Sujets im Bild ermöglicht. Eine erdenkliche Ausnahme wäre die Verwendung der Blitzfunktion, welche gewisse objektive Auswirkung auf Gegenstände haben kann,⁴⁸² was im Übrigen mit einer Berührung des Blitzlichtes mit dem fotografierten Gegenstand zusammenhängt. Aber das Fotografieren scheint ansonsten keinen physischen Effekt auf die fotografierten Dinge zu haben. Vielmehr ist es so, dass es die ‚Öffnung zur Welt‘, die die Kamera üblicherweise darstellt, vielmehr verschlüsse, wenn ein Gegenstand zu nahe an der Linse wäre und diese sogar berührte.⁴⁸³ Zumal gibt es bei jenen Fotopraktiken, die in dieser Dissertation thematisiert werden (wo also kein Arrangement bzw. keine bewusste Positionierung der Modells seitens der Fotografierenden vorliegt), keine direkte, d. h. durch eine Berührung entstandene, Beeinflussung zwischen Fotografierenden und fotografierenden Dingen. Daraus stellt sich die Frage, ob es nicht alternative erwägenswerte Möglichkeiten gibt, diese Auswirkung zu bedenken? M. a. W.: Wie kann die wechselseitige Einwirkung von Subjekt und Welt beim Fotografieren *auf Distanz* realisiert werden?

⁴⁸¹ Die Ausnahme würden Fotogramme ausmachen, welche jedoch diese Dissertation nicht eigens berücksichtigt.

⁴⁸² Aus diesem Grund ist die Verwendung des Blitzes in Museen oder kirchlichen Orten oft nicht gestattet.

⁴⁸³ Wie jede Regel, hat auch diese bezüglich des Abstands vom fotografierenden Gegenstand ihre Ausnahme. Geimer nennt ein aus historischer sowie fototheoretischer Perspektive äußerst interessantes Beispiel einer Mischform von Fotogramm und Fotografie, das einem reinen Zufall zu verdanken ist. So zeigt ein Foto Antonio Beatos aus dem 19. Jahrhundert beim ersten Blick nur einen Palast südlich von Kairo; doch beim genauen Hinsehen bemerkt der/die Betrachter(in) im unterem Bereich des Bilds zudem auch einen ‚unerwarteten Gast‘: „While Beato was taking this picture“, erklärt Geimer, „the fly had gotten inside the camera and landed on the photosensitive glass plate coated with collodion. And thus it was photographed, together with the citadel towers, the Cairo sky, and the Mameluke graves in the foreground of the shot“ P. Geimer, „Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm“, in: *d i f f e r e n c e s*: A Journal of Feminist Cultural Studies, 18:1, übers. v. K. Gellen, Providence, Rhode Island: Brown University, 2007, S. 12.

8.3.1. Vom Fotografieren zu Fotografien und zurück; von Sichtbarkeit der Fotografierenden

Als eine erste mögliche Antwort auf die Frage, wie Fotografierende eine Spur in der geschichtlichen Welt hinterlassen, legt sich das Produzieren der Fotografien nahe. Indem sich Fotos vom Fotografieren als dem Schaffensprozess trennen, werden sie – mit Nishida gesprochen – zu etwas ‚Öffentlichem‘ (公のもの), zu einem ‚Gemeingut‘ (公共物). Fotografien werden in Zeitschriften, in Galerien oder heutzutage sogar vorwiegend im Internet ausgestellt und dies impliziert: Sie werden anderen geschichtlichen Subjekten zugänglich. Was Fotografierende im Akt des Fotografierens schaffen, kann im Horizont der Zukunft – möglicherweise auch unabhängig von der Absicht der Fotografierenden – gegenüber anderen wirksam sein.⁴⁸⁴ Dies suggeriert eine wichtige Verkopplung des Akts des Fotografierens mit weiteren fotografiererelevanten Akten. Obwohl das Fotografieren keine objektive Auswirkung auf einen Gegenstand hat, wie dies z. B. beim Bildhauen in Bezug auf den Stein der Fall wäre, betritt das fotografierte Ding gerade durch die Tatsache seines Erfassens im Rahmen eines Fotos die Kulisse der geschichtlichen Welt, auf der die Fotos ausgestellt werden. Einmal kreiert, kann das Foto verbreitet werden und schließlich Betrachtende erreichen, auf die es eine Auswirkung hat. Dass die Welt vom Geschaffenen zum Schaffenden (作られたものから作るものへ) geht, heißt daher nicht lediglich, dass aus einem phänomenalen Datum als dem Geschaffenen ein Bild geschaffen wird (wie dies im letzten Kapitel argumentiert wurde), sondern im gegenwärtigen Kontext bedeutet dies auch das Folgende: Das Foto ist selbst etwas Geschaffenes, das in der geschichtlichen Welt schaffend *wirkt*. Auf diese Weise können auch die auf den fotografischen Bildern dargestellten Dinge in der Welt weiterhin wirksam sein und so partizipieren Fotografierende durch das Schaffen der Fotografien an der dialektischen Modifikation und Weiterentwicklung der geschichtlichen Welt.

Wenngleich die Produktion der Fotos eine konkrete Weise darstellt, die Transformation der geschichtlichen Wirklichkeit durch die fotografische Praxis anschaulich zu machen, soll laut Nishidas Theorie eine dialektische Wechselbestimmung zwischen den Fotografierenden und der Welt bereits beim Fotografieren selbst stattfinden. Denn Fotografierende treten schon beim Aufnehmen

⁴⁸⁴ Ein äußerst interessantes Beispiel in diesem Zusammenhang sind Werke Vivian Maiers. Obwohl Maier über ein halbes Jahrhundert fotografierte, hat sie selber ihre Fotografien nie ausgestellt und sie auch kaum gedruckt. Dennoch war ihre fotografische Praxis nicht ohne Spur: Über einhunderttausend Negative blieben als Zeugen ihres Schaffens erhalten; aus ökonomischer Not versteigerte Maier einige dieser Negative, welche John Maloof in seine Hände bekam und einige Zeit später (kurz vor dem Tod der Fotografin) sogar weltberühmt machte. Vgl. Die folgenden Onlinequellen: <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/> (am 1.4.2022); <https://thechicagoambassador.wordpress.com/2015/02/12/john-maloof-the-man-who-took-vivian-maier-from-the-storage-bin-to-the-academy-awards/> (am 1.4.2022).

eines Fotos – der physischen Distanz zum Trotz – mit der Objektivität der Welt in eine Beziehung. Diese Wechselwirkung von Subjekt und Objekt in der geschichtlichen Welt möchte ich zunächst anhand der Intersubjektivität näher beleuchten.

Wird das Fotografieren ausschließlich hinsichtlich des Sehens *seitens der Fotografierenden* analysiert, kann leicht die einfache Tatsache aus dem Auge verloren gehen, dass auch Fotografierende selbst in der Welt objektiv erscheinen. Dem ist mit Nishidas Verschiebung des Fokus von menschlicher Innerlichkeit zu seiner Äußerlichkeit und der Betonung der handelnden Situation in der Welt besonders Nachdruck zu verleihen. Fotografierende sind keine herumfliegenden Geister, sondern vielmehr geerdete Subjekte, die leiblich verortet sind.⁴⁸⁵ Das Fotografieren berührt zwar per definitionem dasjenige, was fotografiert wird, nicht; aber Fotografierende sind dennoch beim Fotografieren dem Fotografierten nahe und dies impliziert: sie können potenziell gesehen werden. Wenn ein/eine Fotografierende(r) beim Fotografieren bemerkt wird, kann dies bei manchen Menschen ein unbehagliches Gefühl verursachen, sodass sie ‚aus dem Bildfeld‘ davonrennen wollen, oder ihr Gesicht verdecken möchten usw. Andere, die vielleicht gern fotografiert werden, mögen wiederum innehalten und dem/der Fotografierenden sogar ein Lächeln schenken. Fotografierende wirken dank der Tatsache ihrer leiblichen Anwesenheit bei den Fotoaufnahmen auf die intersubjektive Situation, in der sie sich befinden, und in der sie fotografisch handeln, mit ein. Dieser Einfluss kann sowohl ‚Positiv‘ als auch ‚Negativ‘ sein. Zu dieser eigenartigen Form der ‚Befindlichkeit‘ müssen Fotografierende Stellung nehmen. So kann es beispielsweise wichtig sein, freundlich eingestellt zu sein, um anderen gegenüber nicht als aufdringlich zu erscheinen.⁴⁸⁶ Alternativ können Fotografierende versuchen, möglichst unbemerkt und/oder distanziert zu verbleiben, ja gleichsam ‚im Schatten‘ zu fotografieren.⁴⁸⁷ Der Fokus läge dabei zwar auf dem Versuch, alles Mitwirken in der Situation zu vermeiden, doch bliebe dabei immer das Risiko des potenziellen Gesehenwerdens, welches mit möglichen Widerstandserfahrungen verbunden ist. Durch die

⁴⁸⁵ Für eine phänomenologische Studie, die explizit den Zusammenhang von Leiblichkeit und Erde erforscht, siehe: H.R. Sepp, „Erde und Leib: Ort der Ökologie nach Husserl“, in: C. Ierna, H. Jaccobs, F. Mattens (Hg.): *Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl (Phaenomenologica, Bd. 200)*, Dordrecht/Heidelberg/London/New York: Springer, 2010, S. 505–521.

