

EDGAR LISSEL Räume | Rooms 1996–2000



EDGAR LISSEL

Räume | Rooms 1996–2000

Räume – Fotografische Dekonstruktionen 1996–1997

Räume aus Glas 1998–2000

EIKON *Sonderdruck #5* · Wien 2000

Städtische Galerie Villa Zanders Bergisch Gladbach

19. November 2000 bis 21. Jänner 2001



INHALT

Wolfgang Vomm

Das Loch in die Welt
Zu den jüngsten Arbeiten von Edgar Lissel mit der Camera obscura 4

Gerhard Graulich

Bild-Räume 25

Edgar Lissel

Räume – Fotografische Dekonstruktionen 1996–1997
Räume aus Glas 1998–2000

Biographische Daten

Ausstellungen
Bibliographie
Sammlungen 47

Impressum 48

CONTENT

Wolfgang Vomm

The pinhole in the world
The most recent works of Edgar Lissel with the camera obscura 13

Gerhard Graulich

Picture rooms 37

Edgar Lissel

Rooms – Photographic deconstructions 1996–1997
Rooms of glass 1998–2000

Biographical Data

Exhibitions
Bibliography
Collections 47

Imprint 48

Wolfgang Vomm

DAS LOCH IN DIE WELT

Zu den jüngsten Arbeiten von Edgar Lissel mit der Camera obscura

In unserer Welt, in der sich der Mensch in zunehmendem Maße nach rationalen Kriterien organisiert und in der die Vernunft maßgeblich seine Wirklichkeitserfahrung bestimmt, scheint es fast nur noch Gewißheiten zu geben. Glauben wir doch, allen Dingen ihren logischen Ort zuweisen, alles durchschauen und erklären zu können. Aber je differenzierter unsere Einsichten in die Komplexität dieser Welt auch werden und je tiefer wir in sie vordringen, um so größere Abgründe des Nichtwissens tun sich auf und machen uns klar, wie fragwürdig und unsicher doch eigentlich all das ist, was wir vorzeitig immer für wahr und wirklich gehalten haben. Eine beantwortete Frage wirft gleich mehrere neue auf, auf die wir keine Antworten wissen. Skepsis und Bescheidenheit sind also angesagt, wenn es darum geht, Realität einzuschätzen.

Denn wenngleich die modernen Naturwissenschaften Außerordentliches zur Erhellung unserer Welt beigetragen haben, so tun wir uns heute angesichts des cyber space, virtueller Welten, Computeranimation und Realityshows schwerer als je zuvor, Aussagen über die Wirklichkeit von Raum und Zeit zu treffen. Weil die Grenzen zwischen Realität, Fiktion und Vision fließend geworden sind, spricht man heute bezeichnenderweise lieber von ‚Wirklichkeiten‘ als von ‚Wirklichkeit‘. Die Abbilder und Sinnbilder dieser Wirklichkeiten, mit denen die bildende Kunst arbeitet, haben, wie es scheint, ihre Eindeutigkeit, ihre Unschuld, verloren.

Der Hamburger Künstler Edgar Lissel bedient sich der Fotografie, also eines Mediums, dem man traditionell ein besonders hohes Maß an Objektivität zu bescheinigen geneigt ist. Folgt doch dieses technische Verfahren des Abbildens den Naturgesetzen der Optik und der Chemie. Gleichwohl schufen die Maler-Väter der

Fotografie nie bloße Abbilder der profanen Wirklichkeit. Ihre Porträts oder Landschaften waren ebenso inszeniert und komponiert, wie es die zeitgleichen Gemälde waren. Die Wirklichkeit des fotografischen Abbildes reflektiert also eine künstlich-künstlerisch arrangierte und manipulierte Realität, in der sich die gestalterische Bild-Intention des Künstlers mitteilt. Bei der Beurteilung einer Fotografie ist also die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Fotograf und Fotografiertem ausschlaggebend. Ihr Ziel ist eigentlich nie die nüchterne Tatsachenschilderung, also das technische Abbilden, sondern von vornherein immer die Interpretation des visuellen Befundes, das kreative Bilden.

Edgar Lissel praktiziert eine archaisch anmutende Technik der Fotografie. Er arbeitet mit der Camera obscura, der Lochkamera. Derartige Kameras sind denkbar einfach. Sie bestehen aus einem abgedunkelten Kasten mit einer kleinen runden Öffnung an der Vorderseite. Durch diese fällt das Licht in das Innere des Gehäuses und auf dessen Rückwand, die das lichtempfindliche Papier trägt. Das Papier wird also unmittelbar vom einfallenden Tageslicht belichtet. Es gibt kein Negativ, keine Beeinflussung des kopfstehenden Abbildes der Außenwelt, etwa durch zu wählende Verschlusszeiten oder Blenden.



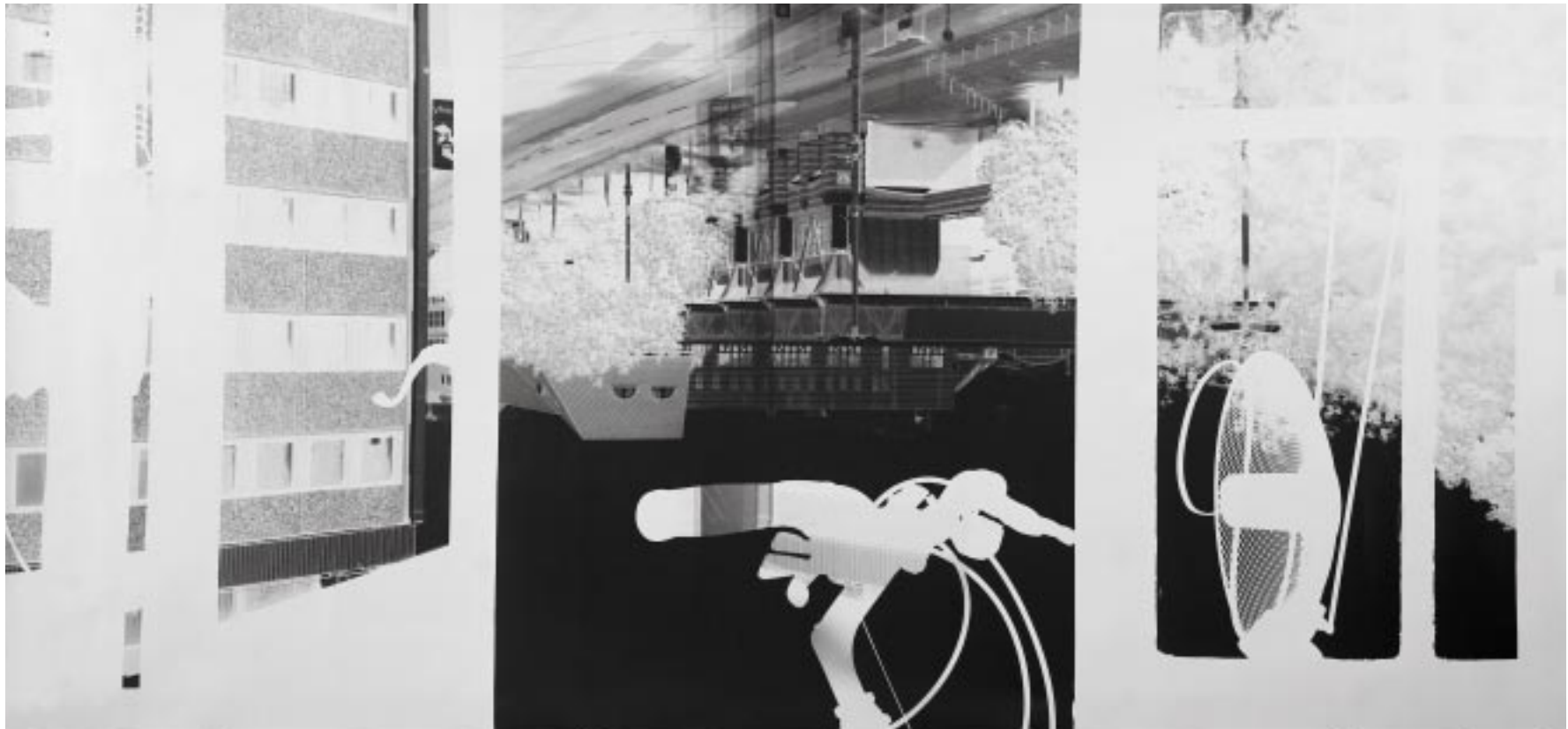
Arbeitssituation, Berlin im Sommer 1997
Eine Wohnung in Berlin wird verdunkelt/
Work situation, Berlin in the summer of 1997
An apartment in Berlin is darkened

