

**Andreas Brenne**

**„Moving Images“ – Fotografien für die nächste Gesellschaft**

„Studien zur nächsten Gesellschaft“ – so der lakonische Titel einer zentralen Publikation von Dirk Baecker (vgl. Baecker 2007) - verweist in aller Nüchternheit auf einen Sachverhalt, der weniger einen Status Quo beschreibt, sondern einen utopistischen Möglichkeitsraum zu entwerfen sucht. Es handelt sich um einen auf den medialen Transformationen der Gegenwart gegründeten Entwurf einer kommenden Gesellschaft, die offenkundig durch Digitalität geprägt sein wird, wobei diese Wende neue kommunikative Möglichkeiten evoziert. Allerdings nicht als Addition von technischen Potentialen, sondern als mediale Transformationsbewegung, die auch traditionelle Medien in einen neuen Zusammenhang rückt und erweiternde Perspektiven ins Gegenwärtige überführt. Gemeint ist ein Möglichkeitsraum, der jegliche Form von Zeitlichkeit im Gegenwärtigen aufzulösen sucht, und das Zukünftige als Reservat vergangener Erfahrungswelten fungiert. Alles ist gelebte, dynamische Gegenwart, da im neuen Medium Zeiten und Möglichkeiten verdichtet werden. Die körperliche Dimension des Daseins, in all seiner Gebrechlichkeit, weicht einer technologischen Hybridisierung des Leibes, der zwar noch als Referenzpunkt von Bewegungen und Übergängen fungiert, diesen aber technologisch überhöht. Das Techno-Imaginäre wird zu einem Immanenzraum, der Hoffnungen und Sehnsüchte insofern suspendiert, da alle Zeitlichkeit auf den Moment zusammengezogen wird (vgl. Reck 2004). Alles ist prinzipiell möglich, und das individuelle Begehren wird in kollektive Wunschmaschinen überführt (vgl. Deleuze / Guattari 1974).

Diese Formlosigkeit ist Prinzip – nicht im Sinne einer totalen Negation, sondern als dynamische, körperlose Potenzierung einer luziden Materialität, die alles verspricht, alles hält und Zäsuren glättet.

Diese utopische Imagination ist keine Chimäre, sondern wird fundiert durch die Wirklichkeit einer real existierenden postdigitalen Gesellschaft. D.h. dass es die Dichotomie zwischen analog und digital absentiert wurde, und die Lebenswelt nahezu selbstverständlich hybrid strukturierte konstituiert wird. Die Orientierung durch Raum und Zeit, die Entwicklung von Präferenzen, aber auch die Ausgestaltung einer gesellschaftlichen Verfasstheit ist zutiefst mit den über zahlreichen Schnittstellen kommunizierenden Algorithmen verwoben. Ein Ausstieg aus dieser

systemischen Prägung ist schlechterdings unmöglich, und würde zu einer umfassenden Exklusion führen. Dieser Ausstieg wäre absolut und würde Kommunikation verunmöglichen.

Nun ist allerdings zu fragen ob diese Verschiebungen spannungsfrei verlaufen, oder ob dies zu Verwerfungen, auch jenseits konjunktiver Differenzen führt. M.E. zeigt sich ein Spannungsfeld zwischen digitaler Repräsentation und kollaborativer bzw. kollektiver Sinnproduktion im Kontext dieser "nächsten Gesellschaft". Was bedeutet dies für die Suche des Individuums nach Positionierung und Identität, wenn diese eigentlich nur noch kollektiv gedacht werden kann. Die individuelle "informelle" Geste, der Zufall, aber auch das Kalkül der Vergangenheit stellt sich in dieser neuen Gegenwart gänzlich anders dar, da die beständige subkutane Wirksamkeit von Digitalität nahezu unmerklich die Realitätserfahrung überlagert bzw. durchdringt.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Wirklichkeit der Bilder, nach einem adäquaten Bildgebrauch, insbesondere im Hinblick auf die komplexen Referenzsystemen der nächsten Gesellschaft. Diese sind stets gebunden an Schnittstellen bzw. mit handlichen Endgeräten, die Soft- und Hardware verknüpfen und sich im Nutzer inkorporieren. Der Philosoph Maurice Merleau-Ponty hat dereinst überzeugend nachgewiesen, dass die Grenzen der Sinnesorgane nicht die Grenzen der Wahrnehmung sein können, und exemplarisch auf den Träger eines Blindenstocks verwiesen (vgl. Merleau-Ponty 1966). Dieser kommt einer Körperextension gleich, d.h. die Spitze des Tastgerätes ist eine erweiterte Wahrnehmungsschwelle. Nicht anders verhält es sich mit der Nutzung eines Smartphones, wobei dessen Grenze nahezu vielendig ins Unendliche reicht, wobei deren Funktionalität lediglich von der Energieversorgung und der Verfügbarkeit von WLAN-Netzen abhängt.

