

Michael Wesely und die Erfindung des Unsichtbaren

Mit der Erfindung der Fotografie ist es – so könnte man annehmen – gelungen, sich von der subjektiven, allein aus dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen kommenden Beschreibung der Welt zu emanzipieren. Wenn auch das auslösende Moment nach wie vor der Mensch bleibt, so ist zwischen ihm und die Wirklichkeit ein Apparat gestellt, durch den hindurch er den aufzunehmenden Ausschnitt lediglich kontrolliert und nicht seine Gestalt erst formt, wie es etwa die Malerei notwendig leisten muss. Der Fotoapparat ist nicht zufällig eine Erfindung der technischen Revolution, die in ihrer evolutionären Fortschreibung bis heute allgemein an die Beherrschbarkeit der Welt durch eine sich immer weiter verfeinernde Automation glaubt. Die Maschine ist nach dieser Vorstellung nichts anderes als die adäquate und universelle Reproduktion einer scheinbar ausschließlich mechanistischen Prinzipien unterworfenen Welt. Das Foto gestattet, anders als jedes bis zu seiner Erfindung existierende bildgebende Verfahren, die vergleichende Überprüfbarkeit im Augenblick seines Entstehens. Es bedurfte, ohne dass der Mensch mehr leistete als das Objektiv frei zu geben, nur diesen einen kurzen Moment, um die Wirklichkeit zu bannen. Daraus wurde logisch die Authentizität aller überkommenen Bildmotive geschlossen, auch wenn dieser unmittelbare Vergleich aus einem zeitlichen Abstand nicht mehr möglich war. Anfänglich war es nicht allein diese “retinale” Glaubhaftigkeit, sondern die als magisch empfundene Aneignung von wirklich existierenden Dingen; das Abbild ersetzte gleichsam das Sehen von und in die Wirklichkeit.

Mit der Behauptung der Fotografie als Kunst aber trat eine gravierende Veränderung in Erscheinung, die nicht ohne Folgen für unser Sehen blieb: die Erfindung der Unsichtbarkeit. Im 20. Jahrhundert wurde das mechanistische Abbildprinzip des Belichtungsautomaten transzendiert, ihm und vor allem dem fotografierenden Subjekt die Fähigkeit zugesprochen, unsichtbare Bewegungen in einer Weise abzubilden, wie sie vordem nur in der bildenden Kunst als ein ihr allein Inhärentes verstanden wurde.

Das Sehen durch das Bildfenster und das Auslösen der automatischen Objektivöffnung schien zuvor nicht auszureichen, um tatsächlich von einer künstlerischen Leistung des Fotografen zu sprechen. Das Bild “malte” sich gleichsam selbst, die Wahl des Ausschnittes blieb eine hübsche Episode, keine dem Künstlerischen zuzuordnende Leistung. Fotografie wurde als angewandte Kunst an den Kunstgewerbeschulen gelehrt. Die Entwicklung der für jedermann verfügbaren Handkamera ermöglichte zudem jenseits jeder elitären Vorstellung den Massengebrauch und die Massenproduktion von “automatischen” Bildern. Dieses dem Fotoapparat zugeordnete demokratische Prinzip entriß zunächst den bildenden Künstlern die alleinige Bildmacht auf eine geradezu brutale Weise. Die Vormacht bildender Künstler, suggestive Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen, war ganz offenbar noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch einen simplen Apparat gebrochen worden. Keineswegs ging damit die Anerkennung der künstlerischen Fotografie als bewusste, von kompositorischen Ideen getragene Handlung eines Einzelnen einher. Die dem fotografischen Dilettantismus nur zufällig gelingende Konstellation eines geistigen Bildraumes und vor allem seine

kulturelle Anerkennung benötigten den Autor als künstlerisches Subjekt. In dem Mythos von der Selbstständigkeit, von der Automation (im Sinne des griechischen Wortes *autómatos*: von selbst geschehen) des Apparates verbirgt sich bis heute der Zweifel an der wirklich freien Autorschaft des Fotografen. Der Fotoapparat ist niemals von dem Verdacht einer automatischen "Subjektivität" befreit worden.