Edgar Lissel erweitert den herkömmlichen Begriff der Lochkamera im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Er funktioniert große geschlossene Räume – seien es nun die Laderäume von Lastkraftwagen oder möblierte Wohnräume – zu einer großen, begehbaren Camera obscura um. Soweit zu erkennen, ist die Herangehensweise wenn nicht einzigartig, so doch in ihrer konsequenten und ausschließlich künstlerischen Handhabung ganz ungewöhnlich. Lissel rüstet beispielsweise einen mit verschiedenen Einrichtungsgegenständen ausgestatteten Wohnraum zur Lochkamera um, indem er das Fenster zur Straße bis auf die Lochblende abdunkelt. Im abgedunkelten Raum wird an der gegenüberliegenden Wand die Fotopapierbahn installiert. Extrem lange Belichtungszeiten sind bei dieser, ohne ein lichtverstärkendes Objektiv auskommenden, Anordnung notwendig, und es ist eher die Ausnahme, daß auf Anhieb ein fotografisches Abbild entsteht, mit dem der Künstler zufrieden ist. Die Fotos werden grundsätzlich nicht manipulativ nachbehandelt. Jedes ist einmalig, ein Unikat.

Schaut man sich die Ergebnisse an, so ist die erste Reaktion zumeist Irritation und Verblüffung. Denn aus dem so banalen Motiv eines Wohnzimmers ist – bei aller physikalisch-optischen Nachvollziehbarkeit der Entstehung seines fotografischen Abbildes – etwas ganz



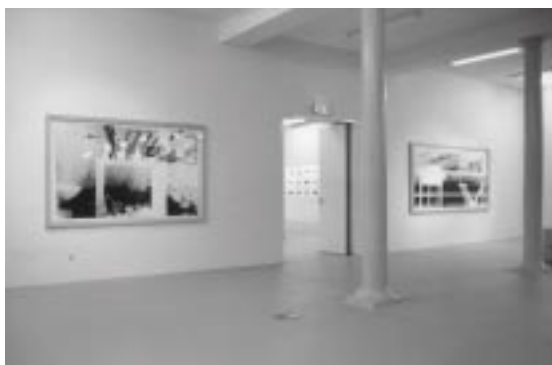
Arbeitssituation, Berlin im Sommer 1997
Das Loch wird am Fenster montiert/
Work situation, Berlin in the summer of 1997
The pinhole is mounted on the window



1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 268 cm/50 × 105,5"

Fremdes und höchst Artifizielles geworden, dessen Widersprüchlichkeiten und Absurditäten den Betrachter gleichermaßen beunruhigen wie herausfordern. Sind uns die als helle, scharf konturierte Schattenbilder erscheinenden Gegenstände wie Flasche, Vase, Telefon und Blattpflanze noch vertraut, überrascht uns das auf einem Bügel hängende Kleid mit der von ihm ausstrahlenden Aura, für die wir so rasch keine Erklärung wüßten. Rätselhaft auch, warum diese Gegenstände nur als Silhouetten, also ohne jede Binnenzeichnung erscheinen, wo sich doch die auf der gegenüberliegenden Straßenseite befindlichen Gebäude sehr wohl als graphisch fein differenzierte Großstrukturen darstellen. Wie ist es ferner möglich, daß in ein und demselben Foto ohne manipulierende Eingriffe einige Gegenstände auf dem Kopf stehen und andere nicht?

Natürlich gibt es für alle diese Widersprüche und Brüche rationale Erklärungen. So werden die opaken Gegenstände von dem durch die Lochblende eindringenden Licht nur als schwarze Schatten auf das Fotopapier projiziert, wo sie sich nach der Entwicklung dann als weiße Silhouetten, und zwar in ihrer normalen Position, abzeichnen. Die Bauten von der anderen Straßenseite hingegen werden – wie generell beim physikalischen Prinzip der Lochkamera – als negative Halbtonbilder mit der gesamten Binnenzeichnung kopfstehend abgebildet. Auch das Geheimnis der eigentümlichen



Ausstellungsansicht, Kunsthalle Krems, 21. März bis 16. Mai 1999
Exhibition perspective, Kunsthalle Krems, March 21 to May 16, 1999

Aura an den Ärmeln des Kleides ist rasch gelüftet, wenn man weiß, daß es sich um eine Unschärfe handelt, die durch die Bewegung des Kleides während der Belichtungszeit verursacht worden ist.

Wenngleich das forschende Auge und der Verstand herausgefordert sind, ist die Aufklärung der optischen Phänomene eher von nebensächlicher Bedeutung. Wichtiger ist, daß unter der Regie des Künstlers, der sozusagen die Versuchsanordnung vorgibt, etwas Neues, bisher so nicht Gesehenes, entsteht. Diese großformatigen Abbilder von real existierenden Raumsituationen, die ja unter den kontrollierbaren Bedingungen der Optik entstanden sind, gewinnen eine eigenständige Qualität. Zwischen Gegenständlichem und abstrakt Zeichenhaftem schwankend, mit Positiv-Negativ-Umkehrungen spielend, Nahes und Fernes, Großes und Kleines, Lineares und Flächiges in sich verschmelzend, entfaltet sich ein außergewöhnlicher graphischer Reichtum. Unterschiedliche Realitätsgrade durchlaufend, verweben sich Innenwelt und Außenwelt zu einem Ganzen. In der Synopse von Requisiten des bürgerlichen Interieurs mit dem Panorama des Hamburger Hafens als dem ›Tor zur Welt‹ mag man einen Nachklang romantischer Bildmotive erkennen.

Die Destabilisierung der traditionellen Raumerfahrung – Lissel spricht von Dekonstruktionen – mittels der Fotografie wird, wenn auch unter anderen inhaltlichen Vorzeichen, in dem jüngst begonnenen Projekt mit dem Titel *Räume aus Glas* fortgesetzt. Lissel schreibt über diese, unter anderem in den Museen von Bremen und Güstrow entstandenen, Arbeiten: «Wie bei meinen bisherigen Arbeiten mit der Lochkamera werden bei dem Projekt *Räume*, die in architektonischer und auch inhaltlicher Beziehung stehen, in Kontrast zueinander gesetzt. Die in Museen auffindbaren Gegenstände haben ihren konkreten Verwendungszweck verloren und sich in Kultur- oder Kunstobjekte verwandelt. Sie werden auf Grund ihres Wertes (welcher Art auch immer) in Vitrinen geschützt der Öffentlichkeit präsentiert. Vitrinen aus Glas, die einen rein visuellen Zugang zu den Objekten bieten, haben den gleichen bewahrenden Charakter wie die für eine Ansammlung von Ge-

genständen dieser Art errichteten Bauten, die Museen.»

Die Vitrinen werden, in der Nähe von Fenstern platziert, mitsamt ihren Objekten in eine Camera obscura verwandelt. Sie werden auf diese Weise gewissermaßen selbst produktiv, indem sie nunmehr als Kamera Bilder der urbanen Umwelt des Museums in sich aufnehmen und festhalten. Gleichzeitig werfen die Objekte ihre Schatten auf das Fotopapier, so daß die Objekte auf der Bildebene wieder in eine Beziehung zur Außenwelt gebracht werden, der sie einst entnommen worden sind.

