

Die Ordnung der Kamera zu den Bildern von Michael Wesely

Weltweit hat sich der Begriff „camera“ für einen Photoapparat eingebürgert. Wem in Hongkong, New York, Kairo oder London mag so recht bewußt sein, daß man mit einer „camera“ ein Zimmer, eigentlich einen Wohnraum kauft. Der Italienurlauber kennt ja die selbstgebastelten Schilder am Straßenrand mit dem aufgeschriebenen „affittasi camera“, was zweckmäßig gleich ins Deutsche übersetzt darunter „Zimmer zu vermieten“ lautet. Die Kamera (Duden 21. Auflage) leitet sich von der Camera (so derselbe Duden) obscura, der Lochkamera ab. Das photographische Aufnahmegerät wird also zunächst als ein Raum beschrieben, wenn auch zugegebenermaßen als sehr kleiner Raum, es sei denn man denke an die Kamerawägen der Photographen des 19. Jahrhunderts, die vom Pferd gezogen, als kleine Aufnahmeräume durch die Gegend zogen, und die so geräumig waren, daß ihre Photographen darin „wohnen“ konnten.

Michael Wesely beginnt seine künstlerische Beschäftigung mit dem Medium Photographie 1990 in Salzburg mit dem Projekt „Camera Controversa“, bei dem er mit einer Lochkamera arbeitet. Seine Auseinandersetzung mit dem Medium der Photographie, setzt damals nicht in erster Linie am photographischen Bild ein, sondern nimmt seinen Ausgang in den Konditionen des Geräts zur Aufnahme. Es steht die Frage nach der Entstehung der „Ablichtungen“ vor den Überlegungen zur medialen Qualität von Photographie. Damit unterscheidet sich Weselys Arbeitsansatz prinzipiell von den medienspezifischen Beschäftigungen der vorangehenden Künstlergenerationen, die die Photographie in ihren Bild- und Bedeutungsebenen analysierte und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in ihren Arbeiten ummünzte.

Die Salzburger Arbeit handelt von der „Kamera“, dem kleinen, dunklen Raum, in den der Lichtstrahl einbricht und das Bild der äußeren Wirklichkeit auf dem lichtempfindlichen Bildträger zurückläßt. Dabei ist jede Kamera so aufgebaut, daß sie den Gesetzen der Zentralperspektive folgend das Objektiv oder die einfache Öffnung im Mittelpunktslot des Bildträgers hat. Die Photographie setzt damit die Tradition des zentralperspektivisch aufgebauten Bildes, wie es in der Renaissance entwickelt worden war fort, mit dem Unterschied, daß sich der Fluchtpunkt nicht mehr in der Bildtiefe der Darstellung findet, sondern im Brennpunkt der Lichtstrahlen, also in der Lochöffnung vor dem, was zu Bild werden soll. Diese Umkehrung des Fluchtpunktes wird zu einem bestimmenden Faktor bereits im Familienbildnis Lenbachs von 1903, zum dem der Maler ein selbstaufgenommenes Foto als Vorlage seiner Malerei benutzte. Die Personengruppe scheint sich dabei nicht nur in die Bildfläche innerhalb des Rahmens zu zwängen, sondern „aus dem Rahmen zu fallen“. Die Fluchtpunkt als Ordnungsprinzip der Konzentration innerhalb des Bildes als Organisation eines Räumlich-Körperlichen in der Fläche, zerfällt in der Umkehrung in einer eigentümliche Zerstreuung.

Der Raum zwischen dem Brennpunkt des Lichteinfalls und der Bildträgerebene wird bei den Überlegungen zur Photographie zumeist gedanklich vernachlässigt. Michael Wesely stellt aber gerade diese Frage nach dem

photographischen Bild, das im Raum hinter der Lichtöffnung des Apparates, also in der eigentlichen Kamera entsteht. Er fragt sich also zunächst in der Salzburger Arbeit was geschieht, wenn nicht die dem Objektiv lotrecht gegenüberliegende Fläche, sondern die Seitenwände der Kamera mit lichtempfindlichem Material beschichte sind. Zugleich wirft er hier die theoretische Frage auf, was geschehen würde, wenn der Lichteinfall statt mittig und lotrecht zur Bildfläche, dieser exzentrisch angeordnet wäre. Die Folge wären Verzerrungen bis hin zur Anamorphose, wie sie in der Renaissance und im Barock nicht nur in der extremen Auffassung vom menschlichen Körper von Malern angewendet wurde, sondern insbesondere auch in der illusionistischen Malerei von Architekturen im barocken Himmel von Kirchen und Palästen.