⁴⁸⁶ Als Beispiel kann der amerikanische Fotograf John Free benannt werden, der sich bei einem Spaziergang durch New York filmen lässt, während er seine Position als Straßenfotograf ausgiebig kommentiert. Siehe J. Free, „John Free Goes Shooting ‘What a Joy of Life’ Street Photography Tips“, https://www.youtube.com/watch?v=G8-yjR0gPQE&ab_channel=JohnFree, vgl. insbesondere den Segment 4 Min. 16 Sek. – 6 Min. 24 Sek (am 1.4.2022).

⁴⁸⁷ Dies korrespondiert mit Arnheims Bemerkung bezüglich der Involviertheit der Fotografierenden, die einerseits nahe an ihrem Sujet sein müssen, andererseits die Distanz zu ihm zu üben haben: „even the most visionary of photographers“ schreibt Arnheim, „has no substitute for going in person to the place that will give shape to his dream. But precisely this intimate involvement with the subject matter necessitates the detachment.“ R. Arnheim, „Nature of Photography“, S. 149 f.

einfache Tatsache ihrer leiblichen Präsenz beim Fotografieren beeinflussen Fotografierende die fotografische Situation und dies hat im Gegenzug eine Auswirkung auf ihre fotografische Praxis.⁴⁸⁸

8.3.2. Leibliche Situiertheit und der individuelle Stil des Fotografierens mit Nishida

Eine weitere Weise, das wechselseitige Beeinflussen von Fotografierenden und ihrer Umgebung in Erwägung zu ziehen, ist m. E. durch den Gedanken der leiblichen Situierung, den ich Chin-yuen Cheungs Interpretation von Nishidas Philosophie des Leibs entnehmen möchte. Nishida zufolge steht der Körper nicht dem Bewusstsein (etwa auf seinen ‚Befehl‘ wartend) zur Verfügung, sondern der Leib-Körper wird wesentlich durch äußerliche Gegebenheiten mitbestimmt und bewirkt. Dies soll jedoch nicht heißen, dass leibliches Handeln für Nishida bloß etwas Passives wäre. Im Gegenteil. Wie Cheung in seiner Deutung der *situatedness* beim späten Nishida argumentiert, steht dem leiblich-handelnden Subjekt immer ein von den Umständen bedingtes ‚Handlungsangebot‘ zur Verfügung, zu dem der Leib *aktiv* Stellung nimmt.⁴⁸⁹ In den Worten des Hongkonger Philosophen gesagt: „The situatedness of action does not come to a passive act, but an active act in which the body always acts according to the situation given.“⁴⁹⁰ Nishidas Theorie des leiblichen Situiertheits in der Welt besagt zwar notgedrungen eine Einschränkung in der Vorstellung von einem autonom agierenden Subjekt, insofern eine absolute Handlungsfreiheit nie genossen werden kann; aber die Responsivität des Leibs *angesichts* der bestehenden Handlungsmöglichkeiten gibt dem handelnden Subjekt dennoch einen kreativen Spielraum. Auch für Fotografierende kann gesagt werden, dass sie beim Fotografieren immer einen schon verfügbaren Handlungshorizont zur Verfügung haben, auf den sie leiblich re-agieren können. Dieses leiblich situiertes Fotografieren kann m. E. anhand von Nishidas Begriff der diskontinuierlichen Kontinuität (非連続の連続) ein Stück weit vertieft werden.

⁴⁸⁸ Dies harmoniert mit Nishidas Insistieren darauf, dass Gefühle beim künstlerischen Schaffen nicht bloß der Innerlichkeit des Subjekts angehören, sondern vielmehr aus der Wechselwirkung von Subjekt und Umwelt entstehen. Vgl. M. Cestari, „The Problem of Aesthetics in Nishida Kitarō“, S. 183. Gelingt eine Beziehung zwischen der subjektiven und der objektiven bzw. intersubjektiven Aspekten beim Fotografieren, kann mit Nishida gesagt werden, dass ein genuines Schaffen erreicht wird, das von einem Gefühl der Freude begleitet ist. „Wenn unser Selbst künstlerisch anschauend ist,“ schreibt Nishida, „wird es mit sich in der Gegenwart vollziehenden Selbstbestimmung schlechthiniger Gegenwart, d. h. mit der schöpferischen Tätigkeit der geschichtlichen Welt eins. Die Freude der künstlerischen Anschauung ist die unendliche Freude des Schaffens, die unendliche Freude des Lebens.“ K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, S. 125. Zu Nishidas Gefühlslehre, siehe auch: K. Nishida, „Affective Feeling“, in: *Japanese Phenomenology. Phenomenology as the Trans-cultural Philosophical Approach*, hg. v. Y. Nitta, H. Tatematsu, Dordrecht/Boston/London: D. Seidel Publishing Company, 1979, S. 223–247.

⁴⁸⁹ Vgl. Ch.Y. Cheung, „Nishida Kitarō’s Philosophy of Body“, S. 516 ff. Cheung bringt die Idee der Situiertheit bei Nishida mit dem Begriff „Situating action“ aus der Kognitionswissenschaft in Zusammenhang. Diesem Begriff zufolge ist jede Handlung durch materielle sowie soziale Umstände wesentlich mitgeprägt. Vgl. ebd., S. 517; vgl. auch: L. Suchman, *Plans and Situated Actions: The Problem of Human-Machine Communication*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, S. 50.

⁴⁹⁰ Ch.Y. Cheung, „Nishida Kitarō’s Philosophy of Body“, S. 521.

Der Aspekt des Diskontinuierlichen spielt immer eine Rolle, insofern Fotografierende von Fall zu Fall und in sich immer ändernden Umständen jeweils neu entscheiden müssen, wie sie handeln sollen. Jedoch entwickelt sich diese Responsivität des fotografierenden Leibs mit der Zeit, sodass ihr – im genetischen Sinne – durchaus auch eine Kontinuität zugeschrieben werden kann. Durch jeden fotografischen Versuch – gelingt dieser oder nicht – verfeinert sich auch die Geschicklichkeit des Leibs, auf seine Äußerlichkeit adäquat zu reagieren. Jeder neue schöpferische Akt bereichert die Erfahrung des/der Fotografierenden und verhilft ihnen zugleich, in zukünftigen Situationen auf eine bessere, schnellere oder innovativere Weise zu handeln.

Eine fotografische Praxis kann daher als ein Entwicklungsprozess angesehen werden. Doch woraus besteht dieser genau? Geht es beim Fotografieren bloß um eine Meisterung der Technik, die es einem erlaubt, in der gegebenen Situation die Kamera als Werkzeug möglichst gut zu gebrauchen? Mit Cheungs Interpretation müsste auf diese Frage mit ‚nein‘ geantwortet werden. Denn das Fotografieren kann mit Nishida vielmehr als ein besonderer *Weg* des Schaffens betrachtet werden, von dem der technische Aspekt nur ein Teil ist. Cheung erläutert dies wie folgt:

One should note that in East Asian culture, the original meaning of tools (daoju / dōgu 道具) is not about efficiency or technological advancement, but the means (ju / gu 具) to the ultimate way (dao / dō 道). While skills and techniques are important in any form of art, a master of Eastern art may not put the accurate manipulation of tools as the ultimate goal. In this sense, Nishida highly praises Eastern art.⁴⁹¹

Der ‚Weg‘ kann in diesem Zusammenhang als eine Kontinuität jeweiliger künstlerischer Praxis angesehen werden, die durch einen/eine Künstler(in) Zeit seines/ihrer Lebens begangen wird und welche im Laufe der Zeit stets auch verfeinert werden kann. Neben der technischen Geschicktheit im Umgang mit der Kamera kann an dieser Stelle m. E. die Frage des Stils des fotografischen Schaffens erneut untersucht werden. Auf diese Weise kann eine Alternative und ein philosophisch sowie interkulturell anderer Standpunkt zu der Konzeption formuliert werden, die im letzten Dissertationsteil mit Heidegger entwickelt wurde. Meiner Überzeugung nach kann gerade Nishidas Betonung der Objektivität der Welt, von der her er auch die Leiblichkeit interpretiert, als ein origineller Boden fungieren, von dem ausgehend der individuelle Ausdruck des Fotografierens thematisch gemacht werden kann. Im Weiteren möchte ich diese Überzeugung begründen.

⁴⁹¹ Ebd.

