

Das verborgene Sichtbare

Transformation und Auslöschung in der Fotografie von Michael Wesely

Die Stunde, die mit stillem Fleiß gewebt
Dein süßes Bild, dem jeder Blick sich neigt,
Sie ist es, die sich als Tyrann erhebt
Und einst entstellt, was heute unerreicht...

William Shakespeare, Sonnet V, 1. Vierzeiler

Die Macht der Dichtung beruht von jeher auf ihrer Fähigkeit zur Evokation, zur Beschwörung und zur Projektion all dessen, was "nicht hier" ist – zumindest aber darauf, dass sie vergegenwärtigen kann, was immer gerade nicht da ist, und zwar nur durch einen Akt der Einbildung oder Fantasie. Doch den meisten von uns wird diese Erklärung all zu schlicht vorkommen. Denn wie wir alle wissen, ist die Dichtung zugleich Mutter und Vater aller Künste. Sie ist buchstäblich *ars poetica*, und sie verfügt noch über viele weitere Möglichkeiten, uns die Dinge zu vergegenwärtigen. Dichtung ist mehr als bloße Gegenwart. Sie "verwirklicht" die Substanz, die unter der Substanzlosigkeit der Worte verborgen liegt. Sie ruft Gefühle hervor, und diese Gefühle verzeichnen sich nirgends anders als in der Substanz des Organismus, also in unserem eigenen Körper.¹ Diese Gefühle können zwar in der Folge durch die affektive Bedingtheit der Emotionen und der Sprache weitere Ausgestaltung erfahren. Doch anfangs meldet sich in uns nur der natürliche Impuls, eine gewisse Neigung zu etwas zu spüren. Ähnlich wie bei Affekten, die von Gefühlen hervorgerufen werden, geht man nun bei der Projektion üblicherweise davon aus, dass sie sich von innen nach außen mit der Welt in Beziehung setzt, wobei etwas in Richtung von etwas Anderem gesendet wird und ein Entstehungsprozess beginnt. Das Lexikon psychologischer Begriffe definiert Projektion dann auch als "das Hineininterpretieren eigener Emotionen und Erfahrungen in eine bestimmte Situation". Ganz anders die Evokation: Sie bezeichnet wörtlich "das Hinausrufen, Herausholen oder zum Vorschein Bringen, um den Geist anzurufen oder wachzurütteln" – sie erzeugt also den Eindruck, im Hier und Jetzt etwas Tatsächliches zu erleben. Im komplexen Zusammenspiel von Evokation und Projektion entsteht jene Wechselwirkung, innerhalb derer die Fotografie von Michael Wesely zu verstehen ist. Dieses Zusammenspiel vereint die beiden Zustände der Aktivität und der Selbstreflexion in einem, und es kann nicht nur die bedeutungsvolle Gegenwart des Vorhandenen und des nicht Vorhandenen gleichermaßen zulassen, sondern auch einer abwesenden Gegenwart eine umfassendere Bedeutung verleihen.

Das verborgene Sichtbare

Die Geschichte der Fotografie ist seit langem geplagt von der Debatte, inwieweit ein mit technischen Mitteln festgehaltener Augenblick Wahrheitsgehalt beanspruchen kann bzw. verifizierbar ist.² Und immer noch leidet die Fotografie an dem uralten mechanistischen Vorurteil, dass man nur zu wissen brauche, wie die Kamera funktioniert, um auch zu verstehen, warum das fotografische Bild so vieles offenbart. Daher wurden die Langzeitaufnahmen von Michael Wesely bisher recht bequem und fast ohne Ausnahme durch den Schleier des von vornherein festgelegten Kameramechanismus gesehen. So gut wie immer ging es um die Arbeitsweise der technischen Apparatur, um das einfache Verfahren und um die Zeitdauer der Belichtung.³ Doch die Ontologie einer Fotografie geht weit über derart schlichte Grundannahmen hinaus, und da es in diesem Essay eher um Implikationen als um Applikationen gehen soll, habe ich auch nicht vor, mich länger mit technischen Fragen aufzuhalten.⁴ Außerdem ist mir daran gelegen, die all zu einfachen und technizistischen Vorstellungen im Zusammenhang mit dem Mechanismus des Fotografierens zu hinterfragen. Statt dessen plädiere ich für das Lesen des fotografischen Bildes und damit für eine Exegese, die zwar immer auch offenbart, was da ist, die manchmal aber auch das erschließen kann, was nicht da ist – die also auch Dinge evoziert, die da sein hätten können oder gar sollen. Auf kaum eine künstlerische Arbeit trifft das so sehr zu wie auf Michael Weselys Langzeitaufnahmen von Berlin und New York.

Diese Fotografien sind von einem feststehenden und neutralen Kamerastandpunkt aus aufgenommen.

