

# Zu einer Ort-Logik des Fotografierens

Perspektiven mit Nishida Kitarō<sup>1</sup>

Filip Gurjanov

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.“<sup>2</sup> 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)“<sup>3</sup> betont.

1. Diese Publikation entstand an der Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft der Universität Wien sowie an der Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität (Prag) und wurde von 2018 bis 2019 zum Teil durch die Grant-Agentur der Karls-Universität (GAUK), sowie durch das tschechische Ministerium für Bildung, Jugend und Sport (internationale Förderung für dauerhafte Entwicklung der Forschungsorganisationen) finanziert. Filip Gurjanov ist derzeit DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW).

2. GEIMER 2009, 10.

3. DUBOIS 1998, 61.

Nur selten erachtet man jedoch den von Dubois benannten Vollzug des Fotografierens als ein eigenständiges Thema der fototheoretischen Reflexion.<sup>4</sup> M. E. ist für Fotografien nicht nur die Referentialität, ihr „Es-ist-so-gewesen“<sup>5</sup> 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 phänomenologischen Analyse zu unterwerfen.<sup>6</sup> In diesem Aufsatz möchte ich daher das Fotografieren selbst als eine Form „ästhetischer Praxis“<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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 (場所の論理) wird in diesem Aufsatz eine eigenständige topologische Theorie des fotografischen Akts skizziert. Darüber hinaus wird die topologische Herangehensweise dieses Aufsatzes zum Schluss um

4. 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.

5. BARTHES 2014, 87.

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

7. Vgl. ELBERFELD / KRANKENHAGEN 2017.

8. ARNHEIM 1974, 159.

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 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,

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.<sup>9</sup> 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).<sup>10</sup>

9. 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.

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

## 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“<sup>11</sup> Modell des menschlichen Sehens, welches im Gegensatz zu einem „uniperspektivischen“<sup>12</sup> steht. Letzteres setze eine positivistische Ontologie voraus, von der sich laut Loughnane sowohl Merleau-Ponty als auch Nishida zu distanzieren versuchen.<sup>13</sup> 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’.<sup>14</sup>

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“<sup>15</sup>, 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 visi-

11. LOUGHNANE 2016, 49.

12. Ebd.

13. Vgl. ebd., 50.

14. Ebd., 56.

15. Ebd., 50.

ble.“<sup>16</sup> 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*.<sup>17</sup> Sich auf die Interpretation von Rosalind Krauss stützend, argumentiert Loughnane dafür, dass die verformten Figuren Rodins denjenigen oder 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.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> 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?

16. Ebd., 56.

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

18. Ebd., 59–62.

19. 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.

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,<sup>20</sup> 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.

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

20. Vgl. ebd., 64.

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?



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

haben, 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.“<sup>21</sup> 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.

### ORT-LOGIK DES FOTOGRAFIERENS

Durch das Aufkommen der Idee des „Ortes“ (場所) erfuhr die Philosophie Nishidas eine entscheidende Wende.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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

21. PEIRCE 1986, 193.

22. Vgl. FUJITA 2018, 15.

23. Vgl. ebd.

Praxis nachvollziehbar und auch als gerechtfertigt betrachtet werden kann.

Nishida denkt den Ort zunächst in einem ontologischen Sinn.<sup>24</sup> Er weist auf die Tatsache einer notwendigen Verortung jedes Seienden hin: „Seindes muß sich in etwas (*nanika ni oite*) befinden“,<sup>25</sup> 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.“<sup>26</sup> 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.“<sup>27</sup> 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 Gegen-

24. 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.

25. NISHIDA 1999A, 72.

26. Ebd.

27. Ebd., 74–5.

stand 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.<sup>28</sup> 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 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.<sup>29</sup>

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

28. 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, 60–1.

29. 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, 6–19.

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.

### *Der Ort der Kamera*

Bisher wurde schon darauf hingewiesen, dass das Fotografieren ohne das technische Sehen der Kamera nicht denkbar ist.<sup>30</sup> 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 ersteren 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“ (移り渉り *utsuri-watari*), dessen Wortbestandteil *utsuru* nicht nur als „übergehen“, sondern auch als „spiegeln“ (写る/映る) gelesen werden kann.

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

30. 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.

