

## Virtuelle Lichtgestalten

Purely actual objects do not exist. Every actual is surrounded by a cloud of virtual images. *Gilles Deleuze* 1

### *Einstein versus Bergson*

Der zweidimensionale Bildausschnitt der Fotografie, in dem es keine aktuelle Bewegung mehr gibt, hat sich von der wahrnehmbaren Welt abstrahiert. Im dreidimensionalen Alltag der relativ langsamen Bewegungsgeschwindigkeiten, erleben wir illusorisch Ort und Zeit als zwei verschiedene Gegebenheiten. Jemand beliebiges bewegt sich von hier nach dort durch den Raum und benötigt dafür Zeit. Im hergestellten Bild jedoch sind Ort und Zeit auf einer gemeinsamen Fläche verschmolzen, weil jede Bewegung erstarrt ist. In der Relativitätstheorie formuliert Einstein die Raumzeit oder genauer das Raum-Zeit-Kontinuum, als die Vereinigung von Raum und Zeit in einer einheitlichen vierdimensionalen Struktur und erst bei Lichtgeschwindigkeit zeigt sich, dass Zeit und Ort eines Ereignisses sich stets gegenseitig bedingen und krümmen. Letztlich hat Einstein jedoch die Tendenz die Zeit dem Raum unterzuordnen. Die Bedingtheit von Ort (Raum) und Zeit lässt sich jedoch in den zwei Dimensionen eines Bildes, auch wenn es durch Licht modelliert wurde, nicht darstellen. Der französische Philosoph Henri Bergson, Zeitgenosse Einsteins, hatte sich mit diesem, zur Zeit als die Relativitätstheorie entstand, eine berühmte Kontroverse über die Natur der Zeit geliefert, in der Bergson versucht die Zeit als Dauer zu denken und so dem Raum wieder zu entreißen. Allgemein wurde diese Debatte in der Folge als großes Missverständnis und missglückter Dialog zwischen der Physik und der Philosophie abgetan. Im Versuch das Verhältnis von Zeit, Bewegung und Dauer im Bezug zum Raum neu zu denken, hat Bergson das Konzept der Virtualität eingeführt, dass wiederum dem Denken von Gilles Deleuze entscheidende Impulse verliehen hat. In seiner Studie über das Kino kommt Deleuze mit Hilfe Bergsons zu einer verstörenden Überlegung: „Die Vergangenheit vermischt sich nicht mit der mentalen Existenz der Erinnerungs-Bilder, die sie in uns aktualisieren. Es ist die Zeit, in der sie sich bewahrt: sie ist das virtuelle Element, in das wir eindringen, um die „reine Erinnerung“ aufzufinden, die sich in einem „Erinnerungs-Bilder“ aktualisieren wird. [...] so wie wir die Dinge dort wahrnehmen, wo sie gegenwärtig sind, im Raum, erinnern wir uns an sie dort, wo sie vergangen sind, in der Zeit. [...] Das Gedächtnis ist nicht in uns, wir sind es, die wir uns in einem Seins-Gedächtnis, in einem Welt-Gedächtnis bewegen.“<sup>2</sup> Es führte hier viel zu weit, dieses Rätsel zu entfalten, aber es könnte als provisorischer Schlüssel dienen, sich den künstlerischen Arbeiten von Michael Wesely vorsichtig zu nähern.