Abgesehen von der Sinnfälligkeit dieser noch nicht abgeschlossenen Projektgruppe bestechen die neueren Arbeiten durch ihren hohen ästhetischen Reiz. Sie sind überwiegend farbig. Mehrmals sind drei Cibachrome zu einer triptychonartigen Anordnung verbunden, das heißt die Seitenwände der Vitrine sind ebenfalls belichtet worden. Eine im Güstrower Schloßmuseum entstandene Arbeit zeigt beispielhaft jene rätselhafte Vermischung von Abbildern, Transparenten, Reflexen, Schatten und unerklärlichen Lichteffekten, der wir in ähnlicher Form bereits in früheren Arbeiten begegnet sind. Die diagonalen Reflexe auf den Seitenteilen bringen hier jedoch noch eine zusätzliche dynamische Komponente ins Spiel, die dem Ganzen Geschwindigkeit und damit die Unwirklichkeit einer flüchtigen Erscheinung verleiht. Zugleich verweisen sie nachdrücklich auf das Zentrum der flügelaltarartigen Anordnung der Bilder.

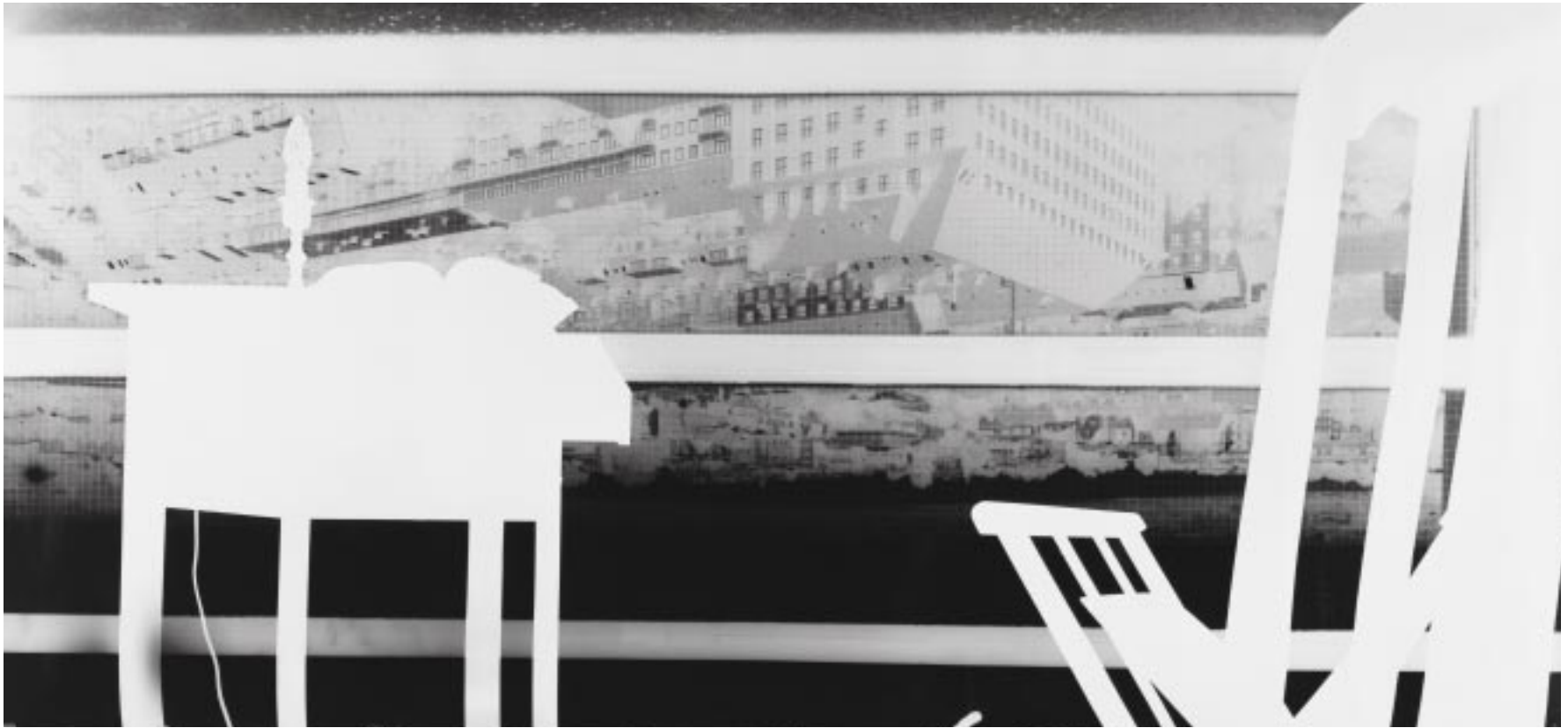
Edgar Lissels Fotografie ist eine intelligente und gleichermaßen sinnliche Kunst. Sie stellt hohe Ansprüche an sich selbst und an den Betrachter. Wer sich auf sie einläßt, begegnet Facetten der Wirklichkeit, die in dieser besonderen Art wohl noch nie gesehen, geschweige denn ausgelotet worden sind. Wir werden Zeugen, wie einem alten, längst zur Seite gelegten physikalischen Apparat neue, zeitgemäße Bilder abgewonnen werden. Spannend für uns, die wir dabei sein dürfen!



1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 262 cm/50 × 103"



1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 218 cm/50 × 86"



1996, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 273 cm/50 × 107,5"





1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 222 cm/50 × 87,4"



1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 269 cm/50 × 106"

Wolfgang Vomm

THE PINHOLE IN THE WORLD

The most recent works of Edgar Lissel with the camera obscura

In our world, in which people are organised to an increasing extent according to rational criteria, and have their experience of reality defined more and more as a matter of reason, it almost seems as if there are now only certainties. Do we really believe we are able to put everything in its logical place, to be able to understand and explain everything? But the more differentiated our conclusions of this complexity of the world are, and the deeper we go into them, the deeper the abyss of ignorance seems to make apparent to us how questionable and uncertain all that we have rashly assumed to be true and real actually is. An answered question immediately creates more new ones, to which we have no answers. Scepticism and modesty, therefore, are necessary when it is a question of reality.

Even if the modern natural sciences have contributed significantly to the enlightenment of our world, in the face of cyber space, virtual worlds, computer animation and reality shows, we are worse off than ever before when it comes to making a statement about the reality of time and space. Because the boundaries between reality, fiction, and vision have become fluid, one prefers to speak nowadays, characteristically, of 'realities' than of 'reality.' The reproductions and symbols of these realities, with which fine art works, appears to have lost its clarity, its innocence.

The Hamburg artist Edgar Lissel uses photography, a medium to which one traditionally tends to confer a high degree of objectivity. This technical process follows the reproduction of the natural laws of optics and chemistry. At the same time, the painterly fathers of photography never just created reproductions of profane reality. Their portraits or landscapes were just as much arranged and composed as their painted contemporaries. The reality of photographic reproduction thus

reflected an artificial and artistically arranged, manipulated reality, which mediated the pictorial intention of the artist. In the evaluation of a photograph, it is the subject-object relationship between the photographer and that which is photographed that is decisive. Its aim is never the sober depiction of fact – a technical reproduction – but from the start, the interpretation of the visual result, the creative forming.

Edgar Lissel practises an archaic, apparent photographic technique. He works with the camera obscura, the pinhole camera. Such cameras are simple in the extreme. They comprise a darkened box with a small, round opening in the front. Through this, light falls into the interior of the casing and onto its rear wall, which holds light-sensitive paper. The paper, therefore, is exposed immediately by the daylight entering the box. There is no negative, no influence from the reversed view of the external world, no shutter times or apertures to be selected.

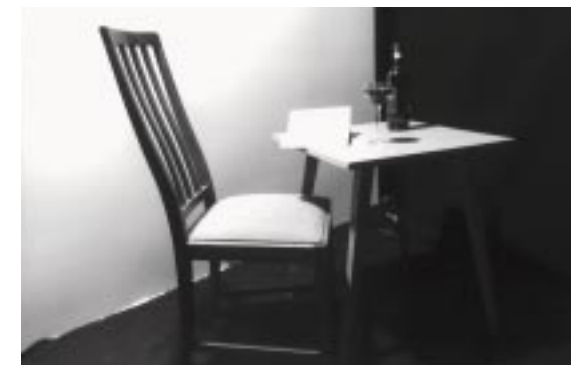
Edgar Lissel extends the conventional term of pinhole camera, both in word and in the figurative sense. He converts large, enclosed spaces – whether the interior of a truck or furnished living rooms – to a large walk-in camera obscura. As far as can be seen, the method of approach, although not unique, is never-

theless utterly unusual in its consequential and exclusively artistic method. Lissel converts, for example, a living room with various objects of furniture to a pinhole camera in which, other than the pinhole aperture, he darkens the window facing the street. The band of photographic paper is installed on the opposite wall in the darkened room. To relinquish the use of a light-strengthening lens, extremely long exposure times are necessary for this arrangement, and it is more the exception that a photographic reproduction is immediately made with which the artist is satisfied. The photographs are fundamentally not manipulatively re-touched. Each is unique, one of a kind.