Nishidas Logik zufolge ist das Selbst durch die absolut widersprüchliche Selbstidentität (絶対矛盾的自己同一) bestimmt. Deshalb denkt der japanische Philosoph das Individuum als genuin einzeln, während es *zugleich* an einer Allgemeinheit partizipiert. In Nishidas eigenen Worten ausgedrückt:

Gibt es etwas, das als wirkliche Selbstidentität von einander absolut Widersprechendem, d. h. als wirkliche widersprüchliche Einheit mit sich selbst identisch ist, so muß dabei das Einzelne ganz und gar einzeln und das Allgemeine ganz und gar allgemein sein. Daß ein Einzelnes ganz und gar einzeln ist, heißt, daß es sich ganz und gar selbst bestimmt und nicht von Anderem bestimmt wird. Daß das Allgemeine ganz und gar allgemein ist, heißt, daß es die Einzelnen völlig bestimmt und umschließt [...].⁴⁹²

Es kann daher gesagt werden, dass Menschen durch das Faktum ihrer Leiblichkeit sowohl individualisiert⁴⁹³ als auch in der geschichtlichen Welt tief verwurzelt sind. Daraus folgt, dass schöpferische Individualität bei Nishida durchaus bejaht, aber weder in Isolation von der Umgebung des Subjekts noch von den Dingen, die – selbst als etwas Ausdruckhaftes – permanent auf das Individuum wirken, gedacht wird. „Ein großer Mensch“, schreibt Nishida, „ist nicht nur *ein* Individuum, er ist eine Einzelbestimmung der Welt, die sich ganz und gar als Einzelnes bestimmt.“⁴⁹⁴ Obzwar wir erfolgreiche Fotografierende nicht notwendigerweise für ‚große Menschen‘ halten müssen, wird trotzdem ersichtlich, dass ihr Schaffen mit Nishida als ein *singuläres Wechselverhältnis von Leib und Welt* gedacht werden kann. „Die Welt ist etwas Schöpferisches“,⁴⁹⁵ sagt Nishida, „und unser Körper ist ein schöpferisches Element dieser Welt.“⁴⁹⁶ Als ein integraler Teil der geschichtlichen Wirklichkeit, nimmt das Subjekt an seiner kreativen Entwicklung teil. Dies tut es – um es konkreter zu formulieren –, indem auf je eigene Weise die Objektivität der Welt widerspiegelt

⁴⁹² K. Nishida, „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, S. 55. Wie Bret Davis betont, geht schon für den mittleren Nishida die Überwindung einer idealistischen Auffassung des Selbst zwar mit dem Gedanken der Selbstnegation einher. „It is not the case, however,“ erklärt Davis, „that Nishida proposes trading in the particular standpoint of the existing individual for an abstract vision of the world *sub specie aeternitatis*; seeing without a seer does not entail a view from nowhere. According to Nishida, the more we open ourselves, by way of immanent transcendence, to Absolute Nothingness, the more we become truly unique individuals, acting on and intuiting the world from a particular point; we become self-aware and creative focal points of the self-determination/limitation (自己限定) of Absolute Nothingness.“ B. Davis, „Provocative Ambivalences in Japanese Philosophy of Religion: With a Focus on Nishida and Zen“, in: J. W. Heisig (Hg.): *Japanese Philosophy Abroad*, Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2006, S. 263.

⁴⁹³ Vgl. M. Cestari, „The Knowing Body“, S. 193.

⁴⁹⁴ K. Nishida, „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, S. 104. Cestari bringt diesen paradoxen Gedanken bei Nishida wie folgt zum Ausdruck: „The process of de-subjectivization has some important consequences, in that, even if originality and creativity are still highly evaluated [...], they are considered as movements of self-transcendence of the world.“ M. Cestari, „The problem of Aesthetics in Nishida Kitarō“, S. 182

⁴⁹⁵ K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, S. 236.

⁴⁹⁶ Ebd.

wird; auf diese Weise entsteht ein einzigartiger Standpunkt der Welt selbst. Wie Nishida sagt: „[D]as Individuum reflektiert die Welt wie eine Monade und stellt zugleich einen Standpunkt ihrer Perspektiven dar.“⁴⁹⁷

Bevor ich zum Thema der Kinästhetik des fotografierenden Leibs übergehe, möchte ich die Diskussion über den Stil des Fotografierens mit dem Hinweis auf einen Kommentar des japanischen Fotografen Daido Moriyama (森山大道) abschließen. Dieser harmoniert m. E. mit Nishidas Grundintuition bezüglich des individuellen Ausdrucks. Moriyama fragte sich einmal:

Why do Robert Capa's photographs of war, or William Klein's candid street scenes feel so *real* that they weigh upon me even to this day, yet these other, utterly shocking photographs [welche ebenso Kriegsszenen darstellen, F.G.] don't take me anywhere beyond the scenes they depict?⁴⁹⁸

Es ist als ob Moriyama mit seiner Antwort einen nishidaschen Gedanken formuliert, laut dem das Selbst an einem Akt der Selbstbestimmung der Welt teilnimmt, ohne in diesem als Einzelnes völlig aufzugehen. Moriyama antwortet auf seine eigene Frage wie folgt:

Perhaps it's this: perhaps the cameramen *lost themselves* in the Bangladesh photographs and became an intrinsic part of the recording device, so that the only effect that the photographs could have was as illustrations of the misery of war. Photographs such as those by Capa and Klein, on the other hand, contain the living pulse of the human being behind the camera. The former is nothing more than a journalistic photograph of an atrocity, while the latter is a framed *portion of the world* that bears a poignant relationship to the world as a whole.⁴⁹⁹

8.3.3. Kinästhetik des fotografierenden Leibs

Zum Schluss dieses Kapitels, mit dem zugleich der inhaltliche Teil dieser Dissertation zu seinem Ende kommt, möchte ich mich mit einer Thematik befassen, die im Kontext der Leiblichkeit des Fotografierens besonders wichtig scheint. Nishidas Leibtheorie legt nahe, dass Leib dem ‚Telos‘ (目的) einer Aktivität nur dann folgen kann wenn sowohl etwas Äußerliches die Gelegenheit dazu bi-

⁴⁹⁷ K. Nishida, *L'Éveil à soi*, S. 156 f.

⁴⁹⁸ D. Moriyama, „The Decision to Shoot“, in: I. Vartanian, A. Hatanaka, Y. Kambayashi (Hg.): *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*, New York: aperture, 2005, S. 36.

⁴⁹⁹ Ebd.

etet, als auch der Leib dazu fähig ist, in einer Situation entsprechend zu re-agieren. Dies verschafft m. E. eine gute Grundlage, um die Kinästhetik des Fotografierens im leiblichen Kontext zu thematisieren.

Für den fotografierenden Leib kann daher zunächst gesagt werden, dass er als eine vermittelnde Instanz zwischen der ‚subjektiven‘ und ‚objektiven‘ Seite der geschichtlichen Welt fungiert. Als das ‚Subjektive‘ wird hier eine Art ‚innere Wahrnehmung‘ impliziert, die Absicht sowie die Erfahrung des/der Fotografierenden, ohne die der fotografierende Leib nicht dazu fähig oder motiviert wäre, sich in Richtung der Realisierung des fotografischen Akts zu bewegen. Aber worauf sich Fotografierende beim Fotografieren fokussieren, ist dennoch etwas schlechthin Objektives, das seinerseits eine Auswirkung auf den/die Fotografierenden hat und gleichsam eine ‚äußerliche Wahrnehmung‘ darstellt.⁵⁰⁰ Ohne diese objektive Auswirkung auf den Leib wäre der fotografische Akt ebenso nicht möglich. Für das Fotografieren sind daher sowohl ein von Außen kommender Reiz als auch eine koordinierte Reaktion des Leibs, welcher sich angesichts der objektiven Gegebenheit ‚subjektiv‘ positioniert, erforderlich. Nishidas Idee, dass Leib erst ‚von außen‘ begriffen wird, lässt sich auf die Situation des Fotografierens daher wie folgt anwenden: Im Vollzug des Fotografierens denken Fotografierende nicht daran, wie sie sich („von innen“) zu bewegen haben. Damit die Aufnahme gelingt, positioniert *sich* vielmehr der Leib angesichts eines Objekts. Die Bewegungen des Leibs können daher nicht nur erst durch eine theoretische Distanz – mithin durch einen Blick ‚von Außen‘ korrekt phänomenologisch erfasst werden –, sondern auch sie selbst sind wesentlich durch einen Außenbezug bestimmt.

Aus dieser nishidaschen gleichsam ‚dialektischen‘ Bestimmung von Leib und Welt folgt des Weiteren, dass nicht erst die Kamera die Wirklichkeit widerspiegelt, indem sie das von Außen kommende Licht in sich aufnimmt und im Rahmen eines Vierecks das Fotobild kreiert. Schon die Positionierung dieses Rahmens hat eine Bewegung des fotografierenden Leibs zur Voraussetzung. Es kann daher behauptet werden, dass der fotografierende Leib die Objektivität der Welt reflektiert (映ル), indem er sich für die Aufnahme positioniert. Fährt beispielsweise ein Auto vorbei, das ich als Fotografierender aufnehmen möchte, vollziehe ich unmittelbar eine Bewegung, die die äußerliche

⁵⁰⁰ Loughnane erinnert an Nishidas Ineinandergreifen von ‚innerer Wahrnehmung‘ (内部知覚) und ‚äußerer Wahrnehmung‘ (外部知覚), was Nishida im Rahmen der *Sokushi*-Logik in einem Begriff zum Ausdruck bringt, der sich ins Deutsche als ‚innere-und-zugleich-äußere-Wahrnehmung‘ (内部知覚即外部知覚) übersetzen lässt. Vgl. A. Loughnane, *Merleau-Ponty and Nishida*, S. 65 f.

Bewegung des Autos widerspiegelt. Sogar beim Fotografieren von etwas Unbeweglichem positioniere ich mich leiblich unter besonderer Berücksichtigung des zu fotografierenden Objekts und seiner Stelle im Raum. So kann beispielsweise die Position einer Statue meine leibliche Motorik beim Fotografieren motivieren und sie mitbestimmen, etwa indem ich mich der Statue anfänglich annähere, um sodann verschiedene Standpunkte auszuprobieren, bis ich schließlich den leiblichen Standpunkt für eine optimale Aufnahme erreicht habe.⁵⁰¹

Bei der so geschilderten von Nishida inspirierten Konzeption der leiblichen Bewegung des Fotografierens spielen verschiedene Leib-Teile eine jeweils wichtige Rolle. Die Füße markieren beispielsweise die genaue Stelle im Raum, von der die Aufnahme gemacht wird. Der Kopf dreht sich in eine bestimmte Richtung und ermöglicht es, etwas zu entdecken, das fotografiert werden kann, usw. Insofern aber aus meiner Sicht insbesondere das Auge und die Hand für die Realisierung des fotografischen Akts wichtig sind – während zugleich Nishida im Rahmen seiner Leibtheorie genau diesen Leiborganen besondere Aufmerksamkeit schenkt –, möchte ich mich im übrigen Text besonders den jeweiligen Funktionen (機能) des Auges und der Hand beim Fotografieren widmen.

