

Vom  
Werden  
und  
Vergehen  
der  
Bilder

**Edgar  
Lissel**

Vom  
Werden  
und  
Vergehen  
der  
Bilder

Edgar  
Lissel

**Projektbetreuung**  
Inge Nevole

**Lektorat**  
Wolfgang Astelbauer

**Grafische Gestaltung**  
Frau Ober

**Gesetzt in**  
Dax, Weidemann

**Bildbearbeitung**  
Cola, Wien

**Druck**  
REMAprint

© Edgar Lissel 2008

Vertrieb außerhalb Österreichs:  
Vice Versa, Berlin

ISBN 978-3-85160-139-8

SCHLEBRÜGGE.EDITOR  
Museumsplatz 1  
quartier21/MQ  
1070 Wien  
www.schlebruegge.com

5	<b>Räumliche Verdichtungen</b> Inge Nevole
11	Räume – Fotografische Dekonstruktionen
23	Räume aus Glas
39	Lichtbilder im Wasser
45	Bakterium – WASSER LICHT(ET) GESCHICHTE
53	Bakterium – Selbstzeugnisse
60	<b>Das Leben, ein anderes Mal</b> Hubertus von Amelunxen
63	Domus Aurea
73	<b>Die Ikonografie der Bildentstehung</b> Martin Hochleitner
75	Bakterium – Vanitas
83	Myself
91	Sphaera Incognita
102	<b>Sphaera Incognita</b> <b>Sphärologische Raumdeutungen</b> Claudia Weinzierl
105	Mnemosyne

# Räumliche Verdichtungen

Inge Nevole

Grenzen bilden Barrieren, sie trennen, schließen Räume gewaltsam gegeneinander ab. Zugleich schaffen sie Verbindungen. Grenzlinien sind oft nicht klar definiert, sie verschwimmen, gehen ineinander über und lösen sich so allmählich auf. Edgar Lissel analysiert und bewertet Grenzfunktionen. Seine Arbeiten entstehen langsam, sind Produkte komplizierter, ineinander verschachtelter handwerklicher Prozesse, die den inhaltlichen Bildaussagen kongenial funktionieren. Lichtspezifische Faktoren, zeitliche Überschneidungen und irritierende räumliche Positionierungen werden in seinen Werken zu komplexen Bildgefügen verdichtet. Historische und naturwissenschaftliche Aspekte bilden eine übergeordnete Klammer, welche seine einzelnen Projekte lose umfasst.

Für seine frühen Arbeiten verwendete der Künstler die Camera obscura. Zuerst baute er einen Lastwagen zur Lochkamera um. Das ohne korrigierende Linse ausgestattete dunkle Gewölbe (Camera obscura) produzierte direkte Abbilder seiner realen Umgebung: Lichtstrahlen wurden, durch ein winziges Loch gebündelt, in einen sonst absolut verdunkelten Raum gelenkt. Gegenüber der Öffnung angebrachte großformatige Fotopapiere fingen die Strahlen ein. Die fertigen Bilder erscheinen auf dem Kopf stehend und als Negative; Lichter werden zu Schatten, Schatten erstrahlen in gleißendem Licht.

*Città del Duce* und *Illusionen der Macht* analysieren architektonische Relikte der Diktatur, die sich in Forlì, einer italienischen Kreisstadt in unmittelbarer Nähe des Geburtsortes Mussolinis, und Berlin, dem Machtzentrum Adolf Hitlers, bis heute erhalten haben. Die Bauwerke, von Menschen geschaffene Demonstrationen der Selbstverherrlichung, sind durch die Lochkamera in bestechender Schärfe

und theatralischer Tiefenräumlichkeit inszeniert. Der Betrachter wird direkt mit den großformatigen Abbildern der aus ihrem heutigen städtischen Kontext isolierten Bauten konfrontiert. Die Bilder ziehen ihn in ihren Bann, faszinieren und animieren zum Betreten des (Bild-)Raumes. Während die Bauten in Forlì in strengem Schwarz-Weiß mit verschiedenen Graustufungen wiedergegeben sind, werden sie in Berlin meist in schimmerndes Farblicht getaucht, das, gleich einer Aura, über dem Objekt zu schweben scheint. Erst später, beinahe zu spät, wird klar, dass Menschen, aufgrund der extrem langen Belichtungszeit, aus den Bildern verschwunden sind.

Vorspiegelung durch Inszenierung war wesentliche Strategie der faschistischen beziehungsweise der nationalsozialistischen Architektur. Edgar Lissel nimmt in seinen frühen Werken diese Maxime auf, er legt über die gigantomanischen, zum Mahnmal ihrer selbst gewordenen Bauobjekte einen ästhetischen Schleier. Er täuscht und produziert Illusionen – unser sonst so sensibel agierender Abwehrmechanismus gegenüber der diktatorischen Selbstdarstellung wird erneut irritiert, ja kurzfristig beinahe ausgeblendet. Hart konfrontiert der Künstler uns mit der permanent schwelenden Gefahr, ihrer Faszination erneut zu erliegen.

Ebenfalls mit der Camera obscura gestaltete Edgar Lissel die Serie *Gotteshäuser*, die er erneut in Farbe präsentierte. Die Bilder werden auf ähnlich riesige, von hinten beleuchtete Filmtransparente belichtet – Assoziationen zu Kirchenfenstern werden wach. Diese Bauwerke, bedeutende Zentren städtischer Strukturen, erscheinen von ihrer üblichen Umgebung isoliert und skulptural in Szene gesetzt. Durch ihre gleißende Farbigkeit und die menschenleere Szenerie wirken sie distanziert und wie Fragmente

Città del Duce



Città del Duce



Illusionen der Macht



Gotteshäuser



einer fremden Welt, aber auch dominant und scheinbar jede Zeit überdauernd.

Die Beziehung von Innen- und Außenraum findet sich in *Räume – Fotografische Dekonstruktionen* thematisiert. Anstelle des Lastwagens wurde nun ein kompletter Wohnraum zur Camera obscura umgebaut. Mobiliar und private Gegenstände verblieben im Raum, sie sollten in den Bildern als Fotogramme wieder erscheinen. Nach der Verdunklung des Zimmers ließ Lissel durch ein winziges Loch Licht auf ein im Raum installiertes Fotopapier fallen. Es erfasst auf diese Weise sowohl die Gegenstände im Innenraum als auch, seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend, die Situation des Außenraumes.

Beinahe zufällig formieren sich großformatige Häuser Szenen und die weißen Flächen der Fotogramme zu einem Gesamtbild. Die Existenz von Raumgrenzen scheint überwunden, sie werden sukzessive ausgeblendet, fließen ineinander und verschwinden allmählich. Dieses Ineinanderschieben von Innen- und Außenraum hebt in Lissels Werken die Realitätsnähe auf, die für Abbildungen von Camera obscura und Fotogrammen gewöhnlich typisch ist. Obwohl die einzelnen Objekte als solche meist erkennbar bleiben, wirken sie verunklärt; ihre lokale Positionierung bleibt nebulös. Die Gegenstände erscheinen – ähnlich einer Collage oder einem Scherenschnitt – auf den Hintergrund drapiert, doch durch den Verlust der Dreidimensionalität geht der vordere Bildbereich in den hinteren über. Der neu entstehende dritte Raum ist rein fiktiv, in seiner Beschaffenheit einzigartig und als solcher nicht reproduzierbar.

Durch die lange Belichtungsdauer wird auch die Zeit gerafft und letztlich in einem einzigen Bild verdichtet. Wechselnde Lichtstimmungen, langsame oder sich mehrmals wiederholende Bewegungsabläufe wie das leichte Flattern eines zum Trocknen aufgehängten Kleides finden sich als irritierende Unschärfen auf dem sonst in extrem scharfen Konturen gezeichneten Abbild wieder. Auf der Straße gehende Menschen, vorbeifliegende Vögel oder

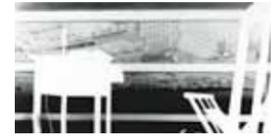
schnelle Bewegungsabläufe, die das alltägliche städtische Leben kennzeichnen, verschwinden ganz. Neu bewertet erscheint der häusliche Innenraum, dem der Künstler nun skulpturalen Denkmalcharakter zugesteht. Die Intimität des Privaten ist aufgebrochen, der innere Raum wird öffentlich zur Schau gestellt.