Wie eine Reihe kommunizierender Gefäße des optischen Bewusstseins offenbaren sie Weselys komplexes Verständnis des Betrachters und des Betrachteten. Denn das, was man sieht, ist zugleich ein Protokoll der architektonischen Verwandlung im diachronischen zeitlichen Verlauf: Es ist Zeitdauer, wie sie in menschlichen Unternehmungen zum Ausdruck kommt, und das heißt, dass diese Aufzeichnung menschliches Handeln auch dann mit erfasst, wenn dieses im fertigen Bild gar nicht erkennbar wird. In seinen Langzeitbelichtungen am Potsdamer Platz und zuletzt auch beim Umbau des Museum of Modern Art in New York offenbart Wesely, wie einzelne architektonische Komponenten und das verborgene menschliche Sichtbare in den Spielarten der architektonischen Verwandlung am Werk sind. Wir haben es mit lebendigen, vor dem Leben stattfindenden Prozessen zu tun, ebenso wie mit der endgültigen architektonischen Entwicklung des Bauens (und der Bauten). Eine derartige konzeptuelle Position steht in direktem Gegensatz zu den Theorien vom "entscheidenden Augenblick", die in der Debatte um das Erzeugen einer Fotografie lange eine große Rolle spielten.⁵ Denn hier bekommen wir kein *punctum* vorgeführt, sondern wir sehen die vieldeutigen Ebenen einer zeitlich geschichteten Akkumulation.⁶

Michael Wesely interessiert sich schon seit langem für die Arbeitsprozesse in der Fotografie, wobei seine Aufmerksamkeit weniger den mechanischen Möglichkeiten eines mechanisierten Systems gilt, sondern eher dem (konzeptuell fundierten) ästhetischen und narratologischen Potential der Langzeitbelichtung.⁷ Das beinhaltet auch alle anfänglichen oder werdenden Mittel, die anhand von bereits existierenden oder sich verändernden, entweder direkt aufgenommenen oder implizit vorhandenen Formen eine intensive Gegenwart (von Menschen oder Dingen) offenbaren. Die Langzeitbelichtungen verdeutlichen also nicht nur die narrativen Dimensionen der Zeit, obwohl das durchaus ein wichtiger Aspekt ist. Sie zielen auch darauf, jenes erzählspezifische Regelsystem zu beschreiben, das die narrativen Leistungen des Intellekts und die emotionalen Verarbeitungen steuert.⁸ Eingefasst in ein Konzept, manifestieren sich auf diese Weise verborgene Strukturen und Ereignisse, die sich zwar der sprachlichen Beschreibung entziehen, die aber sehr wohl im bildlichen Resultat enthalten sind. Dabei sollte klar sein, dass sich dieses Verborgene mit keinem unserer gängigen Systeme der Bildsemiotik erschließen lässt, denn wenn etwas nichts bezeichnet, dann kann es auch kein Zeichen hervorbringen. Und doch sind in Weselys Fotografien Menschen immer implizit anwesend, und sei es nur, weil sich die Architektur, die Bahnhöfe und selbst die abstrakten Farbbelichtungen an Orten menschlicher Sozialisation befinden, oder weil sie auf Reisen anspielen, die der Künstler entweder tatsächlich oder metaphorisch unternommen hat.

Betrachten wir zum Beispiel die Langzeitbelichtungen von Potsdamer Platz und Leipziger Straße in Berlin (1996-98), so fällt zunächst die diagonale, in Abstufungen und zahllosen Wiederholungen auf dem Negativ verzeichnete Lichtquelle auf – es ist die Sonne auf ihrer täglichen Bahn und zu den verschiedenen Zeiten des Jahres. Dann sind da die spektralen und geisterhaften Verwandlungen der Gebäude, die über die Dauer der Belichtungszeit allmählich Gestalt annehmen. Am meisten beeindruckt aber, wie sehr gerade jedes menschliche und industrielle Tun sichtbar weggelassen bzw. nur minimal registriert worden ist, obwohl eine architektonische Transformation ja erst dadurch möglich wird. Das Weglassen von Dingen, die man auf den Fotografien erwarten würde, verleiht diesen Bildern ein gewisses Pathos und nicht selten einen Aspekt der visuellen Melancholie.⁹ Ein unvermeidlicher Impuls erzeugt in uns die Sehnsucht, auf Spuren einer wie immer vergänglichen und/oder vorüberziehenden Gegenwart zu treffen, und wir untersuchen die Fotografien nach Objekten oder Wesen, die tatsächlich kaum oder gar nicht visuell aufgezeichnet werden konnten, weil sie – als Menschen – zu rasch an der Kamera vorbei liefen oder selbst als Dinge nicht lange genug für die Belichtung vorhanden waren. Mit anderen Worten, wir werden in die Innerlichkeit der Fotografien hineingezogen, und dass diese üblicherweise in großen Formaten aufgezogen sind, bestärkt uns nur noch in dem merkwürdigen Gefühl, dass die Dinge schon hervortreten werden, wenn wir nur immer genauer hinsehen.