Wie ich in dieser Dissertation nicht müde zu betonen werde, beginnt das Fotografieren mit dem Bemerken von etwas, das als potenzielles Sujet der Fotografie identifiziert wird. Mit Nishida kann an dieser Stelle gesagt werden, dass zum Fotografieren im Sinne des ‚Anfertigens‘ wesentlich das Auge gehört. Dies besagt jedoch keine bloß ‚innere Schau‘, sondern das Auge interagiert mit der Äußerlichkeit und die ‚innere‘ Aktivität des Leibs wird somit mit der ‚äußeren‘ Aktivität direkt in Verbindung gebracht.⁵⁰² Das Auge wird durch etwas Äußerliches zum Wirken veranlasst (働くられる) und so beginnt es, den Leib in Bewegung zu bringen. In diesem Sinne kann mit Nishida gesagt werden, dass es das Auge als ein Körperteil dem ganzen Leib ermöglicht, eine fotografische Funktion in der geschichtlichen Welt zu erfüllen.

⁵⁰¹ Obwohl sich Cheung an dieser Stelle nicht mit dem Thema der Leiblichkeit befasst, verwendet er ein ähnliches Beispiel, um seinen Begriff des fotografischen Sehens anschaulich zu machen. Je nach Standpunkt, den Fotografierende angesichts der Statue annehmen, wird das Foto dieses Objekts anders gerahmt. Vgl. Ch-F.Cheung, „Phenomenology and Photography“, S. 9.

⁵⁰² Vgl. K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, S. 126.

Neben dem fotografischen Sehen steht beim Fotografieren jedoch auch das *Handhaben* der Kamera als Werkzeug im Mittelpunkt.⁵⁰³ Während das Auge zwischen dem äußerlichen Reiz und der Responsivität des Leibs anfänglich vermittelt, realisiert sich der fotografische Akt erst mit der Hand, welche die Kamera hält und operiert. Eine jede Foto-Aufnahme wird überdies durch einen Teil der Hand, den Finger, gemacht, indem dieser auf den Auslöser drückt.⁵⁰⁴ Kein anderes Leiborgan besäße die notwendige Präzision, mit der der Frame des Fotos positioniert werden könnte.⁵⁰⁵ Wenngleich die fotografische Praxis in einem sehr hohen Maße auf dem Auge basiert, soll gerade in einer leiblichen Perspektive die Rolle der Hand nicht übersehen werden. Die Hand ist jenes Organ, das Leib und Welt beim fotografischen Akt in einem ganz praktischen Sinne verbindet. Wie auch für das Auge kann für die Hand daher gesagt werden, dass es als ein Teil des Leibes die Realisierung der fotografischen Funktion des ganzen Leibs ermöglicht.

Auge und Hand erfüllen daher zwar jeweils unterschiedliche Funktionen beim Fotografieren, aber dies soll nicht heißen, dass sie voneinander losgelöst sind oder etwa ‚autonom‘ operieren. Hand und Auge stehen vielmehr in einer engen Beziehung zueinander. So kann über die Bewegung der Hand gesagt werden, dass sie der Leitung des Auges folgt, bis sie die endgültige Position erreicht und den Rahmen festlegt. Dies ist bei der Benutzung des Suchers bzw. des Kamerabildschirms besonders ersichtlich: Der/die Fotografierende sieht aufmerksam zu und zugleich bewegt die Kamera mit seinen oder ihren Händen, bis eine möglichst gute Komposition erreicht ist.⁵⁰⁶ Aber auch umgekehrt hängt das Auge dabei von der Arbeit der Hand, insofern die dem Auge verfügbare Vorschau in der Kamera eben durch die Hand positioniert wird, ab. Ja, noch mehr: Wie dies in der Dissertation oft schon hervorgehoben wurde, setzt das fotografische Sehen Training und frühere Erfahrung voraus,

⁵⁰³ Der Begriff der Einstellung kann im Kontext des Fotografierens daher in einem doppelten Sinne verstanden werden. Zum einen spielt eine auf dem Sehen (mithin auch dem Auge) beruhende ‚fotografische Einstellung‘ eine Rolle. Zum anderen ist aber auch die Einstellung (und Positionierung) der Kamera sehr wichtig, die mit der Hand vollzogen wird.

⁵⁰⁴ Dieser Punkt wurde z. B. durch Shusterman herausgestrichen: „Taking a photographic shot, like any action we perform, always involves some bodily action. At the bare minimum one must use a body part to activate the camera’s shutter release, usually by an action involving one’s fingers.“ R. Shusterman, „Photography as Performative Process“, S. 69.

⁵⁰⁵ Obwohl zum Fotografieren oft beide Hände verwendet werden, ist in vielen Fällen schon eine Hand zureichend. Diese Möglichkeit ist seit dem Aufkommen kleinerer Kameras vielen Menschen zugänglich geworden. So wird heutzutage mit Handys sogar sehr oft eben mit nur einer Hand fotografiert. Aber sogar bei der Verwendung älterer und für die Benutzung komplexerer Kameras kann eine Hand genügen. So konnten sogar klassische Werke der Fotografie entstehen. Ein Beweis dafür ist der tschechische Fotograf Josef Sudek, der als jünger Mann im ersten Weltkrieg einen seiner Arm verloren hat und daher den größten Teil seiner Karriere mit nur einer Hand fotografiert hat. Es ist ebenso vorstellbar, dass ein Foto zwar nicht (oder nicht ganz) mit Händen positioniert wird, z. B. wenn die Kamera um den Hals des/der Fotografierenden hängt. Doch das Foto wird auch dann mithilfe der Hand geschossen. Darüberhinausgehend ist auf den genealogischen Aspekt des fotografischen Akts zu verweisen: Der/die Fotografierende hat das Kadrieren mit der Hand geübt, sodass sein/ihr eventuelles aktuelles Positionieren der Kamera ohne die Hilfe der Hand dennoch die Arbeit der Hand impliziert.

⁵⁰⁶ Auch wenn der/die Fotografierende ‚nach Gefühl‘ fotografiert, ohne sich dabei der Vorschaufunktion zu bedienen, werden die Bewegungen seiner/ihrer Hände darauf reagieren, was das Auge unmittelbar sieht und worauf es im fotografischen Sinne fokussiert.

sodass schon etwas fotografisch zu sehen im genetischen Sinne eine ‚Zusammenarbeit‘ zwischen Auge und Hand impliziert. Mit Nishida lässt sich zusammenfassend behaupten, dass sich Auge und Hand beim Fotografieren wechselseitig bestimmen und erst zusammen den fotografischen Akt handelnd-sehend, sehend-handelnd ermöglichen.⁵⁰⁷

Das Foto von Chan-Fai Cheung illustriert die Betätigung verschiedener Körperteile in der Ausführung der Funktion des Leibs beim Fotografieren, wobei die Funktion der Hand und des Auges im wahrsten Sinne des Wortes ‚im Fokus‘ sind. Auf diesem Foto sehen wir, wie der Fotograf mit einem Auge durch den Sucher blickt (um den Fokus dabei zu steigern, ist das andere Auge geschlossen), während er seine Kamera mit beiden Händen hält und mit dem linken Zeigefinger (welcher auf dem Bild rechts erscheint) bereits auf den Auslöser drückt. Auch für den ganzen Leib in diesem Foto kann gesagt werden, er stehe in Funktion einer fotografischen Antwort auf die gesehene Äußerlichkeit, die in diesem Fall paradoxerweise die Reflexion des Fotografen und der Situation des Aufnehmens selbst ist. Während die Präsenz des Fotografen hinter der Kamera auf dem Foto meistens ‚verborgen‘ bleibt, ist sie in diesem Beispiel ausdrücklich preisgegeben.

⁵⁰⁷ Es kann vielleicht sogar behauptet werden, dass schon bei Nishidas Begriff der handelnden Anschauung (行為的直観) ein Ineinandergreifen von Auge und Hand impliziert ist, insofern die Hand im Kontext des Anfertigen (Handelns), während das Auge im Kontext des Sehens im Mittelpunkt steht.



Abb. 4: Ch.-F. Cheung: Der Fotograf in der Fotografie.

Schluss und Ausblick

Das Hauptanliegen dieser Dissertation bestand darin, den Akt des Fotografierens mit Heidegger und Nishida zu beschreiben. Die sachlich-thematische Orientierung dieser Arbeit hing daher eng mit dem gewählten methodischen Zugang zusammen, welcher den philosophischen sowie den begrifflichen Rahmen der Diskussion wesentlich geprägt hat. Zum Schluss dieser Arbeit möchte ich diesen theoretischen Rahmen reflektieren, wobei Auffassungen von Medialität, wie sie jeweils von Heidegger und Nishida vertreten werden, im Mittelpunkt stehen. Da der Inhalt der einzelnen Kapitel, ihr Zusammenhang sowie die Methode und der Beitrag der Dissertation in der Einleitung ausführlich besprochen wurden, möchte ich mich an dieser Stelle nur einem Überblick über den Kerngehalt der mit Heidegger und mit Nishida entwickelten Ansätze widmen. Im Ausgang von dieser Reflexion möchte ich abschließend einen Ausblick auf weitere mögliche Forschungswege geben, die sowohl von Ergebnissen dieser Dissertation direkt profitieren als auch über sie hinauszielen.