In seinem nächsten Projekt untersuchte Edgar Lissel Museumsvitrinen. Mittels schwarzer Tücher funktionierte er die *Räume aus Glas*, die zur Präsentation von Kunstobjekte genutzt wurden, zur Lochkamera um. Wesentlich war, dass die musealen Relikte in den Glaskästen präsent blieben. Die so entstehenden Fotogramme scheinen die Skulpturen und Kunstgegenstände aus längst vergangener Zeit nun, in der Symbiose mit dem Abbild des Außenraumes, wieder an ihren Ursprungsort – in den Raum außerhalb der Vitrine – zurückzuführen. Der intime Vitrinenraum, der normalerweise nur von außen eingesehen werden kann, wird geöffnet, der eigentlich ausgegrenzte Betrachter kann den Schauraum in seinem tiefsten Inneren ergründen. Dem veränderten Blick zeigen sich die Gegenstände im Detail, das durch die Kanten der Vitrinen und Lichtreflexe oft gebrochen oder verzerrt erscheint. Die Verschmelzung der Objekte mit dem aktuellen Stadtbild irritiert und verwirrt, exakte Positionsbestimmungen oder Gewissheiten über das „reale“ Aussehen sind weitgehend ausgeschlossen.

Verunsicherung schaffen schemenhaft an Menschen erinnernde Fotogramme, deren Objekte sich bei näherem Hinsehen als Skulpturen erklären. Auch diese Plastiken sind aus ihrem musealen Kontext gelöst, optisch verändert und so physisch wie räumlich neu positioniert. Ihre transzendenten Körper scheinen zu schweben, das Material hat im Aufeinandertreffen auf den lichtdurchfluteten Außenraum kein Gewicht mehr. Nach ihrer Befreiung aus den engen Grenzen des Museums wirken die Figuren schwerelos und wie erlöst.

Wie ein Monolith taucht ein blockhaftes Gebäude – ein ruinöser, langsam im Absinken begriffener U-Boot-

Räume –  
Fotografische Dekonstruktionen



Räume aus Glas



Bunker aus dem Zweiten Weltkrieg – steil aus dem Meer auf. Leichte Wasser- und Wolkenwelten treffen auf kantige, massive Mauern. Grundidee war, den Bunker, in der Vergangenheit ein Ort, von dem Gefahr und Zerstörung ausgegangen waren, nun als Raum zu nutzen, in dem Neues entstehen sollte. Dafür wurde das Turmhaus zur Lochkamera umfunktioniert. Da Teile des Bunkers unterhalb der Wasseroberfläche lagen, musste das fotografische Material teilweise versenkt werden. Aus diesem Grund fiel das Licht nicht nur direkt auf das Fotopapier, sondern Lichtstrahlen reflektierten zusätzlich auf der Wasseroberfläche und illuminierten so das poröse Baumaterial. Im fertigen Bild überlagern einander die unterschiedlichsten Lichtwerte. Gemeinsam mit auftretenden farblichen Unschärfen gruppieren sie sich auf dem Fotopapier zu malerisch anmutenden *Lichtbildern im Wasser*.

Die vor Jahrhunderten entwickelte Lochkamera funktioniert im Kontext der denk- und mahnmalhaft beladenen Szenen Edgar Lissels kongenial. Ursprünglich zur möglichst exakten Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit entwickelt und als Hilfsmittel zur genauen Zeichnung genutzt, verlor die Camera obscura im frühen 19. Jahrhundert an Bedeutung. Edgar Lissel definiert die Nutzung des Apparates künstlerisch neu. Obwohl er sich hinsichtlich der Authentizität der Orte und der abzubildenden Objekte streng an die Wirklichkeit hält – kein Raum wurde von ihm inhaltlich verändert oder inszeniert –, handelt es sich bei seinen Werken formal nicht um exakte Wiedergaben der Realität. Detailausschnitte, zeitliche Verdichtungen, räumliche Überblendungen, Brechungen und Überschneidungen von Lichtstrahlen sowie irritierende Positionierungen führen zu einer bewussten Beschneidung und Verzerrung der Objekte. Sie führen im malerischen Sinn zu einer Entgegenständlichung des Objekts und verändern auf diesem Weg die Wahrnehmung von Raum und Zeit. Entstehende Konflikte werden nie gänzlich befriedigend gelöst. Der Künstler setzt diese vielmehr diskursiv in Szene und lässt deren Interpretation offen.

Licht und Zeit sind auch die dominierenden Faktoren in Lissels komplexer Werkgruppe *Bakterium*. Für dieses Projekt züchtete der Künstler in runden Petrischalen fotosensitive Cyanobakterien. Mittels des Aktivators Licht wurden dann Negative auf diese Organismen projiziert. Die Bakterien siedelten sich, ähnlich dem formalen Entstehungsablauf eines Fotogramms, an den transparenten Orten an, während sie sich von den schattigen Stellen der Negativprojektion wegbewegten. Mittels Intensität und Positionierung der Beleuchtung wurde der performative Bewegungsakt durch den Künstler manipulativ gelenkt. Der den Prozess abschließende Entzug der Lichtquelle bildete eine klare Zäsur. Eine dokumentierende Fotografie fixierte den einmaligen und unwiederbringlichen Moment, dem die endgültige Zerstörung des nicht konservierbaren Objekts folgte. Im Kontext dieses Entstehungsprozesses war die Auswahl der Motive, die der Künstler auf die Petrischalen projizierte, von besonderer Bedeutung.

In *WASSER LICHT(ET) GESCHICHTE* nimmt Lissel erneut die Sequenz des langsam im Sinken begriffenen ehemaligen U-Boot-Bunkers Kilian auf. Wie das Gebäude selbst befindet sich auch sein Abbild in einem Zustand des Übergangs. Die weichen und subtilen Farben des Bauobjekts vereinigen sich mit dem Hintergrund, die eigentlich begrenzenden Linien lösen den Komplex schemenhaft auf. In *Selbstzeugnisse* wurden die Cyanobakterien nun ihrerseits zum Bildinhalt. Lissel hielt die durch ein Mikroskop gesichteten Ströme der zum Licht hin flutenden Bakterien fest, wobei er deren Bewegung mittels einer Beleuchtungsquelle lenkte und manipulierte. Ähnlich den Strichen eines Pinsels begannen diese nun dünne, vage gebrochene und parallel verlaufende Linien zu ziehen. Durch gelegentliche Überlagerung einzelner Bakterienbündel entstanden spiralförmige oder wellenartige Muster, die in bergähnliche Erhebungen oder kraterförmige Tiefen ausliefen.

Diese eigentümlichen Mikrokosmen fanden in der Arbeit *Der Weg zum Licht* ihre Fortsetzung. Drei