Darüber hinaus ermutigt die Neutralität der von Wesely sorgfältig gewählten, festen Kameraperspektiven zu einer Suche nach jedem Detail, das uns Inhalte des verborgenen Sichtbaren offenbaren könnte. Aus den Aufnahmen werden (ein wichtiges Verb) fotografische Bilder, die sich zu endloser mikroskopischer Untersuchung anbieten. Man könnte sich sogar völlig erschöpfen bei der Jagd nach etwas, das nicht unmittelbar aufscheint und dennoch auf eine Art von verdunkelter,

sesshafter Existenz hindeutet. Wir haben es mit einer Art "Nicht da" im Sinne einer erhofften Präsenz zu tun, die als bloß mögliche, zurückbleibende Spur auftaucht und entweder eine schwache tatsächliche Evokation, oder gar nur eine imaginäre Projektion nach sich zieht. Es geht uns also ähnlich wie der arretierten Blende der panoramischen Großformatkameras, die der Künstler eigens entwirft und anfertigt: Auch wir erliegen als Betrachter dem Paradoxon eines weit schweifenden, alles umfassenden Überblicks, der gleichzeitig vergrößern will und Einzelheiten nachjagt.¹⁰ Und so kann man sagen, dass wir aus diesen Fotografien nur in dem Maß Einsichten gewinnen, in dem wir auch Zeit und fantasievolle Hinwendung aufbringen, um sie zu betrachten.

Die menschliche und architektonische Anthropologie von Gebäuden

Die Planung, architektonische Gestaltung, Konstruktion und schließlich die Errichtung von Gebäuden dienen theoretisch und praktisch menschlichen Bedürfnissen. Fragen der Nützlichkeit, Form, Funktion und Dekoration sind Teil jeder architektonischen Unternehmung. Sehr häufig gehört zur Phase der Planung und Konstruktion auch eine systematische Dokumentation des Bauprojektes. Weniger Aufmerksamkeit gilt dann aber der eigentlichen Ausführung des Baus, denn sie wird als Übergangsphase zwischen Planung und Ergebnis wahrgenommen. Man geht davon aus, dass die allmähliche Realisierung eines Architekturprojektes kein unmittelbares ästhetisches oder öffentliches Interesse hervorruft, und erst wenn Baukostenüberschreitungen oder Verzögerungen bei der Fertigstellung zu erwarten sind, beschäftigt sich jemand ernsthaft mit einer Dokumentation der Vorgänge. Auch die tägliche Mitarbeit von Menschen an dem Bau tritt nur selten in das Bewusstsein der Öffentlichkeit – und zwar dann, wenn es (wie häufig bei Großprojekten) zu Arbeitsunfällen mit Verletzten oder Todesopfern kommt. Und selbst das gilt normalerweise nur als unvermeidliches Opfer für ein höheres Ziel, nämlich die Fertigstellung eines Gebäudes oder Gebäudekomplexes.

In diesem Zusammenhang erscheinen Michael Weselys Dokumentationen und ästhetische Projektionen ebenso bemerkenswert wie einzigartig, denn sie ergänzen nicht nur die einfache archivarische Dokumentation um eine ganze Reihe von ästhetischen Implikationen, sondern sie unterscheiden sich grundlegend von den mit konventioneller Belichtung festgehaltenen Bildern des fotografischen Augenblicks – die "entscheidend" sein können oder eben auch nicht. Vielleicht führt von hier aus auch ein Weg zu der Einsicht, dass das bloße Herausschneiden eines Bildes aus dem Zeitfluss als *punctum* gerade den einzelnen Moment leugnet, weil dieser in Wirklichkeit immer auf die unmittelbare poetische Wertung beschränkt bleibt, die man ihm zuschreibt. Daraus könnte nicht zuletzt auch ein umfassenderes Verständnis des Begriffs *aesthesia* entstehen, der eigentlich "Gefühl" oder "Empfindsamkeit" bedeutet. Man denke im Gegensatz dazu nur an die berühmten Porträts aus dem 19. Jahrhundert, bei denen sich die Modelle als "Antlitz des Wahnsinns" ausgaben, als ob ein derart extrahierter Augenblick die Wahrheit über das menschliche Leben enthielte.¹¹ Aber wenn es überhaupt so etwas wie ein "Antlitz" des gelebten Lebens gäbe, dann könnte es nur in der zeitlichen Ausdehnung zu finden sein, und nicht in irgendeinem physiognomischen Beispiel, das man der Welt zu einem beliebigen Zeitpunkt entnimmt.¹² So hat auch Weselys frühe Begeisterung für das Werk August Sanders bei der Prämisse taxonomischer Dokumentation ihren Ausgang genommen, und sein "Konzept" ist ihr bis heute in mancher Hinsicht verpflichtet.¹³ Das Wort *documentum* bedeutet im Wortsinn übrigens "Beweis", und Beweise gewinnen gerade durch ihre Anhäufung über eine gewisse Zeit an Überzeugungskraft. Michael Wesely hat nun mit seinen Langzeitbelichtungen einen Weg gefunden, ein Bewusstsein für die größere Dauer in die Fotografie zu integrieren – und das ist etwas, das man eigentlich nur eine Anthropologie der menschlichen und architektonischen Transformation nennen kann.