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 fotografi-

schen 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)<sup>31</sup> 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 Spiegeln 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.<sup>32</sup>

Das Bestehen auf die Wirklichkeitstreue der Fotografie ist zwar berechtigt,<sup>33</sup> da sie im Unterschied zu anderen Bildern wie Zeichnungen oder Gemälden durch das nahezu momentane Festhalten einer Widerspiegelung von etwas Wirklichem entsteht.<sup>34</sup> Da aber

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

32. NISHIDA 1999A, 88.

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

34. 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,

eine Kamera, ähnlich wie ein klarer Spiegel (鏡) ein Seiendes ist, kann sie mit Nishida gesprochen nur „in verzerrter Weise“<sup>35</sup> 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 absoluten 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 Spiegeln bei Nishida kann das Spiegeln im Sinne des „Formierens“ zugleich als ein „Deformieren“ gedacht werden.<sup>36</sup> 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

---

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 2021 (im Erscheinen).

35. NISHIDA 1999A, 88.

36. Vgl. DALISSIER 2006, 107.

einer (realen) Form zu einer anderen und neuen Form, die die Fotografie erst ermöglicht.<sup>37</sup>

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,<sup>38</sup> 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 auch verzerren, bzw. die Wirklichkeit

37. 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.

38. 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.

wird durch unterschiedliche Fotoapparate je unterschiedlich transformiert.

### *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,<sup>39</sup> entstehen fotografische Bilder dennoch nicht einfach von selbst. Ein Fotoapparat wird beim Fotografieren von einem oder einer Fotografierenden bedient.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> Diese widersprüchliche Situation, in der sich der/die Fotografierende und die Kamera befinden, äußert

39. Vgl. BAZIN 2009, 37.

40. 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, 17–18. Barthes und auch viele andere Fototheoretiker interessieren sich für das Foto-Bild, nicht für den fotografischen Akt und seine eigentümliche Praxis.

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

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.<sup>42</sup> 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 Eigenständigkeit bei; ihre je eigene technische Perspektive ist durch das Sehen des/der Fotografierenden nicht ersetzbar. Zugleich schätzen wir gute Fotografie-er 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.<sup>43</sup> 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,<sup>44</sup> zugleich aber an den Menschen, als eine Verlängerung des Leibes,<sup>45</sup> gebunden bleibt.

42. Vgl. SEPP 2020, 299.

43. Dieser Vergleich geht in der Fototheorie auf Flusser zurück. Vgl. FLUSSER 1983, 19.

44. Vgl. NISHIDA 2012B, 107.

45. Vgl. ebd., 139, 149.

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.<sup>46</sup> 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 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 Bemerkens eines Gegenstandes oder einer Szene, über die leibliche Bewegung und entsprechende Positionierung der Kamera, bis hin zum Fokussieren des gesuchten Sujets und dem Abdrücken des Auslösers reicht. Das Foto

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

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.

### *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,<sup>47</sup> 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 Fotografie-rens, 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.<sup>48</sup> Denn das Fotografieren ist immer schon auf Faktoren angewiesen, die die Verortung des/der Fotografierenden und seiner oder ihrer Kamera übersteigen und

47. 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 2021 (im Erscheinen).

48. 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, 72.

zu denen 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.“<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> Der oder die Fotografierende bestimmt zwar mit seiner oder ihrer Kamera die Verortung der Perspektive eines jeden Fotos.<sup>51</sup> 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 (歴史の世界) gedacht werden kann. Was sich dem/der Fotografierenden

49. ARNHEIM 1974, 153.

50. Den Hinweis auf „*peri*-logic“ bei Nishida entnehme ich John Krummel. Vgl. KRUMMEL 2012, 6. Vgl. auch NISHIDA 2012A, 52, Fußnote 25.

51. 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.

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.<sup>52</sup> 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*,<sup>53</sup> heißt dies, dass die geschichtliche Welt immer auch schöpferisch (創造的) ist.<sup>54</sup> Mehr noch: Der Mensch befindet sich laut Nishida nicht bloß *in* der geschichtlichen Welt, sondern er ist ein *integraler Teil* derselben.<sup>55</sup>

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.<sup>56</sup> 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 (ポイエシスの) Praxis dar, welche aber erst auf dem Boden des Geschichtlichen, als ihrer Grundlage, möglich wird.<sup>57</sup>

52. Vgl.: „A photograph is always a photograph of something which actually exists.“ WALTON 2008, 20.

53. 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.

54. Vgl.: „Schöpfung besteht in kontinuierlicher Veränderung.“ NISHIDA 2016, 240.

55. Nishida sagt: „Auch wenn man bisher bereits über die Welt nachgedacht hat, dachtet 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., 22.4.