Die Position der Fotografierenden wurde im ersten Teil der Dissertation anhand von Heideggers Grundgedanken des In-der-Welt-seins besprochen, wodurch der Vollzug des Fotografierens besonders betont und hinsichtlich seiner ontologischen Strukturen analysiert wurde. Auf diese Weise wurde der in der Fototheorie vorherrschenden Tendenz auf ‚Verobjektivierung‘ im Sinne eines vorwiegenden Fokus auf die fotografische Repräsentation ein Stück weit entgegengewirkt. Jeder fotografische Realismus, welcher die ‚Realität‘ des fotografischen Akts nicht berücksichtigt, setzt m. E. bereits zu spät an. Denn schon bei der Foto-Aufnahme sind Fotografierende – mit Heidegger gesprochen – ‚draußen bei den Dingen‘. Das Fotografieren ist überhaupt erst aus der Begegnung mit dem schon Seienden denkbar, sodass es beim Fotografieren letztlich darum geht, die Dinge, im wahrsten Sinne des Wortes, ‚aufzunehmen‘. Zugleich ist die fotografische Praxis nicht ohne ihre eigenen Voraussetzungen. Sie besagt ein Know-How, eine Erfahrung in Umgang mit der Kamera, welche Fotografierende mit der Zeit entwickeln. Die Medialität des Fotografierens wurde mit Heidegger daher als eine Spannung von Passivität und Aktivität konzipiert, wodurch weder die Relevanz des fotografierenden Subjekts noch die Bedeutsamkeit der Dinge, die sich ‚von sich her‘ zeigen und zu Sujets von Fotografien werden, nivelliert wird.

Während Heideggers Auffassung von Medialität dazu tendiert, die Mitte herauszustreichen, in der sich ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ durch den Bezug allererst bilden,⁵⁰⁸ rückt bei Nishida die Randdynamik des Medialen in den Blick: dass Heterogenes, wie Subjektives und Objektives oder Einzelnes und Allgemeines, an seinen Rändern aufeinander trifft und wechselseitig aufeinander wirkt. Denn laut Nishida sind ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ ständig einem Verhältnis wechselseitigen Bestimmens unterworfen. Die drei Kapitel des zweiten Teils der Dissertation spiegeln drei unterschiedliche Weisen wider, mit denen Nishida dieses grundlegende mediale Verhältnis von Subjekt und Objekt beleuchtet hat. Bei Nishidas früherer Behandlung der reinen Erfahrung lag der Fokus auf der Diesseitigkeit der Subjekt-Objekt-Spaltung, mithin auf ihrer Einheit im Falle eines unmittelbaren und ‚reinen‘ Kontakts (bei dem das Denken nicht ‚dazwischen tritt‘). Nishidas spätere Logik des Ortes bot einen konzeptuellen Rahmen, mit dem die Verflechtung von Subjekt und Werkzeug sowie von Subjekt und seiner Umgebung logisch-systematisch durchdacht werden konnte. Nishidas Spätphilosophie betonte schließlich die Rolle der Leiblichkeit in ihrer Wechselbestimmung mit der geschichtlichen Welt. Von all diesen wichtigen Topoi aus Nishidas Philosophie, mit denen er die klassische Subjekt-Objekt-Beziehung hinterfragt hat, wurde bei der vorliegenden Beschreibung der medialen Praxis des Fotografierens Gebrauch gemacht.

Nach dieser Skizze der Ergebnisse, die hier mit Heidegger und Nishida zur Diskussion gestellt wurden, kann nunmehr der Blick auf eine alternative Betrachtungsweise des Fotografierens eröffnet werden, die mit einer anders aufgefassten Konzeption von Medialität zusammenhängt. In Bezug auf die Ergebnisse der Dissertation kann diese Alternative insofern ein ‚Mehr‘ leisten, als sie sowohl die Tendenz zur einer Absolutsetzung der Mitte (Heidegger) vermeidet, als auch die Idee eines notwendigen Ineinanderwirkens von sich wechselseitig bestimmenden Medialitätsrändern (Nishida) ergänzt. Eine solche Idee findet man bei Sepps Theorie des *Realen*, die er in einer phänomenologischen Erörterung über die Fotografie vorgelegt hat.⁵⁰⁹ Als der Kern von Sepps Überlegung kann der Gedanke herausgestellt werden, dass der Rand selbst des Medialen nie gänzlich im Medialen aufgehen kann: und zwar der Rand im Sinne eines Orts der Konfrontation mit dem Realen, das ebenso das ist, was uns als Wirklichkeit umgibt, als auch das, was wir selbst sind.⁵¹⁰ Denn Reales ist laut Sepp nur solches „was ich *berühren* kann, was mir im Berühren aber auch widersteht“.⁵¹¹ Durch diesen Hinweis plädiert Sepp für eine Spannung zwischen der Medium-Bildung auf der

⁵⁰⁸ Eine kritische Betrachtung von Heideggers Auffassung von Medialität befindet sich in: H.R. Sepp, *Bild*, S. 75 ff.

⁵⁰⁹ Vgl. hierzu H.R. Sepp, „Das Reale und die Welt“, S. 296–302.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., S. 299.

⁵¹¹ Ebd., S. 298.

einen Seite und der Widerständigkeit, die das Reale in Hinsicht auf jegliche Medialisierung leistet, auf der anderen Seite. „Die Fotografie bezeugt also dadurch ein Reales,“⁵¹² erklärt Sepp zusammenfassend, „dass sie ein nie aufzulösendes Paradox schafft: Das, was schlechterdings nicht bildhafter, nicht medialer Natur ist, wird im Bild, in einem Medialen bewahrt.“⁵¹³

Insofern Sepp das Fotografieren nicht ausführlich thematisiert hat, während er die Verbindung zwischen dem Foto-Bild und dem Foto-Akt deutlich herausstreicht,⁵¹⁴ erscheint die Möglichkeit als besonders produktiv, Sepps Auffassung von der absoluten Grenze des Medialen zum Realen sowohl bezüglich der Wirklichkeit außer uns als auch unseres Selbst als eine Grundlage für weitere Überlegungen über die fotografische Praxis zu verwenden.⁵¹⁵ In diesem Rahmen könnten folgende Fragen maßgeblich sein: Wie ändert sich die Position des Subjekts seit dem Aufkommen der Fotografie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, die mit einer anderen, durch die Technik vermittelten Erfahrung der Zeitlichkeit zusammenhängt? Wie kann die durch den Kontakt mit dem Realen bewirkte Fragilität unserer medialen Welten durch fotografische Praxis transparent gemacht werden? Kann die Spannung des Selbst und des Realen auf der Folie des buddhistischen Grundbegriffs der Leere (Śūnyatā) mit fotografischen Mitteln ‚dargestellt‘ werden? Wie ist dies philosophisch zu ergründen? Welche Rolle spielen Freiheit und Kreativität im Kontext der Medialisierung von solchem, das schlechthin nicht medialisierbar ist? Diese und ähnliche Fragen, die über den theoretischen Rahmen dieser Dissertation hinausgehen, könnten z. B. anhand von bestehenden Foto-Praktiken und Fotografien erforscht werden. Darüber hinaus besteht aber auch noch die Möglichkeit, Erkenntnisgewinn durch fotografische Projekte zu generieren. Deren Grundintention läge in der Erforschung der oben erwähnten Fragen *sowohl* durch die Praxis des Fotografierens selbst *als auch* durch die philosophische Behandlung, die das, was in solcher Praxis geleistet wird, reflektiert. Künftig möchte ich mich insbesondere mit Versuchen beschäftigen, die mit diesen Fragen angedeutet sind. Dass die vorliegende Dissertation den Weg dorthin vorbereitet und gebahnt hat, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden.

⁵¹² Ebd., S. 302.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., 301 f.

⁵¹⁵ Sepps Theorie kann ebenso in Hinsicht auf das Verhältnis von Foto-Aufnahme und Foto-Bild weitergeführt werden. Siehe hierzu, F. Gurjanov, „Vom Wirklichen zum Selbst: Phänomenologie der Fotografie mit Fink und Sepp“, in: H.R. Sepp (Hg.): *Fotografische Differenz. Interkulturelle Studien zum fotografischen Bild*, Nordhausen: Traugott Bautz (*libri nigri*, Bd. 88), 2022 (im Erscheinen).

Literaturverzeichnis

M. Abe, „Introduction“, in: K. Nishida, *Inquiry into the Good*, übers. v. M. Abe u. Ch. Ives, New Haven/London: Yale University Press, 1990, S. vii–xxvi.

E. Alloa, „Bare Exteriority: Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot“, übers. v. M. Hyatt. – COLLOQUY text | theory | critique, Bd. 10, 2005, S. 69–82.

E. Alloa: „Kunst – Werkästhetik als Ereignisästhetik“, in: *Heidegger-Handbuch : Leben - Werk - Wirkung*, hg. v. F. Grosser, K. Meyer, H. B. Schmid u. D. Thomä, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2013, S. 315–319.