Diese Anthropologie versteht sich als eine Konzentration auf die Motive des menschlichen Handelns in der Fotografie und in der Aufzeichnung von Informationen. Sie entspricht dem Bedürfnis, innere Strukturen und ihre Veränderung im Lauf der Zeit und im Raum besser zu verstehen. Weselys jüngstes Projekt für das vom Architekten Taniguchi umgebaute Museum of Modern Art (2001-04) spiegelt genau eine solche strukturelle Verwandlung im urbanen Raum wider. Das Ästhetische an dieser Arbeit ist, dass sie "die Kunst mit Leben erfüllt" – ein Hauptcharakteristikum der Moderne –, dass sie das Einzigartige und, in diesem Fall, das Unwiederholbare betont. Die eigentliche Herstellung oder der

Bau eines Gebäudes paart sich hier mit einer Art der industriellen Performance: Denn ein Gebäude besteht aus den Phasen und Schemata seiner Errichtung (seinen "Akten", wenn man so will), aus seiner Planung im Voraus und seiner Errichtung von Tag zu Tag sowie aus den Zeitrahmen seiner einzelnen Komponenten und deren Vollendung. All das wäre theoretisch wiederholbar – doch das gilt nicht für die menschlichen Inhalte dieser Vorgänge. Diese ließen sich ebensowenig wiederherstellen wie der Strom der zahllosen Autos, die in den drei Jahren des New-York-Projektes die 54. Straße entlang gefahren sind. Merkwürdigerweise sind Menschen in den entstandenen Fotografien zwar überall implizit vorhanden, doch je allgegenwärtiger sie sind, um so mehr sind sie zugleich sichtbar abwesend: Die einzelnen Phasen der Konstruktion, die Stockwerke, die vertikalen Träger, die Variationen der Witterung – all das hinterlässt als tägliche Weiterentwicklung des Museums seine Spuren auf dem fotografischen Negativ. Was fertig ist und unbeweglich bleibt, wird auch klar erkennbar – etwa das Schild "Conolly's Pub & Restaurant". Auch das, was regelmäßig am selben Ort auftaucht, dringt in schwachen Konturen durch. Aber alles, was sich bewegt, bleibt fast oder gänzlich unregistriert. "Durch die milliardenfache Überlagerung einzelner Momente scheinen die in Entstehung begriffenen Gebäude transparent geworden zu sein."¹⁴

Die Beziehungen zwischen Vergänglichkeit und Transparenz – und damit auch die Unterscheidung zwischen dem, was unbemerkt vorübergeht, und dem, was durchsichtig bleibt – erschließt eine ganze Reihe weiterer komplexer affektiver Bedeutungen in den fotografischen Langzeitbelichtungen. Denn wenn die gesellschaftliche Dimension die alltäglichen Handlungen und Beziehungen innerhalb der Gruppe von Menschen umfasst, die am Bau des neuen Museums beteiligt war, dann folgt daraus, dass das Anthropologische zugleich das Transparente ist. Die gesellschaftliche Dimension bleibt gegenwärtig, weil die Anthropologie (im umfassenden Sinne einer Wissenschaft vom Menschen) in diesen Fotografien niemals die Gegenwart von Menschen leugnen kann – ebensowenig wie die menschlichen Inhalte, die das Gebäude von der ersten Planung bis hin zur Vollendung verwirklicht haben. Das ist das Paradox jeder Architektur, die als abstrakte Wissenschafts-Menschlichkeit auftritt. Denn noch sind wir weit entfernt von einer Welt, in der künstliche Intelligenz Häuser plant und Roboter diese Häuser bauen. Wenn ich also hier von Auslöschung spreche (von der Reduktion zum Nichts), dann geschieht das in entschiedener Abgrenzung von jeder mechanistischen und materialistischen Lesart der Langzeitbelichtungen von Michael Wesely, weil eine solche Analyse die Fotografien auf ihre unmittelbar erkennbaren Inhalte reduzieren würde. Provozierend an Weselys Werk ist nicht bloß der materielle Aspekt dessen, was wir sehen. Viel wichtiger sind die Evokationen und Projektionen, die das Betrachten dieser Bilder impliziert und auslöst.