### *Die Welt an sich*

Nehmen wir an, es gäbe keinen Gott und somit keine Menschen, dann hätte das Ganze keinen Anfang und kein Ende, keine Perspektive, Richtung, Grenzen, Fixpunkte oder feste Formen, kurz keinen Standpunkt und Blick, es sei denn etwas anderes stellte sich dem Kosmos in den Weg, etwas das wir nicht kennen. Ohne eine Verarbeitung der ganzen „Informationen“, verharrt die auf sich selbst gestellte Materie in einer amorphen, anfangs- und endlosen Gegenwart von ineinander verschmolzenen Bildern. Diese spekulative Aussage ist selber schon von einem Standpunkt geprägt und setzt somit den gesamten Prozess voraus, der letztlich die medialen Phänomene hervorgebracht hat, die diese unmögliche Artikulation möglich machen: Augen, Gehirne und Kameras etc.. Für einen Blick und ein Denken wird aus der „amorphen endlosen Gegenwart“ die lineare Serie mit Anfang und Ende: Urknall, Raumzeit, Elemente, Materie, Kosmos, Galaxien, Licht, Milchstraße, Erde, Biosphäre, Evolution, Menschen, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Apokalypse. Kurz: die Welt als Raum und Zeit. Auf der Ebene der Zeit erhalten wir Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und als Raum Ausdehnung, Objekte und Subjekte. Die Amorphe endlose Gegenwart wäre alleingelassen, noch nicht einmal eine reine Geometrie. Stellt sich ihr jedoch etwas in den Weg, dann entsteht wie durch ein Wunder eine kosmologische Geschichte, innerhalb derer es eine Geschichte der Materie gibt, innerhalb derer wiederum eine Geschichte des Lebens, und in dieser schließlich unsere eigene Geschichte.

### *Das Medium ist die Botschaft*

Muss man wirklich so weit ausholen, um die Arbeiten von Michael Wesely zu begreifen? In gewisser Weise ja, weil das Material seiner Photographien die irreversiblen Spuren der Vergangenheit sind, die sich in der Gegenwart als Formen ablagern, angespült aus dem endlosen Reservoir vergangener und verpasster

Möglichkeiten oder Potenziale, die schon lange vergangen oder nie wirklich zum Ausdruck gekommen sind, bevor sie sich wieder in die virtuelle Zone zurückziehen, um Platz für neue Aktualisierungen zu schaffen. Sie sind nicht mehr aktuell aber dennoch real. Das auf sich alleine gestellte Gehirn, kann diesen Teil der Realität zwar denken und konzeptuell erfassen aber nicht registrieren und aufzeichnen und die bloßen Augen können diese Zone (fast) nicht sehen. Es braucht ein anderes Medium um diesen Bewegungen die Möglichkeit zu geben sich einzuschreiben und so Spuren zu hinterlassen. Verwendet man das Medium, die Kamera, so wie sie konzipiert und gebaut wurde und produziert in Sekundenbruchteilen Photographien, erstellt man fixierte Bildausschnitte der Realität, die jetzt über ihren Rahmen mit dieser in Kontakt stehen, weil sie von ihr abgeschöpft und getrennt wurden – in alle Ewigkeit. Diese visuelle Amputation macht jedes beliebige Bild, das durch den Kosmos irrt und vergeht zu einer Ikone: Geronnene und im zweidimensionalen Raum erstarrte Zeit. Die andere Maschine der Bilderzeugung, die Eingang in die Künste gefunden hat, ist die Filmkamera. Hier werden in der Regel 24 Bilder pro Sekunde aufgenommen und die natürliche Bewegung imitiert, sodass