

Gerhard Graulich

Bild-Räume

Zur Fotografie von Edgar Lissel

Ein wesentliches Merkmal zeitgenössischer Fotografie besteht darin, dass in ihr das eigene Medium einer Selbstbefragung unterzogen wird, um zu einer Autonomie des Bildes zu gelangen. Gleichwohl die Fotografie immer nur Ansichten, Ausschnitte und Momente wiederzugeben vermag und aus dem Kontinuum der Bilder nur wenige Ablichtungen zurückbleiben, vermittelt die Fotografie dennoch spezifische Erkenntnisse über die Gegenstandswelt. Insbesondere Raum, Zeit und Bild stehen in einem unabdingbaren Dialog. Den Gesetzen der Wahrnehmung folgend, eröffnet die Fotografie Momentaufnahmen, denen sie Dauer verleiht.

Natürlich widerspricht das fotografische Bild darin dem physiologischen Sehen, das sich in einem ständigen Fluss vollzieht. Aber auch die Dinge selbst widersetzen sich dem Positivismus des Apparats, denn mitunter führen Licht und Schatten, Farbe und Filmmaterial ein kaum kalkulierbares Eigenleben, wie es paradigmatisch auch die Bilder des Hamburger Fotografen Edgar Lissel verdeutlichen.

Insbesondere in seinen aktuellen Arbeiten ist Lissel an der Offenheit seiner fotografischen Realisierungen interessiert, wozu er bevorzugt auf die Technik der Lochkamera zurückgreift. Dabei geht es ihm keineswegs um das Prinzip als solches oder die Rückbesinnung auf die Anfänge der Fotografie. Vielmehr nutzt Lissel die Eigenarten der Lochkamera, um Dinge und Räume unmittelbar aufeinander zu beziehen, so dass die Bilder möglichst unverfälscht erscheinen, was natürlich nicht ausschließt, dass die Prospekte verzehrt oder überbelichtet sein können. Seine langen Belichtungszeiten bewirken eine nahezu malerische Dimension, die sich in den nuancierten Grau- und Farbwerten der Motive mitteilt, sind doch die Licht- und Schattenzeichnungen in den Binnenbereichen von äußerst subtiler Konsistenz. Demgegenüber erzeugt der traditionelle Linsenapparat Bilder, die einem funktionalen Begriff des Optischen verpflichtet sind und sich durch eine korrigierende Fokussierung der Abbildungen auszeichnen.

In Lissels Bildauffassung geht es dagegen um fließende Beziehungen zwischen Raum und Ding, die er fortwährend bemüht ist festzuhalten. Seit 1999 arbeitet er an

seinem sogenannten Vitrinenprojekt, in dem er Objekte, die in unterschiedlichen Glasstürzen ausgestellt sind, ablichtet. Zahlreiche Museen hat Edgar Lissel dazu besucht, u.a. das Focke-Museum in Bremen, das Historische Museum Hannover, das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, das Pergamon Museum Berlin und das Schlossmuseum in Güstrow. So eigenartig das Unterfangen auch erscheinen mag, Vitrinen in Kamera-Räume zu verwandeln, so naheliegend ist doch die Überlegung, da bei diesem Vorgehen die Objekte nicht mehr nur projiziert, sondern im faktischen Raum der Camera obscura aufgenommen werden.

