

Wie Weselys Bilder Zeit haben.

In den letzten Jahren zeichnet sich im Selbstverständnis Michael Weselys eine Haltung ab, die das Bestreben erkennen lässt, seine künstlerischen Vorstellungen in bestimmter Weise konzentrierter und intensiver als bisher zu verwirklichen. Es ist hier nicht von einem Strategiewechsel die Rede, eher von einer vorsichtigen künstlerischen Neuorientierung in Verbindung mit einer kritisch selbstbewussten Revision seiner Produktion, die ihn bewogen hat, schon archivierte Arbeiten noch einmal zu überprüfen. Mit der hier vorliegenden Auswahl der Bilder bekennt sich Wesely zu dieser Revision. Sie enthält neben überwiegend neueren Bildern auch einige ältere Beispiele und greift gelegentlich auf weiträumige Aufnahmen zurück, denen Details entnommen und in Vergrößerung als Bilder von eigener Geltung vorgestellt werden. Bei allem ist ein frischer Impuls zu spüren. Und wenn man die Blumenstillleben von 2006 als das wohl offensichtlichste Beispiel einer solchen Belebung betrachten darf, dann möchte man meinen, mit diesen Blumen habe Wesely sich selbst Glück gewünscht – Glück zu einer Relativierung der anfänglich vorherrschenden konzeptuellen Distanziertheit zugunsten der sinnlichen Nähe seiner Motive.

Eine so gründliche Besinnung und Rückbesinnung auf die eigene künstlerische Entwicklung berührt immer auch fundamentale Voraussetzungen der Arbeit, die sonst, sofern sie nicht ohnehin für selbstverständlich gehalten werden, kaum mehr Beachtung finden. Bei Weselys Re-Orientierung geht es nicht um technische Feinheiten, sondern um das Medium selbst. Man fühlt sich in diesem Zusammenhang fast aufgefordert, einen so altmodischen Ausdruck wie „das Wesen der Fotografie“ zu gebrauchen und an die hellsichtige Bildentstehungsdiagnose zu erinnern, die Balzac in seinem Roman „Vetter Pons“ zum Besten gegeben hat. Balzac schreibt: „Wenn jemand zu Napoleon gekommen wäre und ihm gesagt hätte, dass ein Gebäude und ein Mensch jederzeit unaufhörlich ein Bild in die Luft werfen, dass alle existierenden Gegenstände auf diese Weise als ungreifbares Gespenst sich wiederholen, würde er diesen Mann in Charenton eingesperrt haben“. Natürlich bezieht Balzac sich auf Daguerre, wobei es ihn reizt, das Gespenstische des „flüchtigen Abbilds, das durch die lichtempfindliche Platte gezwungen wird, zu verweilen“ mit Okkultismus und Wahrsagerei in Verbindung zu bringen. Solche Analogien zur Materialisierung des Geistigen, wie sie in der wissenschaftlich ambitionierten Phantasie des 19. Jh. vorgestellt wurde, könnten als obsolet abgetan werden, wenn sie nicht längst auf die technische Produzierbarkeit von Traumwelten übertragen worden wären. Dennoch berührt Balzacs Kommentar zur Erfindung der Fotografie die Frage aller Fragen, die auch Wesely mit jeder Werkgruppe immer wieder anders stellt und zu beantworten sucht. Sie lautet: was gibt es auf den Aufnahmen zu sehen? Oder, mit seinen, die eigene künstlerische Position präzisierenden Worten: es interessiert ihn zu sehen, was „seine Kamera gesehen hat“.

Nach solchen Einleitungen sind wir gewohnt, auf die besonderen Umstände hingewiesen zu werden, von denen die Kunst der Fotografie abhängt, auf die Optik besonders brauchbarer Kameras, auf das Filmmaterial und die Belichtungszeit, auf den Standort und den Blickwinkel der Fotografen. Dabei werden die Kommentatoren nicht müde zu beteuern, dass die Kamera genau genommen gerade das

nicht leisten kann, was dem technisch produzierten Bild traditionell unterstellt wird, nämlich die Wirklichkeit „naturgetreu“ abzubilden – ganz abgesehen von der Verschiedenheit analoger und digitaler Verfahren. Wo aber die medientechnischen Erläuterungen vorherrschen, entschwinden die Inhalte aus dem Blick. Jenem fernen, von Balzac beschriebenen Wunder, dass „Gebäude und Menschen jederzeit Bilder in die Luft werfen“, fehlt der Betrachter, der nicht nur die herbei geschwebten Erscheinungen, sondern implizit auch deren körperliche Absender bewundert. Wo bleibt die Affiliation des künstlerischen Subjekts mit dem Gegenstand seiner Aufmerksamkeit, wo der Hinweis auf seine inhaltlich motivierte Zuwendung, wo seine Erwiderung?

