

Katharina Günther

Bau, Zeit, Mensch. Ein Interview mit Michael Wesely



Abb.1: Jannowitzbrücke, Berlin (1906/2023)
Michael Wesely mit Max Missmann

Einleitung

„Wann begann die Zeit und wo endet der Raum? Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?“, schrieb Peter Handke 1986 im Gedicht *Als das Kind noch Kind war* für Wim Wenders Film *Der Himmel über Berlin*, 1987. Im weiteren Verlauf der Handlung sinnieren die Hauptfiguren, die beiden Engel Damiel und Cassiel, vor einem Teilabschnitt der Berliner Mauer stehend über die Entwicklung des Ortes an dem sie sich befinden, vom Anbeginn der Zeit bis jetzt. Als Wesen der Ewigkeit waren sie dabei als „die Ge-

schichte noch nicht angefangen [hatte]“ und erinnern sich an die Eiszeit, den ersten Menschen und den Bienenschwarm, der vor der Besiedlung der Stätte hier lebte, auf der gleichen Ebene wie an die napoleonischen Feldzüge im frühen 19. Jahrhundert.

Diesen Überblick haben wir Sterblichen nicht. Das Vergehen von Zeit, dessen Dimensionen und Bedeutungen ist vielleicht eines der am schwersten zu fassenden Phänomene unserer Welt, insbesondere weil der Mensch in seiner natürlichen Lebensdauer verhaftet ist. Dabei mag es schon schwerfallen,

sich das Leben und Altern von Entitäten zu vergegenwärtigen, die sich deutlich langsamer durch die Zeit bewegen als wir selbst. Die uns umgebenden Städte beispielsweise verändern sich beständig, sei es durch drastische Eingriffe wie Kriegsschäden, oder schlicht Verfall und Modernisierung. Wie sich das Gesicht Berlins innerhalb der letzten 160 Jahre gewandelt hat, zeigt Michael Wesely in seinem Projekt *Doubleday* (Abb. 1)¹.



Abb. 2: *Bahnhof Friedrichstrasse, Berlin (1907/2023)*
Michael Wesely mit Max Missmann



Abb. 3: *Lehrter Bahnhof, Berlin (1885/2023)*
Michael Wesely mit F. Albert Schwartz

Wesely hat dafür intensiv in den Archiven der Stadt recherchiert, die exakten Orte, an denen die historischen Fotografien aufgenommen wurden ausfindig gemacht und seine dort entstandenen Bilder digital mit den gefundenen Aufnahmen verblendet. Damen in Korsett und Rüschenkleidern flanieren so in *Bahnhof*

Friedrichstrasse, Berlin, 1907/2023 (Abb. 2), als halbtransparente Trugbilder an den heutigen Glasfassaden der Friedrichstraße vorbei, die Schatten von im Zweiten Weltkrieg beschädigten Militärfahrzeugen liegen auf dem Gendarmenmarkt von heute, das nicht mehr existierende spätbarocke Schloss Monbijou taucht hinter den zum Picknick niedergelassenen Bewohner:innen des jetzigen Berlins auf. Die Aufnahmen aus *Doubleday* verdeutlichen, wie das Stadtbild sich in einer andauernden Transformation befindet, wohlgeplante Sichtachsen und ganze Gebäudekomplexe verschwanden, welche Wunden die Stadt im Laufe der Zeit davongetragen hat und wo heute noch die Narben zu sehen sind (Abb. 3).

Die Bilder lehren uns aber auch das ein oder andere über uns selbst. Der britische Maler Francis Bacon (1909–1992) erklärte:

„I think one of the great fascinations about old photographs quite apart from the texture, the scratches and stains and general quality of them, is that you think, ‘Now they’re all dead’. Those people, who were walking about and never felt that death would come to them, as the majority of people don’t – they think that they are eternal and *other* people die – are quite suddenly gone.“²

Bald sind wir die Geister aus der Vergangenheit. Durch die Gleichzeitigkeit der Zeitebenen in Weselys Aufnahmen wird das Vergehen von Zeit, Sterblichkeit und Geschichtlichkeit umso dringlicher erfahrbar. Die Bilder schaffen aber ebenso im Rückgriff eine enge Verbindung zu dem Ort, an dem sie entstanden sind und den Menschen, die ihn bevölkerten. Dies konstituiert in letzter Konsequenz Identität und Sicherheit in instabilen Zeiten.