If one looks at the results, a first reaction is generally one of irritation and amazement. Because from the banal motif of a living room – in all the physical-optical comprehensibility of the creation of his photographic reproduction – has become something utterly alien and highly artificial, whose contradictions and absurdities both equally disturbs and challenges the viewer. If we are still familiar with the light, sharply contoured silhouette-like objects, such as a bottle, vase, telephone and foliate plant, a dress on a clothes hanger surprises us with the aura radiating from it, for which we have no immediate explanation. It is also puzzling why these objects appear only as silhouettes – meaning, with no interior depiction – whereby the buildings on the other



Versuchsanordnung in Darmstadt 1995, Fenster mit Lochblende/
Trial arrangement in Darmstadt in 1995, Window with pinhole aperture



Wohnsituation in der Camera obscura/
Living situation in the camera obscura



1996, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 221 cm/50 × 87"

side of the road certainly depict graphically-fine, differentiated large structures. How is it possible, to such an extent, that in one and the same photograph some objects are standing on their heads and some not, without manipulation?

Naturally, there is a rational explanation for all of this contradiction and apparent break with reality. The opaque objects are projected only as black shadows onto the photographic paper by the light entering the pinhole aperture, whereby, following development they are defined as white silhouettes, and, moreover, in their normal position. The buildings on the other side of the road, however, are reproduced – as usual with the physical principle of the pinhole camera – as negative half-tone pictures with the entire interior depiction on its head. The secret of the curious aura on the arms of the dress is also quickly made apparent when one knows that it is a matter of a lack of sharpness, which is caused by the movement of the dress during the exposure time.

When at the same time the critical eye and one's understanding are challenged, the enlightenment of the optical phenomenon is something of a side issue in significance. More important is that under the artist's direction, which so-to-speak defines the experimental order, something new, previously unseen comes into being. These large-format reproductions of real, existing, spatial situations, which are created under the controllable conditions of the lens, gain an independent quality. Between the objective and abstract, graphic-like, swaying, proximity and distance interplay of positive-negative reversals, large and small, the linear and two-dimensional merging into one, there unfolds a graphic of unusual richness. With differing degrees of reality running through, the inner world and the outer world interweave to a whole. In the synopsis of the props of a middle-class interior, with the panorama of the Hamburg harbour as the "gateway to the world", one could recognize the echo of romantic picture motifs.

The destabilisation of the traditional experience of a room – Lissel speaks of deconstruction – through photography, is continued in the recently started project en-

titled *Rooms of Glass*, although under different circumstances in content. Lissel writes of this work, created, among others, in the museums of Bremen and Güstrow: "As in my previous works with the pinhole camera, in this project rooms, which are related in both architectonics and content, are placed in contrast to each other. The objects in the museums have lost their concrete purpose and have changed into cultural or art objects. Due to their value (of whatever kind), they were presented to the public in a protected manner. The glass cabinets, which offer a purely optical access to the objects, and have the same protective character, as buildings constructed for such a collection of objects, the museums."

The glass cabinets, placed close to windows, were changed into a camera obscura, complete with their objects. In this way they become to a certain extent self-productive, whereby they take in and record pictures of the urban surroundings of the museum as cameras. The objects simultaneously throw their shadows onto the picture surface are again brought into relationship with the outside world, from where they originated. Apart from the sensuality of this still unfinished project group, the newer works excite with their high aesthetic stimulation. They are predominantly coloured. The three cibachromes are bound several times to a triptych-like arrangement, which means that the side walls of the glass cabinets are also lit. A work created in the Güstrow Palace Museum shows, in an exemplary way, the puzzling mixture of reproductions, transparencies, reflexes, shadows and unexplainable light effects with which we have already been confronted in a similar form in earlier works. The diagonal reflexes on the side parts, however, bring yet another dynamic component into play, which the entire speed, and thus the unreality, gives a fleeting appearance. At the same time they point emphatically to the centre of the winged-altar-like arrangement of the pictures.

Edgar Lissel's photography is an intelligent and equally sensual art. It places high demands on itself and the viewer. Those giving themselves to it confront facets



Fensteraussicht/Window view

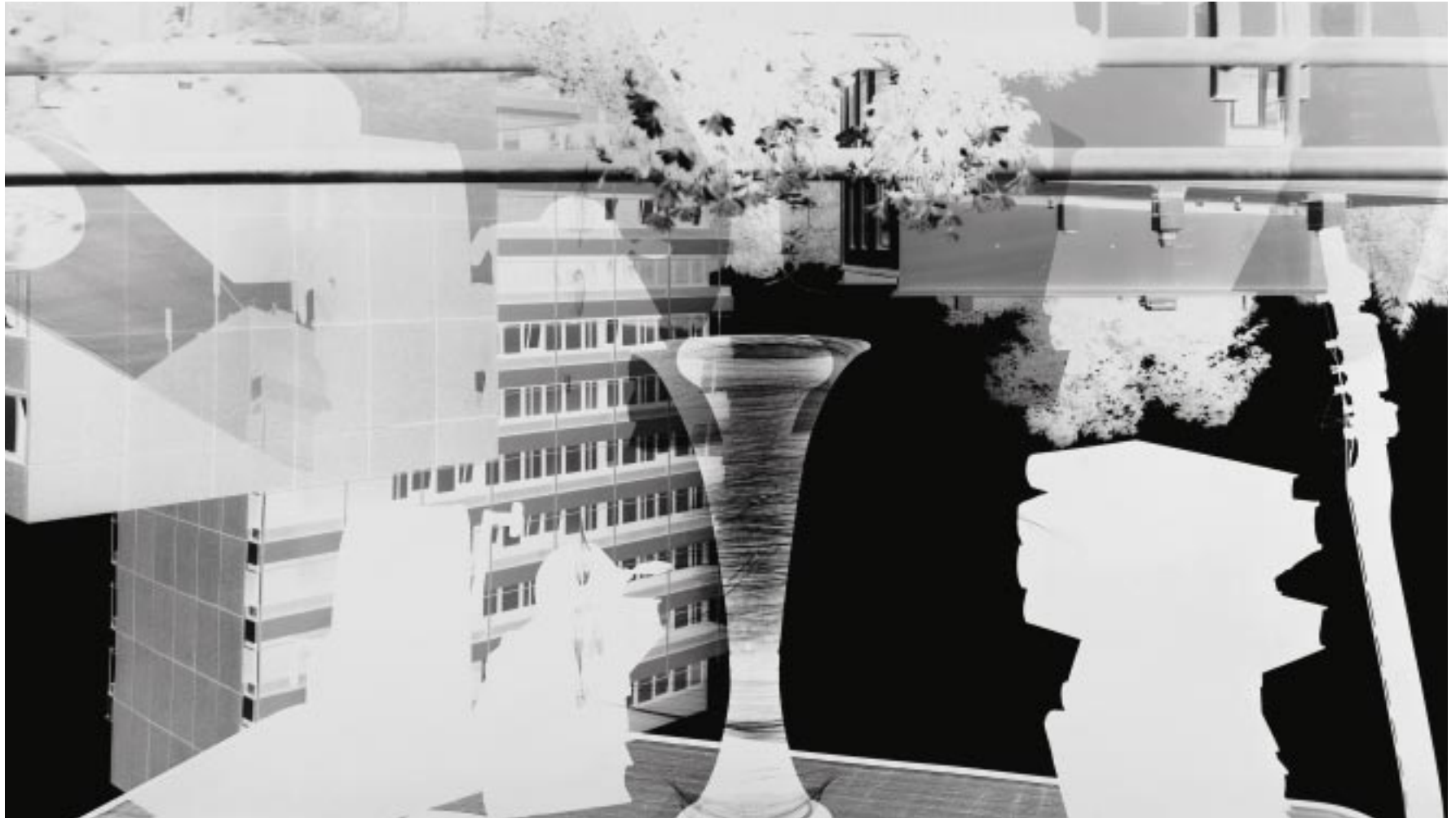


Bildergebnis auf Schwarzweiß-Fotopapier/
Picture result on black-and-white photographic paper

of reality, which in this special form has certainly never been seen before, not to speak of being understood. We become witnesses, as of old, to a physical apparatus that has long been laid aside, and the winning of new, contemporary pictures. It is exciting that we may be present!