Lichtbilder im Wasser



WASSER LICHT(ET) GESCHICHTE



Selbstzeugnisse

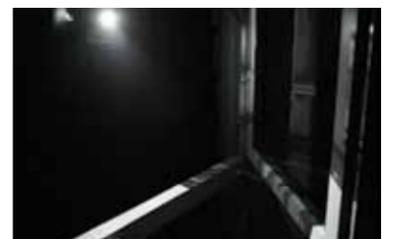


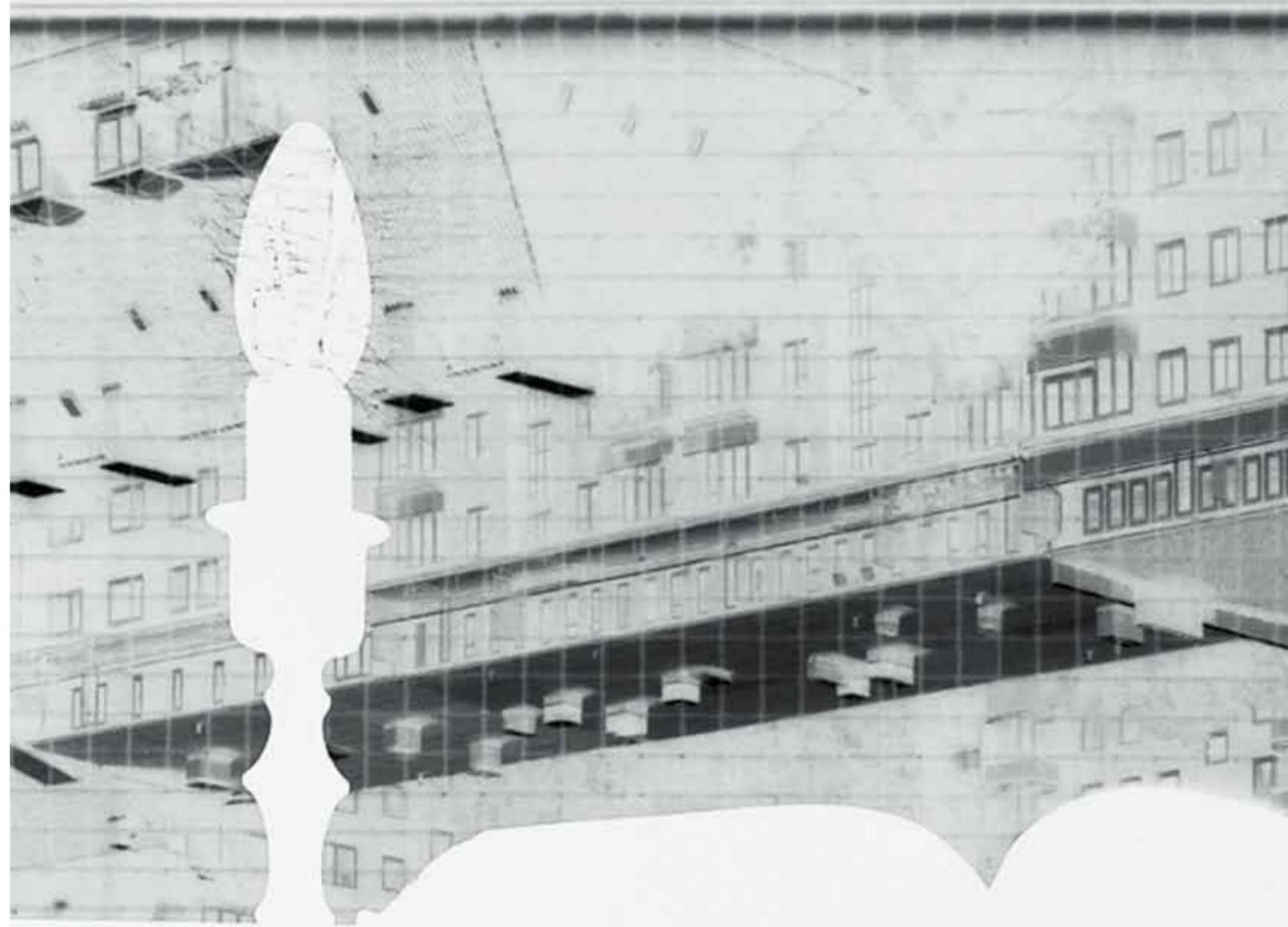
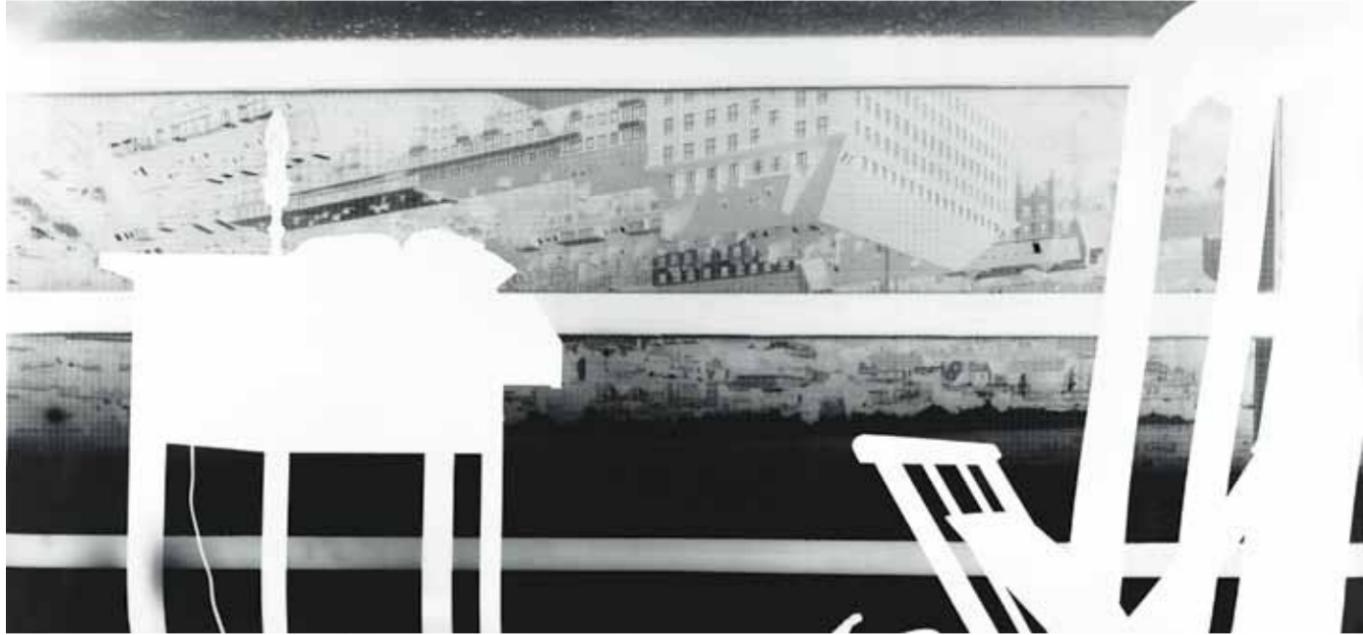


## Räume – Fotografische Dekonstruktionen

1995–1997

Wohnräume inklusive ihres Mobiliars und der alltäglichen Gegenstände des privaten Lebens werden von mir zu einer begehbaren Lochkamera umgebaut. Dafür wird der Raum verdunkelt, nur durch ein winziges Loch im Fenster dringt Licht auf das gegenüber der Öffnung angebrachte großformatige Fotopapier.











