

New York gestreift

New York ist ein Eldorado für Photographen. Wolkenkratzer und Straßenschluchten, grandiose Brücken und dahineilende Menschenströme, das nächtliche Lichtermeer auf dem Hudson River – eine schier unbeschreibliche Vielfalt in einer faszinierenden Metropole bietet sich hier dem Auge der Kamera. Kaum zufällig haben viele berühmte Photographen in New York gearbeitet und mit ihren Aufnahmen nicht nur der Stadt ein Denkmal gesetzt, sondern auch Meilensteine der Photographie-Geschichte geschaffen: Alfred Stieglitz etwa, Paul Strand, Lewis W. Hine oder Berenice Abbott.

Wie andere Künstler und Photographen vor ihm, macht sich 1995 auch Michael Wesely nach New York auf, um hier zu photographieren. Und die Titel seiner dort entstandenen Photographien versprechen denn auch etwas typisch New Yorkerisches: einen Streifzug nämlich durch die bunte Welt der New Yorker Eß-Kultur. "FRENCH BAKERY", "B'WAY'S BEST GOURMET FARM", "HOT FOOD SALAD BAR" oder "BEST CHINESE GRILL" nennen sich die Arbeiten unter anderem und lassen damit sofort an Berge von Essen, an bunte Neon-Reklame, Styropor-Becher und Heerscharen 'busy' New Yorker denken. An Szenen also, die Einblick in den pulsierenden Lebensrhythmus und das internationale Flair dieser Stadt gewähren, die laut ihrer inoffiziellen Hymne „niemals schläft“.

Nur: All diese Orte, die vermeintlich abgebildet sind, verzeichnen die Photographien von Michael Wesely gar nicht. Statt Szenen der New Yorker Gastronomie gibt es auf ihnen lediglich Streifen zu sehen: Vertikale Streifen in variierender Breite und in unterschiedlich leuchtenden Farben. Streifen, die bisweilen Krümmungen aufweisen, meistens aber doch so gerade sind, als wären sie mit einem Lineal gezogen worden. Streifen, die sich häufig zur Bildmitte hin verdichten und dennoch keine eindeutigen Symmetrien erzeugen. Streifen, deren Farbintensität auf buntes Licht schließen läßt, ohne daß erkennbar wäre, wo sich solcherlei Licht antreffen ließe. Streifen, die den Betrachter nicht nur im Unklaren lassen, wie sie entstanden sein mögen, sondern auch die Frage provozieren, was sie eigentlich noch mit New York – diesem Eldorado der Photographen – zu tun haben.

Die Photographien verweigern hier offensichtlich, was ihre Titel versprechen – den Einblick in die Mega-Metropole New York. Mithin verweigern sie, was als Domäne der Photographie gilt: die Abbildung sichtbarer Realität. Gleichzeitig aber behaupten sie durch ihre Titel, auf eben dieser Realität zu basieren. Eine rätselhafte Situation. Denn wenn hier tatsächlich Realität abgebildet sein sollte, so offenbar auf merkwürdig verschlüsselte Weise. 'Bar Codes' vergleichbar, jenen international gebräuchlichen Streifenaufdrucken auf Produkten, deren Informationsgehalt nur noch mittels eines Scanners kenntlich gemacht werden kann. Bei Michael Weselys Streifen aber hilft nicht einmal ein Scanner weiter. Das ursprüngliche Motiv geben seine Photographien nicht mehr preis.

Ortswechsel: 1990 war Michael Wesely in der Mozart-Stadt Salzburg unterwegs und hat die dortigen Sehenswürdigkeiten photographiert. Mozarts Geburtshaus natürlich, den Dom, die Festspielhäuser, das Tomaselli – eben all jene Motive, die auch die Ansichtskarten und Souvenirs zieren. Doch auch hier halten die entstandenen Arbeiten nicht, was ihre Titel versprechen. Denn Salzburgs Sehenswürdigkeiten sind in ihnen keineswegs anzutreffen. Stattdessen sieht sich der Betrachter mit Kästen konfrontiert, an deren vier inneren Seitenwänden Photos befestigt sind, die schemenhaft und verzerrt Häuserfassaden und Straßenpflaster erkennen lassen. Dort aber, wo das angekündigte Motiv sein müßte, prangt eine leere Mitte. Eine offensichtlich fragmentarische und verzerrte Wiedergabe von Realität, in der die Hauptsache weggelassen wird.