1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 227 cm/50 × 90"



1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 231 cm/50 × 91"



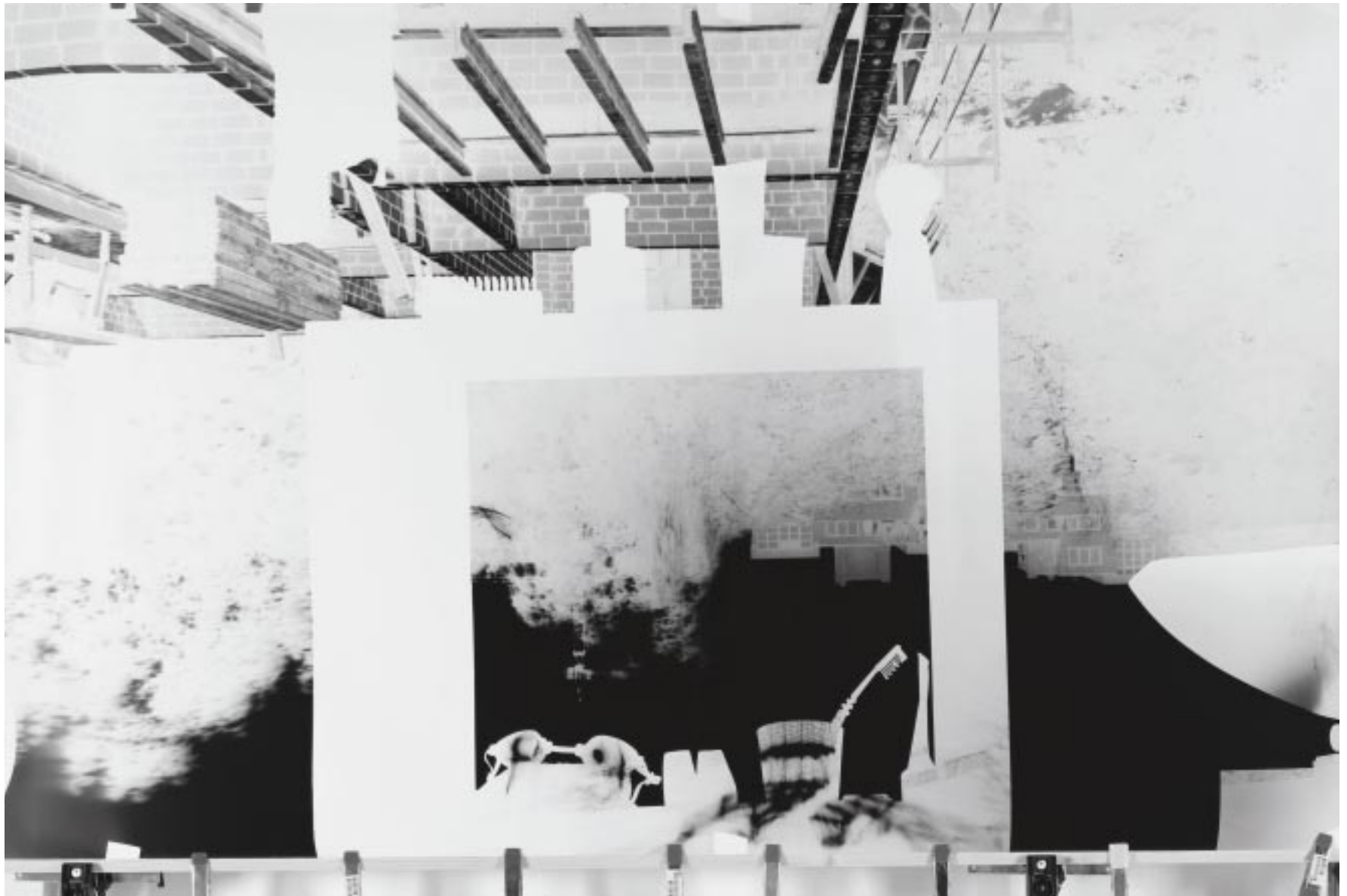




1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 227 cm/50 × 90"



1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 257 cm/50 × 101"



1997, Schwarzweiß-Barytpapier, 127 × 215 cm/50 × 84,5"



Merkur nach Giovanni da Bologna, Schloß Güstrow, 2000, Schwarzweiß-Barytpapier, 108 × 68 cm/42,5 × 27"

Gerhard Graulich

BILD-RÄUME

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 Apparates, 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.

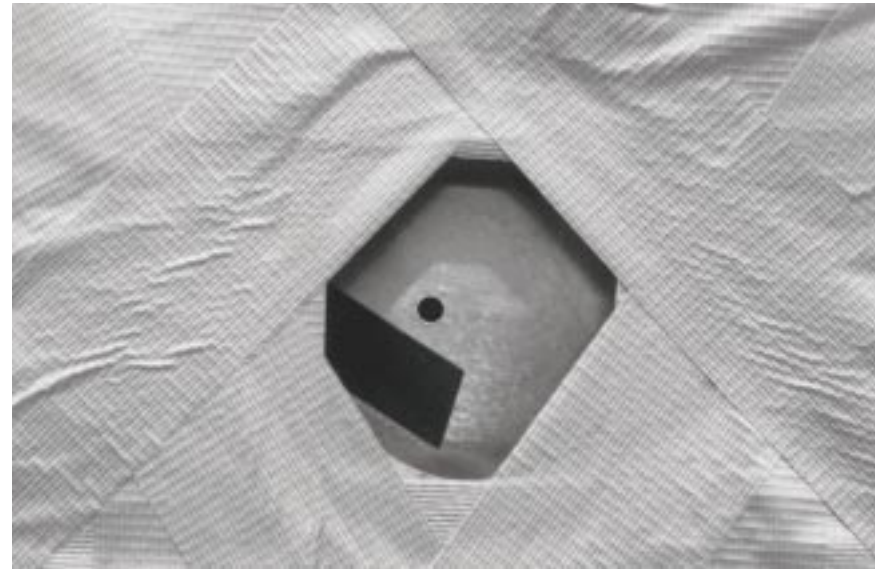
Vor allem in seinen aktuellen Arbeiten ist Lissel an der Offenheit seiner fotografischen Realisierungen interessiert, wozu er bevorzugt auf die Technik der Lochkamera zurückgreift. Dabei geht es ihm keineswegs um das Prinzip als solches oder um eine Rückbesinnung auf die Anfänge der Fotografie. Vielmehr 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 verzerrt 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. Dem-

gegenüber 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 hingegen um fließende Beziehungen zwischen Raum und Ding, die er fortwährend festzuhalten bemüht ist. Seit 1999 arbeitet er an seinem sogenannten Vitrinenprojekt, bei dem er Objekte, die in unterschiedlichen Glasstürzen ausgestellt sind, ablichtet. Zahlreiche Museen hat Edgar Lissel dazu besucht, unter anderem 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, weil bei diesem Vorgehen die Objekte nicht mehr nur projiziert, sondern im faktischen Raum der Camera obscura aufgenommen werden. Auf Schloß Güstrow beispielsweise wählt



Vitrine mit beginnender Ummantelung, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Juni 1999/
Glass cabinet with the start of coating, Museum for Art and Trade Hamburg, June 1999