R. Arnheim, „Nature of Photography“, in: *Critical Inquiry*, 1974, S. 149–161.

A. Azoulay, „Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay“, in: *Camera Obscura*, Bd. 91, 31:1, Durham: Duke University Press, 2016, S. 187–201.

R. Barthes, „Rhetorik des Bilds“, in: B. Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam, 2010 [1964], S. 78–94.

R. Barthes, „Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan)“, in: B. Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam, 2010 [1979], S. 95–101.

R. Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. D. Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014 [1980].

A. Bazin, „The Ontology of the Photographic Image“, in: *Film Quarterly*, 13:4, übers. v. H. Gray, 1960, S. 4–9.

A. Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“, in: R. Fischer (Hg.): *Was ist Film?*, übers. v. R. Fischer u. A. Düpee, Berlin: Alexander Verlag, 2009 [1945], S. 33–42.

W. Benjamin, „A Short History of Photography“, in: *Screen*, 13:1, übers. v. S. Mitchell, 1972, S. 5–26.

J. Berger, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation (Penguin Books), 1972.

J. Berger, „Understanding a Photograph“ in: *ders.*, hg. v. G. Dyer, London: Penguin Books, 2014.

R. Bernet, „Phenomenological Reduction and the Double Life of the Subject“, in: T. Kisiel u. J. van Buren (Hg.): *Reading Heidegger From the Start. Essays in His Earliest Thought*, übers. v. F. Renaud, Albany (New York): State University of New York Press, 1994, S. 245–267.

W. Blattner, „Ontology, the A Priori, and the Primacy of Practice: An Aporia in Heidegger’s Early Philosophy“, in: *Transcendental Heidegger*, hg. v. S. Crowell u. J. Malpas, Stanford: Stanford University Press, 2007, S. 10–27.

L. Blunck (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

P. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, übers. v. Sh. Whiteside, Cambridge/Oxford: Polity Press, 1990 [1965].

I. Breuer, „Towards a Vulnerability-Centred Phenomenological Ethics: Personhood, Humanity and Bodily Precariousness of The Mediatized, Exiled Subject“, in: F. Gurjanov, E. Coquereau-Saouma (Hg.): *Interpretationes*, Prag: Acta Universitatis Carolinae, Studia Philosophica Europeanea, Bd. 8/2, 2018., S. 98–119

J. Butler, „Photography, War, Outrage“, in: *theories and methodologies*, New York: The Modern Language Association of America, 2005, S. 822–827.

J. Butler, „Torture and the ethics of photography“, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, Bd. 25, 2007, S. 951–966.

R.E. Carter, *The Kyoto School: an Introduction*, Albany (New York): State University of New York Press, 2013.

H. Cartier-Bresson: „Der entscheidende Augenblick“, in: Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Philipp Reclam, 2010, S. 197–205

M. Cestari, „The Knowing Body: Nishida’s Philosophy of Active Intuition (*Kōiteki Chokkan*)“, in: *The Eastern Buddhist*, Vol. XXXI/2, Kyoto: The Eastern Buddhist Society/Otani University, 1998, S. 179–208.

M. Cestari, „The Problem of Aesthetics in Nishida Kitarō“, in: *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies, Hermeneutical Strategies: Methods of Interpretation in the Study of Japanese Literature*, Bd. 5, W. Lafayette, Indiana: Association for Japanese Literary Studies (AJLS), 2004, S. 175–191.

M. Cestari, „From Seeing to Acting: Rethinking Nishida’s Practical Philosophy“, in: J.W. Heisig, R. Bouso (Hg.): *Confluences and Cross-Currents (Frontiers of Japanese Philosophy*, Bd.6), Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2009, S. 273-296.

M. Cestari, „Between Emptiness and Absolute Nothingness: Reflections on Negation in Nishida and Buddhism“, in: J.W. Heisig u. R. Raud (Hg.): *Classical Japanese Philosophy (Frontiers of Japanese Philosophy 7)*, Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2010, S. 320–346.

Ch.-F. Cheung, „Preface“, in: *Kairos: Phenomenology and Photography*, Hong Kong: Edwin Cheng Foundation, Asian Centre for Phenomenology, 2009, S. V.

Ch.-F. Cheung, „Phenomenology and Photography: On Seeing Photographs and Photographic Seeing“, in: *Kairos: Phenomenology and Photography*, Hong Kong: Edwin Cheng Foundation, Asian Centre for Phenomenology, 2009, S. 2–9.

Ch.-F. Cheung, „Photography“, in: H.R. Sepp u. L. Embree (Hg.): *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht: Springer, 2010, S. 259–263.

Ch.-F. Cheung, „Self-Portrait Photography“, Hans Rainer Sepp (Hg.): *Back – Front – Self. Photographs by Chan Fai Cheung, Texts by Chan Fai Cheung, Filip Gurjanov and Hans Rainer Sepp* (Nordhausen: Traugott Bautz), 2022 (im Erscheinen).

Ch.Y. Cheung, „Nishida Kitarō’s Philosophy of Body“, in: *Dao*, Bd. 13, Dordrecht: Springer Science+Business Media, 2014, S. 507–523.

A. Cimino, *Phänomenologie und Vollzug. Heideggers performative Philosophie des faktischen Lebens*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2013.

A. Cimino, D. Espinet, T. Keiling, „Kunst und Geschichte“, in: D. Espinet, T. Keiling (Hg.): *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main: Klostermann, 2011, S. 123–138.

D. Costello, „The Question Concerning Photography“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70:1, 2012, S. 101–113.

M. Dalissier, „The Idea of the Mirror in Nishida and Dōgen“, James W. Heisig (Hg.): *Frontiers of Japanese Philosophy*, Bd.1, Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2006, S. 99–142.

B. Davis, „Provocative Ambivalences in Japanese Philosophy of Religion: With a Focus on Nishida and Zen“, in: J. W. Heisig (Hg.): *Japanese Philosophy Abroad*, Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2006, S. 246–274.

I. Därmann, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Wilhelm Fink, 1995.

O. Dia, „Mondialité et diversité culturelle“, in: F. Gurjanov, E. Coquereau-Saouma (Hg.): *Interpretationes*, Prag: Acta Universitatis Carolinae, Studia Philosophica Europeana, Bd. 8/2, 2018, S. 67–81.

H. Diebner, „Performativität und Heideggers Hermeneutik der Faktizität“, in: *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, 4:2, 2012, S. 267–285.

D.A. Dilworth, „Translator’s Preface“, in: K. Nishida, *Art and Morality*, übers. v. D.A. Dilworth u. V.H. Viglielmo, Honolulu: The University Press of Hawaii, 1973, S.vii–xi.

- H.L. Dreyfus, „Heidegger’s Critique of the Husserl/Searle Account of Intentionality“, in: *Heidegger Reexamined. Dasein, Authenticity, and Death* (Bd.1), hg. v. H.L. Dreyfus u. M. Wrathall, New York/London: Routledge, 2002, S. 135–156.
- P. Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. H. Wolf, übers. v. D. Hornig, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998 [1983].
- T.S. Eberle, „Der Akt des Fotografierens. Eine phänomenologische und autoethnografische Analyse“, in: *ders.* (Hg.): *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 97–116.
- R. Elberfeld, „Einleitung“, in: K. Nishida: *Logik des Ortes. Der Anfang der modernden Philosophie in Japan*, hg. und übers. v. R. Elberfeld, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999a, S. 1–19.
- R. Elberfeld: „Begriffserklärung“, in: ebd., 1999b, S. 285–310.
- R. Elberfeld, S. Krankenhagen (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- D. Espinet, T. Keiling (Hg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011.
- M. Ferraris, *Manifesto of New Realism*, übers. v. S. De Sanctis, Albany: Suny Press, 2014.
- E. Fink: *Play as Symbol of the World and Other Writings*, übers. v. I.A. Moore u. C. Turner, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2016.
- A. Fisher: „Beyond Barthes – Rethinking the Phenomenology of Photography“, in: *Radical Philosophy*, 2008, S. 19–29.
- V. Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, S. 100–118.
- V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography, 1983.
- V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, übers. v. A. Mathews, London: Reaktion Books, 2000.
- M. Fujita, *The Philosophy of the Kyoto School*, übers. v. Robert Chapeskie, Singapore: Springer, 2018.
- M. Gabriel, „Ist die Kehre ein realistischer Entwurf?“, in: D. Espinet, T. Hildebrandt (Hg.): *Suchen, Entwerfen, Stiften, Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014, S. 87–106.
- M. Gabriel, *Fields of Sense. A New Realist Ontology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