Dieses Prinzip einer relativen Selbstständigkeit des Mechanischen nutzbar zu machen und in das eigene künstlerische Konzept einzustellen, ist dem Fotografen Michael Wesely ein besonderes Anliegen. Er bewegt sich zwischen präzise entwickelten konzeptuellen Entwürfen und der experimentellen Erforschung der Unberechenbarkeit des Apparates. Den Apparat zu versuchen, heißt für ihn auch, ihn wieder zu erfinden. Ihn nachzubauen als primitive Apparatur, entgegen aller Fortentwicklung zum digital gesteuerten Hochleistungsgerät. Die erstaunlichsten Resultate erzielt Wesely mit der einfachsten Technik, der Lochkamera, bei der er lediglich die Kreisöffnung durch einen Schlitz ersetzte. Seine berühmten Langzeitbelichtungen sind zwar das Ergebnis einer technischen Raffinesse, sie verbleiben jedoch wie seine primitiven Apparaturen konsequent in der analogen Fotografie. Alles, was hier geschieht, hat mit Belichtungen zu tun, nicht mit Computer-Programmen, die das Bild errechnen. Wesely hat zwar das analoge System des Fotoapparates bis an seine Grenzen ausgetestet, gleichwohl aber niemals aufgegeben. Es wäre bei seinen Langzeitbelichtungen zu einfach, von einer Umkehrung des die Fotografie auszeichnenden zeitlichen Moments zu sprechen. Der weit verbreiteten Beschreibung des Fotografen als Jäger nach dem richtigen Augenblick steht allemal die Frage entgegen, welcher denn der richtige sei. Das Richtige oder das im Bild über jede einfache Wirklichkeit Hinausgehobene hat nur mittelbar etwas mit Geschwindigkeit zu tun. Deshalb ist die Frage nach der Geschwindigkeit bei Langzeitbelichtungen so wenig interessant, wie nach einer Hundertstel Sekunde bei einem gelungenen Foto mit üblichen Belichtungszeiten. Sie bleibt eine Erkundung auf der Ebene der Sekundärbeschreibung. Was immer der Fotograf für technische Mittel verwendet, das Wesentliche ist seine Entscheidung, der Idee zu folgen, die sich zuvor in seinem Denken formuliert hat. Auch wenn das Resultat den Fotografen selbst zu überraschen scheint, hat er in jedem Falle bewusst darauf hingearbeitet. Der Düsseldorfer Fotograf Lothar Wolleh beispielsweise hat 1971 im Moderna Museet in Stockholm ein Fotoexperiment veranstaltet, bei dem er den Künstler Joseph Beuys durch eine Kamera, die alle 5 bis 10 Minuten automatisch auslöste, beim Aufbau seiner Ausstellung beobachten ließ. Die "automatisch" entstandenen Fotografien sind den Intentionen, der von Beuys als exemplarisch verstandenen Veröffentlichung der eigenen Biografie als Künstler, erstaunlich nahe. Sie liefern der als künstlerische Strategie interpretierten messianischen Selbstausslegung das adäquate Bildmaterial. Es ist kaum anzunehmen, dass es sich hierbei etwa um manipulierte spiritistische Fotografien handelt, auf die sich die dem Auge unsichtbaren geistigen Manifestationen von selbst einschreiben. Auch kann man kaum davon sprechen, dass die Kamera "subjektiv" gehandelt hat. Jede Art von möglicher Überraschung unterliegt letztendlich der Entscheidung des Fotografen, das Bild zuzulassen oder der Veröffentlichung zu entziehen. Der Abgleich zwischen dem vom belichteten Film chemisch herunter

entwickelten Bild erfolgt stets über die bereits zuvor in die Idee eingetretene innere bildliche Vorstellung.