Auf Schloss Güstrow beispielsweise wählte Lissel eine Vitrine aus den Schau-räumen der italienischen Malerei und Plastik aus, worin eine Hermes-Skulptur des 18. Jahrhunderts ausgestellt ist, die der berühmten Statue des Giovanni da Bologna (1529-1608) nachempfunden ist. Die Plastik mit ihrer eleganten fliegenden Bewegung steht in der zentralen Achse der Ausstellungsräume. Schaut man nach draußen, so ist das dem Museum vorgelagerte Gerichtsgebäude sowie das Torhaus zu erkennen, durch das der Besucher den Eingang des Schlosses erreicht. Aufgrund des Lochkameraprinzips schwebt auf Lissels Bild das Torgebäude über bzw. hinter dem Kopf des Hermes, während die in der Vitrine situierte Plastik sich aufrecht präsentiert. Da nun das Licht von hinten auf die Plastik trifft, erscheint diese hell, zumal der Schattenraum - also der Bereich zwischen Skulptur und Fotopapier - nicht oder nur kaum belichtet werden kann. Zu erwähnen ist, dass Lissel zur Erstellung des großformatigen Fotos um die Vitrine herum einen zweiten Raum errichtete, in dessen Vorderwand die Öffnung für den Licht-einfall gebohrt wurde, das Fotopapier indessen ist an der Rückwand der Vitrine befestigt. Die weiter zurückliegenden Dinge des Umraumes erscheinen negativ, während der Gegenstand in der Vitrine als Positiv wahrgenommen wird. Auffällig wirkt sodann die Gegenläufigkeit der Bildflucht, die der aktuellen Wahrnehmung des Betrachters widerspricht. Da die Perspektive des Bildes aus der Tiefe nach vorne führt, somit auf den Betrachter hin orientiert ist, versucht dieser seinerseits, den Prozess umzukehren und die Tiefe nach hinten zu verlagern. Die Aporie der Beleuchtung findet sodann ihren Höhepunkt in der Plastik, da sie als hellster Gegenstand das Bild dominiert und scheinbar von außen - d.h. von vorne - beleuchtet worden ist, obwohl das Licht eigentlich von hinten kommt. Dieser Sachverhalt, der für die Schwarzweißaufnahmen Gültigkeit besitzt, stellt sich in den Farbfotografien gegenteilig dar, so dass dort das Figur-Grund-Verhältnis umgekehrt erscheint.

Betrachtet man Lissels Bilder hinsichtlich ihrer Sujets, so fällt das beständig wiederkehrende Fenstermotiv auf, das in allen Arbeiten der Serie anzutreffen ist. Sicherlich benötigt die Fotografie Licht, das als künstliches, aber auch als natürliches Licht durch das Fenster eintreten kann, doch verdeutlicht die motivliche Referenz, die im übrigen seit der Renaissance zum Topos der neuzeitlichen Bilddefinition gehört, dass hier über die Dokumentationsebene hinausgegangen wird, um vor dieser Folie die symbolische Dimension des Bildes neu zu formulieren.

Faktisch stellen Edgar Lissels Fotografien Konjunktionen zwischen innerem und äußerem Raum her. Indem die gewählten Ausstellungsstücke in Verbindung mit dem Umraum gezeigt werden, verlassen sie die Isolation des Vitrinentraumes - aber auch die des Museums. Damit steht die Vitrine als museale Präsentationsform zur Diskussion, die aufgrund der Hypertrophie des Objekts ihre Bindungen an den realen Raum verloren hat: aufgrund der Transparenz macht sie sichtbar, ohne jedoch selbst sichtbar zu sein.

An diesem Punkt setzt Lissels Interesse an dem Raumgefüge ein, da die Vitrine stets nur Mittel zum Zweck ist und als Passivraum registriert wird. Indem jedoch die Vitrine als Lochkamera eine Neudefinition erlangt, gewinnt sie aktive Züge, die den Blick auf die Dinge, die Begrenzung der Vitrine und den Raum erweitern. Lissels Eingriffe erfolgen stets temporär und sind mit großem Aufwand verbunden. Mitunter benötigt er bis zu einer Woche für den Aufbau einer Installation sowie die Belichtung des Fotopapiers. Indem mittels des Camera obscura-Prinzips die Vitrinen und Objekte in die Installationen einbezogen werden, wird der jeweilige Raum in ihnen bzw. um sie herum zu einem Individualraum verändert. Schon in seinen früheren Fotografien war dieses Vorgehen konstitutiv, als er unter Einbeziehung eines Möbelwagens oder einzelner Wohnräume Bild-Räume realisierte, die durch die Interventionen zudem zu definierten Kunsträumen avancierten. Darin ist auch einer der Gründe zu sehen, warum Lissel auf die nachträgliche Manipulation in der Dunkelkammer verzichtet. Sein Interesse liegt primär beim Bild, das er als Abbild konservieren möchte.