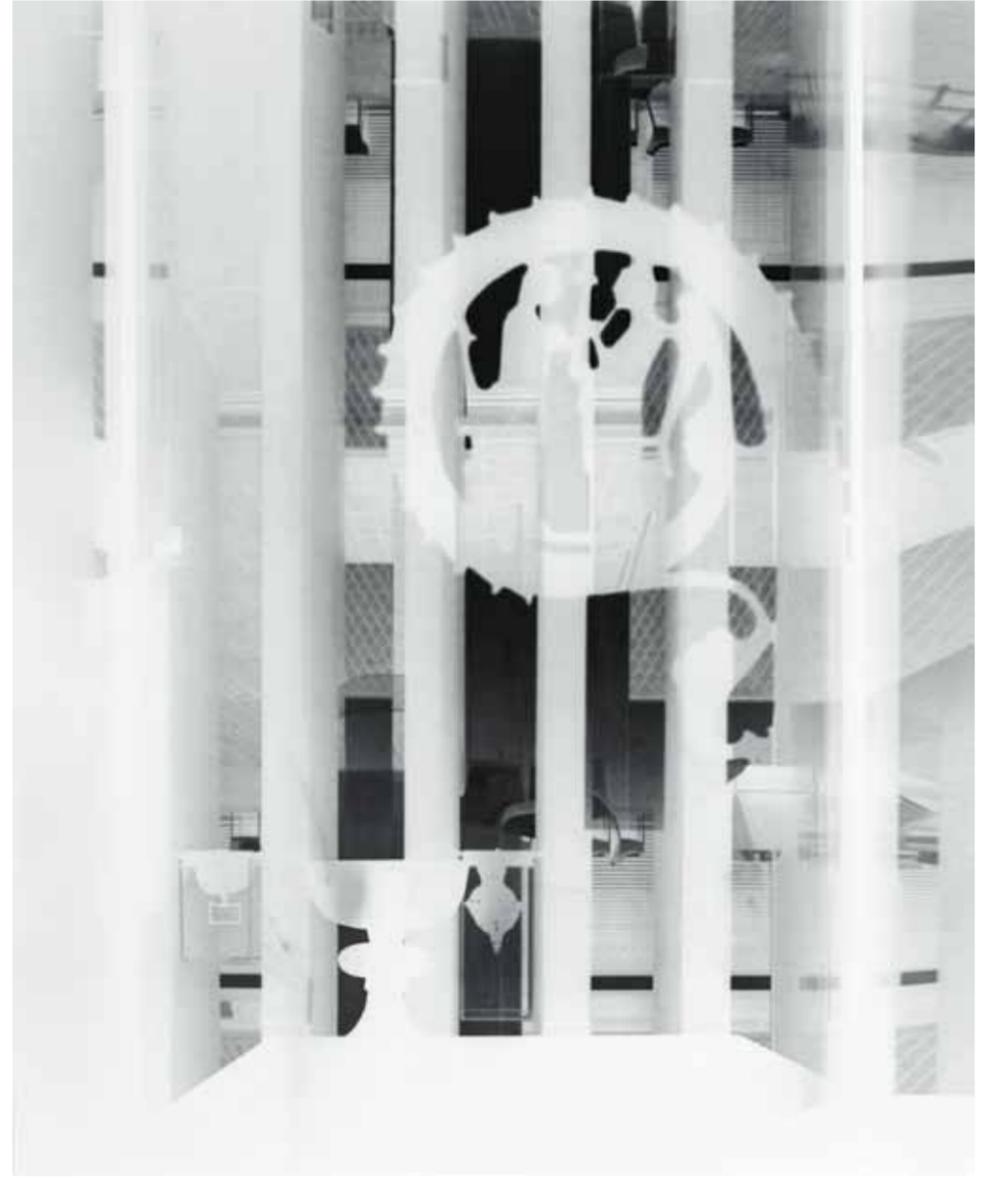


## Räume aus Glas

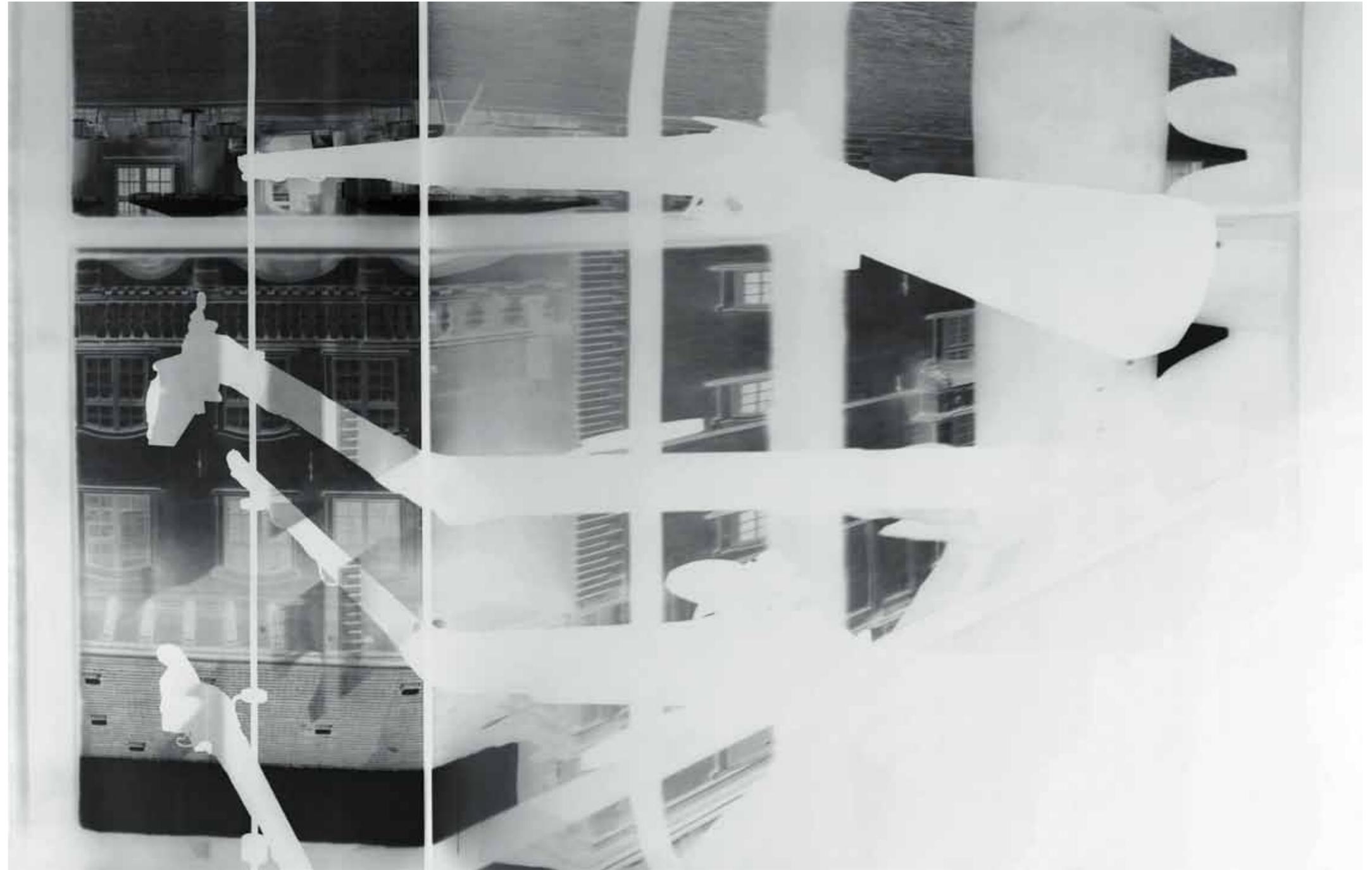
1999–2002

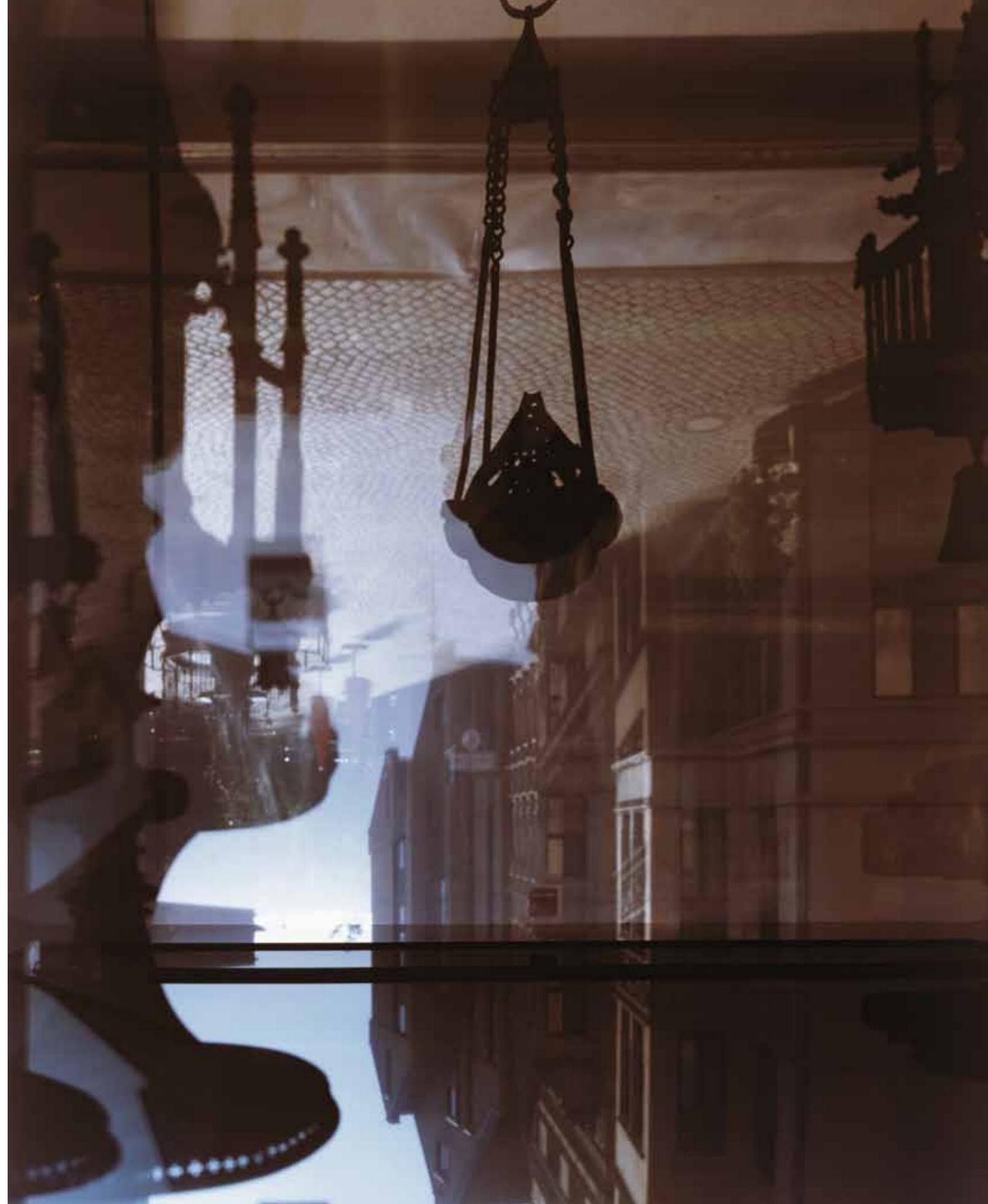
Vitrinen in Museen werden mitsamt ihren Objekten mit schwarzen Tüchern verhüllt und so von mir in eine Camera obscura verwandelt. Der Raum der Vitrinen wird dadurch in seiner Künstlichkeit verstärkt und bekommt eine neue, zusätzlich produktive Funktion: die einer Bilder produzierenden Kamera.

















## Lichtbilder im Wasser

1997

Das zur Lochkamera umgebaute Turmhaus eines U-Boot-Bunkers bildet den Ausgangspunkt meiner Arbeit, bei der Fotopapier teilweise im Wasser versenkt wird. Der besondere Umstand, dass sich Teile des fotografischen Materials sowie Segmente des Bunkers im Wasser befinden, lässt das einfallende Licht nicht nur direkt auf das Fotopapier fallen – die Strahlen brechen und reflektieren zusätzlich an der Wasseroberfläche. In einem Bild überlagern sich so die unterschiedlichen Brechungsfaktoren der Lichtstrahlen.