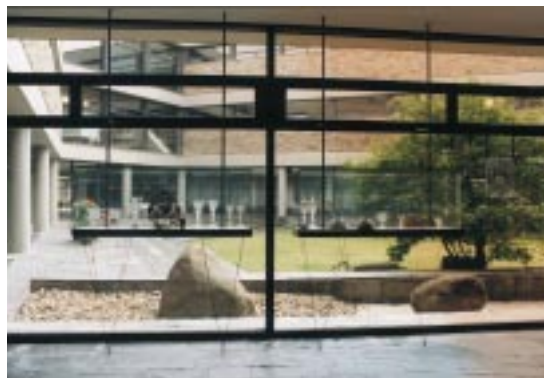
Lochblende/
Pinhole aperture



Sonnenuhr und Pokale, Historisches Museum Hannover, 1999, Cibachrome, 51 × 127 cm/20 × 50"

Lissel eine Vitrine aus den Schauräumen der italienischen Malerei und Plastik aus, in der eine Hermes-Skulptur des 18. Jahrhunderts – der berühmten Statue des Giovanni da Bologna (1529–1608) nachempfunden – ausgestellt ist. Die Plastik mit ihrer eleganten, fliegenden Bewegung steht in der zentralen Achse der Ausstellungsräume. Schaut man nach draußen, so sind das dem Museum vorgelagerte Gerichtsgebäude sowie das Torhaus zu erkennen, durch das der Besucher den Eingang des Schlosses erreicht. Auf Lissels Bild schwebt aufgrund des Lochkameraprinzips 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. Bemerkenswert ist, daß Lissel zur Erstellung des großformatigen Fotos um die Vitrine herum einen zweiten Raum errichtet, in dessen Vorderwand die Öffnung für den Lichteinfall gebohrt wird; das Fotopapier hingegen wird an der Rückwand der Vitrine befestigt. Die weiter hinten befindlichen Dinge des Umraumes erscheinen negativ, während der Gegenstand in der Vitrine als Positiv wahrgenommen wird. Auffällig wirkt nun 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 ihren Höhepunkt in der Plastik, weil diese als hellster Gegenstand das Bild dominiert und scheinbar von außen – das heißt von vorne – beleuchtet wird, 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



*Vitrinen im Historischen Museum Hannover, September 1999/
Glass cases in the Hanover Museum of History, September 1999*

auch als natürliches Licht durch das Fenster eintreten kann, doch verdeutlicht die motivische 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 Vitrinenraumes – aber auch die des Museums. Damit steht die Vitrine als museale Präsentationsform zur Diskussion, die der Hypertrophie des Objekts wegen ihre Bindungen an den realen Raum verloren hat: Auf Grund der Transparenz macht sie sichtbar, ohne jedoch selbst sichtbar zu sein.

An diesem Punkt setzt Lissels Interesse an dem Raumgefüge ein, weil 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 für die Belichtung des Fotopapiers. Indem mit Hilfe des Prinzips der Camera obscura die Vitrinen und Objekte in die Installationen einbezogen werden, wird der jeweilige Raum in ihnen oder um sie herum zu einem Individualraum verändert. Schon in den früheren Fotografien des Künstlers war dieses Vorgehen konstitutiv, als er unter Verwendung 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, weshalb Lissel auf die nachträgliche Manipulation in der Dunkelkammer verzichtet. Sein Interesse liegt primär beim Bild, das er als Abbild konservieren möchte.

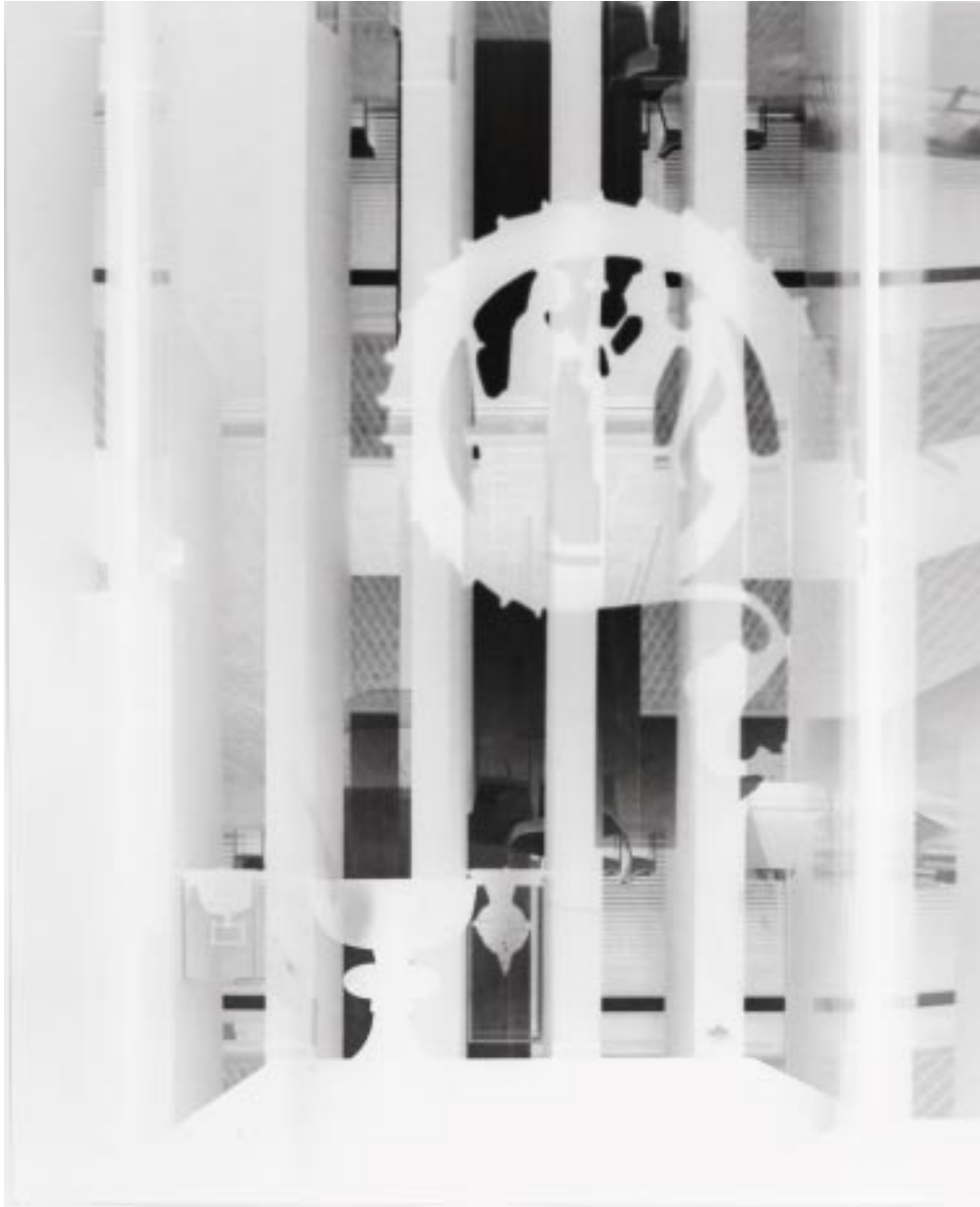






Monstranzen mit Weihrauchkugel, Historisches Museum Hannover, 1999, Cibachrome, 95 × 227 cm/37,4 × 90"





Bischofsstab mit Verkündigung, Focke-Museum Bremen, 2000, Schwarzweiß-Barytpapier,
95 x 77,5 cm/37,5 x 30,5"



Pokal aus St. Petersburg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1999, Cibachrome, 43 × 102 cm/17 × 40"



Silberkanne, Focke-Museum Bremen, 2000, Schwarzweiß-Barytpapier, 66,5 × 98 cm/26 × 38,5"

Gerhard Graulich

PICTURE ROOMS

An essential characteristic of contemporary photography is that, in it, the medium itself undergoes a self-questioning to arrive at an autonomy of the picture. Irrespective of whether photography wishes to reproduce views, details and moments, and from the continuum of the pictures only a few exposures remain, photography nevertheless mediates specific insights into the representational world. Especially space, time and picture come together in an indispensable dialogue. According to the laws of awareness, photography reveals photographs, which bestows permanency to it. The photographic picture naturally contradicts the physiological view, which it carries out in a constant flow. But the things themselves oppose the positivism of the apparatus, because light and shadow, colour and film material have, collec-

tively, a barely calculable life of their own, as paradigmatically the pictures of the Hamburg photographer, Edgar Lissel, also make clear.