die Bilder, obwohl gerahmt und durch Schnitte getrennt scheinbar ineinander fließen. Im Photo passiert dieses Einfangen in Echtzeit und im Film wird es von der Geschwindigkeit des Aufnahmeapparats bestimmt. Beide Resultate sind grundsätzlich offen für potenziell beliebige Reproduktion und Manipulation. Die digitale Revolution fungiert in diesem Sinne also ein enormer Verstärker schon vorhandener Möglichkeiten, weil die Grundbausteine des Bildes von Lichtspuren in Pixel übersetzt werden und diese beliebig verschiebbar sind und einem radikalen Konstruktivismus Tor und Tür öffnen. Ironischer Weise hat dieser Konstruktivismus mehr Ähnlichkeiten mit älteren Bildverarbeitungsverfahren. Bevor die Kamera die Bildproduktion revolutioniert haben, hat die Malerei, Zeichnung und der verschiedene Druckverfahren Bilder regelrecht hergestellt und dazu viel Zeit benötigt. Nichts passiert hier in Echtzeit sondern entsteht aus einer Modellierung der Oberfläche. Die Imitation der natürlichen, dreidimensionalen Bilderwelt auf einer zweidimensionalen Fläche mit Hilfe der Perspektive, setzt einen langen geschichtlich-wissenschaftlichen Prozess voraus, der letztlich zur Kamera geführt hat, in der Licht direkt modelliert und fixiert wird. Die Spuren des Lichts machen hier das Bild. Modellieren mit Öl und Pigmenten setzt nicht nur die Zeit des Arbeitsprozesses voraus, sondern führt unweigerlich in den Bereich der Imitation und Allegorie. Letzteres, speziell in der christlichen Tradition, erwächst aus (biblischen) Texten, die das Thema vorgeben. Selbst das gestaltete Licht wird hier zu einem Element der Sprache (und damit der potenziellen Lüge) und es verwundert nicht, dass die Malerei, als die Photographie aufkam, sich irgendwann in die Abstraktion geflüchtet und von der Erzählung und dem Realismus als Quelle abgewendet hat. Die digitale Revolution schließt in gewisser Weise an diese Bewegung hin zum Tabula rasa der Konstruktion an und setzt die Bilder wieder dem grundsätzlich Verdacht der Manipulation und der Fälschung aus: eine Art universeller Kubismus, der jeden Aspekt und Ausdruck des Bildes einem Algorithmus unterordnet. Medien theoretisch betrachtet hat sich gezeigt, dass Revolutionen der Bildverfahren die älteren Medien nicht einfach verdrängen oder obsolet machen, sondern sich ineinander verschachteln und neue Mischungsverhältnisse eingehen. Diese Synchronizität trübt oft die Wahrnehmung dafür, wie tiefgreifend der jeweilige Paradigmenwechsel eigentlich ist, sowohl für den Status der Bilder als auch in seinen gesellschaftspolitischen Auswirkungen. Und das bedeutet es eben, wenn Marshall McLuhan zuspitzt "The medium is the message", dass nämlich ein Medium sich in jede Botschaft die es übermittelt (und sei es die Botschaften des Licht oder der Materie) einschreibt oder einnistet, und so ein symbolisches Verhältnis kreiert, durch die das Medium beeinflusst, wie die Botschaft aufgenommen wird und welche Spuren das hinterlässt. Das Auge ist zwar ein evolutionäres Produkt des permanenten Einflusses des Lichts, aber einmal da, ist es auch ein Medium, das das Licht erst sichtbar macht und in seiner Qualität (message) beeinflusst, kurz eine Geschichte erzählt.