Weselys Einfall für Salzburg bestand in der Umlenkung und Umdeutung des Blicks vom Offensichtlichen zum Nebensächlichen; von der platten Rückwand der Kamera zu ihren Seitenwänden, vom Zentrum an den Rand, an die Peripherie. In einer Stadt, deren Monumente ununterbrochen der touristischen Knipserei ausgesetzt sind, scheinen sich die bekannten Denkmäler abzunutzen und zu verschleifen. Die Bildmotive wirken abgegriffen, als wären sie physisch den unzähligen Händen und Fingern der neugierigen Besucher ausgesetzt gewesen. Alles scheint schon einmal in der langen Tradition der bildlichen Wiedergabe bekannter Ansichten fixiert, der Blick ist eingerastet und läßt kaum noch Änderungen und neue Ansichten zu. Die Ansichtskarte hat jedem lebendigen Umgang mit dem Monument, Bauwerk oder der schönen Landschaft den Todesstoß verliehen. Der Betrachter wird aufgefordert den zementierten Anblick nachzuvollziehen. Auf diese Weise sind die vielen „berühmten“ Ansichten der Welt entstanden, die wir als Touristen aufsuchen, gleichsam in gehorsamer Erfüllung eines gigantischen Gesellschaftsspieles.

Michael Wesely lenkt den Blick auf das schon Bekannte und biegt in zugleich um auf das, was um die zentralen Motive herum stattfindet, indem er die Seitenwände seiner Kamera mit dem lichtempfindlichen Film belegt. Der Rand, die Seiten rücken auf in der Hierarchie des Beachtenswerten und verdrängen das Bekannte und zur Langeweile Erstarre. Seine Aufnahme erobert mit der Entdeckung des scheinbar Nebensächlichen gleichzeitig den Raum der Kamera.

Von diesem Ansatzpunkt aus befragt Michael Wesely in der Folge sein Gerät nach der „verlorenen Zeit“ der in das Dunkel der Kamera eindringenden Strahlen. Was verändert sich durch den Faktor Zeit ? Worin unterscheidet sich eine Aufnahme, die nur den Bruchteil einer Sekunde dauert von einer, die Stunden, Tage oder gar ein Jahr braucht? Wenn also die Lichtstrahlen durch ein kleines enges Loch gebündelt in den Raum der Kamera eindringen und dabei die Welt davor abbilden können, dann versammelt diese Kamera innerhalb eines Tages, Monats oder Jahres auch alle Veränderungen, die davor stattfinden, sofern das Tages- oder Kunstlicht sie erfassen kann. Im Unterschied zu einem filmischen Dokument, das die Realität im ähnlichen Zeitverlauf zu dieser wiedergibt, jedoch auch abhängig von der Technik der Projektion von 16 Bildern pro Sekunde ist, wie etwa Andy Warhols Filme „Sleep“, 1963, von 6 Stunden Länge oder „Empire“, 1964, der gar 8 Stunden dauert, gibt Weselys Bild noch größere Zeiträume simultan wieder. Die

„Bahnhofs-Bilder“ zeigen uns die Hallen mit verwaisten Plattformen und Uhren, in denen die Zeiger wie weggeschmolzen sind, nachdem sie sich zu rasch, gemessen am gesamten Zeitraum der Aufnahme, auf dem Zifferblatt bewegt haben. Die Aufnahmedauer war bei diesen Bahnhöfen bestimmt von der Fahrtdauer eines Zuges von seiner Abfahrt bis zu seiner Ankunft am Zielbahnhof. Daß durch die Dauer der Bildaufzeichnung das Ephemere verschwindet und dem Konstanten seine ungeschmälerte Präsenz gibt, ist ein besonderes Ergebnis seiner Langzeitbelichtungen. Phänomene, die durch die Fahrigkeit der schnellen Bewegung - und ein Bahnhof ist ja geradezu ein Sinnbild für das Vergehende: Abfahrt und Ankunft, verloren gehen oder einfach verdeckt werden, rücken wieder in den Vordergrund. Das Stille, Stehende und Ruhige schüttelt den Staub der Hektik ab. Die Bahnhofshallen werden als riesige Architekturen, ohne Menschen und mit leichten Ahnungen von Zügen, die hier länger standen, gezeigt. Die großen Veränderungen werden sichtbar in den Belichtungen, die ein Jahr in Anspruch nehmen: Die Bauten am Potsdamer Platz in Berlin wachsen und verdecken sich nach und nach; Büros und Ausstellungshallen atmen einen ruhigen Hauch der Veränderung, was zugleich Leben bedeutet.

So sind Weselys Aufnahmen Aufzeichnungen, die in ganz anderer Weise als der Film mit dem Registrieren zugleich auch Löschen und Reduzieren. In dieser Reduktion liegt ein Schlüssel zum Geheimnisvollen in den Bildern Weselys. Leben äußert sich in diesen Ansichten in den „Rändern“, in den Unschärfezonen. Starr und unbeweglich bleibt nur das Unveränderliche, das Tote; Leben kreist um diese unbeweglichen Elemente, verwischt, verdeckt diese teilweise, bleibt aber immer unfaßbar in seiner Körperlichkeit und konkreten Gestalt. Die Zentren des Lebendigen verschwimmen und versetzen alles Starre in Schwingung und scheinen es aufzulösen.