Das Verhältnis von Zeit und Fotografie beschäftigt Fotograf:innen und die Fototheorie gleichermaßen. Man denke etwa an Roland Barthes Gedanken zum „Noema“, dem „Es-ist-so-gewesen“, das er der Fotografie als Eigenschaft zuschreibt³. Für Wesely ist diese Auseinandersetzung zentral: Er ist international bekannt für seine Langzeitaufnahmen, vor allem von Bauproessen – er begleitete fotografisch von 2016 bis Ende 2020 die Sanierung der Neuen Nationalgalerie in Berlin, aber auch von Personen (Abb. 4 und 5). Immer wieder setzt er sich auch mit Archivbeständen auseinander. Im Sinne des Themas dieser

Ausgabe der Redaktion Fotografie in *kunsttexte*, *Re:Visions*, hat Michael Wesely uns einige Fragen beantwortet.



Abb. 4: Michael Wesely, *Neue Nationalgalerie Berlin* (1.4.2016–9.12.2020)



Abb. 5: Michael Wesely, *Oscar Niemeyer* (13.12–13.17 Uhr, 22.10.2003)

Interview

Katharina Günther: Du setzt dich in deiner Arbeit immer wieder mit historischem Material auseinander. Für eine Neuauflage von Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Fotografie* von 2023 etwa hast du die Abbildungen, die Benjamin selbst für die

erstmalige Publikation seines Textes in der Zeitschrift *Die Literarische Welt* 1931 ausgesucht hatte, reproduziert und bearbeitet⁴. Für das Projekt *Doubleday* hast du historische Fotografien Berlins, etwa von der Königlich Preußischen Meßanstalt und dem Brandenburgischen Landesamt mit eigenen, zeitgenössischen Aufnahmen überlagert. Worin liegt für dich die Faszination der historischen Rückschau und der Auseinandersetzung mit vorhandenem Bildmaterial?

Michael Wesely: Es war ein langer Weg zu einem mir adäquaten Umgang mit Archivmaterial. Die Faszination gab es in jedem Fall schon ganz lange, wahrscheinlich war die schon da als ich anfang zu fotografieren. Im Rückblick steht man hier vor einem der zentralen Punkte, was Fotografie (auch im weiteren Sinne) ausmacht. Neben der Faszination für spannende und oft auch ikonische Momente, wird das Erstaunen über alte Fotografien immer stärker, je größer die zeitliche Differenz zu heute ist. Vor diesen temporalen Überraschungen stehen die Menschen schon immer und meist sind sie Schlagzeilen wert: Alte Schultafeln werden von den Wänden genommen und darunter finden sich viele Jahrzehnte alte Aufzeichnungen von anderen Generationen, heilige Höhlen in Spanien und Frankreich wurden durch Erdbeben oder Steinschlag verschlossen und viele Jahrtausende später wiederentdeckt, Mücken aus der Eiszeit in Baumharz konserviert, und so weiter und so fort.

Man könnte auch heute alle Dinge des täglichen Lebens kaufen, einlagern und seinen Kindern vererben, die Überraschung wäre schon nach wenigen Jahren riesig. An den so andersartigen Kontexten, einem unterschiedlichen Verständnis von Ernährung, anderer Kleidung und Fortbewegung, macht sich fest, welche extreme Veränderungen zur Gegenwart sichtbar werden würden.

Jeder Mensch hat seine Herkunftsfamilie und diese ist mehr oder weniger in Familienarchiven vorhanden, eventuell sogar sorgfältig aufgearbeitet. Dieses Wissen um Vorfahren und Herkunft auch auf Orte und Städte anzuwenden, war mir stets ein leichtes. Was war hier wohl vorher? Wie kam es zu solch einem Ort, beziehungsweise räumlichen Beschädigung oder wunderbarem Raumklang? Diese Fragen führten mich zu diversen Stadtarchiven, schon früh in Brasilia (2003–2010) und später in Berlin (2021–2024).

1999 lernte ich Mark Klett in Tucson (Arizona) kennen und sein *Second View Project* sowie sein *Third View Project* – beide bereits digital – hat er mir ausführlich erklärt⁵. Die Gegenüberstellung von alten und aus genau gleicher Perspektive gemachten neuen Fotografien faszinierte mich, wenngleich mich der didaktische Ansatz abschreckte. Der zeitliche Versprung, die Erkenntnisse, die sich durch die Zeitdifferenz zweier Fotografien aus deutlich verschiedenen Zeiten ergeben, waren eine aufregende Erfahrung, die mir im Kopf blieb.