Der Entscheidung, Vorgänge, die sich über einen langen Zeitraum abspielen, etwa das Bauen eines größeren Gebäudes, nicht in linearen Sequenzen zu dokumentieren, sondern quasi simultan auf einem einzigen Bild festzuhalten, liegt ein zuvor imaginiertes Bild zugrunde, das zugleich der alleinige Antrieb seiner tatsächlichen Verwirklichung ist. Michael Weselys Antrieb war es vielmehr auch, den ‚entscheidenden Augenblick‘ ad absurdum zu führen.

Ist die Belichtungszeit in extremer Weise auf Jahre ausgedehnt, ist es dem Fotografen selbstredend unmöglich, das Geschehen zu jeder Zeit zu verfolgen. Auch wenn er sich dazu bereit finden würde, entgingen ihm die meisten, später auf dem Bild zu sehenden Phänomene. So nutzen etwa Astrophysiker zur Auswertung der Bilder, die die größten in das All hinein gebauten Teleskope “sehen”, Fotografien, die etwas festhalten, was das bloße Auge durch das Fernrohr nicht zu sehen imstande ist. Hier ist die Idee allerdings die einer rein technischen Verlängerung des Sehvermögens, eben jene “künstliche Retina”, als die dem 19. Jahrhundert die Erfindung der Fotokamera erschien. Die Aufnahme sich übereinander lagernder Bauvorgänge und Bewegungsabläufe dient hingegen wohl kaum der wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern beschreibt etwas, das sich jenseits der rationalen Diskussion über Wirklichkeitsverhältnisse abspielt. Die auf das eigene physische Vergehen hin empfundene Unwiederbringlichkeit zeitlicher Abläufe, die subjektive Wahrnehmung der Unumkehrbarkeit von sich in der Zeit fortschreibenden Prozessen ist das eigentliche Thema dieser großformatigen Fotografien von Michael Wesely. Schließlich geht es auch um die Frage, was es bedeutet, Wirklichkeit abzubilden, um die Frage, ob wir tatsächlich in der Fotografie ein Medium besitzen, das die uns umgebende Realität als Abbild zu erfassen ermöglicht. Unsere unmittelbare Wahrnehmung von sich objektiv ereignenden Vorgängen verläuft unveränderlich in linearen Schüben, die das Geschehen lediglich in seiner offenbar logischen Abfolge aufzunehmen imstande sind. In seinen Landschaftsfotografien hat Wesely die Erforschung des fotografischen Abbilds als Grenzerfahrung bildlichen Sehens am weitesten radikalisiert. Dieses Experiment ist ohne historische Rückbezüglichkeit etwa auf die amerikanische Landschaftsfotografie nur schwer zu verstehen. Frühe amerikanische Landschaften von Carlton E. Watkins, Timothy O`Sullivan oder William Bell aus den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts transportierten als paradiesischen Übersiedlungsanreiz die Neue Welt nach Europa, nicht als bildliche Annäherung an eine fremde Landschaft, sondern als direkten, wenngleich versetzten Blick. Das Bild wurde nicht als Abbild verstanden, sondern als eine Feststellung des Sehens im physiologischen Sinne. Der Apparat war lediglich das Werkzeug und die Fotografie ein schlagendes Dokument der realistischen Wahrnehmungsfähigkeit des Auges. Die frühen, durch ihren bestechenden Realismus beeindruckenden Landschaftsaufnahmen, in deren Tradition Ansel Adams, Edward Weston oder etwa Thomas Joshua Cooper stehen, sind bis heute in ihrem Wirklichkeitsbezug nicht wesentlich überboten worden. Für Michael Wesely, der während seines Amerikaaufenthaltes die amerikanische Landschaftsfotografie eingehend studiert hatte, gab es