Wer beginnt, sich für die Inhalte der Bilder Weselys zu interessieren, also für das, worauf sie sich beziehen und was sie darstellen, gerät allerdings bald in Verlegenheit. Gewiss, da gibt es Baustellen, Stadien, Landschaften, Straßen, Marktszenen, Parks, Interieurs und Porträts; aber oft verrät nur die Titellegende, woher das Bild kommt, wohin wir es zurückverfolgen können oder an welchen Ort wir eingeladen werden uns zu versetzen. Manchmal wird die Identifizierung des Dargestellten durch dessen Undeutlichkeit so erschwert, dass es richtiger wäre, von „etwas Dargestelltem“ zu sprechen. Das Undeutliche, das formal auf dem Prinzip der Unschärfe der Abbildung beruht, lässt sich jedoch inhaltlich – worüber später noch zu sprechen sein wird – als Wiedergabe von Bewegungen des Abgebildeten lesen. Was als undeutlich erscheint, sind in Wirklichkeit die ausgesprochen deutlichen Spuren bestimmter, von der Kamera aufgezeichneter Vorgänge, zum Beispiel der Bewegungen einzelner oder vieler Menschen. Solche Spuren erscheinen als zarter, kaum wahrnehmbarer Hauch, als Verwischung von Konturen, als transparentes Gespinnst aus unzähligen Momenten, oder sie verdichten sich zu wogendem Nebel. Dabei besteht jenes sichtbare „Etwas“ jedoch immer aus vorgefundenen und übernommenen, mehr oder weniger lesbaren Figuren, Farben und Lichtsignalen, die mit- und nacheinander ins Bild gelangt sind; im Rückblick auf die zeitliche Dehnung sollte man vielleicht sagen: die übrig geblieben sind, nachdem sie einander überlagert, gestört und wieder ins Unsichtbare entlassen haben.

Unter dieser Voraussetzung mag es hier, ohne gleich an die künstlerische Ausbeute zu denken, erlaubt sein, andeutungsweise auch den Fundus an Erlebnissen, menschlichen Beziehungen, Vorlieben, Begebenheiten, Interessen und Beobachtungen in Erwägung zu ziehen, dem Wesely seine Bilder zu verdanken hat. Wesely ist von Großbaustellen fasziniert und nicht minder von Großabbruchstellen; er empfindet urbane Komplexe als Manifestationen eines gesellschaftlichen Organismus, dem Wunden gerissen oder Heilungen verordnet werden können; das Entstehen öffentlicher Gebäude und Anlagen nimmt er als Ausdruck öffentlicher Anstrengungen wahr, wie er auch umgekehrt die Demontage eines Bauwerks Stück für Stück und Stunde für Stunde mit dem Verschwinden seiner Bestimmung assoziiert, zum Beispiel den Abriss des Berliner Palastes der Republik mit dem Verschwinden der DDR. Das öffentliche Leben selbst erregt überall seine Aufmerksamkeit. Er registriert den Verkehrsfluss, begibt sich in das Gewimmel offener Märkte, mischt sich unter die Besucher von Massenveranstaltungen (wie dem Münchener Oktoberfest), lässt Demonstrationen an sich vorbeiziehen (so zum 1. Mai) oder geht ins Fußballstadion, wo er beobachtet, welche Bewegungen das

Spielgeschehen in der pulsierenden Zuschauermenge hervorruft. Wesely lebt im Bewusstsein globaler Verkehrs- und Kommunikationsverhältnisse. Reisen führen ihn nach Brasilien, Südkorea, Indien und in die USA, doch sucht er in der Ferne weder die nostalgische Wellness des Massentouristen noch das bestellte exotische Abenteuer. Was ihn, wo immer er sich aufhält, zum Reisenden macht, sind Gefühle des Unterwegsseins und Welthabenwollens. So lässt er sich bis ans „Ende der Welt“ locken, nämlich an einen Strand in Kalifornien, der so heißt, weil hier der Pazifik dem Drang des Westens nach kontinentaler Eroberung Einhalt gebietet – unendlich weit entfernt von den gegenüber liegenden Ufern des Fernen Ostens. Dabei ist es der andere und doch überall so ähnliche Alltag, der ihm auffällt, das scheinbar Nebensächliche, das Warten auf Bänken, das Herumstehen vor Kiosks, die Unterhaltung, das festlich gesellige Beieinander, kurz, das menschliche Mit-etwas-beschäftigt-Sein und das Stattfinden. Auch der Natur begegnet er als Reisender. Doch weder geht er wirklich in die Natur hinaus – hinaus ins Freie – noch gar in sie hinein wie in das Dunkel eines Dschungels; er behält sie immer vor sich, zugleich neugierig auf ihren Anblick, empfänglich für ihre Stimmungen und fasziniert von der Unausweichlichkeit des Horizonts, der wandernden Barriere des Blicks an der Grenze zwischen Himmel und Erde. In schönster Übereinstimmung mit der Natur scheint er sich zu befinden, wenn er sie fahrend erlebt, von einem Fluss getragen, so dass er auf dem Schiff das Gefühl haben kann, die Landschaft ziehe an ihm vorbei und gewähre ihm ein Schauen en passant.