Themawechsel: Zwei Jahre vor der Salzburger Arbeit, 1988 also, hat Michael Wesely Künstlerportraits angefertigt. Ein überaus klassisches Genre der Photographie, das mit Hugo Erfurths berühmten Portraits von Otto Dix, Paul Klee oder Marc Chagall einen seiner prominenten Vertreter hat. Modell für Michael Wesely war beispielsweise der italienische Maler Emilio Vedova. In der Tradition romantischer Künstlerbildnisse ist er vor einem offenstehenden Fenster aufgenommen – so unscharf

allerdings, daß er gar nicht mehr zu erkennen ist. Demnach wird auch hier das zentrale Moment der Identifizierbarkeit verweigert. Und was doch den Gehalt eines Portraits üblicherweise ausmacht, nämlich die exakte Wiedergabe der physiognomischen Eigenheiten der Person, ist nicht mehr vorhanden.

Die Themen sind in allen drei Fällen ganz klassisch für die Photographie: berühmte Städte und berühmte Menschen. Darin unterscheidet sich Michael Wesely deutlich von den photographischen Arbeiten anderer Künstler wie beispielsweise Thomas Ruff, Thomas Struth oder Axel Hütte. Die nämlich bevorzugen zumeist unspektakuläre Motive, präsentieren diese aber in geradezu malerisch durchkonstruierten Großformaten. Weniger klassisch allerdings erscheint Weselys Umgang mit seinen Motiven. Statt ihrer dokumentierenden Wiedergabe verrät er sie auf befremdliche Weise, verwandelt sie in Verwischungen, Verzerrungen und in bunte Streifen. Ganz im Sinne des medienkritischen Skeptikers – so ließe sich vermuten –, der nicht mehr an die traditionelle, also abbildende Funktion der Photographie glaubt.

Geht man allerdings der Frage nach, wie überhaupt diese Arbeiten entstanden sind, gelangt man überraschenderweise zum gegenteiligen Resultat: nämlich, daß es sich in allen Fällen durchaus um pure Abbildungen handelt.

Denn: Ihre Herstellung verdanken sie alle dem Ur-Instrument aller Photographie – einer Camera obscura. Ihr Prinzip, das schon arabischen Astronomen des 10. Jahrhunderts bekannt war und bei Malern wie Leonardo da Vinci oder Jan Vermeer Anwendung fand, ist denkbar einfach: Ein geschlossener Hohlkörper mit einer kleinen Öffnung, durch die Licht eindringt und so das Außenbild nach innen projiziert. Den Erfindern der Photographie war es schließlich zu verdanken, daß diese Projektion mittels chemischer Verfahren fixiert werden konnte. – Schon 1978 hat Michael Wesely ein erstes Portrait mit einer selbstgebauten Camera obscura angefertigt, seit 1987 steht sie immer wieder im Zentrum seiner photographischen Arbeiten.