Das zweifache Prinzip der Zeit

Wie der amerikanische Dichter T. S. Eliot es einmal beschrieben hat: "Jetzige Zeit und vergangene Zeit / Sind vielleicht gegenwärtig in künftiger Zeit / Und die künftige Zeit enthalten in der vergangenen. / Ist alle Zeit auf ewig gegenwärtig, / Wird alle Zeit unerlösbar."¹⁵ Und er ergänzt: "Was hätte sein können ist eine Abstraktion / Und bleibt als unentwegte Möglichkeit bestehn / nur in einer Welt spekulativen Denkens."¹⁶ Die poetische Qualität der unerlösbaren oder unwiederbringlichen Zeit ist von zentraler Bedeutung für ein Verständnis von Michael Weselys Langzeitbelichtungen. Denn es ist seit langem bekannt, dass Erlebnisse und Erfahrungen im Menschen eine zweifache Zeitwahrnehmung hervorrufen. Die erste ist die offensichtliche, diachronische Zeit, also die Zeit der Uhr und des Zyklus der Jahreszeiten. Sie ist messbar und im Bewusstsein klar eingegrenzt. Im Gegensatz dazu steht eine Wahrnehmung von Zeit, die wir "Dauer" nennen, als deren Teil wir uns zwar fühlen, die sich aber dennoch unserem quantifizierenden Begreifen und unserer bewussten Beobachtung entzieht. Vom menschlichen Gedächtnis ist inzwischen auch bekannt, dass es vollkommen a-diachronisch arbeitet: Durch die außerordentlich komplexe, neuro-physiologische Funktionsweise des Gehirns können wir eine ganze Reihe von Ereignissen abrufen, ohne sie im Moment oder im Akt der Erinnerung in irgendeine erkennbare zeitliche Ordnung oder Reihenfolge zu bringen.¹⁷

Die Langzeitbelichtungen von Michael Wesely sind immer chronologisch eingerahmt, um nicht zu sagen: der chronologischen Zeit ausgeliefert. Sie beginnen, wenn die Kamera mit ihrer festgelegten

Einstellung aufgebaut wird, und sie enden, wenn der Künstler die Belichtung irgendwann abbricht. Doch die einzelnen Phasen der Belichtung sind auf der Fotografie fast ebenso dicht eingebettet wie die "Hundert Milliarden Nervenzellen oder ‚Neuronen‘, die die grundlegenden strukturellen und funktionalen Einheiten des Nervensystems bilden."¹⁸ Auf der Suche nach wissenschaftlicher Rechtfertigung und Bestätigung können wir uns neben den gegenwärtigen Neurowissenschaften auch an die Philosophie wenden. Denn dieselbe Argumentationsweise findet sich schon in Henri Bergsons Schriften über die Grundlagen der Psychophysiologie und der Phänomenologie.¹⁹ Auch der Film bietet sich als Analogie an: Indem wir uns etwa vorstellen, von einem bestimmten Ort und mit einer einzigen festen Einstellung Filmaufnahmen zu machen und dann all die Einzelbilder in einem einzigen Moment übereinanderzulegen.²⁰ Worauf ich hinaus will ist, dass es neben dem verborgenen Sichtbaren, von dem ich weiter oben gesprochen habe, also neben den Spuren der Formen in den Fotografien, auch noch eine buchstäblich verkörperte oder verdoppelte Zeitwahrnehmung gibt, die uns vor Augen geführt wird.

Um ein einfaches Beispiel zu nehmen – da Weselys Aufnahmen am Potsdamer Platz, in New York und München so viele und so komplexe, miteinander interagierende Zeitstrukturen aufweisen, dass es gar nicht möglich ist, diese auf Anhieb zu erfassen –, könnten wir die leichter zu beschreibende, einjährige Langzeitbelichtung "Büro Helmut Friedel" heranziehen. Diese Arbeit rückt die bildliche Fixiertheit der Zeit als Chronologie unmittelbar ins Bewusstsein, doch zugleich gibt es hier auch ein undefinierbares Fließen der Dauer. Das Projekt folgte auf eine ähnliche Arbeit (Weselys erste einjährige Belichtung) im Büro von Kasper König im Frankfurter Portikus (1995) und fand 1996-97 in Helmut Friedels Büro im Münchner Lenbachhaus statt. Sehr bald offenbart sich in dieser Fotografie die intensive und unvorhersehbare Beziehung zwischen einem Menschen und seinem Arbeitsplatz. Wir begegnen einem strukturellen und architektonischen Rahmen, den Wesely als Fixpunkt verwendet und dessen Elemente sich über die Dauer der Belichtung als allgemeine Parameter hell und klar auf das fotografische Negativ übertragen: Wände, Fenster, Heizkörper, Bücherregale, usw. Dagegen zeigen sich die anderen, peripatetischeren Dinge im Raum in den verschiedensten Stadien transparenter Manifestation und nur insoweit, als sie über eine gewisse Zeit hinweg am selben Platz geblieben sind. Das Besondere an diesem Foto ist die geisterhafte Andeutung von Helmut Friedel an seinem Schreibtisch (erkennbar ist sein Oberkörper und seine rechte Schulter), die man als eine indirekte Fortführung oder einen Rückgriff Weselys auf seine Langzeitporträts der späten achtziger und frühen neunziger Jahre verstehen kann. Dass Friedel in Umrissen erkennbar wird, liegt aber mit großer Wahrscheinlichkeit daran, dass sich die Lichtquelle in der Aufnahme direkt hinter seinem Schreibtisch und Stuhl befindet. Vielleicht wäre es sogar amüsant und interessant zu erfahren, was ein Fachmann für Zeitmanagement darüber zu sagen hätte. Aber schon die Bücher, Papiere und Gegenstände auf dem Tisch erscheinen und verschwinden in einem strahlend hellen Nebel, und die gerade Rückenlehne eines Stuhls auf der anderen Seite des Tisches befand sich während der Belichtungszeit deutlich erkennbar an verschiedenen Stellen. Im Verlauf der einjährigen Belichtung wurden die Gegenstände auf der Schreibtischoberfläche sichtlich ständig hin- und herbewegt. Auch die zahlreichen Schrammen und weißen Flecken registrieren zwischenzeitliche Bewegungen – etwa von Friedels Stuhl hinter dem Schreibtisch oder in der Nähe des Beistelltisches auf der rechten Seite. Es entsteht ein außerordentliches Bild vom einjährigen Leben eines Zimmers, ein unheimliches Tagebuch eines Raumes und des (oder der) Menschen, die sich in ihm aufgehalten haben. Und es entsteht der Eindruck einer nahezu (aber nicht völlig) unsichtbaren Bewegung, die in diesem Raum stattfand. Dabei gibt es keine klar erkennbare Darstellung des Mannes, der dort gearbeitet hat – es sei denn, man betrachtet das Bücherregal als eine Art geistiges Porträt auf Umwegen.