- S. Garlick: „Revealing the Unseen: Tourism, Art and Photography“, in: *Cultural Studies*, 16:2, 2002, S. 289–305.
- P. Geimer, „Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm“, in: *d i f f e r e n c e s: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18:1, übers. v. K. Gellen, Providence, Rhode Island: Brown University, 2007, S. 7–28.
- P. Geimer, *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2009.
- T. Gnosa, „Historisches oder mediales Apriori? Versuch einer terminologischen Rejustierung“, in: *Le foucauldien*, 3:1, 2017, S. 1–32, <https://doi.org/10.16995/lefou.31>.
- F. Greco, L. Krings, „Logik der Grenze: Räume des Übergehens im Anschluss an Nishida Kitarō“, in: L. Krings, F. Greco, Y. Kuwayama (Hg.): *Transitions. Crossing Boundaries in Japanese Philosophy, Frontiers of Japanese Philosophy*, Bd. 10, Nagoya: Chisokudō, Nanzan Institute for Religion & Culture, 2021, S. 122–172.
- C. Greenwald, „Photography as Art in Heidegger’s Philosophy“, in: *Episteme*, 3:1, Aufsatz 1, 1992, S. 13–22, <https://digitalcommons.denison.edu/episteme/vol3/iss1/3>.
- F. Gurjanov, „Phenomenology and Photographing: On ‘Photographic Reduction(s)’ and the Genesis of ‘Photographic Seeing’“, in: *Back-Front-Self: Photographs by Chan Fai Cheung, Texts by Chan Fai Cheung, Filip Gurjanov, and Hans Rainer Sepp*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2022 (im Erscheinen).
- F. Gurjanov, „Vom Wirklichen zum Selbst: Phänomenologie der Fotografie mit Fink und Sepp“, in: H.R. Sepp (Hg.): *Fotografische Differenz. Interkulturelle Studien zum fotografischen Bild*, Nordhausen: Traugott Bautz (*libri nigri*, Bd. 88), 2022 (im Erscheinen).
- J. Hasse, *Photographie und Phänomenologie. Mikrologien räumlichen Erlebens*“, Bd. 3, Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 2020.
- M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006 [1927].
- M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* (GA 3), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991 [1929].
- M. Heidegger, *Holzwege* (GA 5), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- M. Heidegger, *Nietzsche*, (GA 6.1), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996.
- M. Heidegger, *Wegmarken* (GA 9), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.
- M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (GA 24), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.
- M. Heidegger, *Being and Time*, übers. v. J. Stambaugh. New York: State University of New York Press, 1996.

- M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, übers. v. R. Taft, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- M. Heidegger, *The Phenomenology of Religious Life*, übers. v. M. Fritsch, J. A. Gosetti-Ferencei. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- J.W. Heisig, *Philosophers of Nothingness. An Essay on the Kyoto School*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- W.H. Huang, „The Shift in Nishida's Logic of Place“, in: W.K. Lam, Ch.Y. Cheung (Hg.): *Facing the 21st Century (Frontiers of Japanese Philosophy, Bd. 4)*, Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2009, S. 135–151.
- N. Huckle: „On Representation and Essence: Barthes and Heidegger“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43:3, 1985, S. 275–280.
- W.-S. Huh, „The Philosophy of History in the 'Later' Nishida: A Philosophic Turn“, in: *Philosophy East and West*, 40/3, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1990, S. 343–374.
- E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie (Husserliana Bd. VI)*, hg. v. W. Biemel, Den Haag: Martinus Nijhoff Publishers, 1956.
- M. Inwood, *A Heidegger Dictionary (The Blackwell Philosopher Dictionaries)*, Oxford: Blackwell, 1999.
- T. Izutsu: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, übers. v. D. Rosenstein, Reinbek bei Hamburg: rowohlt's enzyklopädie, 1991.
- K. Jaspers, *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge*, München/Zürich: Piper Verlag, 2008.
- A. Kemmann, „kairos“, in: Ch. Horn & Ch. Rapp (Hg.): *Wörterbuch der antiken Philosophie*, München: Ch. Beck, 2008, S. 227.
- H. Kenaan, *Photography and its Shadow*, Stanford: Stanford University Press, 2020.
- A. Kertész, „André Kertész“, Peter Adam (Prod.): *Master Photographers*, Teil 2, London: BBC Production, 1983.
- J. Koudelka, *Interview with F. Horvat*, übers. v. C. Martin, 1987, <http://www.horvatland.com/WEB/en/THE80s/PP/ENTRE%20VUES/Koudelka/entrevues.htm>.
- S. Kracauer, „Die Photographie“, in: I. Müller-Bach (Hg.): *Siegfried Kracauer Schriften 1927-1931*, Bd. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 [1927], S. 83–98.
- J.W. Krueger, „The Varieties of Pure Experience: William James and Kitaro Nishida on Consciousness and Embodiment“, in: *William James Studies* Bd. 1, 2006, S. 1–37.

J.W. Krummel, „*Basho*, World, and Dialectics: An Introduction to the Philosophy of Nishida Kitarō“, in: *Place & Dialectic: Two Essays by Nishida Kitarō*, übers. v. John W. M. Krummel u. S. Nagatomo, Oxford/New York: Oxford University Press, 2012, S. 3–48.

J.W. Krummel, *Nishida Kitarō's Chiasmatic Chorology: Place of Dialectic, Dialectic of Place*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

K.Y. Lau, „Chiasme du visible et de l'imaginaire. Esquisses pour une approche phénoménologique de la photographie“, in: *Chiasmi International: Publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty, Nouvelle série* Bd. 14, Paris/Milano/Pennsylvania: Vrin/Mimesis/Penn State University, S. 491–499.

I. Laner, „So wird anders gewesen sein. Zur Zeitlichkeit des photographischen Bildes“, in: D. Moran u. H.R. Sepp (Hg.): *Phenomenology 2010 (Selected Essays from Northern Europe: Traditions, Transitions, and Challenges*, Bd. 4), Bukarest: Zeta Books, 2011, S. 503–528.

L. Levin, „The Performative Force of Photography“, in: *Photography and Culture*, 2:3, London: Routledge (Taylor&Francis), 2009, S. 327–336.

A. Loughnane, „Nishida and Merleau-Ponty. Art, ‚Depth,‘ and ‚Seeing without a Seer‘“, in: *European Journal of Japanese Philosophy*, Bd. 1, hg. v. J. G. Strala u. T. Morisato, Nagoya: Chisokudō, 2016, S. 47–74.

A. Loughnane, *Merleau-Ponty and Nishida. Artistic Expression as Motor-Perceptual Faith*, Albany: State University of New York Press, 2019.

J.C. Maraldo, „Nishida Kitarō“, Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring Edition, 2019, url = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/nishida-kitaro/>>.

W. McNeill, *The Glance of the Eye: Heidegger, Aristotle, and the Ends of Theory*; Albany: State University of New York Press, 1999.

Q. Meillassoux, *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*, übers. v. R. Brassier, London/New York: Continuum, 2008.

B. Merker: „Die Sorge als Sein des Daseins (§§ 39-44)“, in: T. Rentsch, O. Höffe (Hg.): *Martin Heidegger: Sein und Zeit (Klassiker Auslegen*, Bd. 25), Berlin: Akademie Verlag, 2001, S.117–132.

D. Moriyama, „The Decision to Shoot“, in: I. Vartanian, A. Hatanaka, Y. Kambayashi (Hg.): *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*, New York: aperture, 2005, S. 34–36.

W.J. Nieberding, „On the Experience of Viewing Thomas Demand's Photographs“, in: *photographies*, 10:2, 2017, S. 145–155, <https://doi.org/10.1080/17540763.2017.1289118>.

K. Nishida, *Art and Morality*, übers. v. D.A. Dilworth u. V.H. Viglielmo, Honolulu: The University Press of Hawaii, 1973.

- K. Nishida, „Affective Feeling“, in: *Japanese Phenomenology. Phenomenology as the Trans-cultural Philosophical Approach*, hg. v. Y. Nitta, H. Tatematsu, Dordrecht/Boston/London: D. Seidel Publishing Company, 1979, S. 223–247.
- K. Nishida, *Über das Gute*, übers. v. P. Pörtner, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1989.
- K. Nishida, „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, in: Ryōsuke Ōhashi (Hg.): *Die Philosophie der Kyōto Schule. Texte und Einführung*, übers. v. E. Weinmayr, Freiburg/München: Karl-Alber Verlag, 1990a, S. 54–118.
- K. Nishida, „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, in: ebd., 1990b, S. 119–137.
- K. Nishida, „Ort“, in: *ders. Logik des Ortes. Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, übers. u. hg. v. Rolf Elberfeld, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999a, S. 72–139.
- K. Nishida, „Ich und Du“, in: ebd., 1999b, S. 140–203.
- K. Nishida, „Einführende Texte von Nishida zu Nishida“, in: ebd., 1999c, S. 20–71.
- K. Nishida, *L'Éveil à soi*, übers. u. hg. v. J. Tremblay, Paris: cnrs philosophie, 2003.
- K. Nishida, „Basho“, in: *Place & Dialectic: Two Essays by Nishida Kitarō*, übers. u. hg. v. J.W.M. Krummel u. S. Nagatomo, Oxford/New York: Oxford University Press, 2012a S. 49–102.
- K. Nishida, „Logic and Life“, in: ebd., 2012b, S. 103–174.
- K. Nishida, „Der geschichtliche Leib“, in: *European Journal of Japanese Philosophy*, Bd. 1, übers. v. L. Krings, hg. v. J. G. Strala u. T. Morisato, Nagoya: Chisokudō, 2016, S. 218–246.
- nkz 『西田幾多郎全集』 [Gesammelte Werke Nishida Kitarōs], Tokyo: Iwanami Shoten, 1978, 19 Bde.
- K. Nishitani, *Was ist Religion?*, übers. von D. Fischer-Barnicol, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1986.
- K. Novotný, „Der Leib-Körper als Kern und Grenze der Subjektivität“, in: C. Nielsen, K. Novotný, Th. Nenon (Hg.): *Kontexte des Leiblichen / Contexts of Corporality*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2016, S. 71–96.
- R. Ōhashi, *Kire. Das schöne in Japan*, übers. v. R. Elberfeld, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.
- B.D. Palmer, „Redundant Photographs: Cameras, Software and Human Obsolescence“, in: D. Rubinstein, J. Golding, A. Fisher (Hg.): *On the Verge of Photography: Imagining Beyond Representation*, Birmingham: ARTicle Press, 2013, S. 49–67.