Angesichts der formalen Unterschiede zwischen dem gestreiften New York, dem verzerrten Salzburg mit seiner fehlenden Mitte und dem verwischten Künstlerportrait stellt sich allerdings die Frage, welche Form des Umgangs mit der Camera obscura jeweils zugrundeliegt. Und welche Schlüsse daraus zu ziehen sind. – Am offensichtlichsten ist die Vorgehensweise bei dem Künstlerportrait. Hier besagt bereits der Titel

„8 min. Emilio Vedova“, wodurch die Unschärfen in erster Linie entstanden sind: durch eine Langzeitbelichtung. Der Charakterisierung Vedovas dient damit nicht der einzelne Moment, nicht das Festhalten einer einzigen Geste, sondern die Summe von Momenten, in denen viele Gesten zu einer Bewegungsunschärfe verschmelzen. Nicht nur der offensichtlich lebhafteste Emilio Vedova wird also in der Aufnahme dokumentiert, sondern ebenso sehr diese zeitliche Dimension. – Anders verhält es sich mit der Salzburger Arbeit. Hier hat Michael Wesely in seiner selbstkonstruierten Camera obscura die Lage des Films verändert. Statt an der Rückwand des Hohlkörpers installierte er ihn an den vier Seitenwänden. Damit registrierte der Film nicht mehr das der Lichtöffnung gegenüberliegende Motiv, sondern nur dessen perspektivisch verzerrte Ränder. Die Kästen, in denen diese Randerscheinungen schließlich präsentiert werden, sind dabei genau jene, in denen sie auch entstanden sind. Was hier eigentlich dokumentiert wird, ist nicht bloß das Umfeld der Salzburger Sehenswürdigkeit, sondern der Prozeß der Bildentstehung. – Bei den Streifen-Bildern indes erscheint die Herstellung um einiges rätselhafter. Hier vermag der Betrachter nicht mehr zu erraten, wie sich wohl ein leibhaftiges New Yorker Restaurant in solch bunte Streifen verwandelt haben mag. Tatsächlich stellen diese Arbeiten Weselys bisher radikalste Form einer Bildherstellung dar, in der nicht mehr das Auge des Künstlers, sondern die Apparatur die Regie übernommen hat. Des Rätsels Lösung liegt, wie bei der Salzburger Arbeit, im Eingriff in die Camera obscura. Diesmal allerdings betrifft er nicht die Lage des Films, sondern die Öffnung, durch die das Licht in die Camera obscura eindringt. Statt einer runden Öffnung, die einen sich gleichmäßig ausbreitenden Lichteinfall gewährt, hat Michael Wesely einen vertikalen Spalt in die Frontseite seiner Camera obscura eingefügt. Je länger dieser Spalt wird, desto mehr überlagern sich die einfallenden Lichtstrahlen, so daß sich die horizontalen Bestandteile des

ursprünglichen Motivs immer weiter auflösen und schließlich ganz verschwinden. Was der Betrachter also sieht, ist im wahrsten Sinne des Wortes Photographie: Licht-Einschreibung.

Die oben geäußerte Vermutung, Michael Wesely sei ein medienkritischer Skeptiker, ist demnach offensichtlich zu kurz gegriffen. Die Herstellung „purer“ Photographie (New York) und die Visualisierung des Entstehungsprozesses (Salzburg) weisen ihn vielmehr als jemanden aus, der die elementaren Charakteristika des eigenen Mediums analysiert. Dafür spricht die Verwendung der Camera obscura, die nicht nur der eigentliche Ursprung der Photographie ist, sondern auch Resultate ermöglicht, die weniger dem ästhetischen Kalkül des Künstlers als vielmehr ihrer apparativen Eigengesetzlichkeit unterliegen. Für eine solch analysierende Vorgehensweise spricht auch die Konsequenz, mit der Michael Wesely spezifischen Problemfeldern der Photographie nachspürt. Exemplarisch zeigt sich dies beim Thema der Zeit, das in Zusammenhang mit dem Portrait Emilio Vedovas schon kurz gestreift wurde.

Der Schriftsteller und Kritiker John Berger¹ hat die Zeit als den eigentlichen, wenn auch unsichtbaren Inhalt der Photographie definiert. Nicht was photographiert wird, sei entscheidend, sondern wann es photographiert wird. Eine Argumentation, die unmittelbar einleuchtet, wenn man etwa an die Bilder vor, während und nach der Ermordung John F. Kennedys denkt.