Um 2005 wurde ich auf die ‚früher-heute-Bücher‘ von Berlin in Verbindung mit den dramatischen Veränderungen dieser von Geopolitik so gebeutelten Stadt aufmerksam. Mir wurde bewusst, dass es nicht möglich ist, die Veränderungen eines Ortes in der Vorstellung zusammenzutragen. Zwei Buchseiten mit Aufnahmen von damals und heute lassen sich im Kopf nicht wirklich gut zusammenfügen. Seit 1999 trug ich die Idee von Mark Klett mit mir herum. Wie ein Flugzeug in der Warteschleife kaute ich diese faszinierende Herausforderung hin und her. 2018 führte ich das Ineinanderkomponieren von alten mit neuen Bildern zum ersten Mal mit Fotografien des Mies van der Rohe Hauses ‚Landhaus Lemke‘ durch. Diese Bilder brachten mich dann zu weiteren Arbeiten gleicher Art, wie etwa den übereinandergelegten Aufnahmen des Max-Liebermann-Hauses am Brandenburger Tor, wo 2022 auch die dazugehörige Ausstellung *Visual Archaeologies 1943-2022* stattfand. Und dann gab es die Ausstellung *Doubleday 2024* im Museum für Fotografie in Berlin, in der ich dieses Prinzip auf viele Berliner Stadtansichten anwandte.

Ein Teil der Faszination dafür alte und neue Bilder zusammenzukomponieren liegt in der Überraschung, in einem Bild ganz konkret Teile des ewigen städtebaulichen Palimpsests von damals und heute vorzufinden, Orte oder Gebäude, die nur teilweise ersetzt wurden oder manchmal gar noch heute so erhalten sind wie sie damals waren. Und man wird in den *Doubleday*-Bildern mit komplexen Gegenüberstellungen konfrontiert, die Weiterentwicklungen von Technologie, Mode, Gewohnheiten und weiteren längst aufgekündigten zwischenmenschlichen Übereinkünften aufrufen. Autos von heute fahren ‚durch‘ Pferdekutschen von damals, Touristen wandern zwischen

entwurzelten Menschen der unmittelbaren Nachkriegsjahre – all diese Beobachtungen in Details bewegen beim Publikum etwas. Das ist eine der Stärken von alten Bildern und Archivmaterial.

Bei den bearbeiteten Bildern in dem Buch vom Alexander Verlag, *Eine kleine Geschichte der Fotografie*, kam der Gedanke ins Spiel, dem Zeitpunkt des Erscheinens dieses Textes visuell in den begleitenden Fotografien nahe zu kommen und sie so zu sehen wie sie 1931 bei der Erstveröffentlichung in *Die literarische Welt* erschienen. Das Raster und der grobe Zeitungsdruck sollen hier unsere Wahrnehmung des ‚damals‘ überprüfen.

Katharina Günther: An anderer Stelle sagtest du einmal „[y]ou can only be transgressive if you know about something from the bottom – history, tradition, rules and technique.“⁶ Deine Beschäftigung mit Walter Benjamin wurde bereits erwähnt und eine deiner Ausstellungen hieß als Referenz zu William Henry Fox Talbots wegweisender Publikation *The Pencil of Nature* von 1844 *Another Pencil of Nature* (NordLB Art Gallery, Hannover 2013, „part two“ Alfred Ehrhardt Stiftung, Berlin, 2014). Wie wichtig ist für deine Arbeit die Beschäftigung mit und das Wissen über die Geschichte und Theorie der Fotografie?

