

Ausgrabungen an der Gegenwart

Zu den Fotoarbeiten von Martin Vesely

„Die PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über das, was nicht mehr ist, sondern nur und mit Sicherheit etwas über das, was gewesen ist. Diese feine Unterscheidung ist ausschlaggebend. Beim Anblick eines Photos schlägt das Bewusstsein nicht unbedingt den nostalgischen Weg der Erinnerung ein (wie viele Photos stehen außerhalb der individuellen Zeit), sondern, bei jedem überhaupt auf der Welt existierenden Photo, den Weg der Gewissheit: das Wesen der PHOTOGRAPHIE besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt.“¹

Was Roland Barthes mit dem Anspruch einer „*mathesis singularis*“ (einer Wissenschaft, die vom Einzelnen ausgeht) für die Fotografie im Allgemeinen feststellt, erhellt sich anhand der Bilder von Martin Vesely gleich in dreifacher Hinsicht: Nicht nur sind sie Fotografien, können also per definitionem nicht anders, als etwas von jenem URSPRÜNGLICHEN zu vermitteln, das sie wiedergeben. Auch sind ihre Motive von einem Moment des URSPRÜNGLICHEN geprägt. Eingefrorene, und doch unaufhörlich sich vergegenwärtigende Zeit: eine Gletscherzunge, die stoisch ihre Bahn durch die Zeitalter zieht (Sinnbild einer Vergangenheit, die an der Zukunft nagt und in ihrem Voranrücken anschwillt); eine Felsnekropole, seit Jahrtausenden nahezu unberührtes, dem Verfall überlassenes Terrain, das nie einer kommerziellen Ausschachtung preisgegeben wurde; eine antike Ausgrabungsstätte, Paradox einer in Szene gesetzten Ruine, wo in Monumenten und Rekonstruktionen Vergangenheit und Gegenwart sich nicht nur zu berühren, sondern gleichsam zu durchdringen und bedingen scheinen; ein Schiff (es könnte auch ein Floß oder Raumschiff sein), wie es schwebt über den Tiefen des Meeres und am Wind der Tradition siegesgewiss seiner Zukunft entgegen steuert; alte Architekturen, ausgehöhlt und zu modernen Konsumtempeln ausstaffiert; eine Stadt, in deren menschenleerem Volumen sich ein aus zahllosen Vektoren aufgespannter Bewegungsraum abzeichnet, ein dynamisch gewachsenes und wachsendes Ganzes.

Nicht zuletzt aber ist dieses URSPRÜNGLICHE, welches Barthes in seinen Betrachtungen über die Fotografie als deren Wesensmerkmal bestimmt, bereits dem Entstehungsprozess dieser Bilder inhärent. Am Ursprung jedes einzelnen von ihnen steht eine Idealvorstellung: ein Akt der Imagination, die Intuition von einem Bild – ein Motiv, ein Leitgedanke, ein Plan. In geradezu archaischer Manier und minutiöser Kleinarbeit geht Martin Vesely diesem ursprünglichen, inneren Bild nach, macht er sich daran, es auszugraben und freizulegen, versucht er es aus den Tiefen seiner Erinnerung, aus denen es aufgestiegen ist und die es nach wie vor bergen, ans Tageslicht zu bringen. Er sucht, findet den geeigneten Ort, den entsprechenden Blickpunkt. Er passt jenen Moment ab, in dem die Präsenz stimmt: das Licht, in dem Wahrnehmungsraum und Erinnerungsraum auf wundersame Weise ineinander übergehen. Zeit und Raum für den Fingerzeig, im Großformat und bei möglichst langer Belichtung, um ein Maximum an Gegenwart einzufangen: ein Zucken – ein Drücken: Siehe da! Da ist es, *das, was gewesen ist* – der Auslöser! Kaum aber ist das Bild gefunden, ist es auch schon im Dunkel der Kamera verschwunden. Harrt noch seiner Entwicklung (frz. *révélation*, was nichts anderes bedeutet als): Enthüllung und Offenbarung.