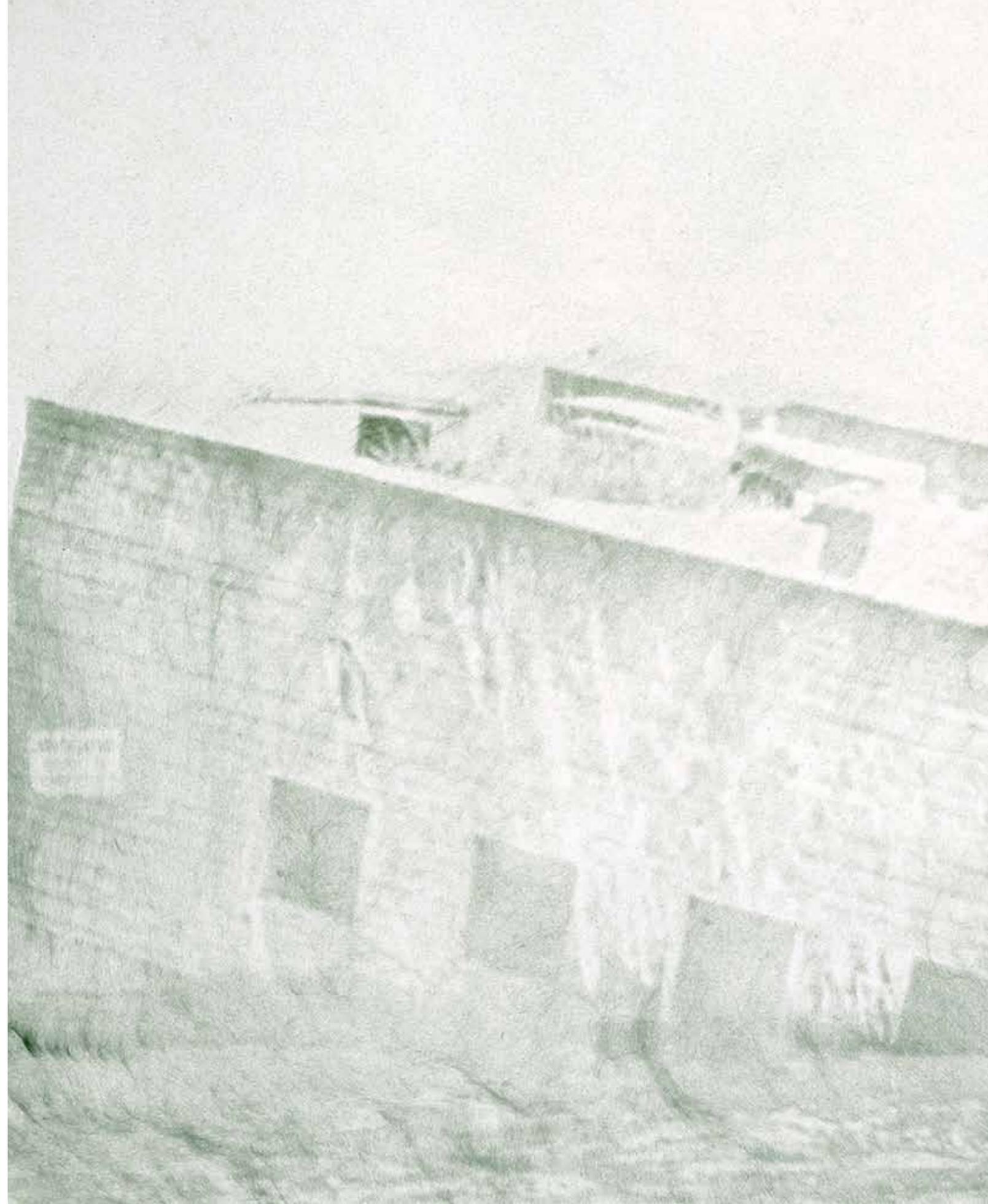
## Bakterium – WASSER LICHT(ET) GESCHICHTE

1999/2000

In runden Petrischalen werden Cyanobakterien gezüchtet und zu einer AgaremulSION gegossen. Aufgrund ihrer fototaktischen Eigenschaften bewegen sie sich zum Licht.

In meinem ersten Projekt mit diesem Bildmedium bestrahle ich die Bakterien mit einem Negativ des Kieler U-Boot-Bunkers Kilian. Die Organismen wandern aus den dunklen Bereichen ab und siedeln sich an den transparenten, lichtdurchfluteten Stellen des Bildes an.





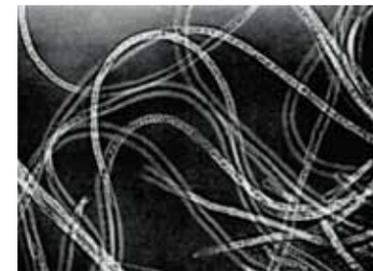




## Bakterium – Selbstzeugnisse

1999/2001

Auch bei diesem Projekt hat mich das Phänomen, dass sich die Cyanobakterien auf Licht zu bewegen, beschäftigt. Mikroskopaufnahmen der Bakterien werden auf die mit Bakterienlösung gefüllten Petrischalen projiziert. Nach einer Belichtung der Negative von mehreren Tagen bilden die Organismen, bedingt durch ihre Abhängigkeit von Licht, ihr eigenes Mikrobild nach.









# Das Leben, ein anderes Mal

Hubertus von Amelunxen

Die Fotografie handelt seit ihrer Erfindung vom Verschwinden von allem, was sie uns ununterbrochen vor Augen führt. Ohne dass wir die Bilder erwarteten oder uns nach diesen Abschattungen etwa sehnten und mit jedem Bild und einem jeden Blick gerät die Zeit ins Ungefähre, der Raum wackelt, verliert seine Tiefe, mal seine Farbe, immer seine Bezüge, und bei allem Hinschauen wissen wir dann nicht mehr, ob es uns an noch mehr Bildern oder doch eindrücklich an der Welt mangelt. Eine menschenverachtende Erfindung ist sie, meinte Thomas Bernhard, Gustave Flaubert war sie eine unerträgliche Doppelung der Abwesenheit.

In seiner Handhabung der Fotografie ist Edgar Lissel stets zu den Ursprüngen des Fotografischen zurückgegangen, als wäre eine Sehnsucht nach dem aufscheinenden Verschwinden in ihm. So hat er das Medium, den Apparat, dort gegriffen, wo es zwischen der verborgenen Spur, dem unzweifelhaft Gewesenen, entlegen aber unserem heutigen Blick und der lichthaften Gegenwart rastet. Nicht nur hat er mit der Camera obscura unter den verwegenen Bedingungen experimentiert und die Dinge der Welt umgekehrt. In den Neunzigerjahren begann er folgerichtig mit Bakterien, Algen und auch sonst eher unsichtbaren Bedeutungsträgern Versuche anzustellen, die gleichsam das Fotografische ins Innerste der Natur tragen, dort wo Schöpfung und Vernichtung in einer dichten, Blick und Lebenszeit des Menschen aber fernen Wandlung miteinander verwickelt sind.

Stets geht es Lissel um autografische beziehungsweise autoreproduktive Verfahren. Seine Kunst liegt sozusagen in der Buchstäblichkeit der Fotografie, der Lichtschrift – und vielleicht ist daher seine Hingabe an die Bakterien aus der Ferne etymologisch

begründet, im Stamm des griechischen *baktērion* für Stab oder Stäbchen, der dem Skripturalen im Bild verwandt ist. Lissel gebraucht die Fotografie als Inversion, kehrt unsere Sicht auf die Welt und die Dinge der Welt um und setzt uns gleichsam in den Blick der Welt auf uns. Seine Kunst ist darum besorgt, Räume in die Eigenschaften ihrer Blicke führen zu können, die Geschichte der Räume gleichsam mit einem Sehen zu begaben, dessen wir erst in der allmählichen Entstehung des Bildes ansichtig zu werden vermögen. Vielleicht unbewusst einem Gedanken Walter Benjamins folgend, der für den Begriff der Geschichte überlegte, was denn geschehe, würden einmal belichtete Menschen oder Bauwerke als Zeugen gegen ihre heutige Betrachtung antreten, hat Lissel mehrmals Innenräume zur Belichtung des Außen genutzt: eben in der historischen Konstellation invertiert, sodass das Bezeugte Zeugnis von seiner Bezeugung ablege.

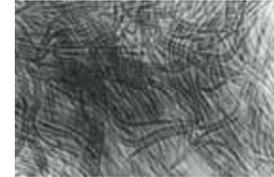
Die Bakterien und Algen haben ihn nicht losgelassen. Die Algen meiden die dunklen Stellen und „kriechen“ zu den hellen. Diese Cyanoalgen oder Cyanobakterien sind fotoautotroph, d. h., sie produzieren über Fotosynthese eigenständig ihren Sauerstoff und sind als Schizophyten Organismen, die sich selbst ungeschlechtlich reproduzieren – wie die Fotografie. Sie sind auch sehr kurzlebig, ihr Lebenszyklus vollzieht sich in der Dauer von wenigen Minuten bis zu einigen Stunden; durch sukzessive Verdopplung vermehren sie sich aber schnell, und verenden oder reproduzieren sich in Edgar Lissels Arbeiten auf dem Weg zum Bild hin.