Michael Wesely: Meine Fotografie entwickelte sich als Reaktion auf die mir sich offenbarende Fotoszene der 1980er-Jahre. Ich skizziere sie hier sehr komprimiert. Helmut Friedel hat dazu einen sehr interessanten Text mit dem Titel *Die Ordnung der Kamera. Zu den Bildern von Michael Wesely* geschrieben⁷. Ich lernte die Fotografie noch in ihren Kinderschuhen kennen. Länder und Städte waren noch Themen für *GEO*, *National Geographic* und *Merian*, die Welt war noch nicht entdeckt und erzählt worden, es gab enormen Wissensdurst, kein Internet und Flüge waren teuer. Es war die Zeit weit vor dem Massentourismus. Ich traf als junger Fotograf auf Eckpfeiler eines fotografischen Alphabets, das ich noch erweitern wollte, hatte ich es doch zwei Jahre lang an der Staatslehranstalt für Fotografie von 1986 bis 1988 hinreichend erforscht. Natürlich half mir der Eintritt in die Akademie der Bildenden Künste in München. Es war auch die Zeit der 150 Jahr-Feier der Fotografie, alle Studierenden entdeckten das Medium und ich fragte mich, wie kann ich dieses Alphabet des Medi-

ums noch einmal auseinandernehmen, den bestehenden Kanon erweitern und ergänzen?

Natürlich gibt es viele Zugänge zur Technik der Fotografie, derer waren es zu analogen Zeiten noch sehr kostspielige. Wollte man extreme Schärfe, kam man an einer Großbildkamera nicht vorbei. Das Filmmaterial, die Entwicklungen und Vergrößerungen – alle Einzelteile dieser Ausrüstung waren extrem teuer. Heute leisten sehr gute Digitalkameras die gleiche Arbeit für einen Bruchteil des Geldes.

Die Texte über Fotografie waren dominiert von Henri Cartier-Bressons „entscheidendem Augenblick“⁸ und von einer Wahrheit, die die Fotografie liefern soll. Allen voran gab die Fotoagentur Magnum den Ton an, auch ästhetisch. Die schwarzen Ränder um die Fotos herum sollten zeigen, dass der Fotograf nicht lügt und das ganze Bild zeigt: „Es-ist-so-gewesen“⁹ und hier ist die Wahrheit. Diese Anmaßung sowohl eines Regimes als auch einer Einzelperson oder Agentur im Besitz ‚der‘ Wahrheit zu sein empfand ich als unglaublich. Zusätzlich regierte damals eine aggressiv-räuberische Haltung, entwickelt vielleicht aus der großen Zeit der Paparazzi in Rom, als dort die kontemporäre Filmszene ihre Bahnen zog. Es schien lange legal zu sein in Privatsphären mehr oder weniger prominenter Personen und Berühmtheiten einzubrechen und Bilder zu generieren. Fotografie hatte damals viel mit Jagen zu tun, mit sehr wenig Respekt vor dem Gegenüber. Darüber las ich viel und meine Konsequenzen aus dieser Auseinandersetzung führten zu meinem anderen Umgang mit der Bildschaffung. Daraus entwickelte sich meine Arbeit in und an der Fotografie.

Katharina Günther: Der Fotografie wird nachgesagt, einen kurzen, einzigartigen Moment in der Zeit festhalten zu können. Die Signifikanz der Aufnahme hängt dabei von der Reaktionsschnelle und dem Auge des Fotografen oder der Fotografin ab. Henri Cartier-Bresson sprach von dem „entscheidenden Moment“¹⁰. Mit Langzeitaufnahmen von Bauprozessen, Blumensträußen oder Personen, aber auch mit der Gleichzeitigkeit mehrerer Zeitschichten in einem Bild stellst du diese Wahrnehmung in Frage. Welche Bedeutung schreibst du der Zeitlichkeit in deinen Bildern zu und welche Ideen zum Verlauf der Zeit – auch im Bezug zum Medium der Fotografie – möch-

test du dem Publikum näherbringen?

Michael Wesely: Fotografien mit längeren Belichtungszeiten weisen eine herausragende Qualität auf. Sie akkumulieren Zeit und Information einerseits und gleichzeitig werden Objekte und Personen, die nur einen kleinen Bruchteil der Dauer der Belichtung anwesend waren, im Ergebnis unsichtbar. So entsteht im Bild eine Mischung aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Das Bild schafft sich selbst durch die Dauer der angelegten Belichtungszeit, zerstört sich aber gleichzeitig auch selbst. Diese konzeptuelle Vorgehensweise bringt jedes ästhetische Maß als Kriterium für ‚das gute Bild‘ zu Fall. Klar ist auch, dass bei Belichtungszeiten von Wochen, Monaten oder Jahren der Mensch nur in seiner Abwesenheit anwesend ist. Wir werden schmerzlich an unsere Impermanenz erinnert.