Bei aller Anteilnahme am Leben mit seinen öffentlichen Manifestationen und zufälligen Begebenheiten fühlt sich Wesely künstlerisch keinerlei Genre verpflichtet. Selbstverständlich versteht er sich ebenso wenig als Reportage-Fotograf. Sein Standpunkt ist schlicht und einfach im Wortsinn derjenige eines Fotografen unter Menschen. Zwar bewahrt er mit seiner Kamera stets den Überblick, aber er vermeidet bewusst die abgehobene Position der hohen Warte mit dem Blick auf spektakuläre Schauplätze, darunter Inszenierungen, wie sie Siegfried Kracauer einst als „Ornament der Masse“ beschrieben hat. Stets vergewissert er sich der Anschaulichkeit seines Motivs, und dabei kommt es ihm vor allem auf das Typische an, auf den exemplarischen Charakter der betreffenden Situation, auf ein Bild, das im Gedächtnis haften bleibt, weil der Betrachter sich an etwas Ähnliches zu erinnern glaubt, selbst dann noch, wenn das Bild nur schwer mit einem bestimmten Anblick zu identifizieren ist. Stets hat sich Wesely auf den Realitätsbezug seiner Arbeiten berufen. Er versteht sich als Beobachter, der mit Glück die richtigen Bilder findet, nicht jedoch als jemand, der Bilder benutzt, um sich die Realität gefügig zu machen. Immer behält die Realität den Vorrang vor den Bildern. Gern erzählt er als Gegenbeispiel, dass ein Star wie Madonna, sich wohl nur deshalb mit einem Kind fotografieren lasse, damit sie der Mutter-und-Kind-Ikone gerecht werde. Nichts liegt ihm ferner als solche Verwechslung des Bildes mit dem Motiv. Er fände es wohl ebenso abwegig, sich die Wirklichkeit als eine Abbildung von Bildern vorzustellen, wie ihm die Rückkoppelung der Macht des Bildes an die Wirklichkeit suspekt wäre.

Bei aller Wirklichkeit, die Wesely im Zustand ihrer Anschaulichkeit zu erfassen und wiederzugeben sucht, müsste jede biografisch fundierte Monografie seiner Arbeiten mit dem Satz beginnen: „Am Anfang war die Kamera“. Mit diesem Gerät ist er aufgewachsen, und die Magie des Auffangens jener

von Balzac erwähnten „flüchtigen Abbilder“ in einen dunklen Käfig, wo sie chemisch festgehalten werden, bevor sie als Lichtbilder wieder hinausgelangen, muss ihn von Anfang an so fasziniert haben, dass er bis heute davon besessen ist. Eine umfangreiche Sammlung selbstgebauter Kameras belegt, dass Wesely die elementaren Funktionen der Kamera mit handwerklicher Akribie erkundet und in Gebrauch genommen hat. Seine vergleichsweise primitive, den Erfindern noch nahe optische Ausrüstung sollte, wie sich bald herausstellte, außergewöhnliche Konsequenzen haben.

Der erste entscheidende Schritt wurde getan, als Wesely nach Beendigung seiner Studienjahre die Kontaktstreifen von 12000 Aufnahmen zum Gegenstand einer konzeptuellen „Zusammenfassung“ machte, weil er nicht recht entscheiden konnte, welche der vielen versuchsweise erprobten Bildmodalitäten er künftig weiter verfolgen sollte. So trat er mit nichts als der Kamera und seinem offenen Blick den unendlichen Möglichkeiten der Welt gegenüber. Mit „nichts“, das hieß, ohne eine vorab festgelegte Thematik oder eine bestimmte Sichtweise im Sinne einer „Schule“. Herrschende Lehrmeinungen und Konventionen der Fotografie zog er grundsätzlich in Zweifel. Nichts erschien ihm fragwürdiger als Cartier-Bressons, längst konventionell dogmatisches Prinzip des „entscheidenden Augenblicks“ der fotografischen Aufnahme, und nichts erregte so sehr sein Missfallen wie die Aufdringlichkeit der bis ins kleinste Detail gleichmäßig genauen, vermeintlich naturgetreuen Wiedergabe, die den Betrachter, wie er meint, zwangsläufig zum Voyeur, mache. Wie zum Beweis, dass es ihm gelingen werde, sich radikal von herkömmlichen Vorstellungen zu befreien, bestimmte er seine Ausgangsposition rein experimentell. Er experimentierte mit funktionellen Veränderungen der Camera obscura mittels Blende und Belichtungszeit und induzierte damit eine Konzeptualität seiner Fotografie von kaum vorhersehbarer Wirkung.

Beispiele aus dieser Gründungsphase sind die konzeptuellen Objekte der Reihe Camera controversa von 1990 aus Salzburg, die Streifenbilder der „Palazzi di Roma“, die mit einer schlitzförmigen Blende aufgenommen worden sind, oder auch die Langzeitaufnahmen der „Reisebilder“. Unter Weselys Camera Controversa ist ein Kasten zu verstehen, in den man von hinten, wo sich bei der Camera obscura normalerweise die lichtempfindliche Platte befindet, hineinblicken und auf den ringsum chemisch beschichteten Flächen Zerrbilder des jeweiligen urbanen Motivs erkennen kann. Das Verfahren mag an kunstgeschichtlich überlieferte Anamorphosen erinnern, obwohl Wesely im Kopf des Betrachters keine Linse installieren kann, der die Verzerrung entzerren beziehungsweise fokussieren könnte.

Bei der Folge der „römischen Paläste“ bewirkt die schlitzförmige Blende eine Aufzeichnung des Motivs in der Form von vertikalen, parallelen, ungleichen farbigen Streifen, von Bildern also, die abstrakt anmuten und sich daher von dem üblichen Anblick, den die jeweilige Bildlegende erwarten lässt, enorm unterscheiden. Dabei garantiert die Anwendung des operationellen Konzepts den Streifenbildern ihren Realitätsgehalt. Ortskundige können, wie Wesely gern betont, den betreffenden Palast trotz der „Abstraktion“ oft anhand charakteristischer Farbklänge wiedererkennen.