Die Biomorphose der Bakterien bewirkt, dass sie in einer Art fotonischen – also lichtbewirkten – Mimikry zum Bild wachsen und sich in Tanzschritten gebärden, in unglaublich langsamen

Räume –  
Fotografische Dekonstruktionen



Bakterium



Tanzschritten, um nach Stunden, Tagen oder gar Wochen zur endgültigen ikonischen Formation des Bildes zu gelangen. Dieser selbstverständliche, aber eben unendlich mühsame Weg ist von Hunderttausenden von Reproduktionen und von ebenso vielen Trauerfällen bewegt.

Waren die Algen von ihm zum Bild angesetzt Lichtträger, so ist Edgar Lissel in seiner Besessenheit von der Umkehrung mit den Bakterien der Domus Aurea, die sich in dem sagenhaften römischen Palast Neros als wahrhaftig ikonophage Wesen an die Fresken gemacht hatten, einen noch verwickelteren Schritt weitergegangen. Er nimmt die ebenfalls fotophilen Bakterien von den Wänden, umsortiert sie auf einem anderen Träger und projiziert dann über Tage ein Bild des verfallenden Freskos auf die Bakterienkultur, wonach entsetzt zum anderen Ort ein neues Bild entsteht. Die Arbeiten Edgar Lissels gründen in Ruinen und bewahren den Vorgang selbst des Niedergangs als Schöpfung.

Zum Vesuvausbruch von 79 n. Chr. sprach Walter Benjamin am 18. September 1931 im Berliner Rundfunk: „Denn so wahr er für die damaligen Menschen die Vernichtung einer blühenden Stadt gewesen ist, so wahr ist er für die heutigen deren Bewahrung.“ Dieser unheimlichen Inversion, im Zerstörenden zugleich das Bewahrende zu sehen, folgen auch die Arbeiten Edgar Lissels. Ihnen mag man somit einen Begriff der Fotografie entnehmen, dem zufolge das Reproduzierende auch das Zerstörende ist, das mit jeder Wiederholung gleichwohl die Hoffnung auf ein Kommendes nährt.

Es ist nur konsequent, dass Lissels jüngste Arbeiten auf den Körper gehen, den Körper selbst,

den gänzlich unreproduzierbar gedachten, den eigenen singulären Körper, der als Abdruck in einer Lauge bloß liegt, umgeben von diffusen Punkten und Fasern im Bild, zerstreut, und dieses eine Bild schaut aus, als wäre das Geschlecht amputiert, um es herum Ejakulate wie aus Anselm Kiefers *20 Jahre Einsamkeit*, Augenblicke, die nichts und niemandem mehr zugehört sind.

Domus Aurea

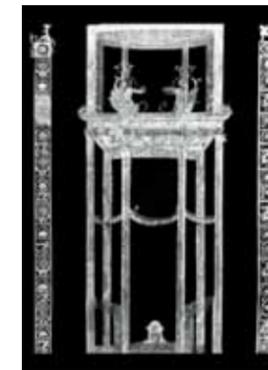


## Domus Aurea

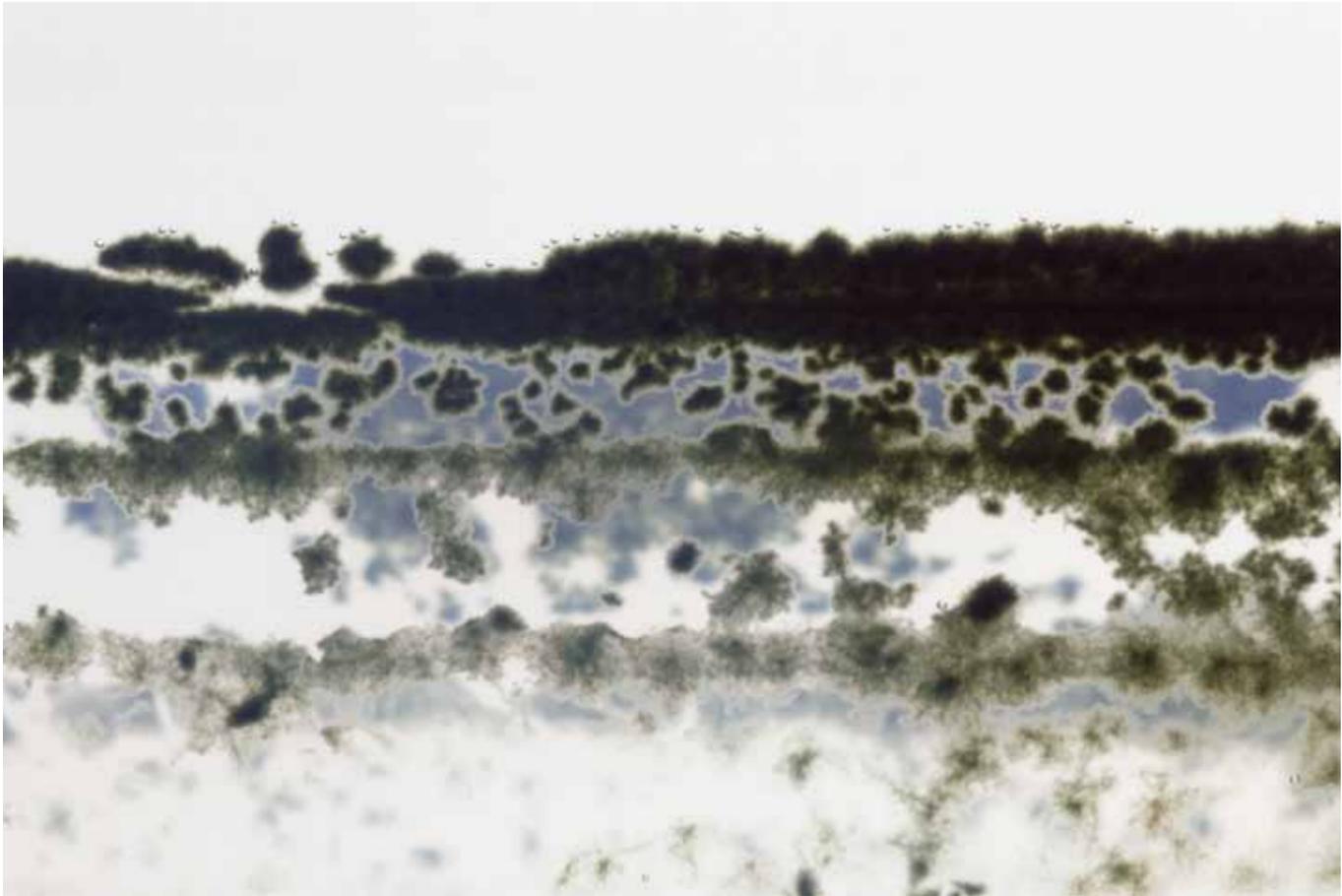
2005

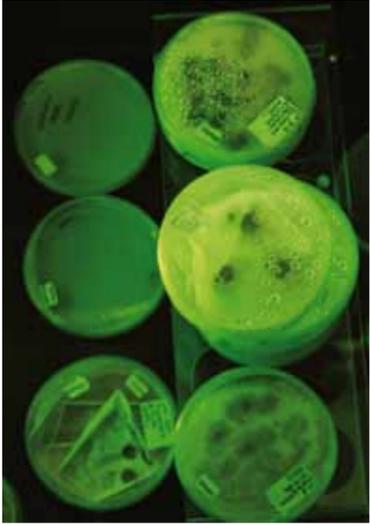
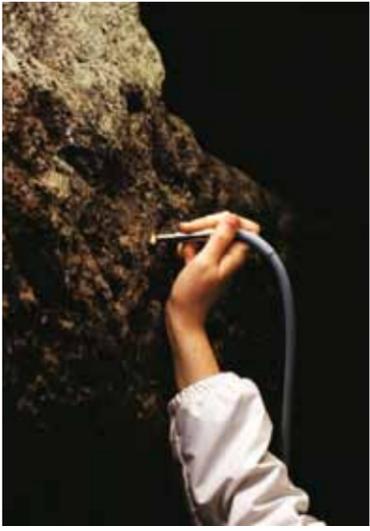
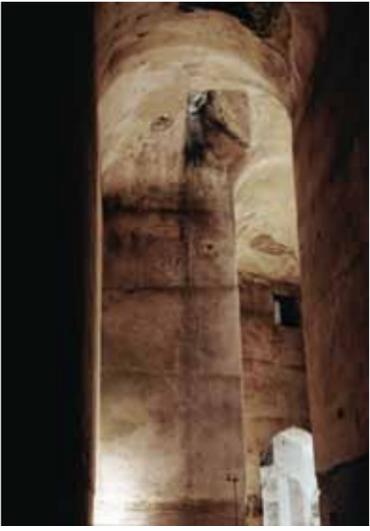
Die Domus Aurea, um 64 n. Chr. von Kaiser Nero in Rom erbaut, blieb nach dessen Tod unvollendet. Von seinem Nachfolger Trajan zugeschüttet, wurden die unterirdischen Räume und deren Ausmalungen erst ab 1480 wieder entdeckt.