Rein metaphorisch verstanden offenbart das "Büro Helmut Friedel" die Vergänglichkeit und Transparenz eines Büros, also ein Gefühl, das mit dem konkreten Erlebnis eines Zimmers eng verbunden ist. So gelingt es der Fotografie, auf funktionaler Ebene für den Arbeitsplatz ein anthropologisches Lebensbild zu zeichnen und eine bestimmte Umgebung als bewohnten Raum in der Zeit zu offenbaren. Sie isoliert eine konzeptuelle Abstraktion und verschmilzt sie mit einer fantasievollen Spekulation über die täglichen menschlichen Begebenheiten, die sich in diesem Raum abgespielt haben könnten. Diese Fotografie ist zugleich die unerlösbare Zeit eines Jahres, das dahingegangen ist, und eine Reflexion über "verlorene Zeit". Sie sagt uns, dass sie nie in genau derselben Weise wiederholt oder noch einmal gelebt werden kann. Und daraus ergeben sich natürlich

für uns Betrachter sehr persönliche Hinweise auf die unwiderruflich vergangenen Jahre, die wir schon verlebt haben und von denen wir wissen, dass sie nie wieder hergestellt oder rekonstruiert werden können. All das gehört zum Bereich der ontologischen Inhalte (der wesentlichen Bedeutungen), von denen ich anfangs gesprochen habe, und nun erklärt sich auch, warum eine Fotografie ihre Inhalte weit über die Grenzen der bloßen Mechanik hinaus erweitern kann. Das Ergebnis all dessen ist, dass Zeit in den langzeitbelichteten Fotografien von Michael Wesely buchstäblich als eine Form von Verlust und Vertreibung wahrgenommen wird. Denn von dieser Zeit lassen sich nur mehr Reste und Einzelheiten erfassen und definieren, behalten und provisorisch festmachen. Der bedeutende Rest verbleibt allerdings in der Sphäre der Ästhetik – in der Poesie dessen, was implizit bleibt – oder lässt sich nur in unserer konkreten Wahrnehmung der Fotografien intuitiv erfassen.

Zusammenfassung

So mancher wird den Weg, den ich in diesem Essay eingeschlagen habe, als eine Kette umständlicher Umschreibungen und als schwer zugängliche Schilderung dessen empfinden, was man in den Arbeiten von Michael Wesely zu sehen bekommt. Doch wie schon zu Beginn gesagt, befasse ich mich hier in erster Linie mit den Evokationen und Projektionen, die von Weselys Langzeitbelichtungen ausgehen. Daher muss ich mich auch nicht dafür entschuldigen, dass ich dem üblichen Verfahren einer bloßen Beschreibung von Inhalten nicht gefolgt bin. Inhalte erscheinen in dem Augenblick, in dem man die Fotografien ansieht, und ihre Bestandteile offenbaren sich in dem Maß, in dem man ihnen Aufmerksamkeit schenkt. Auch nach der Lektüre dieses Textes müssen sich die Leser und Leserinnen auf ihre eigenen Evokationen und Projektionen einlassen. Was ich in diesem Aufsatz versucht habe, ist, zu einer interpretativen Lesart anzuregen, die in der zeitgenössischen Ästhetik des Lebens verankert ist. Diese Ästhetik ist menschlich, denn etwas Anderes wird sie nie sein können. Die implizite Innerlichkeit der Fotografien von Michael Wesely kommt sicher einem aktuellen Interesse an Dokumentationen und Archiven entgegen – einem für unsere Zeit vorrangigen ästhetischen Anliegen.²¹ Doch sie tun das in einem bemerkenswert Benjamin'schen Sinn: "Das zwanzigste Jahrhundert macht mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende" – und das heißt zugleich, dass dieses Jahrhundert auch eine neue Verbindung zwischen Anthropologie und Architektur geschaffen hat.²² Wenn man so will, dann ergänzen sich Fotografie, Architektur und Anthropologie zunehmend und notwendig in ihren Formen und Funktionen. Am Ende ergibt das ein neues Verhältnis zwischen dem Erzeuger, dem Erzeugen und dem, was erzeugt wird: Die Dinge werden aufgezeichnet oder gespeichert, noch während sie stattfinden. Diese Wechselbeziehung ist mittlerweile ein fester Bestandteil unserer ästhetischen Anliegen, und sie sind wesentlich für unser Verständnis dessen, was diese späte Moderne ausmacht.