Von ähnlich konzeptueller Realität sind auch die Bilder zum Thema „Reisezeit“. Die Langzeitbelichtung eines bestimmter Bahnsteigs dauert so lange wie die Zeit, die fahrplanmäßig für eine mehrstündige Reise von dem Startbahnhof an einen fernen Ort benötigt wird, und sie gibt vor, alles zu erfassen, was sich während dessen vorübergehend auf dem Bahnsteig abspielt. Es ist also nicht der Verlauf einer Reise gemeint; vielmehr wird die Reise als Metapher für eine Zeitspanne vorgestellt, die gemessen und konzeptuell antizipiert werden kann. Die Antizipation mag konkret durch den Wunsch motiviert sein, reisen zu wollen, ohne reisen zu können, zum Beispiel wenn Menschen von Ausreiseverboten betroffen sind.

Die Kamera wartet die Zeitspanne ab, während die Bahnhofskulisse mitsamt den vagen Spuren der dort abgelaufenen Vorgänge den sichtbaren Beweis für die Realität der vorgestellten Zeitspanne liefert.

Die genannten Beispiele kommen im gegenwärtigen Rückblick Weselys auf seine frühe Schaffensphase nicht mehr vor. Stattdessen beruft er sich heute auf einige andere Arbeiten aus den neunziger Jahren, die er auf Lehrveranstaltungen zur Kunst und in Kunstvermittlerbüros aufgenommen hat. Wesely stellte damals seine Kamera dort auf, wo Kunst studiert, wo über Kunst geredet und wo Kunst organisiert wurde. In dieser scheinbar simplen Tatsache steckt offensichtlich eine für die Radikalität seiner Haltung bezeichnende Herausforderung. Denn wie bei den „Reisebildern“ entzieht sich das Motiv – hier nun die Kunst oder das, was man unter Kunst verstehen mag – der direkten Anschauung. Die Kamera erfasst nur, was es zu sehen gibt, wenn Menschen sich angeblich mit Kunst beschäftigen. Mit seiner scheinbar kunstlosen Fotografie fordert Wesely indirekt nicht nur so etwas wie die Idealität der Kunst heraus; als beteiligter Beobachter konfrontiert er zugleich die eigene Arbeit mit dem Kunstanspruch. Er stellt die paradoxe Visualität der Langzeitbelichtung im Kunstkontext zur Diskussion. Die Langzeitbelichtung soll einerseits zwar ihren Gegenstand sichtbar in Erscheinung treten lassen, hat aber andererseits zur Folge, dass der ebenso deutliche wie momentane Anblick zugunsten einer zeitlich unter Umständen äußerst gedehnten, an Kontur verlierenden Aufzeichnung aufgegeben werden muss. Wie radikal diese Herausforderung ist, wird spätestens deutlich, sobald der Betrachter sich vor die Frage gestellt findet, was auf den Bildern denn tatsächlich zu sehen ist, sofern das Foto überhaupt noch mit der Vorstellung übereinstimmt, die er mit dem Motiv verbindet. Unter dieser Voraussetzung erscheint die Langzeitbelichtung als eine künstlerische Strategie, die versucht, etwas sichtbar zu machen, was sich normalerweise der Sichtbarkeit entzieht.

Die Aufnahme „Abendakt“ erstreckt sich über zwei Stunden Aktstudium, in der Münchener Akademie der Bildenden Künste. Alle Gegenstände sind, sofern sie nicht während der Aufnahme verschoben wurden, deutlich zu sehen: das Podium des Modells, die daneben stehenden Heizkörper, Hocker, Reißbretter, eine Staffelei. Von dem Aktmodell aber und den Studierenden sind nur Schemen erhalten, die deren zeitweilige Präsenz erahnen lassen, wobei die angeschnittene Andeutung der im Vordergrund sitzenden Studierenden dem Betrachter eine Position der Nähe zuweist. Das Bild vermittelt andeutungsweise einen Vorgang, dessen inhaltliche Bestimmung sich jedoch der Abbildung entzieht.

Das Erlernen des Aktzeichnens kann man nicht sehen; objektiv werden bestenfalls die Bewegungen registriert, die beim Lernen vollzogen werden. Darüber hinaus lässt sich die Szene allerdings als Performance einer Überlieferung betrachten, der zufolge das Aktmodell beim Kunststudium die lebendige Natur repräsentiert. Wesely reagiert auf dieses kunstakademische Paradigma, indem er ihm mit dem Konzept einer temporären fotografischen Empfangsbestätigung des Lebendigen begegnet. In diesem Sinne kann „Abendakt“ als eine Ikone der Kamerakunst Weselys von quasi selbstreferentieller Beschaffenheit aufgefasst werden.