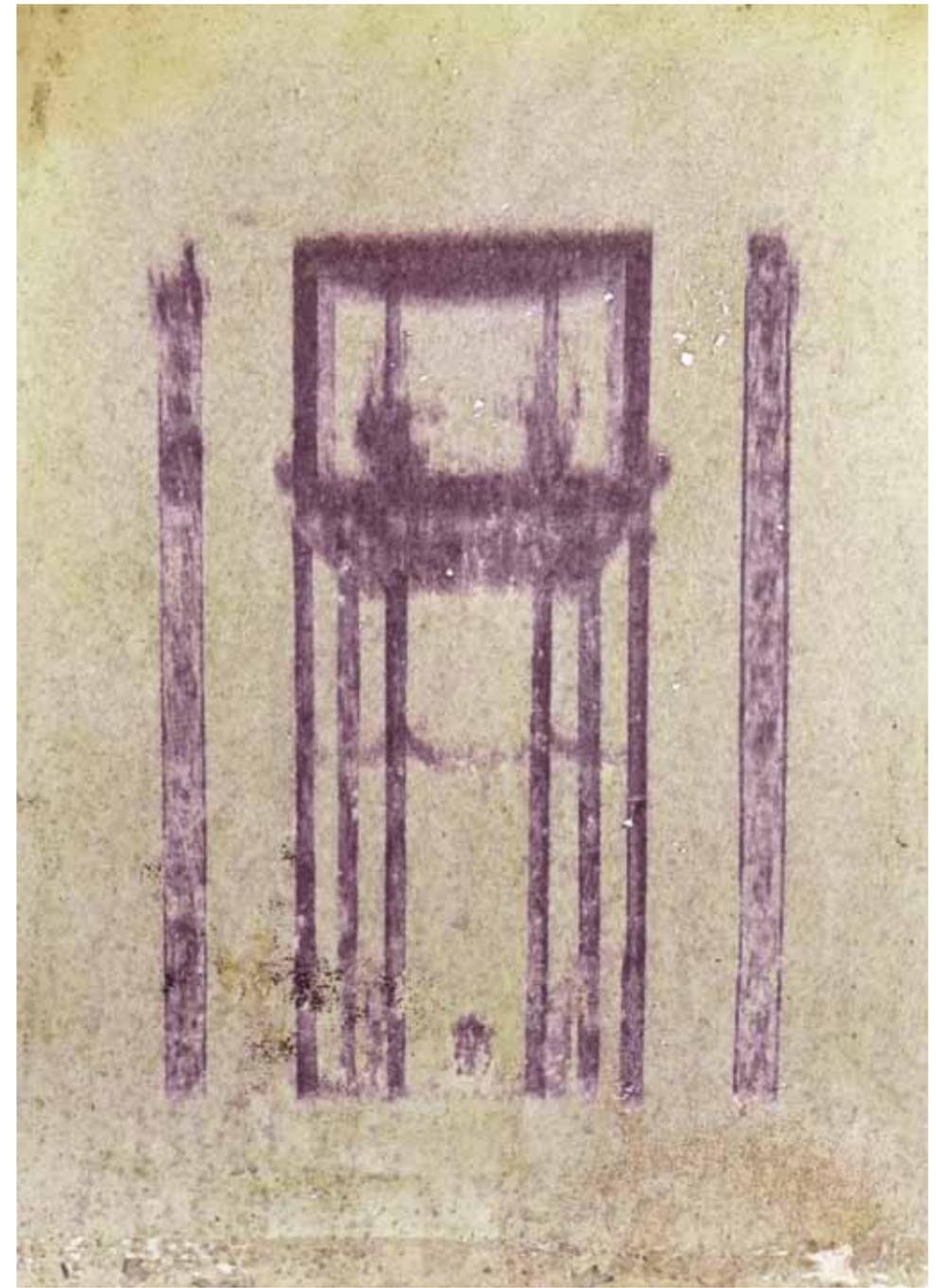
Bei den aktuellen Ausgrabungen der Domus Aurea wurde eine Bakterienkultur entdeckt und extrahiert, die für die Zerstörung der Fresken des Palastes verantwortlich ist. In meiner Arbeit werden die gleichen Bakterien auf Gipsplatten aufgebracht und über mehrere Monate hinweg mit dem Bild eines bereits zerstörten Freskos der Domus Aurea beleuchtet. Durch die zum Licht hin wachsenden Bakterien, die an den Originalschauplätzen zerstörend wirken, entsteht nun durch einen von mir eingeleiteten konstruktiven Prozess ein Bakterienabbild des Freskos. Das Medium der Zerstörung wird umgekehrt und an einem anderen Ort für das Entstehen einer neuen Bildwelt eingesetzt.











# Die Ikonografie der Bildentstehung

Martin Hochleitner

Vor einigen Monaten konnte ich im Rahmen der Vorlesung „Kunst über Kunst“ am Institut für Kunstwissenschaften und Philosophie in Linz Edgar Lissels Projekt *Domus Aurea* vorstellen, das sich mit einem der wichtigsten Beispiele römischer Wandmalerei des vierten pompejanischen Stils aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. beschäftigt. Im Vorfeld hatte mir der Künstler verschiedene Materialien wie Architekturansichten des „Goldenen Hauses“, Ausschnitte der antiken Wandbemalung, Dokumentationen der archäologischen bzw. restauratorischen Bearbeitung, mikroskopische Aufnahmen sowie eine Reihe von Fotografien zur Verfügung gestellt, welche die einzelnen Entstehungsschritte des fertigen Bakterienfreskos auf Gipsplatte dokumentierten.

Die aufmerksame Beobachtung einer Studentin führte zu einer Diskussion, die wesentliche Fragen zur Position Lissels aufwarf. Der Studentin war aufgefallen, dass der Künstler auf seiner Homepage für die in der Lehrveranstaltung gezeigten Bilder unterschiedliche Angaben gewählt hatte. Die Mehrzahl der Aufnahmen war ausschließlich mit Schlagworten wie „Der Ort“, „Das Original“, „Die Untersuchung“, „Das Licht“, „Das Archiv“, „Das Medium“, „Das Negativ“ oder „Die Projektion“ versehen. Demgegenüber fanden sich auf der Homepage jedoch auch Bilder, deren Titel „Bakterienlandschaften“ und „Das Bakterienfresko“ zusätzlich mit detaillierten Informationen über das jeweilige Maß und die verwendete Technik verbunden waren. Einerseits hatte die Studentin die von Lissel selbst unternommene Differenzierung zwischen dokumentarischen Aufnahmen und als Kunstwerken definierten Bildern erkannt; andererseits beschrieb sie das Phänomen, dass in der Werkrezeption grundsätzlich jede der von Lissel gezeigten Aufnahmen künstlerische Bildwirksamkeit besitzen könnte. Damit hatte sie genau jenen künstlerischen Rahmen erfasst, in dem Lissels bisherige Arbeit gedacht werden muss. Jede seiner drei großen Werkgruppen *Camera Obscura*, *Bakterium* und *Fluoreszenz* erweist sich als eine prozessorientierte Anordnung, aus der zwar einerseits

Bilder resultieren, in der sich andererseits jedoch auch deren Entstehungsbedingungen als qualitativer Definitionsfaktor der künstlerischen Arbeit ausmachen lassen. Hier manifestiert sich ein Grundanliegen, das drei konstituierende Faktoren erkennbar werden lässt: Erstens ist der künstlerische Prozess zutiefst apparativ bestimmt. Zweitens ist Lissels Bilddenken medienanalytisch und medienreflexiv. Drittens eröffnet der Künstler über jedes seiner Projekte eine intensive Dialogsituation mit der Geschichte und Theorie der Fotografie.

So sehr sich diese drei Aspekte als konstituierende Faktoren des einzelnen Bildes benennen lassen, so sehr sind sie gleichzeitig in jedem bisherigen Werk miteinander verwoben. Das einzelne Projekt ist ebenso ein Beitrag zur Fotografie als auch eine Metapher für das fotografische Bild an sich. Oder anders gesagt: Wenn Lissel einen spezifischen konzeptuellen Rahmen für die Entstehung von Bildern entwirft, so tut er dies immer auch im Bewusstsein der technischen und historischen Voraussetzungen der Bildentstehung. Jedes Bild schließt somit in der Konzeption, Rezeption und Wirkung eine Geschichte des fotografischen Bildes mit ein. Zugleich vermittelt jede Arbeit in sich ein eignes ikonografisches Referenzsystem. Die Ikonografie dient Lissel nicht länger als ein mediales Netz für einen externen Inhalt. Vielmehr fallen Bild und Ikonografie zusammen. Es entsteht ein System, das sich mit seinen konstituierenden Faktoren und medialen Zuordnungen selbst thematisiert. Jenseits einer aktuellen Diskussion um Narration und Reduktion in der Fotografie erweist sich Lissels Arbeit als eine grundsätzliche Reflexion über die Fotografie und ihre Stellung als künstlerisches Medium. Unabhängig von der weiteren inhaltlichen Ausrichtung und konkreten Projektstruktur liegt jeder der Arbeiten ein fundamentaler Nachdenkprozess des Künstlers über die Fotografie zugrunde. So werden bei Edgar Lissel Wesen, Eigenart und Bedingungen jedes Bildes selbst zu einem entscheidenden Faktor der Werkkonzeption im Kontext der Kunstgeschichte und mit den Mitteln der Fotografie.