- C.S. Peirce, „Die Kunst des Rasonierens“, *Semiotische Schriften*, Bd.1, übers. u. hg. v. C.J.W. Kloesel u. H. Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 191–201.
- M. Pettersson, „Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69/2, Wiley, American Society for Aesthetics, 2011, S. 185–196.
- D. Prieto Arrubla, „Politique de l’image: apparition de l’humain et résistance à partir de Judith Butler et Georges Didi-Huberman“, in: F. Gurjanov u. E. Coquereau-Saouma (Hg.): *Interpretationes*, Prag: Acta Universitatis Carolinae, Studia Philosophica Europeana, Bd. 8/2, 2018, S. 82–97.
- T. Rentsch, „»Sein und Zeit«. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, in: *Heidegger-Handbuch : Leben - Werk - Wirkung*, hg. v. F. Grosser, K. Meyer, H. B. Schmid u. D. Thomä, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2013, S. 48–74.
- L. Rosenstein, „Heidegger’s Aesthetics: The Art Object and History“, in: *Studies in the Humanities*, 35:1, Indiana, PA: University of Indiana Pennsylvania, 2008, S. 50–98.
- M. Russell, „Phenomenological Reduction in Heidegger’s *Sein Und Zeit*: A New Proposal“, in: *Journal of the British Society for Phenomenology*, 39:3, 2008, S. 229–248, <https://doi.org/10.1080/00071773.2008.11006649>.
- T. Sakakibara, „Phenomenology in a different voice: Husserl and Nishida in the 1930s“, in: C. Ierna, H. Jacobs, F. Mattens (Hg.): *Philosophy, Phenomenology, Sciences. Essays in Commemoration of Edmund Husserl (Phaenomenologica Bd. 200)*, Dodrecht/Heidelberg/London/New York: Springer, 2010, S. 679–693.
- R. Sembera, *Rephrasing Heidegger: A Companion to Being and Time*, Ottawa: University of Ottawa Press, 2008.
- H.R. Sepp, „Erde und Leib: Ort der Ökologie nach Husserl“, in: C. Ierna, H. Jaccobs, F. Mattens (Hg.): *Philosophy, Phenomenology, Sciences. Essays in Commemoration of Edmund Husserl (Phaenomenologica, Bd. 200)*, Dordecht/Heidelberg/London/New York: Springer, 2010, S. 505–521.
- H. R. Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- H.R. Sepp, „Das Reale und die Welt“, in K. Novotný u. C. Nielsen (Hg.): *Die Welt und das Reale (libri nigri, Bd. 78)*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2020, S. 295–310.
- H. R. Sepp: „Kamera und Leib: Film in statu nascendi“, in: *STUDIA PHAENOMENOLOGICA XVI*, Bukarest: Zeta Books, 2016, S. 91–109.
- H.R. Sepp: „Was ist das Selbst? Zugänge zu einem Unzugänglichen“, in: F. Gurjanov (Hg.): *Unzugänglichkeit des Selbst. Perspektiven auf die Subjektivität (libri virides, Bd. 30)*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2016, S. 11–18.

F. Schalow, A. Denker (Hg.): *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy (Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, Bd. 101)*, Lanham/Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc, 2010.

E. Schürmann, „Erscheinen als Ereignis. Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie“, in: E. Alloa (Hg.): *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München: Wilhelm Fink, 2013, S. 17–38.

E. Schürmann, „Stil als Artikulation einer Haltung“, in: S. Deines, J. Liptow, M. Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zur einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 296–315.

E. Schürmann, „Ästhetik – Aisthetik – Kunstphilosophie“, in: E. Schürmann, S. Spanknebel, H. Wittwer (Hg.): *Formen und Felder des Philosophierens. Konzepte, Methoden, Disziplinen*, Freiburg/München: Karl Alber, 2018, S. 224–251.

R. Shusterman, „Photography as Performative Process“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70:1, Hoboken, New Jersey: Wiley Blackwell on behalf of the American Society for Aesthetics, 2012, S. 67–77.

A.J. Steinbock, *Phenomenology in Japan*, Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1998.

G. Stenger, „'Selbst' als Grundwort im Spannungsfeld zwischen Heideggers und ostasiatischem Denken“, in: A. Denker, S. Kadowski, R. Ōhashi, G. Stenger, H. Zaborowski (Hg.): *Heidegger und das ostasiatische Denken (Heidegger-Jahrbuch, Bd. 7)*, Freiburg, München: Alber, 2013, S. 74–101.

L. Suchman, *Plans and Situated Actions: The Problem of Human-Machine Communication*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

H.F. Talbot, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1844.

T. Tani, „Inquiry into the I, disclosedness, and self-consciousness: Husserl, Heidegger, Nishida“, in: A. Steinbock (Hg.): *Phenomenology in Japan*, Dordrecht: Springer-Science+Business Media, B.V., 1998, S. 15–29.

I. Torsen, „Disinterest and Truth: On Heidegger's Interpretation of Kant's Aesthetics“, in: *The British Journal of Aesthetics*, 56: 1, 2016, S. 15–32.

J. Tremblay, „Introduction“, in: K. Nishida: *Autoveil: Le Systeme des universels*, übers. v. J. Tremblay, Nagoya: Chisokudō, 2017, S. 5–19.

E. Tugendhat, *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1970.

S. Ueda, „Leere und Fülle – Śūnyatā im Mahāyāna-Buddhismus Zum. Selbstgewahrnis des wahren Selbst“, in: *ders., Wer und was bin ich? Zur Phänomenologie des Selbst im Zen-Buddhismus (Welten der Philosophie, Bd. 6)*, München/Freiburg: Karl Alber, 2016.

A. Vinegar, „Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography“, in: *Art History*, 32:5, 2009, S. 852–873.

K. Walton, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, in: S. Walden (Hg.): *Photography and Philosophy, Essays on the Pencil of Nature*, Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing, 2008 [1984], S. 14–49.

K. Ward, *Augenblick: The Concept of the 'Decisive Moment' in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, Aldershot: Ashgate, 2008.

W. Warkocki, „Le (mi)lieu de la nature : Heidegger en dialogue avec Watsuji“, in: F. Gurjanov, E. Coquereau-Saouma (Hg.): *Interpretationes*, Prag: Acta Universitatis Carolinae, Studia Philosophica Europeana, Bd. 8/2, 2018, S. 35–52.

L. Wiesing, „Was könnte « Abstrakte Fotografie » sein?“, in: *ders.: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 81–98.

L. Wiesing, „Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit: Zur Husserl-Rezeption bei Flusser“, in: *Flusser Studies* 10, 2010, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/wiesing-fotografieren.pdf>.

L. Wiesing, *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*, übers. v. N. A. Roth, London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury, 2016, S. 136–140.

H. Wolf, „Vorwort“, in: P. Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. H. Wolf, übers. v. D. Hornig, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 7–14.

D. Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

Online-Quellen:

Britannica Academic, Encyclopædia Britannica, <https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate>.

Homepage, gewidmet der Fotografin Vivian Maier, <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/>.

Das Blog von John Maloof, <https://thechicagoambassador.wordpress.com/2015/02/12/john-maloof-the-man-who-took-vivian-maier-from-the-storage-bin-to-the-academy-awards/>.

Das Video „John Free Goes Shooting ‘What a Joy of Life’ Street Photography Tips“, https://www.youtube.com/watch?v=G8-yjR0gPQE&ab_channel=JohnFree.

Englisches etymologisches Wörterbuch, <https://www.etymonline.com/>.

Deutsches etymologisches Wörterbuch, <https://www.dwds.de>.

Fotos:

André Kertész, *The Lost Cloud, New York* (negative 1937, print 1970s), © Estate of André Kertész, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/55746/andre-kertesz-the-lost-cloud-new-york-american-negative-1937-print-1970s/>.

Fred Herzog, *U R Next* (1957), Laurence Miller Gallery: <http://www.laurencemillergallery.com/artists/fred-herzog/featured-works?view=slider#11>.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 0: Zdzisław Darasz: Chinesische Mauer, 1998.

Abb. 1: Filip Gurjanov: Nicht Einsteigen.

Abb. 2: Ch.-F. Cheung: A Man Walking.

Abb. 3: Filip Gurjanov: Blick auf die Eitai-Brücke.

Abb. 4: Ch.-F. Cheung: Der Fotograf in der Fotografie.

Abb. 0 und Abb. 1 wurden bisher nicht veröffentlicht. Abb. 2 und Abb. 4 werden im folgenden Band publiziert: H.R. Sepp (Hg.): *Back-Front-Self: Photographs by Chan Fai Cheung, Texts by Chan Fai Cheung, Filip Gurjanov, and Hans Rainer Sepp*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2022 (im Erscheinen); die Abb. 3 wurde veröffentlicht in: F. Gurjanov: „Zu einer Ort-Logik des Fotografierens. Perspektiven mit Nishida Kitarō“, in: L. Krings, F. Greco, Y. Kuwayama (Hg.): *Transitions: Crossing Boundaries in Japanese Philosophy, Chisokudō: Frontiers of Japanese Philosophy*, Bd. 10, Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2021, S. 290. Der Verfasser hat die Erlaubnis erworben, diese Fotografien zu verwenden.