Die Reihe „Bilder und Wörter“ funktioniert ähnlich. Wie die Bildlegenden anzeigen, sind die Aufnahmen während zweier etwa halbstündiger Vorträge in der Münchener Akademie entstanden. Weder sieht man den Redner, noch wäre es je möglich, das Gerede sichtbar machen; die Kamera hat nur registriert, wie sich die Zuhörerinnen und Zuhörer während der Rede verhalten haben. Man könnte von einer behavioristischen Studie sprechen, vorausgesetzt dass vorgegeben wäre, wonach zu suchen sei. Gerade das aber ist nicht der Fall, so dass offen bleibt, ob die innere Anteilnahme des Publikums an der Rede überhaupt an die Oberfläche der Abbildung gelangt.

Im wahrsten Sinne des Wortes noch offenkundiger und zugleich rätselhafter sind die Aufnahmen aus den Büros von Helmut Friedel und Kasper König. Ein Jahr lang stand die Kamera mit geöffnetem Visier vor den Arbeitstischen der Direktoren um aufzuzeichnen, was dort vor sich ging. Doch der im Ergebnis gläsern transparente Gesamteindruck wäre für den Betrachter relativ bedeutungslos, wenn die Bildlegende ihm nicht helfen würde, das Bild zu lokalisieren und inhaltlich aufzuladen. Hier wird eine Betriebsamkeit dokumentiert, die der Kunstvermittlung dient. Obwohl die körperliche Anwesenheit der Betroffenen nur einen schwachen Hauch hinterlassen hat, sind die Bilder durch und durch von dem Hin und Her der menschlichen Beschäftigung erfüllt. Da sind Möbel gerückt und verschoben worden, Bücher wurden gebraucht und für einige Zeit abgelegt, Papiere gerollt oder auf den Boden geworfen, Ordnungen geschaffen und wieder verändert. So ist es gewesen, steht den Bildern eingeschrieben, doch das rezipierende Subjekt kann die Rezeption der Kamera nicht nachholen. Was einmal war, ist verstummt, während die Deutlichkeit des trotzdem Sichtbaren die relative Unbeweglichkeit der Dinge wiedergibt, die während der Abwesenheit ihre Benutzer nicht gebraucht wurden. Jede der fünf hier vorgelegten Schwarzweißmotive wird in der Bildlegende als Detail ausgewiesen, als Ausschnitt, so darf man hinzufügen, aus einem älteren, ursprünglich als Raumaufnahme konzipierten Bild. Mit solcher Hervorhebung verbindet Wesely offensichtlich den Versuch einer Konzentration auf ein Bild, das zwar in der Raumaufnahme schon enthalten ist, aber doch ebenso gut für sich betrachtet und dadurch vielleicht intensiver zur Geltung gebracht werden kann. Nebenbei gibt er durch die Reduktion der Gesamtansicht zu verstehen, dass er nicht als Spezialist für Interieurs auftritt. Neben diesen älteren sind auch mehrere der neueren Bilder der Vergrößerung von Details zu verdanken, darunter sicherlich etliche, die Wesely erst bei der Auswertung des entwickelten Filmmaterials aufgefallen sind. Dieses Hervorheben und Nahebringen ausgewählter Ausschnitte spricht recht deutlich für den eingangs erwähnten Übergang vom distanziert Konzeptuellen zum Sinnlichen.

Stärker als je zuvor arbeitet Wesely heute an der Medialität des fotografischen Bildes. Er geht bis an die Grenzen des Sichtbaren und möchte ansichtig machen, was es zu sehen gibt, gerade auch dann, wenn es sich uns entzieht. Er möchte wissen, hinter welchen Horizonten das Unsichtbare beginnt, welche Botschaften uns die Teleskopie des Timing sendet und wie belastbar der lichtempfindliche Empfänger ist. Und wäre denn vorstellbar, dass er unversehens in Balzacs visionäres Jenseits der allgegenwärtigen „flüchtigen Abbilder“ eintauchte?

In diesem Zusammenhang spielt die Unschärfe der Abbildung eine entscheidende Rolle. Die Bezeichnung „Unschärfe“ unterstellt, dass der Betrachter sich eine schärfere Abbildung vorstellen kann, weil er zu wissen glaubt, wie der abgebildete Gegenstand aussieht. Dabei verlässt er sich auf den statischen Charakter der Abbildung, der ihn in der Annahme bestätigt, dass die Fotografie ihren Gegenstand ebenso zuverlässig fixiere wie er selbst es zu tun vorgibt. Abweichungen von der konventionellen Norm werden darauf zurückgeführt, dass entweder die Kamera oder der abgebildete Gegenstand unversehens in Bewegung geraten war. Wenn aber der fixierende Blick sich verleiten lässt, von einer verschwommenen Abbildung unmittelbar auf die Beschaffenheit des Abgebildeten zu schließen, entsteht der Eindruck des Geisterhaften oder Gespenstischen. Schon jemand wie Balzac hatte in der Daguerreotypie Phantome der Dinge erblicken wollen, zumal den Lichtbildern das Haptische noch mehr abhanden gekommen war als ohnehin schon in der damaligen Malerei. Nun scheint sich die inszenierte Unschärfe erst recht als eine Andeutung von etwas im wahrsten Sinne des Wortes „Unbegreiflichen“ anzubieten.