Das Prinzip von Akkumulation und Auflösung trifft auch für die Menschwerdung zu, die Entwicklung einer Persönlichkeit über ihre Lebenszeit hinweg. Man ‚akkumuliert‘ sich durch die Auswahl an Informationen und Glaubenssätzen zu einer Haltung, die auf gleiche Art und Weise durch Verwerfen und Negieren anderer Wahrheiten entsteht. Visuell formt sich ein teilweise wirres Bild, es ist oft mit Andeutungen, halb anwesenden Dingen und Personen angefüllt. Der großartige Film *Blow Up*, 1966, von Michaelangelo Antonioni dient hier als Prototyp. Eine einzige Vermutung beziehungsweise Andeutung einer Form im Bild treibt den Plot des Filmes vor sich her bis zur Auflösung am Ende in totaler Unschärfe. Diese Imperfektion des Bildes, die halbsichtbaren, angedeuteten, vermuteten Dinge und Personen, sind immer noch mein liebster Schaffensraum. Sie sind mein Beitrag und Kontrapunkt zu allem Perfekten, was die Fotografie unter den Vorzeichen des entscheidenden Moments, Schärfe und Wahrheit erfunden hat.

Katharina Günther: In deinen Porträts mit Belichtungszeiten von 5 bis 10 Minuten verschwimmen die Züge der Abgebildeten zu undifferenzierten Chimären. Traditionell versucht das Genre Porträt etwas über das Modell auszusagen, oder die Sicht des Künstlers auf die abgebildete Person zu reflektieren. Kannst du beschreiben, was du mit der Verfremdung, aber auch der über einen Moment hinausgehende Beobachtung erreichen möchtest? Was suchst du mithil-

fe dieser Methoden bei deinem Gegenüber? Was möchtest du über den Menschen und dessen Abbild vermitteln?

Michael Wesely: Portraits anzufertigen, womit ich mich ausgiebig in der Münchner Fotoschule befassen musste, fiel mir damals sehr schwer. Welchen Gesichtsausdruck soll ich jemandem letztlich zuweisen, kann ich doch auf meinen Kontaktbögen so viele verschiedene Wahrheiten ein und derselben Person finden? Welcher Moment wird ihr oder ihm gerecht? Es blieb die Erkenntnis, dass es viele Wahrheiten gibt und ich als Erschaffer dieser ‚Wahrheit‘ eingreifen und entscheiden muss.

Auch ein anderes Unwohlsein begleitete mich auf meinen Portrait-Sessions. Das Klicken der Kamera, der Anspruch den Moment aufzunehmen, die eine Entscheidung treffen, ein Bild machen – all dies empfand ich als zu absolut. Der gute Aufsatz *Porträt-fotografie: Enthüllung oder Verwandlung* von Sarah Kent in dem großen Buch *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie* von 1982 von Klaus Honnef¹¹ berichtete von Fotografen, die sich schon in den 1960er-Jahren dieser aggressiven Herangehensweise verweigerten. Sie lebten sich stattdessen in soziale Strukturen ein, um dort praktisch als *embedded photographer* Vertrauen aufzubauen und so zu entspannteren Begegnungen mit den Menschen vor der Kamera zu kommen. Wir sahen 2019 in der Ausstellung *No Photos on the Dancefloor. Berlin 1989 – Today* bei C/O Berlin Bilder von einigen dieser Fotografen, die den Clubbesuchern lange bekannt waren, eine gewisse Vertrauensbasis geschaffen hatten, die dazu führte, dass es zu lockereren Zusammentreffen und zwangloseren Aufnahmen kam.

Als Konsequenz aus diesen geschilderten Umständen, entschloss ich mich Portraits mit fünf Minuten Belichtungszeit zu machen. Diese waren tatsächlich der Anfang meiner Beschäftigung mit langen und längsten Belichtungszeiten. Es passieren viele überraschende Dinge in einer fünf-Minuten-Fotografie, die das etablierte Alphabet des Mediums über den Haufen werfen. Die Wahrheit wird vor die Tür gestellt, es regieren die unzähligen Wahrheiten eines Menschen während der Zeit der Aufnahme, die sich dann zu einem mehr oder weniger scharfem Bild zusammenfügen. Diese Dauer der Belichtung wird zu einem

Verhandlungsraum, in dem die oder der Fotografierte eine wesentliche Rolle spielt, die sie oder er gestalten und sogar fast kontrollieren kann. Beinahe ausnahmslos entsteht eine ruhige Zeremonie, eine nonverbale Kommunikation in einem selten aufgerufenen Raum. Wie ein Fisch, der sich nicht im Wasser befindet (könnte er es doch als nicht-lebensbedrohend genießen!), sind wir Kontrollierende eines Zeitraums und nicht Opfer der 1/100 Sekunde.