Diesem Zusammenhang geht Elias Wessel mit seinen experimentellen Photoarbeiten nach, die sich mit den Oberflächen von smarteren Bildträgern befassen, wobei palimpsestartig Schichten freigelegt werden, die sowohl den haptischen Komplex von Bedienungsmodi, als auch auf der Überlagerung komplexer Bildzeichen nachgehen. Die Wisch- und Streichbewegungen der Hand, mit denen Bildern, Text und Bewegtbilder arrangiert, aufgerufen und geteilt werden, hinterlassen eine subtile Struktur auf der gläsernen Oberfläche der Geräte, denen nachzuspüren ein zentrales Thema der Arbeiten ist. Dabei werden Analogien zum klassischen Entwicklungsprozess im Rahmen der traditionellen Dunkelkammer

gezogen, die gegenläufig zum digitalen Bild durch manuelle und chemische Abläufe etwas zum Erscheinen bringen, wobei die Manipulation in der Klarheit des Bildes verschwimmt, und das erzeugte Bild nahezu monumental anmutet.

Die unhintergehbare Atmosphäre eines photographischen Unikats macht deutlich, dass Referenzen eine gültige Struktur aufweisen, da der Blick des Fotografen eine individuelle Perspektive einzigartig ins Bild setzt. Das Prinzip „Vintage“ steht dabei paradoxer Weise als Widerpart zu einer beginnenden, ins Unendliche mäandernde Perspektive der digitalen Bilddistribution und -transformation. Dennoch wird bis heute das individuell erstellte Einzelbild hoch gehandelt, so wie einst eine Eitempera.

Anders dagegen die zeitbezogene Kommunikation von und durch Bilder. Das schnelle und in Millisekunden erzeugte Bild wird rasant distribuiert und als Informationsträger mittels der Algorithmen in unterschiedliche Kontexte eingespeist. Damit verbunden ist multiple Sinnstiftung zu konstatieren, der im Kontext von dynamischen und sich beständig neuformierenden Bildkonstellationen entsteht.

Die photomechanische Widergabe von Lichtreflexen auf einem flächigen Untergrund ist dabei der Illumination auf gläsernen Monitoren gewichen. Das postdigitale Bild existiert nur im Plural, und es wird konstituiert durch den Benutzer, nicht durch den Photographen. Trotz aller Luzidität dieser kontinuierlichen Bildproduktion und -interaktion ist der Körper nicht gänzlich verschwunden. Jedoch ist es weniger die große Geste, sondern die taktilen Spuren und Abriebe auf den Oberflächen der Endgeräte. Bewusst wird diese Dimension von Körperlichkeit mittels Reinigungsprozeduren, die mit Hilfe polierender Emulsion den Status Quo wiederherstellen sollen.