keine lohnenswerte Fortsetzung, die Konkurrenz war zu groß, das Thema in höchster Qualität ausgereizt. Dennoch war die in ausgedehnten Reisen immer wieder erneuerte Erfahrung von Landschaft eine bleibende Herausforderung. Die Frage blieb, wie kann heute Landschaftsfotografie weiter entwickelt oder können andere ungesichtete Terrains betreten werden, als die der großen Vorbilder mit ihren monumentalen und heroischen Landschaften. Sie war der innere Antrieb, das Thema nicht aufzugeben. Inzwischen hatte sich die triviale, unter merkantilen Gesichtspunkten fotografierte Landschaft in der Tourismusbranche inflationär ausgebreitet. Tatsächlich hat sich unser Sehen durch die Flut schwacher Bilder stark verändert. Die elektronische Bildverbreitung durch die Massentelekkommunikation und Digitalisierung hat unser Bildempfinden erheblich geschwächt. Wir haben kaum noch eine Vorstellung davon, was es im 19. Jahrhundert bedeutete, ein mechanisch entstandenes "lebensechtes" Bild zu betrachten. Die verinnerlichte Differenz zwischen fotografischem Abbild und Wirklichkeit ist heute durch den Einfluss der Massenmedien gleichsam kultiviert. Wir haben es mit einem umgekehrten Sehen zu tun, die Natur wird am Artifizialen gemessen, bewertet und schließlich umgestaltet.

Michael Weselys Strandfotografien von 1996 (Santa Margarida, Roses) zeigen auf großen farbigen Breitformaten spanische Strände mit den der Tourismusbranche zugehörigen Bettenburgen im Rücken zum Wasser hinunter führender Strände. Das Sujet bewegt sich im Klischee moderner Fernwehvermarktungsbilder, die jedoch üblicherweise der Nachhaltigkeit eines erholsamen Strandaufenthaltes wegen das touristische Personal zur scharf eingestellten Mitte des Bildes erhebt. Von diesem Memento Mori menschlicher Existenz vor der Ewigkeit des Meeres, zu dem sich das Strandbild in der Kunst des 20. Jahrhunderts entwickelt hat, ist auf den Bildern von Wesely im Sinne einer realistischen Bildauffassung nicht viel zu finden. Dort wo sich Menschen massenhaft unter Schattenspendenden Schirmen auf diversen Strandmöbeln aufhalten, sind nur schemenhafte Verwischungen zu sehen, deren Anwesenheit der erwarteten Wirklichkeitssicht befremdlich entgegenwirken. Handelt es sich hierbei um ein realistisches Bild oder lediglich um einen manipulierten Effekt, den wir mit bloßem Auge zu sehen nicht imstande sind, sondern der sich womöglich als realer Vorgang überhaupt nicht ereignet? Haben wir es nach unserer Vorstellung also mit Bildern eines objektiven Ereignisses zu tun? Die Fotografien verkehren auf eine irritierende Art unsere gewohnte Sehweise, die das statische Bild nur dann als Realität zu verstehen meint, wenn die abgebildeten Gegenstände deutlich konturiert erkennbar bleiben. Das Porträt eines Menschen oder wie hier einer Gruppe am Strand in einer kurzen Belichtungszeit scharf und dauerhaft festzustellen, definieren wir als Abbild eines wirklichen Ereignisses. Tatsächlich aber ist gerade diese Bildauffassung völlig unrealistisch. In Wirklichkeit ist alles, was sich bewegt, von Unschärfen und Überlagerungen gekennzeichnet. Nur die Trägheit des Auges verhindert, dass wir diesen realen Vorgang einer ständigen Bewegung wahrnehmen. Weselys Langzeitbelichtungen bei Porträtaufnahmen zeigen nichts anderes. Sie schließen wie die Strandbilder die permanent sich vollziehende Bewegung mit ein, sie erfassen als statisches Bild die Wirklichkeit der für unsere Augen unsichtbaren Bewegungsabläufe. Durch diese Erfassung der von uns als unwirklich verstandenen Bilder bekommen