#### *Die Arbeit des Lichts*

Michael Weselys Arbeiten bewegt sich an den Rändern und Schnittstellen all dieser Bildverfahren und fusionieren deren Möglichkeiten und Wirkungen auf eine spezielle Weise zu einem Bildraum, in dem die verschiedenen Realitätsschichten und Geschichtsverläufe die sich im Kosmos – manche mit menschlicher Hilfe - angesammelt und ausgeprägt haben, zum Vorschein gebracht und komponiert werden. Vordergründig dient diesen Auftritten die Bühne traditioneller, aus der Geschichte der Malerei entlehnter und in die Photographie übernommener Motive, wie das Portrait, das Stilleben, die Stadtlandschaft oder ein Sportereignis (die Schlacht). Das Verfahren der extremen Langzeitbelichtung, derer sich Wesely bedient, und

dass er sowohl analog als auch digital weiterentwickelt und verfeinert hat – wir reden hier von Belichtungen, die sich über Jahre hinziehen können – öffnet das photographische Bild neuer Möglichkeiten, das Verhältnis von Virtualität und Aktualität zu zeigen. Virtualität meint hier nicht die gängige Bedeutung künstlicher

digital-virtueller Realität, obwohl auch dieser Aspekt eine große Rolle spielen kann, sondern die Wolke virtueller Bilder, die jedes aktuelle Bild umgeben, von der Deleuze im Eingangszitat spricht. Aktuelle Objekte präsentieren sich in ihrer realen Präsenz, als scharf umrissene Entitäten mit einer klar definierten Form, Identität und einem spezifischen Ausdruck. Objekte in der Welt machen den nüchternen Eindruck, als ob sie simultan, durch die wundersame Alchemie des Zusammenspiels von Licht, Zeit und Raum, ihren festen Platz in der Welt erhalten haben und dort auf ihr Recht, auf eine ausgedehnte Existenz beharren. Dieses Insistieren in der Präsenz kann sich statisch oder bewegt vollziehen und stellt sich für unsere Augen als eine spezielle Welt von miteinander arbeitender Bilder dar. Ein Foto nimmt die Bewegung aus dem Bild und lässt es erstarren. Die Filmkamera lässt das Bild laufen aber schneidet es dennoch auch, über die Rahmung, aus dem Funktionszusammenhang der Bilder raus. Beide Verfahren reduzieren die Komplexität der realen Bilderwelt auf zwei Dimensionen und öffnen es somit der Illusion und der Konstruktion. Nur so werden Bilder handhabbar, sie würden einem sonst sprichwörtlich zwischen den Händen zerrinnen.

#### *Auf der Lauer*

Was passiert, wenn sich Michael Wesely wie ein Jäger oder ein Ornithologe auf die Lauer legt und an die Realität der Bilder heranschleicht? Zunächst muss man sagen, dass es sich um eine passive Methode handelt, die einen langen Prozess der sorgfältigen Vorbereitung voraussetzt und die Möglichkeiten des Zufalls, soweit es technisch machbar ist, ausschöpft. Auch wenn die technische Anordnung genau kalkuliert und kalibriert wurde, dient dies jedoch dem Gegenteil: Alles laufen lassen, den Zufall einladen, die Kontrolle über die Bilder aufgeben und den Prozess dem photographischen Gedächtnis überlassen. Die Kameras müssen am richtigen Ort so montiert werden, dass sie keinen Vibrationen ausgesetzt sind und in der Umgebung verschwinden. Sie dürfen keine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Als stille, geduldige und passive Beobachter der Arbeit des Lichts und der Zeit, besteht ihre einzige Aktion darin das Licht eines bestimmten wohlüberlegten Ausschnitts, in einem Objektiv zu bündeln und die Spuren aufzuzeichnen und zu fixieren, die erst durch die Apparatur provoziert werden. Ohne den lichtempfindlichen Film oder eines digitalen Verfahrens, aber auch ohne das Zusammenspiel von Körper, Gehirn und Gedächtnis, die als Teile der Welt sich ihr doch auch minimal in den Weg stellen, würden die Bilder als Lichtwellen oder Teilchen einfach spurlos weiterreisen und das selbst dann noch, wenn die Objekte, die sie reflektiert haben und die Quellen die einst entsannen, schon längst vergangen oder sogar vernichtet sind. Das das Licht den Tod des Objekts und die Quelle überlebt, ist ein erstes Anzeichen für die Realität der Virtualität als konstitutiven Bestandteil der Aktualität und der scheinbaren Präsenz des Zusammenhangs: Welt-Objekte-Bewegung. Was zeigen dann die Bilder, wenn sein einmal auf dem Papier sind oder als digital Dateien vorliegen? Die statischen Objekte wie Gebäude, Straßen oder Vasen präsentieren sich als scheinbar normale Photographie, als Momentaufnahme und Repräsentation eines vergangenen Objektzustandes. Die beweglichen Objekte wie Menschen, Pflanzen und Wolken sind verwischt, weil sie in kleine Wolken aus Überlagerungen vergangener Bewegungen, oft anderer Objekte, gehüllt sind. Es sind keine scharf umrissenen Formen mehr, die einen bestimmten Ort in Raum besetzen, sondern geisterhafte Mischwesen aus Graustufen, virtuelle Lichtgestalten die mit dem Raum zeitlich verschmolzen scheinen. In den zwei Dimensionen des Bildes hat sich die Zeit der Dauerbelichtung über die beweglichen Objekte in den Raum der starren Objekte eingraviert.