Gegen eine solche Betrachtungsweise, die ein gesundes Maß an Naivität mitbringt, kann man sogleich einwenden, dass Wesely den Betrachter durch genau bestimmte Zeitfenster blicken lässt und ihn so über die Ursache der Unschärfen seiner Bilder im Voraus informiert. Hinzu kommt, dass wir längst gelernt haben, bestimmte Unschärfen, die durch überdehnte oder wiederholte Belichtung bedingt sind, als visuelle Hinterlassenschaft zeitweiliger Vorgänge zu erkennen. Wer die nötige Aufmerksamkeit aufbringt, kann an den graduellen Unterschieden von Klarheit bis Unschärfe so etwas wie die Gestalt der Dauer des Abgebildeten ablesen. Eine Blume steht zum Beispiel auch nach zweiundzwanzig Minuten noch gestochen scharf in ihrer Vase, während von den Menschen am Tisch umso weniger zu sehen ist, je häufiger sie währenddessen ihre Haltung verändert oder ihren Platz gewechselt haben. Wesely hat die Fotografie wie kein anderer um solche, manchmal extrem genutzte Möglichkeiten erweitert. Immer ist dann gleichzeitig zu sehen, was nach- und nebeneinander stattgefunden hat, vorausgesetzt, dass die Ereignisse nicht bis zur Unkenntlichkeit überblendet oder vom Hintergrund aufgesogen worden sind, denn gerade bei sehr ausgedehnten Langzeitaufnahmen sind gelegentlich Zeitcluster entstanden, die sich trotz der gegebenen Information kaum mehr entwirren lassen.

Man könnte sich hier mit dem Argument aus der Affäre ziehen, dass das Privileg der Kunst darin bestehe, uns Rätsel aufzugeben. Wenn man aber versucht, der Unschärfe auf den Grund zu gehen, stößt man auf Probleme, auf die schon Mark Gisbourne in einem bemerkenswerten Aufsatz unter dem Aspekt der Ontologie der Fotografie aufmerksam gemacht hat. Gisbourne erwägt eine Relation

zwischen dem virtuellen Bild mit seiner Unmenge an erfassten Daten und den „grundlegenden strukturellen Einheiten des Nervensystems“, den unendlich vielen „Neuronen“ des Rezipienten. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer „buchstäblich verkörperten oder verdoppelten Zeitwahrnehmung, die uns vor Augen geführt“ werde. An dieser Formulierung ist unschwer die bei Wesely praktizierte Paradoxie der statischen Erscheinung des Bewegten zu erkennen, die wiederum auf der ontologischen Diskrepanz von Zeit und Ding, beziehungsweise von Funktion und Substanz beruht. Sobald man von diesem Gedanken Gebrauch macht und dabei von der Zeitspur auf die Dingschiene wechselt, gewinnt das visuelle Phänomen der Unschärfe an semantischer Prägnanz. So bedeutet ein Mangel an Sichtbarkeit auch einen Mangel an Gegenständlichkeit, sei es, dass der Gegenstand durch Bewegung an Kontur verloren hat oder dass er sich nur kurz hat blicken lassen. Selbst in der Unschärfe bleibt immer ein Rest des Absenders erhalten, der sie hinterlassen hat. So scheint sogar noch etwas anwesend zu sein, das längst nicht mehr da ist. Wir erleben in den Bildern Weselys die Anwesenheit des Abwesenden im Zeichen seiner Abwesenheit oder, anders ausgedrückt, die vorübergegangene Sichtbarkeit des längst wieder Unsichtbaren.

Wenn die Zeit angehalten wird, gerät das Gegenständliche unter die Kontrolle der Dauer. Es fehlt nicht viel, und wir könnten uns vorstellen, dass die Gegenstände unter anderen Zeitverhältnissen faktisch ihre Konsistenz einbüßen. Sie sind für uns eigentlich nur solange Gegenstände, wie wir gewohnt sind, sie für beständig zu halten. Umgekehrt zweifeln wir unter Umständen an ihrer Beständigkeit, wenn sie nur für einen kurzen Moment in Erscheinung treten. Es ist dann, als wären wir getäuscht oder vor falsche Tatsachen gestellt worden. Wenn wir im Schlaf zusammen mit den Gegenständen aus der Zeit aussteigen, dann lassen wir ihren Traumgestalten freien Lauf. Doch die Kamera schläft nicht. Wesely fotografiert keine Träume, auch wenn einige seiner Aufnahmen traumhaft schön sind. Die ihm zufallende Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist einem technischen Übertragungsmanöver zu verdanken, das ihm erlaubt, es der Wirklichkeit zu überlassen, in welchem zeitlichen Zustand sie sich uns präsentieren will. Wenn Balzac von flüchtigen Abbildungen gesprochen hat, die von der Platte gezwungen werden zu verweilen, so zitiert Wesely die Dinge nicht einfach anhand ihrer Abbildungen herbei, sondern er hält ihr Verweilen, ihre Veränderung, ihre Beweglichkeit oder ihr Verschwinden fest. Infolgedessen kommt es ihm nicht so sehr darauf an, den Eindruck zu erwecken, dass die Dinge das sind, was sie zu sein scheinen, er lässt sie vielmehr geschehen. Was ihn letztlich fasziniert, ist das Geschehen selbst.