diese Aufnahmen eine geradezu metaphysische Dimension. Philosophisch gesehen schildern sie auf eine geradezu bestürzende Weise die Geworfenheit und Fragilität der Existenz. Der Mensch als Durchgangswesen, als ein die Welt durchquerendes Individuum, wird bezogen auf die zeitlichen Dimensionen der Natur, zu einem, nur kurzen Belichtungszeiten ausgesetzten Subjekt, das sich gerade dieser schockierend schnellen Eigenvernichtung nicht zu entziehen vermag. Michael Weselys Experimente mit einer selbstgebauten, einfachen Kamera, die den Lichteinfall durch einen schmalen, vertikal oder horizontal gedrehten Schlitz gestattet, untersuchen nicht mehr die konturierte Gegenständlichkeit des Sujets Stadt- oder Naturlandschaft, sondern die farbspektrale Rückspiegelung des Lichtes. Von abstrakter Fotografie zu sprechen, wäre dennoch falsch. Sie bleibt in jedem Fall gegenständlich, nur ist der Gegenstand weitestgehend dem Vergleich mit unserem gewohnten Sehvermögen entzogen. Die sich in vertikale Farbstreifen gliedernden Aufnahmen von römischen Renaissancepalästen etwa zeigen nichts von der Fassadengliederung und den Schmuckelementen, sondern erfassen die durch die Sonne hervorgerufenen farbigen Reflexionen der Oberflächen. Während eine "realistische" Aufnahme der Gebäude überwiegend narrative und registrierende Elemente enthält, ist hier ihre Widerspiegelung geradezu immateriell. Der innere Vorgang des Sehens als optischer Prozess wird somit objektiviert, nicht abstrahiert. Seine Rückübersetzung in den gewohnten Realismus ist ein spiritueller Vorgang, das Sehen ist gleichsam aufgespalten in den optischen und den gedanklichen Teil, den wir als unsere Wahrnehmung klassifizieren. Die fortschreitende Entmündigung des Betrachters durch immer perfektere Bildgebungsverfahren, die scheinbar die Wirklichkeit vollständig zu erfassen vermögen, wird durch die reduktiven Verfahren Weselys in gewisser Weise zurückgenommen. Den imaginativen und intuitiven Kräften des Betrachters wird wieder ein größerer Raum zugestanden.

Auch bei seinen "Ostdeutschen Landschaften" greift Wesely das gleiche Thema auf, nämlich die Frage nach der Erkennbarkeit oder dem Bild der Welt. Mit seiner Kamera fotografierte er unterschiedliche Landschaften im Osten Deutschlands. Auch hier liefert die Kamera Bilder, die nicht manipuliert sind, sondern die Wirklichkeit einer Landschaft mit der gleichen Apparatur wie für die römischen Paläste aufnehmen, nur dass der Spalt bei der ostdeutschen Landschaftsserie horizontal verläuft. Die querformatigen Fotografien zeigen nichts weiter, als die sich an der Horizontlinie treffenden Farbabstufungen des Himmels und der sich darunter ausbreitenden spezifischen Landschaft. Was beim ersten Sehen nahezu monochrom wirkt, ist bei näherer Betrachtung vielfältig abgestuft, eine zum Abstrakten neigende Vereinfachung dessen, was sich ansonsten in großem Detailreichtum vor unserem Auge ausbreitet. Die Landschaftsbilder erfassen die Essenz eines bestimmten Ortes, gleichsam das unbewusste und nicht sichtbare Substrat einer geologisch und artifiziell gebildeten Flächenausdehnung. Der Einheimische, der diese Landschaften über lange Jahre in sich aufnimmt, wird in den abstrakten Zusammenfassungen ganz sicher seinen Lebensort wieder erkennen. Die psychische Notation heimatlicher Gefilde gleicht einer Langzeitbelichtung, die das geistige Profil, die unsichtbare Seite einer Lebenslandschaft aufzunehmen versteht. Diese Psychodynamik lässt sich freilich nicht in Bilder zurück übersetzen, sie bleibt eine innere Imagination, sie würde sich aber mit

den von Wesely gefundenen Landschaftsaufnahmen sofort einverstanden erklären können. Sie würden ohne Umschweife die Erfindung der Unsichtbarkeit als Teil eines tiefer lotenden Realismus, als das Abbild von Wirklichkeit verstehen können.

Eugen Blume

2005