Diesen unsichtbaren Inhalt der Photographie analysiert Michael Wesely in mehreren Arbeiten auf unterschiedliche Weise. Da gibt es beispielsweise Aufnahmen aus europäischen Großstädten, die mit variierenden Belichtungszeiten mittels einer Camera obscura angefertigt wurden. Die Resultate weisen irritierende Verfremdungseffekte auf. Die vertraute Zentralperspektive ist verzogen, die typische Großstadtmotivik mit ihren Autoschlängen und Menschenströmen ist zu erahnen, manchmal aber auch in wolkige Geistgebilde aufgelöst. So wenig spezifisch die Belichtungszeiten sind, so wenig spezifisch erscheinen hier auch die Orte.

In zwei Serien, die den Titel „Reisezeit“ tragen, hat Michael Wesely das Problem der Zeit konkretisiert, indem er einen logischen Zusammenhang zwischen dem Motiv und der Dauer seiner Belichtung hergestellt hat. Im einen Fall wurden Bahnhofshallen verschiedener europäischer Hauptstädte aufgenommen. Und zwar genau so lange, wie die von dort abfahrenden Züge auf ihrem Weg nach München – Weselys Heimatstadt – benötigen. Die Präzision, die jetzt den zeitlichen Rahmen bestimmt, spiegelt sich auch in der Bildschärfe wider. Denn hier kam nicht mehr eine Camera obscura mit ihrer physikalisch bedingten Unschärfe zum Einsatz, sondern ein Präzisionsinstrument, eine Großformatkamera.– im anderen Fall hingegen wurde immer derselbe Bahnhof, der Hauptbahnhof von Prag, photographiert. Gradmesser der Belichtungszeit war die Reisezeit der Züge, die von hier aus

in verschiedene andere Städte führen. Wie ein Wissenschaftler hat Michael Wesely hier den Bezugsrahmen verschoben: Jetzt konzentrieren sich die Photographien ausschließlich auf die Differenz zwischen den jeweils abgebildeten Zeiträumen. Demgemäß ist auch der Betrachter aufgefordert, sich wie ein Wissenschaftler des vergleichenden Sehens zu bedienen – wofür er durch die faszinierende Bahnhofsmotivik freilich reichlich entschädigt wird. Schließlich ist Michael Wesely auch noch der Frage nachgegangen, wo die zeitlichen Grenzen einer Langzeitbelichtung liegen. Für Portraits hat er sie in einem Selbstversuch auf die Dauer eines normalen Arbeitstags festgelegt: 1989 hat er sich der Prozedur eines achtstündigen Selbstportraits unterzogen. Anders bei Orten. Hier haben seine bisher längsten Langzeitbelichtungen exakt

ein Jahr gedauert. Die Orte, die er hierfür ausgewählt hat, sind von bestechender Logik – Kunstinstitutionen. Denn anders als am Bahnhof bemißt sich hier der Wechsel der Geschehnisse nicht im Minutentakt. Hier, wo Ausstellungen über mehrere Wochen gezeigt werden, sind die Abläufe langwieriger und dauerhafter. Vor allem aber spielt die Photographie in Kunstinstitutionen zur Dokumentation von Ausstellungsinstallationen ohnehin eine zentrale Rolle. Wesely nutzt also eine klassische Funktion der Photographie. Aber eben in anderer als der vertrauten Weise. Stattgefunden haben die Langzeitbelichtungen in der „Städtischen Galerie im Lenbachhaus“ in München (1993/94) und im „Portikus“ in Frankfurt am Main (1995/96). Installiert wurden jeweils zwei Kameras. Eine im Büro des Direktors, die andere im Ausstellungsbereich. Festgehalten sind auf den Photographien

mithin sämtliche Abläufe des Ausstellungsbetriebs: Die Vorbereitungen im Büro, die Ausstellungsaufbauten, die Ausstellungen, die Vernissagen, die Besucher, die Ausstellungsabbauten. Vertrackterweise ist all dies auf den Aufnahmen zwar festgehalten, aber eben so, daß es gar nicht mehr zu sehen ist. Für die Neugier des Betrachters heißt das, daß er auf den Einblick in die Arbeit namhafter Kunstinstitutionen verzichten muß. Dafür aber wird die Zeit, jener unsichtbare Inhalt der Photographie spürbar, weil das eigentlich Sichtbare, das einzelne Ereignis, unsichtbar geworden ist.