Bekannt sind die *Screen Tests* von Andy Warhol, in denen er rund vier Minuten als filmische Dauer zur Erfassung einer Person festlegte. In meinem Fall wissen die Portraitierten, dass am Ende eine Fotografie und kein Film entsteht. Sie können sich vorstellen wie sie verwischen und unkenntlich werden, wenn sie sich viel bewegen. Jeder nimmt zu dieser Vorgehensweise seine eigene Haltung ein. Meine Portrait-Ausstellung in der NordLB Gallery in Hannover hieß genau deswegen *Another Pencil of Nature*, weil Talbot damals das Licht als den naturgetreuesten Stift sah, der alles aufzeichnete. Mein ‚other pencil‘ ist der Mensch vor der Kamera, der sich letztlich selbst in den Film oder Chip einbringt. Ich gebe die Bildkontrolle aus der Hand, greife nicht ein, ermahne nicht sich speziell zu verhalten, etwas zu tun oder zu unterlassen. Der Fotograf ist der ‚das-Bild-Hinnehmende‘.

Empfehlenswert ist eine Aufzeichnung eines Gesprächs von Morten Feldman mit John Cage aus dem Jahr 1967, man findet es leicht auf YouTube¹². Cage hatte gerade sein Stück *4'33''* geschaffen und Feldmann, bekannt und berühmt für strenge klassische Musik, sprechen über genau diesen Unterschied zwischen dem was der eine Lärm nennt, verbannt und was für ihn aus dem Kanon ausgeschlossen gehört, und was für den anderen zeitgenössische Musik darstellt. Das ist vielleicht die größte Trennung zwischen dem, was man von der Fotografie erwartet und dem, was meine konzeptuelle Vorgehensweise liefert: Der Mensch zeigt sich in seiner Verletzlichkeit, Vergänglichkeit, ephemeren Erscheinung, als ein Haufen an Energie, die in einem unglaublich schnellen Ritt durch wenige Jahre bald wieder vergangen sein wird.

Katharina Günther: Nach der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sei ein Blick in die Zukunft gewagt. Wie siehst du die Zukunft der Fotografie? Welche Inhalte und welche technischen Neuerun-

gen werden uns in den nächsten 10 Jahren beschäftigen? Welche Diskurse werden wir führen? Welche Rolle wird die Fotografie in der Kunst spielen?

Michael Wesely: Fotografie wird mit der sich rascher und rascher verändernden Welt Schritt halten. Allein die Miniaturisierung der Kameras hat der Menschheit schon viele wertvolle Erkenntnisse in allen nur denkbaren Bereichen des Lebens geliefert – dies wird die Fotografie weiterhin tun. Gerne verweise ich auf Marvin Heifermans Buch *Photography Changes Everything* in dem er schon 2016 einen scharfen Blick auf unsere Welt gerichtet hat und uns vor Augen führt, dass die Fotografie wirklich überall eingesetzt wird und unser Leben größtenteils nicht mehr ohne sie vorstellbar ist. Sie hat uns in automatischen Prozessen, etwa in der Industrie oder der Landwirtschaft, im Zusammenspiel mit KI bereits in schwierigen und leicht fehlerbehafteten Bereichen viel Arbeit abgenommen. Aber lasst uns lieber auf die Menschen und deren Probleme schauen. Wer wird einfühlsam darüber berichten? – Nur diejenigen, die sich in allerlei ausgebildet haben, ganz bestimmt aber nicht ausschließlich in Fotografie. Kenntnisse in Psychologie, Soziologie, Geopolitik, Economy und Kunstgeschichte sind ganz wichtig, um dem Leben adäquat verstehend zu folgen und darüber zu berichten. Deswegen werden wir wahrscheinlich auch den Bedeutungsverlust der Fotoschulen sehen. Technisch ist wirklich nicht mehr viel Ausbildung nötig. Alle Ausrüstung, die schwer und teuer war, wurde schon vor Jahren in die Museen und Flohmärkte entlassen. Der Fotograf, so seine Bilder interessant sein sollen, kann sich nur noch über Persönlichkeitsausbildung von den unzähligen Menschen differenzieren, die sich kostenfrei auf den Sozialen Kanälen tummeln. Wer über Bilder reflektiert und Wissen in sich akkumuliert, der kann auch im gesellschaftlich-öffentlichen Raum (so dieser beschützt und gepflegt wird) ernst genommen werden.