Elias Wessel macht diese Interventionen des Schiebens, Wischens und Teilens in seinen Arbeiten sichtbar, überlagert doch die Dynamik des Lebens die Palimpseste der Bildwelten. Betrachtet man diese genauer, kann man sich leicht in diesen Tiefen verlieren, gleichsam wie in einem Spiegelkabinett das Zeit und Raum vergessen macht. Und dennoch sind es diese Praxen, die dem Betrachter Halt geben und diese impliziten Störungen sinnstiftend transformieren. Eine Stiftung durch die singuläre Geste, die nahezu verzweifelt gegen und mit der Bilderflut interagiert. Der nahezu wahnhaftige Zustand der Bildtransformationen wird leibsinlich unterlaufen und bricht sich Bahn. Die verloren geglaubte Sinnlichkeit, die unterhalb der bildgesteuerten Sinnsuche, die Gebundenheit des Körpers an die Phänomene verdeutlicht. In Elias Wessels Arbeiten erscheinen die Bilder als vielschichtige Wegweiser zu vergessenen

Dynamiken des Körpers, dessen Mikrogesten oberflächlich als obsoleter Störung den Bildfluss unterbricht, aber als ein Zeichen der Gründung von Geschichte in geschichtsloser Zeit markiert. Diese Phänomenologie der Bewegung ist eine ins Kollektive überführte künstlerische Geste, die im Sinne Heideggers die Wahrheit einer Zeit ins Werk legt und damit Geschichte gründet (vgl. Heidegger 2012).

Die Photoarbeiten Wessels erzeugen somit Atmosphären, die traditionelle Sujets subtil in Szene setzen. Die Idylle, das Erhabene haben hier ebenso ihren Platz wie die Tristesse. Menschen blicken den Betrachter an, ohne dass dieser Kontakt substantiiert werden kann, zurück bleibt eine elegische Reminiszenz. Doch trotz aller vermeintlichen Verlorenheit, bieten die zerfurchten Oberflächen einen Haltepunkt und setzen der Melancholie etwas entgegen.

Die Bilder werden getragen durch romantische Ironie; sie sind komplexe und mehrdimensionale Klappfiguren, die in Ihrer Umkehrung gemäß der schellingschen Perspektive ins Unendliche perpetuiert werden (vgl. Bienenstock 2011). An diesem Punkt stellt sich die Frage, inwieweit diese Bilder Wegmarken der Erinnerung an ein verlorenes Zeitalter der Präsenzerfahrung darstellen. Handelt es sich um melancholische Vexierbilder einer verlorenen „Aurea Aetas“, in der mittels künstlerischer Interventionen ein radikaler Wandel initiiert werden konnte? Verschieben sie, wie die Malereien des frühen Gerhard Richters, die Bilder des Alltags in eine Unschärferelation, so dass der vermeintlich feste Punkt der Betrachtung aufgekündigt wird, ohne dass sich etwas Neues abzeichnet (vgl. Henatsch 1998). Ich denke nein - denn trotz aller Reminiszenzen an das vergangene Bild beinhalten Wessels Arbeiten Momente der Beharrlichkeit. Zwar ist dem willfährigen Spiel der allgegenwärtigen Algorithmen wenig entgegenzusetzen, jedoch verweisen die Bildpalimpseste durch ihre Bindung an die Leiblichkeit auf die widerständige Hervorbringung sinnstiftender Innovationen durch Handlung. Der Leib ist und bleibt unhintergebares Element der Bildgenese jenseits der digitalen Produktions- und Distributionsweisen. Er ist somit kein Versprechen, sondern lebendige Praxis in der Erzeugung von Bildbezügen.

#### **Lit.:**

*Baecker, Dirk* (2007): Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt a.M..

*Bienenstock, Myriam* (2011): Über die Ironie der Kunst: Hermann Cohen und Karl Solger. Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte. Vol. 63, No. 1. S. 94-99.

*Deleuze, Gilles / Guattari, Félix* (1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M..

*Heidegger, Martin* (2012): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt a. M..

*Henatsch, Martin* (1998): *Gerhard Richter – 18. Oktober 1977. Das verwischte Bild der Geschichte*. In: *Kunststück*. Frankfurt a.M.. S. 80.

*Merleau-Ponty, Maurice* (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin. S. 173.

*Reck, Hans Ulrich* (2004): *Singularität und Sinnlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildtheoretischer und medienphilosophischer Perspektive*. Würzburg. S. 205