Zeit als unsichtbarer Inhalt der Photographie, das apparative Sehen der Camera obscura als Grundlage photographischer Bildfindungen, die Visualisierung von Bildprozessen, Licht als Voraussetzung der Photographie – wie ein Forscher arbeitet Michael Wesely an einer Analyse des eigenen Mediums und lotet dessen Grundlagen, dessen spezifische Mittel, dessen Möglichkeiten und Grenzen aus. Wenn er dabei New Yorker Restaurants nur noch in Form bunter Streifen in Erscheinung treten läßt oder sich selbst einer achtstündigen Langzeitbelichtung aussetzt, wird die Radikalität, die Grundsätzlichkeit seines Ansatzes evident.

Zweierlei erscheint bemerkenswert an dieser photographischen Grundlagenforschung:

Zum einen nämlich wird deutlich, daß sich längst auch die Photographie in jenem Zustand der Autonomie befindet, mit dem sich die Malerei schon seit mehr als einem Jahrhundert auseinandersetzt. Denn jetzt, wo die alte Diskussion, inwieweit Photographie Kunst sein könne, endgültig überholt ist, kann sie sich nicht mehr aus der bloßen Abgrenzung gegenüber der Malerei definieren. Gleichzeitig aber kann sich die Photographie auch nicht mehr auf ihre traditionelle Funktion als Abbildung der Wirklichkeit berufen. Denn längst erlaubt die Digitalisierung eine so perfekte Manipulation photographischer Bilder, daß ein Nachweis über deren Herkunft und Wahrheitsgehalt unmöglich geworden ist. Hier geht es nicht mehr nur noch um die Einsicht, daß auch die scheinbar objektive Photographie letztlich eine subjektive Interpretation der Realität darstellt. Jetzt geht es darum, daß nicht mehr zu entscheiden ist, inwieweit Photographien einen Sachverhalt aus der Realität oder aber eine computergenerierte Erfindung präsentieren. Mit dem Verlust ursprünglich gültiger Funktionen – das ist aus der Geschichte der Malerei hinlänglich bekannt – wächst die Autonomie eines Mediums. Und damit die Notwendigkeit einer eigenen Identitätsfindung. Die – und auch das zeigt die Geschichte der Malerei – wird durch die Reflexion über das eigene Medium und durch die radikale Befragung seiner spezifischen Mittel hergestellt. Eben durch Grundlagenforschung.

Zum anderen sind es aber nun gerade (photographische) Bilder, die zunehmend die Wahrnehmung von Realität bestimmen. Amerikanische Wissenschaftler vermuten sogar, daß die bisher gültigen Sprachmodelle, auf denen die Interpretation der Wirklichkeit basierte, ausgedient hätten. Nicht mehr die Gesetze der Sprache regeln die Wirklichkeit, sondern die Gesetze der Bilder, lautet die These. Das Problem besteht dann darin, daß diese Gesetze schwer zu eruieren sind, wenn man doch den Bildern die bewährten semantischen Modelle gar nicht mehr zugrundelegen kann. Einige Filmkritiker² jedenfalls bestätigen eine solche Entwicklung. Sie konstatieren mit Verblüffung, daß sie sich außerstande sehen, die raffinierten Bildwelten neuester Hollywood-Produktionen zu dechiffrieren. – Vor diesem Hintergrund erweist sich Michael Weselys konsequente Grundlagenforschung in Sachen photographischer Bilder erst recht spannend.

Martina Fuchs 1995