Katharina Günther: Vielen Dank.

Das Interview wurde im Oktober 2024 per Email geführt.

Über den Fotografen

Michael Wesely (Jahrgang 1963) studierte in seiner Geburtsstadt München an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie und der Akademie der Bildenden Künste. Er erhielt Einzelausstellungen unter anderem am Museum of Modern Art in New York, dem Gemeentemuseum Den Haag und dem Museum für Fotografie Berlin und nahm an Gruppenausstellungen am Goethe-Institut Mexiko City und in C/O Berlin teil. Er beschäftigt sich mit der Technik, Geschichte und Theorie der Fotografie, aber auch mit dem menschlichen Faktor in der Bildproduktion und der resultierenden Aufnahme. Wesely ist bekannt für seine Experimente mit selbstgebaute Kameras, Langzeitaufnahmen, Portraits und der Nutzung von Archivmaterial; sein besonderes Augenmerk liegt auf der Beobachtung von Bauprozessen und Stadtentwicklung. Wesely lebt und arbeitet in Berlin.

Endnoten

1. *Doubleday. Berlin, 1860–2023*, Museum für Fotografie Berlin, 12.04.2024 bis 01.09.2024, Ausstellungskatalog: Berlin, Museum für Fotografie, Michael Wesely. *Doubleday. Berlin 1860 bis heute/ Berlin from 1860 to the Present Day*, Ostfildern 2024.
2. Peter Beard, *Francis Bacon: Remarks from an Interview with Peter Beard*, in: New York, The Metropolitan Museum of Art, *Francis Bacon – Recent Paintings 1968–1974*, New York 1975, S. 14–20, hier S. 15.
3. Roland Barthes, *Die Helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 2004, S. 86–90.
4. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie*, hg. v. Wolfgang Matz, Berlin 2023.
5. Website Mark Klett: <https://www.markklett.com/books/second-view>, 29.10.2024.
6. Sarah Hermanson Meister, *Interview with Michael Wesely*, in: New York, The Museum of Modern Art, *Michael Wesely. Open Shutter: The Museum of Modern Art*, New York, New York 2004, S. 20–29, hier S. 22.
7. Website Michael Wesely: https://wesely.org/wp-content/uploads/2019/02/Friedel_Kamera_DEU.pdf, 29.10.2024.
8. Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York 1952.
9. Barthes 2004, *Die Helle Kammer*, S. 86–90.
10. Cartier-Bresson 1952, *The Decisive Moment*.
11. Sarah Kent, *Porträtfotografie: Enthüllung oder Verwandlung?*, in: Bonn, Landesmuseum Bonn, *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, hg. v. Klaus Honnef, Bonn 1982, S. 418–437.
12. John Cage + Morton Feldman's Coffee-Sippin' ASMR Chat in a Room Full of Cigarette Smoke, New York City, 1967: <https://www.youtube.com/watch?v=chEvxoypyUo>, 29.10.2024.

Abbildungen

Abb.1: *Jannowitzbrücke, Berlin (1906/2023)*

Michael Wesely mit Max Missmann

Abb. 2: *Bahnhof Friedrichstrasse, Berlin (1907/2023)*

Michael Wesely mit Max Missmann

Abb. 3 : *Lehrter Bahnhof, Berlin (1885/2023)*

Michael Wesely mit F. Albert Schwartz

Abb. 4: Michael Wesely, *Neue Nationalgalerie Berlin (1.4.2016–9.12.2020)*

Abb. 5: Michael Wesely, *Oscar Niemeyer (13.12–13.17 Uhr, 22.10.2003)*

Zusammenfassung

Der Fotograf Michael Wesely spricht im Interview mit Katharina Günther über Zeit und Zeitlichkeit, seine Arbeit mit Archivmaterial und seinen fototheoretischen Hintergrund.

Titel

Katharina Günther, *Bau, Zeit, Mensch. Ein Interview mit Michael Wesely*, in: *Re:Visions*, hg. von Katharina Günther und Jule Schaffer, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2024 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108439>