Die technischen Aspekte der Fotografie sind demzufolge nicht mehr als gebräuchliche und eingebettete Elemente, und sie verhalten sich analog zu denen des Malers – abgesehen davon, dass der Maler nicht jedes Mal sich selbst reflektieren und "Seht her, ich mache einen Strich" denken muss, wenn er sich mit seinen Materialien der Leinwand nähert. Doch für die Kunstfotografen von heute sind die technischen Details der Apparate auch nicht mehr als verinnerlichte Instrumente und Mittel zum Zweck. Technische Kenntnisse erwerben alle Künstler im Lauf ihrer Praxis, und diese Kenntnisse sind nicht weniger, aber auch nicht mehr als die Grundvoraussetzung ihrer Professionalität. Ohne Zweifel ist Michael Weselys Werk bis zu einem gewissen Grad deterministisch, aber dasselbe lässt sich von der Fotografie ganz allgemein sagen (schließlich kann man immer nur fotografieren, was da ist). Determinismus ist darüber hinaus eine Komponente jeder künstlerischen Praxis, die von einem Konzept und einem Mechanismus ausgeht. Es gibt mit Sicherheit keinen Grund, sich dafür zu entschuldigen. Michael Weselys Langzeitbelichtungen haben in den letzten Jahren einen neuen, erst in Entwicklung befindlichen Bereich der ästhetischen Erfahrung erschlossen. Sie werfen die Frage auf, ob wir heute überhaupt schon offen und emotional bereit sind für die Anforderungen dieser Erfahrung. Das Außergewöhnliche an Wesely ist, dass er sich bei all dem der einfachsten Technologie bedient. Er hat im Grunde nicht mehr getan, als die Traditionen der Eigenbau-Fotoapparate fortzuführen und neuen Anwendungsgebieten anzupassen. In einer Welt, die immer mehr von industrieller Digitaltechnologie und Bildmanipulation überschwemmt wird, ist es allerdings erstaunlich, dass die Instrumente und Grundlagen der frühen Fototechnik immer noch radikale Neuerungen hervorbringen

können. Wenn man das überhaupt erklären kann, dann mit der poetischen Fantasie des Menschen – und mit den Projektionen und Evokationen, die sie im Betrachter einer Fotografie hervorrufen kann. Damit kehren wir zum Ausgangspunkt dieses Essays zurück. Es sollte nun nicht mehr überraschen, dass die Worte "Bild" und "Einbildung" dieselbe etymologische Herkunft haben, und während das Bild durch die mechanischen Möglichkeiten einer Kamera entstehen kann, braucht es immer noch die Vorstellungskraft des Menschen, um es zu vervollständigen.