Lissel is interested in the openness of his photographic realisations, above all in his current work in which he prefers to turn to the technique of the camera obscura. At the same time, he is in no way concerned with the principle as such, or with a return to the past values of the beginning of photography. Lissel uses much more the peculiarities of the camera obscura to relate things and rooms to each other with immediacy so that the pictures appear as unadulterated as possible, which naturally does not exclude the possibility of the view being distorted or overexposed. His long exposure times give the effect of an almost painterly dimension, which is mediated in the nuance of the grey and colour values of the motifs. It is nevertheless the light and shadow depictions in the interiors that are of an extremely subtle consistence. In contrast, the traditional lens apparatus creates pictures obligated to a functional

understanding of the optical, and are distinguished by a corrective focusing of the reproductions.

In Lissel's conception of pictures, however, it is a matter of relationships in flux between the room and the object, of which he is continuously concerned with capturing. Since 1999 he has worked on his so-called glass-cabinet project, in which he exposes objects exhibited in various glass cabinets. Edgar Lissel visited numerous museums for this, among others, the Focke-Museum in Bremen, the Hannover Museum of History, the Museum for Art and Trade in Hamburg, the Berlin Pergamon Museum and the Palace Museum in Güstrow. As unusual as the undertaking may seem, to convert glass cabinets into camera rooms, the consideration is nevertheless so natural, because in this process the objects are not only projected, but are taken into the factual space of the camera obscura. At Güstrow Palace, for example, Lissel chooses a glass cabinet from the showrooms of Italian painting and sculpture, in which an 18th century sculpture of Hermes – based upon the famous copy of the Statue of Giovanni da Bologna (1529–1608) – is exhibited. The sculpture, with its elegantly flowing movement, stands in the central axis of the exhibition rooms. If one looks outside, one sees the Law Courts in front of the museum, and the portal house through which visitors reach the entrance to the palace. In Lissel's picture, due to the principle of the pinhole camera, the portal building floats over, respectively, behind the head of the Hermes, while the sculpture in the glass cabinet presents itself erect. Because the light now falls upon the sculpture from behind, it appears bright, because the shadow room – meaning the area between the sculpture and the photographic paper – cannot, or barely, be exposed.

It is remarkable that Lissel has constructed a second room for the creation of large-format photographs around the glass cabinets, in which the opening for the incoming light has been drilled in the front wall; the photographic paper, however, is fastened to the rear wall of the glass cabinet. The objects farther back in the surrounding room appear as negative, while the object in the glass cabinet is perceived as positive. The



Vitrine im Focke-Museum Bremen, August 2000/Glass cases in the Focke-Museum in Bremen, August 2000



Bacchus-Figur, Pergamon Museum Berlin 2000, Cibachrome, 69 × 52 cm/27 × 20,5"

counter-flow of the picture alignment, which contradicts the viewer's awareness at that moment, is noticeable. Because the perspective of the picture leads from the depth into the foreground, thus orientated to the viewer, the viewer attempts to reverse the process and to return the depth back to the rear. The aporia of the lighting finds its peak in the sculpture, because as the brightest object it dominates the picture, and apparently from the outside – which means from the front – it is exposed, although the light actually comes from the rear. This fact, which is valid for black-and-white photographs, is presented in colour photographs as an opposite, so that the relationship of figure and ground appears reversed there. If one views Lissel's pictures in respect of their subject, the constantly returning window motif is noticeable, which is to be seen in all of the works in the series. Photography certainly requires light, which as artificial, but also as natural light, can enter through the window. The motif reference, however, is clarified, which, by the way, since the time of the Renaissance belongs to the topos of the modern definition of pictures, which goes beyond the level of documentation here, to newly formulate the symbolic dimension of the picture before this transparency.

Edgar Lissel's photographs actually present conjunctions between the interior and the outer room. In so far as the chosen exhibition pieces are shown in connection



Pergamon Museum Berlin, Mai 2000/Pergamon Museum Berlin, May 2000



Bacchus-Figur im Pergamon Museum Berlin, Mai 2000/Bacchus figure in the Pergamon Museum Berlin, May 2000

with the surrounding sphere, they leave the isolation of the glass cabinet sphere – but also the isolation of the museum. The glass cabinet is therefore open to discussion as an antiquated form of representation, because due to the hypertrophy of the object, it has lost its connection to the real sphere: due to its transparency, the glass cabinet makes visible without being visible itself.

At this point Lissel places his interest on the room construction, because the glass cabinet is always a means to an end, and is registered as a passive space. In so far as the glass cabinet, however, gains a new definition as a pinhole camera, it wins active features, which extends the view of the object, the limitation of the glass cabinet and the space.

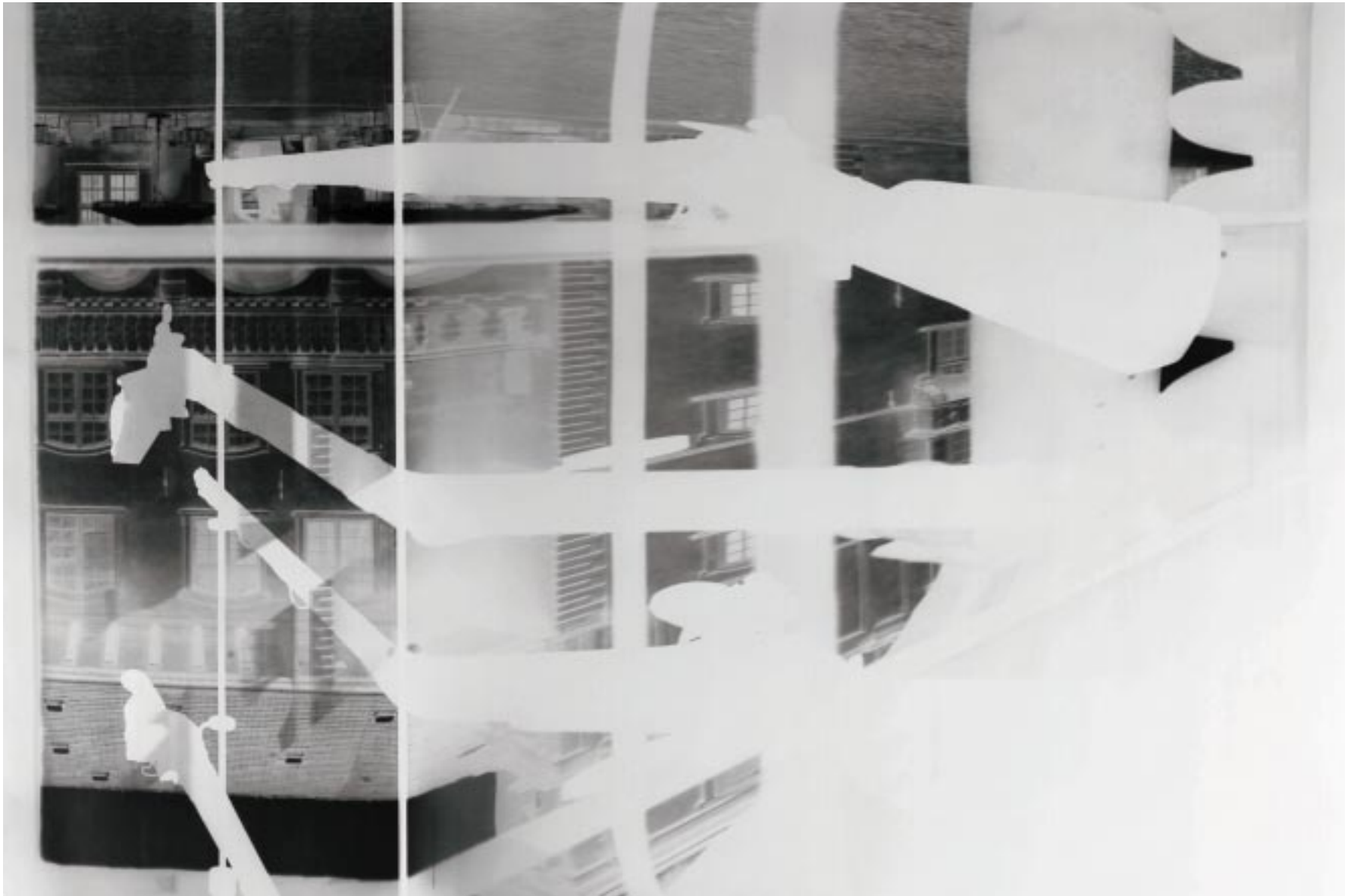
Lissel's interventions constantly take place temporarily, and are bound to a great expenditure of energy. He sometimes requires up to one week for the setting up of an installation, as well as the exposure of the photographic paper. In which, by means of the principle of the camera obscura, the glass cabinets and the objects are included in the installations, and the respective space within them, respectively, around them, change into an individual sphere. This process was already constitutive in the artist's early photographs, as he realised picture rooms with the use of a furniture truck or individual living rooms, which through his intervention advanced to become defined rooms of art. In this is also one of the reasons to be seen why Lissel relinquishes additional manipulation in the darkroom. His interest lies primarily in the picture, which he wishes to conserve as a reproduction.