56. Vgl. NISHIDA 2003, 145–46.

57. Vgl.: „[D]ie Dinge werden nicht nur vom Ich-Subjekt geschaffen, es muß dazu eine

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 Bemerkten 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.<sup>58</sup>

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 wird.<sup>59</sup> „[W]ir wirken nicht von außerhalb der Welt“, sagt Nishida, „sondern sind, wenn wir wirken, bereits inmitten der Welt. Das Wirkende ist ein Gewirktes.“<sup>60</sup> Was handelnd gesehen wird (das Bemerkten 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

---

geschichtliche Grundlage geben.“ NISHIDA 1990B, 122.

58. 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.

59. Siehe z. B. NISHIDA 1999B.

60. NISHIDA 1990A, 80, Fußnote 6.

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 (行為の直観) nahelegt, nicht streng voneinander zu unterscheiden sind, sondern vielmehr als ein Verhältnis der wechselseitigen Bestimmung zu verstehen sind.<sup>61</sup> „Gestalten ist Sehen“, schreibt Nishida, das heißt, „wir wirken aus dem Sehen heraus.“<sup>62</sup>

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?<sup>63</sup>

61. Auch kreiert 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.

62. NISHIDA 1990A, 80, Fußnote des Übersetzers 14 (NKZ 9: 168).

63. 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.

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 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 Fotografieren-

den, 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.

## 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) beschreibt.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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).<sup>66</sup> 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.“<sup>67</sup> 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 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*

64. 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.

65. NISHIDA 2003, 147.

66. Ebd., 56.

67. NISHIDA 1999B, 141.

*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“,<sup>68</sup> eine „Aktion im Präsens“,<sup>69</sup> und auch eine „sehr starke Präsenz, die das ‚es-ist-so-gewesen‘ wirksam *garantiert*.“<sup>70</sup> 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.“<sup>71</sup> In diesem Sinne kann mit Nishida behauptet werden, dass die fotografische Aufnahme auf eine eigenartige Weise den entscheidenden Augenblick<sup>72</sup> festhält: Etwas wird *als Vergangenes* im Augenblick

68. BARTHES 2010, 98.

69. Ebd.

70. 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., 99.

71. KRUMMEL 2015, 114.

72. Ein der berühmtesten Fotografen aller Zeiten, Henri Cartier-Bresson, hat von

der Aufnahme *für die Zukunft* bewahrt. Anders gewendet: was sich im Jetzt, zum Zeitpunkt der Aufnahme, aus einer „unendlichen Vergangenheit“<sup>73</sup> her kommend zeigt, wird zu einer eingefangenen Ansicht, die sich, soweit das Foto nicht zerstört wird oder verloren geht, in eine „unendliche Zukunft“<sup>74</sup> hin erstreckt, in der das Foto betrachtet werden kann. Die augenblickliche Handlung des Fotografierens eröffnet eine Möglichkeit des kontinuierlichen Zurückkommens auf denselben diskontinuierlichen Augenblick der Aufnahme (die Fotografie). Auf einem Foto ist – wie in einem Haiku, wie Roland Barthes bemerkt – „alles sofort gegeben.“<sup>75</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

### Abkürzungen

NKZ 『西田幾多郎全集』[Gesammelte Werke Nishida Kitarōs] (Tokyo: Iwanami Shoten, 1978), 19 Bde.

### Sonstige Quellen

ARNHEIM, Rudolf

1974 „Nature of Photography“, *Critical Inquiry*, September Issue, 149–61.

BARTHES, Roland

2010 „Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan) (1979)“, Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie* (Stuttgart: Philipp Reclam), 95–101.

2014 *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

BAZIN, André

2009 „Ontologie des photographischen Bildes“, Robert Fischer (Hg.): *Was ist Film?* Übers. v. Robert Fischer und Anna Düpee (Berlin: Alexander Verlag), 33–42.

---

der fotografischen Aufnahme genau als dem „entscheiden Augenblick“ gesprochen. Vgl. CARTIER-BRESSON 2012.