Da alle photographischen Bilder unter der Annahme einer konstanten Bedingung, nämlich des in einem Punkt gebündelten Lichtes erfolgen, geben sie die äußere Wirklichkeit in einer dem menschlichen Auge ähnlichen Weise wieder. Das Verhältnis des menschlichen Auges mit der fokussierenden Linse, dem Einfall des Lichtes durch die Pupille und die Projektion der Strahlen auf der Netzhaut, wird in der Kamera „nachgebaut“. Daß dies nur eine beliebige Wiedergabe von Realität, ein wörtlich genommen „Licht = Photo“-„zeichnen=graphie“ ist, neben dem es eine enorme Vielzahl an anderen, technischen Darstellungsmethoden von Wirklichkeit gibt, führt auch zu der Frage, die Michael Wesely an seinen Aufnahmeapparat stellte. Wie sieht das Bild denn aus, wenn die Kamera anstelle eines Loches eine andere Lichtöffnung hat. Ein länglicher Schnitt durch das Objektiv brachte Bilder zuwege, die nicht mehr unmittelbar vergleichbar mit den gewohnten photographischen Abbildern sind. 1995 entstanden in schneller Folge die Serien „Palazzi di Roma“ und „New York“, bei der alle Bilder mit einer Schlitzkamera aufgenommen wurden. Diese vertikalen Streifen geben nicht mehr die Zeichnung der Wirklichkeit wieder, wohl aber die Licht- und Farbklänge der aufgenommenen Situationen. Verhalten in Grün-, Ocker- und Grautönen mit zarten Anklängen von Gelb und Rot die Paläste Roms, laut tönend und grell leuchtend die neonleuchtenden Lokale in New York. Sowohl die vom Tageslicht beschienenen Bauten des barocken Rom, die die schimmernden Perltöne zurückhaltend, fast zögernd abzugeben scheinen, als auch die

Neonwerbeschriften der New Yorker Fast Foods, die in extremen Farbbändern nebeneinander leuchten, vermitteln die Stimmung, den Klang der jeweiligen, wirklichen Situation. Unter dem Verzicht des Abbilds kommen die unbewußten, gefühlten oder erahnten Stimmungen nur stärker zum Tragen. Als Betrachter mit den weiterhin „normal“ arbeitenden Augen sehen wir nun die Welt durch das Auge eines Fremden; eines Wesens mit anderen Konditionen. Wir ahnen und fühlen; die Farben der Fotobilder scheinen zu klingen; wir bleiben im Ungewissen. Hier begegnen sich diese Aufnahmen wieder mit den Langzeitbelichtungen, in denen die flüchtigen, lebendigen Momente schwinden und durch ein Allgemeineres ersetzt werden.

In seinen neuen Bildern zeigt uns Michael Wesely nun Landschaften mit der selben Schlitzkamera aufgenommen. 1999 und 2000 entstanden im Westen der USA, teilweise an den bekanntesten touristischen Punkten neue Landschaftsansichten. Dabei erstaunt es, wie leicht der Eindruck einer Landschaft beim Betrachter sich einstellt. Eine horizontale Linie scheint zu genügen, um den Horizont anzuzeigen; das Hellere oben wird sofort als Himmel, das Dunkle als Erde angenommen. Für die vertikalen Bilder gibt es keine entsprechende Konnotation. Himmel und Erde scheinen uns vertrauter als das Stehende, Aufrechte. Viele seiner Landschaften gleichen dem Anblick aus dem Flugzeugfenster der aufgehenden Sonne entgegen. Was dabei die Wirklichkeit verschleiert ist das diffuse Licht über der Erde, die sich noch im Dunkel der Nacht hüllt, während bei Weselys Aufnahmen, die Unschärfe durch den wenig differenzierten Lichteinfall im Nahbereich entsteht. Seine Linien scheinen sich mit zunehmender Raumentiefe zu präzisieren, um dann im Himmel sich in eine weite, ungeteilte Fläche auszubreiten. So entstehen Farbfelder von zarten Übergängen, die anderes als die römischen Palazzi sich nicht in der Bildfläche zusammenschließen, sondern über diese hinausstreben, sich dehnen und atmen. Es sind Bilder, die trotz ihrer Farbigkeit und der großen Breite ihrer Palette nicht in den schönen Glanz der Neonwelt New Yorks tauchen, sondern beinahe in der Zartheit und Zurückhaltung romantischer Landschaftsdarstellung erscheinen. In ihnen wird die Welt, unsere Welt der Geschwindigkeit ebenso sichtbar, wie ein sentimentaler Klang spürbar, den wir trotz aller Rationalität nicht abzuwerfen vermögen. Mal gleichen die Bilder auch dem vorbeihuschenden Ausschnitt aus dem Fenster eines rasenden Autos oder Zuges, dann aber bleibt der Blick gefesselt, gebannt von der Ruhe und Konzentration des Bildes und man beginnt in der Landschaft Dinge zu ahnen. Man verbindet das Grün am Boden mit Wiesen und das Blau mit Wasser - See oder Fluß; das dunklere Grün in der Entfernung mit Wäldern und das tiefere Blau mit Bergen. Aber alles bleibt in dieser Unschärfe im Feld der Ahnungen und Spannungen, das heißt im Lebendigen und Offenen. Das Schauen dieser Bilder endet nicht im Erkennen eines bestimmten Gegenstandes oder einer definierten Landschaft, sondern bewegt sich immer um ein Rätsel.

Helmut Friedel
April 2000