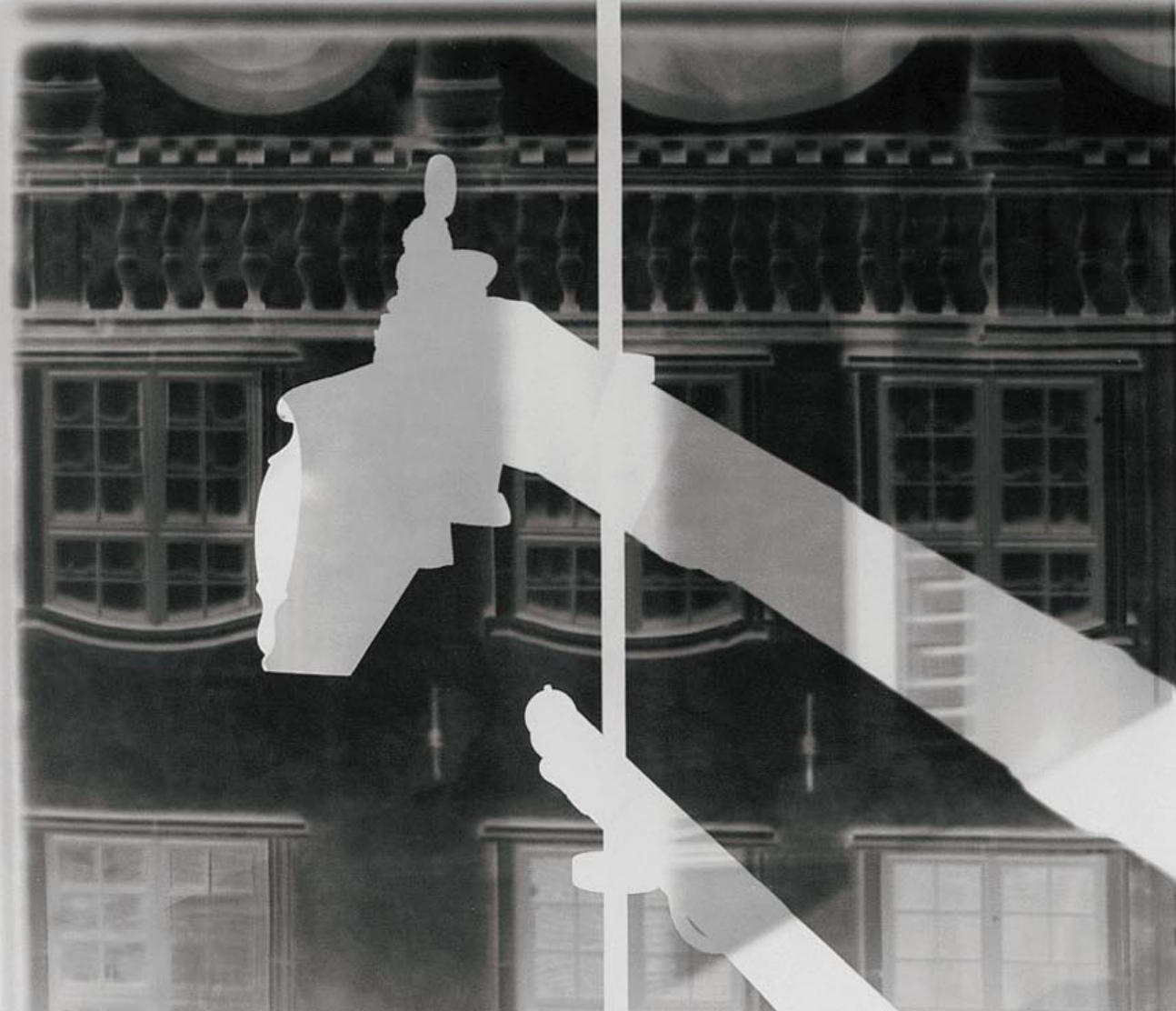




Pergamon Museum Berlin, 2000, Cibachrome, 47 × 110 cm/18,5 × 43"



Gewehre, Schloß Güstrow, 2000, Schwarzweiß-Barytpapier, 126 × 196 cm/50 × 77"





WOLFGANG VOMM, DR. Geboren 1946 in Köln; Studium der Kunstgeschichte und Archäologie, Ur- und Frühgeschichte; Assistent am Wallraf-Richartz-Museum und dem Museum Ludwig Köln; seit 1978 Leiter der Museen der Stadt Bergisch Gladbach.

GERHARD GRAULICH, DR. PHIL. Geboren 1955 in Bochum; Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie; 1982 M. A., 1988 Promotion; 1987–1988 wissenschaftlicher Volontär am Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg, 1988–1990 wissenschaftlicher Volontär am Westfälischen Landesmuseum in Münster; 1988–1990 und 1992–1993 Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte an der Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur; 1990–1992 Stipendiat an der Staatsgalerie moderner Kunst in München; seit 1994 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Staatlichen Museum Schwerin, Referent für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

WOLFGANG VOMM, PhD. Born in 1946 in Cologne; studies in art history and archaeology, prehistory and early history; assistant at the Wallraf Richartz Museum and the Museum Ludwig in Cologne; director of the City of Bergisch Gladbach Museum since 1978.

GERHARD GRAULICH, PhD. Born in 1955 in Bochum; studies in art history, German, philosophy; M.A. in 1982; doctorate in 1988; voluntary scientist from 1987–1988 at the Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg; voluntary scientist from 1988–1990 at the Province of Westphalia Museum in Münster; lecturer for art history from 1988–1990 and 1992–1993 at the Münster Institute of Higher Education, in the sphere of architecture; scholarship from 1990–1992 at the State Gallery of Modern Art in Munich; on the scientific staff of the State Museum in Schwerin, consultant for 20th-century art since 1994.

Impressum/Imprint

Die Reihe EIKON *Sonderdruck* erscheint in unregelmäßiger Folge. KünstlerInnen, die in EIKON – *Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst* präsentiert werden, erhalten hier ein Forum, um ihre Arbeiten umfangreicher in Text und Bild zu zeigen.

Issues of the EIKON *Sonderdruck* series are published irregularly. In these issues, artists who were presented in EIKON – *Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst* are given a forum to show their works in more comprehensive texts and illustrations.

Herausgeber/Publisher: Carl Aigner, Elisabeth Konrath, Petra Schröck/
Österreichisches Institut für Photographie & Medienkunst (ÖIP)
Übersetzungen/Translations: Lawrence Brazier
Produktion: Buero 8, Wien
Reprographie/Scanning: Mario Rott
Druck/Printer: Remaprint, Wien

© 2000 by EIKON, Edgar Lissel (Bilder/pictures), Wolfgang Vomm (Text/text),
Gerhard Graulich (Text/text). Alle Arbeiten sind Unikate, die Texte
Erstveröffentlichungen.
Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved.

Bestellungen/Orders
EIKON: Gumpendorfer Straße 118a/19, A-1060 Wien
Tel.: (+43-1) 597 70 88, Fax: (+43-1) 597 70 87
E-Mail: office@eikon.or.at, URL: <http://www.eikon.or.at/>

Dank an/Thanks to:
Lothar Albrecht
L. A. Galerie, Frankfurt/Main
Sammlung Grothe
AGAPI