#### *Patina der Zeit*

Die Arbeiten von Michael Wesely sind nicht einfach wissenschaftliche Experimente mit künstlerischen Mitteln. Sie sind aber auch nicht einfach mit Licht gemalte Photographien. Das spezielle Verhältnis von Determinismus und Unvorhersehbarkeit, das seine Arbeit prägt, verlangt nach einer anderen Interpretation oder Kategorie. Die Dauerbelichtung gleicht hier in ihrer Funktion dem Gedächtnis im Verhältnis zur Dauer: Aufbewahren und Anhäufen der Vergangenheit in der Gegenwart. Das funktioniert mit einem „toten“ Apparat wie der Kamera aber nur, weil sich dieses photographische Gedächtnis wie Deleuze mit Bergson feststellt, schon in der Welt da draußen befindet. Die Langzeitbelichtung sammelt daher die Gegenwartsspitzen (Photos) und die Vergangenheitsschichten (Film) gleichermaßen und fügt sie zu einer

künstlichen Realität zusammen, in der die Vergangenheit und die Gegenwart koexistieren. Weil auch jede Langzeitbelichtung irgendwann einmal ein Ende hat, werden die Dimensionen der Zeit, durch den die Zukunft beendenden Schnitt, ineinander gestaucht und in einem Bild konzentriert. Würde man stattdessen den jeweiligen Ort oder Gegenstand einfach jahrelange filmen (als extreme Weiterführung der statischen Filme Warhols), entstünde zwar ein Dokument, das nachvollzieht was sich dort getan hat, aber eben keine Ikonographie der arbeitenden Zeit selber. Das die Bilder von Michael Wesely oft eine spezielle Dramatik haben, scheint mir genau an dieser Vermischung der Zustände und Verfahren zu liegen, die von seiner Motivwahl nicht nur unterstützt werden, sondern die Bühne bereitet bekommen. Den Umbau eines Museums oder den Abriss eines Gebäudes, samt städtischen Lebens und umgebender Landschaft so lange zu belichten, zeigt die verschiedenen Zustände, Ereignisse, Schichten als Sedimente einer Realität, wie man sie sonst nicht zu Gesicht bekommt. All diese Dimensionen gehen normalerweise in der Geschäftigkeit des Alltags und im ruhigen Fluss der Zeit verloren. Es sind Überlagerungen von Übergänge, die selber so nicht zum Ausdruck kommen oder auch nur wahrgenommen werden. Hier werden sie jedoch alle in einer Gleichzeitigkeit eingesammelt und als dramatisierende Kräfte so ins Bild gesetzt, dass sie aus ihrer eigenen Realität heraus ihre Langzeitwirkungen aufeinander in gedrängter Form zum Ausdruck bringen. Dieser Ausdruck ist in eine ungewöhnlich transparente Farbigkeit gehüllt, die von den Überlagerungen der Lichtschichtungen herrührt. Ein Stillleben oder Portrait zum Beispiel sieht auf der ersten Blick eben so aus, wie Stillleben und Portrait. Aber die spezielle Farbigkeit irritiert diesen Eindruck sogleich wieder. Selbst alte Bedeutungsschema und Symbole, wie Vergänglichkeit und Status, die einem aus der Geschichte der Malerei vertraut sind, scheinen auf. Aber sie sind nur das Hintergrundrauschen für die Ansammlung der Vergangenheit in der Gegenwart. Der Verlauf der Sonne zeichnet seine Spuren in den Himmel, vermischt mit Wolken und Blätter eines Baumes, die vom Wind getrieben und der Windstille in Ruhe gelassen wurden. Die geschäftigen Bewegungen und Aktivitäten der Menschen in Städten bilden verhuschte Knäuels, die die individuellen Details der Personen verschwimmen lassen und in verschlungene Massen verwandelt haben. Die Gebäude stechen in ihrer Statik, scheinbar unberührt von dem ganzen Treiben, aus den Bild hervor, behaupten ihre geschichtliche Gravität gegen den Verlauf der Zeit und geben Auskunft über ihre Herkunft, aus einem bestimmten Geschmack, aus politischen Verhältnissen und technischen Möglichkeiten. Zusammen als Block ergibt sich ein äußerst differenziertes und fein abgestuftes Relief, in dem sich geschichtliche und kosmische Verhältnisse aus der Tiefe der Zeit zu einem Reigen in der Gegenwart versammeln.

Nicolas Siepen

1 Gilles Deleuze, *Actual and Virtual*, in *Dialogues II*, S.148.

2 Gilles Deleuze, *Kino2, Das Zeit-Bild*, S. 132.