Mark Gisbourne,
Samstag, 9. April 2005

- 1 Der zeitgenössische Neurophysiologe Antonio Damasio beschreibt erhellend die biologischen Grundlagen des "nichtsprachlichen Wissens" in seinem Buch: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins, Paul List Verlag, München 2000, S.204-233.
- 2 Ian Jeffreys, Photography: A Concise History, London und New York 1981, ist immer noch ein Standardwerk zum Thema. Siehe außerdem Beaumont Newhall, The History of Photography from 1839 to the Present, London und New York 1982; Naomi Rosenblum, A World History of Photography, New York 1984; sowie Jean-Claude Lemagny und Andre Rouille (Hg.), A History of Photography, New York 1987.
- 3 Michael Wesely, Open Shutter, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 2004. Der Katalog ist ein offensichtliches Beispiel für die Tendenz, Weselys Arbeitsweise einer bloßen technischen Beschreibung zu unterziehen und jede bewusste Lektüre oder ästhetische Bewertung auszusparen.
- 4 Ich neige eher zur einer ästhetischen Lektüre der Fotografie. Siehe Jonathan Bayer, (Hg.), Reading Photographs: Understanding the Aesthetics of Photography, New York 1977.
- 5 Die Vorstellung vom "entscheidenden Augenblick" war in der Fotografie vor allem zwischen 1960 und 1980 vorherrschend. Früher war dies unüblich gewesen, denn es fehlte noch an einer entsprechend schnellen und einsetzbaren Technik, um diesen Augenblick einzufangen. Siehe Henri Cartier-Bresson, The Decisive Moment: Photography by Henri Cartier-Bresson, New York, Simon and Schuster 1952; außerdem Henri Cartier-Bresson, Auf der Suche nach dem rechten Augenblick, Edition Pixis, Berlin 1998.
- 6 Eine theoretische Entsprechung des "entscheidenden Augenblicks" bei Cartier-Bresson ist das von Roland Barthes so genannte *punctum*: "Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt und: Wurf der Wurfel. Das punctum einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)." Siehe d.s., Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Suhrkamp, Frankfurt 1985, S. 36; außerdem d.s., "Die fotografische Botschaft", Vipecker Raiphon: Revue für Medien-Transformation, Nr. 2, 1982.
- 7 Sarah Hermanson Meister, "Interview With Michael Wesely", in: Michael Wesely, Open Shutter, a.a.O.: "Es ist mir wichtig, dass diese Bilder faszinierend und schön sind, aber Schönheit ist nur ein zweitrangiges Ergebnis des Konzepts. Ich beginne mit dem Konzept, und wenn man das Leben nach einem Konzept aufzeichnet, dann sieht das Leben eben so aus. Und die Langzeitbelichtungen... Viele Leute glauben, dass sie aus vielen Schichten bestehen als hätte ich lauter kurze Belichtungen übereinander gelegt...". S. 23.
- 8 Warum kann man Weselys Bilder als narrativ bezeichnen? Weil wir am Ende in dem Bild eine implizierte oder unterschwellige Erzählung und Folge von Ereignissen ausmachen können, die alle in einer einzigen bildlichen Darstellung enthalten sind. Siehe Mieke Bal, Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative, Toronto, Toronto University Press, 1977.
- 9 Bemerkenswert an der modernen Ikonografie und Theorie der Melancholie ist, wie sehr diese in den urbanen Raum übertragen wurde. In Bildern und der Literatur nimmt sie häufig die Form des Existentialismus und der Entfremdung an. Das erinnert unmittelbar an De Chirico und, für die Zeit nach dem 2. Weltkrieg, an Gruber, Buffet und Giacometti. Auch viele Fotografen waren auf diesem Gebiet tätig. Zur Geschichte der Melancholie siehe Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1992.
- 10 Zur Geschichte und den Ursprüngen der camera obscura siehe Helmut Gernsheim, Geschichte der Photographie, Frankfurt/Main 1983.

- 11 Einen ausf 殄 rlichen 殄 erblick bietet John M. Macgregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989. Das Buch enth 獲 t eine Literaturliste mit Hinweisen auf Publikationen von Fotografien des Wahnsinns im 19. Jahrhundert.
- 12 Amand Duchenne de la Boulogne, *M 殄 anisme de la physionomie humaine*, Paris 1862.
- 13 Susanne Lange und Gabriele Conrath-Scholl (Hg.), *August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts*, Studienband, M 殄 chen: Schirmer/Mosel, 2001.
- 14 Martina Fuchs, 殄 Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Die Unsichtbarmachung des Sichtbaren. Zu den Photographien von Michael Wesely 殄, in: *Michael Wesely Photographien*, Berlin, Galerie Fahnemann, 2001, S. 23.
- 15 Thomas Sterns Eliot, 殄 *Burnt Norton*", in: T. S. Eliot, *Gesammelte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, S. 278.
- 16 Ebenda.
- 17 Vielleicht der Klassiker unter den zeitgen 殄 ischen neurophysiologischen Darstellungen ist V. S. Ramachandran und Sandra Blakeslee, 殄 *Die blinde Frau, die sehen kann* 殄, Rowohlt, Reinbek 2001. Eine einfachere Version von Vilaynur S. Ramachandrans Thesen ist 殄 *The Emerging Mind*, Lecture 3 殄, eine BBC Reith-Vorlesung aus dem Jahr 2003. Sie ist unter <http://www.bbc.co.uk/radio4/reith2003> abrufbar.
- 18 Ebenda, Lecture 1, 殄 *Phantoms in the Brain*", S. 1 der Druckversion.
- 19 Gilles Deleuze, 殄 *Ged 殄 htnis als virtuelle Koexistenz*", in: d.s., *Henri Bergson zur Einf 殄 rung*, Junius, Hamburg 1997.
- 20 Eine Auseinandersetzung mit Zeit und Film findet sich in Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991, v.a. Kap. 4.
- 21 Ingrid Schaffner und Matthias Winzen, *Deep Storage. Sammeln, Speichern und Archivieren in der Kunst*, M 殄 chen, Prestel 1997.
- 22 Walter Benjamin, 殄 *das Interieur, die Spur*", in d.s., *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, Erster Band, S. 292. Von Bedeutung ist hier auch Benjamins Pr 殄 isierung des Begriffs 殄 *Wohnen* 殄: 殄 *Wohnen als Transitivum*, 殄 im Begriff des 殄 *gewohnten Lebens*" z.B. 殄 gibt eine Vorstellung von der hastigen Aktualit 殄, die in diesem Verhalten verborgen ist. Es besteht darin, ein Geh 殄 se uns zu pr 殄 en. 殄 Ebenda.