„Eine List des Wortgebrauchs: Man sagt: „ein Photo entwickeln“; doch was beim chemischen Vorgang entwickelt wird, ist das, was nicht entwickelt werden kann, ist das Wesen (einer Verwunderung), ist das, was sich nicht verwandelt, sondern sich nur in Form von Beharrlichkeit (des beharrlichen Blicks)

wiederholen kann. Darin ähnelt die PHOTOGRAPHIE dem HAIKU, denn auch die Niederschrift eines Haiku lässt sich nicht entwickeln: alles ist bereits da, ohne dass das Verlangen nach einer rhetorischen Expansion oder auch nur die Möglichkeit einer solchen hervorgerufen würde. In beiden Fällen könnte man, müsste man sogar von einer lebendigen Unbeweglichkeit sprechen: an ein Detail (einen Zünder) gebunden, bewirkt eine Explosion einen kleinen sternförmigen Sprung im Glas des Textes oder der Photographie: weder das HAIKU noch das PHOTO lassen einen ins Schwärmen geraten.² Was sich nach Barthes nur in Form eines beharrlichen Blicks wiederholen kann, bedeutet für die Arbeit in der Dunkelkammer einen weiteren Kunstgriff des Erinnerns. Erneut gilt es, das ursprüngliche Licht und Farbspektrum abzurufen und das, was gewesen ist, in größtmöglicher Annäherung festzuhalten: So landet das gerade noch in Entwicklung Begriffene im Stoppbad, wird endlich fixiert, und fertig ist es: das Bild, das die Erinnerung zur Wahrnehmung hin öffnet, sie ihrem eigenen Verblassen im Lichte des Anderen entgegenführt. Nur fragmentarisch bleibt das Gewesene im Anwesenden mitlesbar.

Dabei fotografiert Martin Vesely prinzipiell weniger mit dokumentarischem Kalkül, als er partikulare Erscheinungsformen – die Details, von denen seine Bilder leben – das Einzelne, aus der Ferne betrachtet – einer Optik der Kontinuität und der Weite unterzieht. Ganz im Sinne jener Archäologie des Wissens, die Michel Foucault für die Geistesgeschichte entwickelt hat, entspricht seine Methodik (die so analytisch wie pathetisch anmutet) einer historisch relativ neuartigen Idee von Vergegenwärtigung: „Um der Kürze willen sagen wir also, dass die Geschichte in ihrer traditionellen Form es unternahm, die Monumente der Vergangenheit zu „memorisieren“, sie in Dokumente zu transformieren und diese Spuren sprechen zu lassen, die an sich oft nicht sprachlicher Natur sind oder insgeheim etwas anderes sagen, als sie sagen; heutzutage ist die Geschichte das, was die Dokumente in Monumente transformiert und was dort, wo man von den Menschen hinterlassene Spuren entzifferte, dort, wo man in Aushöhlungen das wieder zu erkennen versuchte, was sie gewesen war, eine Masse von Elementen entfaltet, die es zu isolieren, zu gruppieren, passend werden zu lassen, in Beziehung zu setzen und als Gesamtheiten zu konstituieren gilt.“³ In letzterer Hinsicht ist Martin Vesely nicht nur der Archäologe seiner eigenen Bilder (derjenige, der sie in Form von Dokumenten an der Gegenwart ausgräbt), sondern gleichermaßen ihr Historiker (derjenige, der sie vom Dokumentarischen ins Monumentale überführt).

Diese Bilder hätten nicht ihre Gegenwart noch ihre Vergangenheit, wollten wir sie ausschließlich als ästhetischen Oberflächeneffekt betrachten. Denn was in der Tat gewesen ist, und was sie haben, ist Tiefe: Aktualität in der Zeit, Ausdehnung im Raum – Präsenz in einem Rahmen nicht zuletzt, der ihre Flächigkeit bricht, ihnen einen Körper gibt und sie zur Vertiefung seitens des Betrachters freigibt. Damit aber kommt ihnen vor allem eines zu: jene Form von Dauer, die laut Henri Bergson nur auf die unmittelbaren Gegebenheiten des Bewusstseins zurückzuführen ist und die Peter Handke auf ein einprägsames Sinnbild bringt: „Dauer ist der Fall, wenn ich an dem Kind, welches kein Kind mehr ist – vielleicht schon ein Greis – die Augen des Kindes wieder finde.“⁴ Man denke nur an eine Fotografie aus der eigenen Kindheit, und daran, wie in Anbetracht ihrer Überzeugungskraft persönlich Erinnerung und objektiv Dokumentiertes ineinander zu verschwimmen beginnen. Das URSPRÜNGLICHE am Bild ist ein Scheinen oder auch scheinbar Unscheinbares, das uns immer wieder ins Auge springen wird.

¹ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 95.

² Ebd., S. 59.

³ Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 15.

⁴ Peter Handke: Gedicht an die Dauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 54.