Wir sind freilich gewohnt, den Ablauf dessen, was geschieht, mit Mitteln der Erzählung zu verfolgen, und so ist auch Weselys visuelle Offenheit für das Geschehen auf narrative Ergänzungen angewiesen. Eine besondere Rolle spielt dabei – wie Marcel Broodthaers formuliert hätte – die Verschiedenheit des starren vom bewegten Bild. Da Wesely das Geschehen nicht filmt, sondern nur das speichert, was sich gerade abspielt, um dann das gerade Gespeicherte durch fortwährendes Speichern wieder zu überblenden oder gar in Vergessenheit geraten zu lassen, kann der Betrachter das Geschehen nicht unmittelbar nachvollziehen. Was dem Bild an tatsächlicher Beweglichkeit fehlt, muss durch Imagination ausgeglichen werden. Gerade weil viele Details verloren gehen und die Zeitfenster so viel



Unschärfe hereinlassen, dass längst nicht alles, was vor der Kamera passiert, erkennbar ist, verfügen die Bilder latent über einen erzählerisch imaginären Mehrwert. Motiviert durch die Anschaulichkeit des Geschehens vermögen sie, wie Gisbourne beschrieben hat, im Betrachter sowohl Vorstellungen zu evozieren als auch Projektionen auszulösen, die über die Vorgaben des Bildes hinausgehen. Und diese ästhetisch kommunikative Qualität eines Motivs bewährt sich besonders dann, wenn sich die Bilder auch inhaltlich auf den Menschen beziehen und menschliche Bewegtheit wiedergeben. Das Gleiche gilt übrigens auch umgekehrt, wenn der Mensch sich zum Beispiel ins Porträt begibt. Wer von Wesely über mehrere Minuten porträtiert wird, kann durch Stillhalten selbst zur Produktion seiner bildhaften Anwesenheit beitragen.

Wir sollten bei allem Interesse an der Interpretation der Motive aber nicht vergessen, dass Bilder, wie man oft pauschal als eine Art Kompliment von Gnaden der Ästhetik zu hören bekommt, auch für sich sprechen. Nicht jeder Fleck, nicht jede Spur müssen dechiffriert und als Boten eines „Auftraggebers“ oder als Reflex eines Impulses erkannt werden. Warum sollten Formen und Farben uns nicht um ihrer selbst willen gefallen, und aus welchem Grunde sollte überhaupt das Geschehen darauf bestehen, erzählerisch aufbereitet zu werden, damit es uns einleuchte? Wie auch immer die Antwort lauten würde, wir verlassen uns auf das Licht. Das Licht entscheidet semiotisch blind über die Sichtbarkeit des Geschehens, und Wesely steuert das Licht so, dass es die Bilder zum Vorschein bringt, die er der Wirklichkeit abzunehmen hofft. Er nimmt auf, was seine Kamera zu sehen bekommt, erreicht aber mit Hilfe unüblicher und extrem ausgedehnter Belichtungszeiten, dass die Bilder von dem Anblick abweichen, den wir zu sehen gewohnt sind. Diese apparativ hergestellte Abweichung beruht, wie angedeutet worden ist, auf einer Abweichung von der Konditionierung unserer Wahrnehmung. Dabei benutzt Wesely das Licht nicht nur zur Illustration der Zeit des Geschehens, die unserer Aufmerksamkeit normalerweise entgeht, er macht es implizit zum Thema. Er nimmt das Licht beim Licht wie man ein Wort beim Wort nimmt. Das Licht ist immer da, und es kann jederzeit die Bilder, die es aufgespürt hat, sowohl in aller Klarheit hinterlassen als auch verunklären oder wieder auslöschen, je nach seiner Intensität und der Zeit, die der Fotograf ihm einräumt.

Die Bildlegenden mit ihren Angaben zum Ort und zur Zeit der abgebildeten Aufnahmen ergeben nach und nach einen Index, in dem die Tätigkeit Weselys verzeichnet ist. Sie lassen sich als Hinweis auf die abgebildete Realität lesen, so dass wir das jeweilige Bild mit seinem inhaltlichen Anlass identifizieren können, und sie geben an, wo wir uns befänden, wenn wir der Einladung des Bildes folgen und seine Entstehung nachvollziehen könnten. Nichtsdestoweniger entpuppt sich diese so realistische Referenz als Hinweis auf einen konzeptuellen modus operandi von eher unreal anmutender Anschaulichkeit. Wesely entledigt sich des notorischen fotografischen Realismus, indem er die Bilder in manchmal erheblichem Maße von den Zwängen der Eindeutigkeit und der Wiedererkennbarkeit suspendiert. Er versetzt die Bilder in anhaltende Aufnahmebereitschaft, heißt Zufälle willkommen, durchbricht den Stumpsinn der Oberflächen, rüttelt an ihrem zur Selbstgewissheit gewordenen Anblick und beantwortet die konventionelle Starrsinnigkeit der Wiedergabe mit der Unschärfe des nur noch zu Ahnenden. Kurz, er bezweifelt die Bilder der Realität mit Hilfe der Realität seiner Bilder.