73. NISHIDA 1999B, 159.

74. Ebd., 160.

75. BARTHES 2010, 100.

- CARTIER-BRESSON, Henri  
 2010 „Der entscheidende Augenblick“, Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie* (Stuttgart: Philipp Reclam), 197–205.
- CHEUNG Chan Fai 張燦輝  
 2021 „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). (im Erscheinen)
- DALISSIER, Michael  
 2006 „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), 99–142.
- DUBOIS, Philippe  
 1998 *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Schriftreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd.1, hg. v. Herta Wolf (Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst).
- ELBERFELD, Rolf / KRANKENHAGEN, Stefan (Hg.)  
 2017 *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung* (Paderborn: Wilhelm Fink).
- FLUSSER, Vilém  
 1983 *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography).  
 1994 *Gesten: Versuch einer Phänomenologie* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag).
- FUJITA Masakatsu 藤田正勝  
 2018 *The Philosophy of the Kyoto School*, übers. v. Robert Chapeskie (Singapore: Springer).
- GEIMER, Peter  
 2009 *Theorien der Fotografie: Zur Einführung* (Hamburg: Junius).
- GURJANOV, Filip  
 2021 „Phenomenology and Photographing. On Photographic Reduction(s) and the Genesis of Photographic Seeing“, 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). (im Erscheinen)

KERTÉSZ, André

- 1983 „André Kertész“, Peter Adam (Prod.): *Master Photographers*, Teil 2 (London: BBC Production).

KRUMMEL, John W. M.

- 2012 „Basho, World, and Dialectics: An Introduction to the Philosophy of Nishida Kitarō“, *Place & Dialectic: Two Essays by Nishida Kitarō*, übers. v. John W. M. Krummel und Shigenori Nagatomo (Oxford / New York: Oxford University Press), 3–48.
- 2015 *Nishida Kitarō's Chiasmatic Chorology. Place of Dialectic, Dialectic of Place* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press).

LOUGHNANE, Adam

- 2016 „Nishida and Merleau-Ponty. Art, ‚Depth‘ and ‚Seeing without a Seer““. *European Journal of Japanese Philosophy* 1 (Nagoya: Chisokudō), 47–74.

MARALDO, John C.

- 2019 „Nishida Kitarō“, Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring Edition, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/nishida-kitaro/>>.

NISHIDA Kitarō 西田幾多郎

- 1990A „Selbstidentität und Kontinuität der Welt“, Ryōsuke Ōhashi (Hg.): *Die Philosophie der Kyōto Schule. Texte und Einführung*, übers. v. Elmar Weinmayr (Freiburg/München: Karl-Alber Verlag), 54–118.
- 1990B „Das künstlerische Schaffen als Gestaltungsakt der Geschichte“, ebd., übers. v. Elmar Weinmayr, 119–137.
- 1999A „Ort“, *Logik des Ortes: Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, übers. u. hg. v. Rolf Elberfeld (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 72–139.
- 1999B „Ich und Du“, ebd., 140–203.
- 2003 „L'auto-identité absolument contradictoire“, *L'Éveil à soi*, übers. u. hg. v. Jacynthe Tremblay (Paris: CNRS philosophie).
- 2012A „Basho“, *Place & Dialectic: Two Essays by Nishida Kitarō*, übers. u. hg. v. John W. M. Krummel und Shigenori Nagatomo (Oxford/ New York: Oxford University Press), 49–102.
- 2012B „Logic and Life“, ebd., 103–74.
- 2016 „Der geschichtliche Leib“, *European Journal of Japanese Philosophy* 1, übers. v. Leon Krings (Nagoya: Chisokudō), 218–46.

PEIRCE, Charles Sanders

- 1986 „Die Kunst des Rasonierens“, *Semiotische Schriften*, Bd.1, übers.

u. hg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 191–201.

SHUSTERMAN, Richard

2012 „Photography as Performative Process“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70/1: 67–77.

SEPP, Hans Rainer

2020 „Das Reale und die Welt“, Karel Novotný / Cathrin Nielsen (Hg.): *Die Welt und das Reale | The World and the Real | Le monde et le réel* (Nordhausen: Traugott Bautz; libri nigri Bd. 78), 295–310.

STEINBOCK, Anthony J. (Hg.)

1998 *Phenomenology in Japan* (Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers).

TREMBLAY, Jacynthe

2009 „The Potential of Nishida’s ‚Encompassing‘ Language“, Lam Wing-keung / Cheung Ching-yuen (Hg.): *Essays in Japanese Philosophy*, Vol. 4 (Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture), 127–34.

WALTON, Kendall

2008 „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, Scott Walden (Hg.): *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature* (Malden/Oxford: Blackwell Publishing), 14–49.