Wesely hat sein ursprünglich operationelles Konzept soweit differenziert und um Möglichkeiten der Artikulation bereichert, dass seine Bilder uns nicht selten mit gewissen Qualitäten überraschen, die wir aus der Malerei erinnern. Damit ist weder gesagt, dass er derartige Vergleichsmöglichkeiten regelrecht gesucht hätte, noch, dass er sie nicht willkommen hieße. Die Fotografie kann ihre technisch abbildende Medialität nicht verleugnen, schließt aber deswegen einen Vergleich mit Vorbildern der Malerei, die sich uns seit langem eingeprägt haben, keineswegs aus. Zu denken wäre hier zum Beispiel an das romantische Erbe des offenen Horizonts, der Stimmungen und der Weite des Blicks bei Caspar David Friedrich oder auch bei Turner. Gemeint sind außerdem Phänomene wie die Kontingenz des Ausschnitts oder die impressionistisch verallgemeinernde Einbettung von Details in Landschaften oder Straßenszenen sowie schließlich das futuristische Äquivalent für urbane Dynamik in Gestalt der simultanen Durchdringung verschiedener Ansichten. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass die unter solchen Aspekten erinnerte Malerei bestimmte Sichtweisen ihrerseits der aufkommenden Fotografie zu verdanken gehabt hat.

Wesely selbst hat seine Tendenz zur partiellen Auslöschung des fotografisch korrekten Abbilds mit Gerhard Richters Foto-Vermalungen verglichen, vielleicht ohne im Einzelnen zu bedenken, dass Richter anfangs triviale fotografische Vorlagen bearbeitet hat, um ihre aufdringliche, aber keineswegs belanglose Trivialität malerisch zu entschlüsseln. Davon abgesehen, bietet sich ein verfahrenstechnischer Vergleich mit Richters abstrakter Malerei an. Wie Richter ein abstraktes Gemälde Schicht um Schicht hervorbringt, so hält Weselys Kamera nach und nach fest, was sich vor ihrer Linse abspielt.

Doch mehr noch als von Richter scheint Wesely von Francis Bacon beeindruckt zu sein. Er zitiert gerne eines der Interviews mit David Sylvester, wo Bacon schildert, wie er beim Malen eines Porträts auf die stets vorhandenen Fotografien reagiert. Bacon nimmt sie nicht etwa zur Hilfe, sondern erfindet das Bild der betreffenden Person radikal neu, indem er es beim Malen so in sich aufnimmt und der Farbmaterie zuführt, dass er eine andere, dem Abbild weit überlegene Version ihres Gesichts verwirklichen kann. Für Bacon ist diese Version so konkret, dass die fotografische Vorlage ihm unwirklich vorkommt. Was jedoch bei Bacon der Malgestus ist, ist bei Wesely der Zeitgestus. Wesely kann sich dem Diktat des Abbilds nicht dadurch entziehen, dass er es in Farbmaterie umschmilzt; er bleibt im Medium der Fotografie, unterwirft das Abbild aber der Flucht der Zeit. Infolgedessen tendieren seine Bilder, ganz im Gegensatz zu Bacon, zu einer technisch bedingten Abstraktion. So entsteht zwischen den benennbaren und mehr oder weniger erkennbaren Motiven und ihren ins Bild gesetzten Erscheinungen unter Umständen ein inhaltlich relativ unterbestimmter Resonanzraum von eigenartiger ästhetischer Wirkung. Diese Unterbestimmtheit wiederum steht ihrerseits inhaltlich, gemessen an dem, was als bestimmt zu gelten hat, allgemein für den Verlauf der Zeit oder, gegenständlich ausgedrückt, für Vergänglichkeit.

Wesely beginnt die vorliegende Auswahl seiner Bilder mit Aufnahmen von einigen Minuten Dauer in seiner Ausstellung „Open Shutter“ im Museum of Modern Art New York. Wir, die Betrachter seiner

Aufnahmen, betreten den Ausstellungsraum, mischen uns unter die Besucher, die sich nach Belieben bewegen, und stehen dann mit anderen Betrachtern von mehr oder weniger verhaltener Aufmerksamkeit vor einem der Exponate. Diese absichtlich verwirrende, zwischen uns und den Ausstellungsbesuchern nicht ausdrücklich unterscheidende Beschreibung hat einen präzisen Sinn. Sie bedeutet, dass wir die Betrachter betrachten, wie sie ein Bild von Wesely betrachten, während wir genau das gleiche tun, indem wir seine Aufnahme aus dem MoMA betrachten. Mit anderen Worten: sobald wir von dem abgebildeten Vorgang auf unser eigenes Verhalten umschalten, können wir uns selbst im Zustand der Betrachtung betrachten. Und zugleich erkennen wir, dass es nicht nur die anderen sind, die, wie es bei Balzac heißt, „jederzeit ein Bild in die Luft werfen“, sondern genauso auch wir selbst. So beschwört Wesely mit seiner visuellen Reflexion der Betrachtung beinahe jene einst von Balzac dem Zeitgeist entlehnte „Atmosphäre der geistigen Welt“ herauf, die aus „Vorstellungen“ besteht, das heißt aus „wirklichen und handelnden Wesen“, die „Eindrücke im Wortsinn“ hervorbringen, „Wirkungen“ haben und „ihr Leben als Schatten der Dinge“ leben.

© Jürgen Harten 2001

Der Hinweis auf Mark Gisbourne bezieht sich auf seinen Text „Das verborgene Sichtbare: Transformation und Auslöschung in der Fotografie von Michael Wesely, in: Die Erfindung des Unsichtbaren, Fotohof edition Band 55, Salzburg 2005