## Bakterium – Vanitas

2000/2001

Wieder werden Bakterienkulturen in Petrischalen gezüchtet und zu einer homogenen Emulsion gegossen. Im Kontakt mit verschiedenen Bildobjekten wie einem Fisch, Fliegen oder einem Blatt werden die Bakterien nun dem Licht ausgesetzt.

Ähnlich Fotogrammen lassen die Objekte ausschließlich die Lichtstrahlen auf die Bakterienkulturen fallen, die nicht von ihnen selbst zurückgehalten werden. Die Bakterien wandern an diese lichthellen Stellen und siedeln sich dort an.

Die Bildobjekte sind der eigenen Vergänglichkeit unterworfen. Während des langen Prozesses der Bildentstehung von mehreren Tagen verändert sich das Objekt. Dem Verfall des Originals steht die Entstehung des Bildes gegenüber.









## Myself

2005–2008

Auf der menschlichen Hautoberfläche existieren Bakterienkulturen unterschiedlichster Art. Indem ich meinen Körper in einer Agarnährlösung abdrücke, werden meine körpereigenen Bakterien übertragen und lassen so nach einigen Tagen die Konturen meines Körpers nachwachsen. Auf diese Weise entsteht ein biologisches Abbild meines Körpers durch meinen Körper. Diese naturwissenschaftliche Versuchsanordnung wird anschließend fotografisch dokumentiert und in einen Bildkontext überführt.







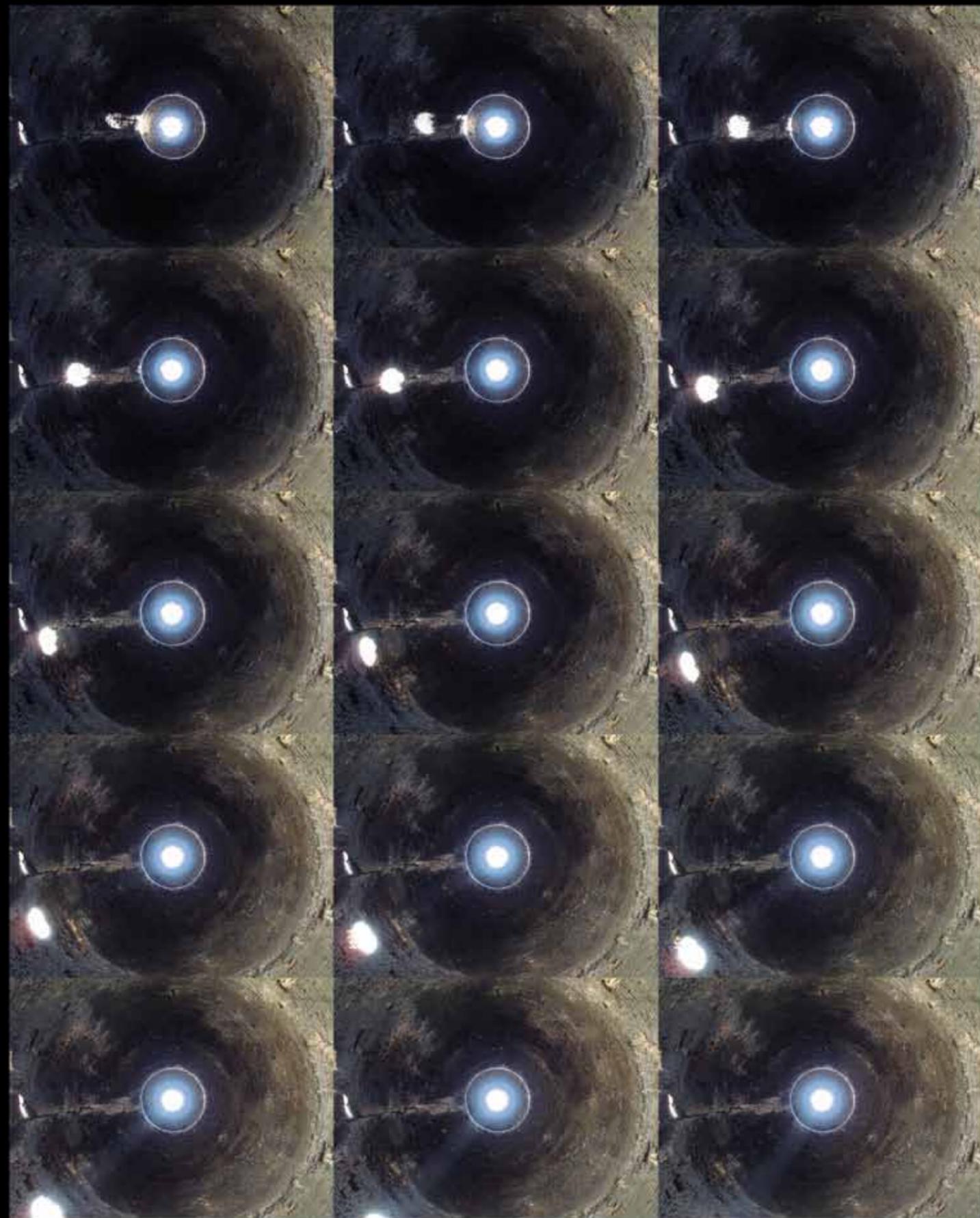


## Sphaera Incognita Verlauf

Kuppel, Pergamon 2006

Schauplatz dieser Arbeit ist eines der ältesten noch ursprünglich erhaltenen römischen Kuppeldächer in Pergamon. Die Kuppel lässt durch eine Öffnung in ihrem Zentrum Licht ins Innere des Raumes fallen. Dem Sonnenstand entsprechend wandert der Lichtfleck tastend über das Gewölbe und verändert durch seine wechselnde Intensität langsam die Helligkeit im Innenraum. Stellvertretend für unsere Wahrnehmung und unser geschichtliches Wissen verändert sich auch die Beleuchtung des Objekts.

Film: ca. 3 Minuten und Einzelbild auf Leuchtkasten

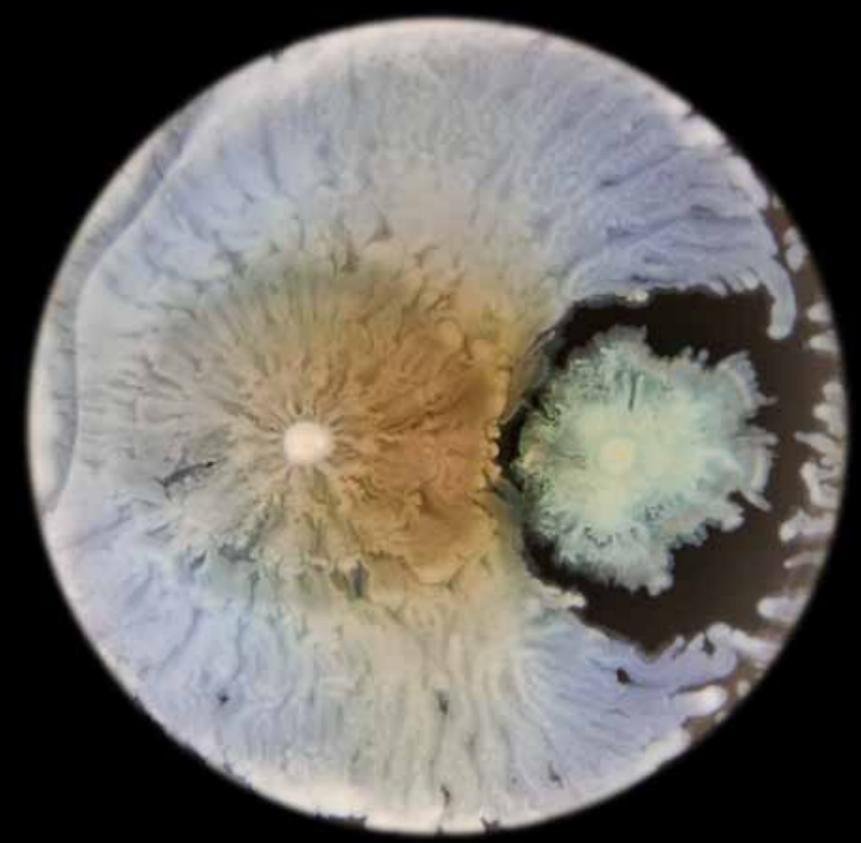
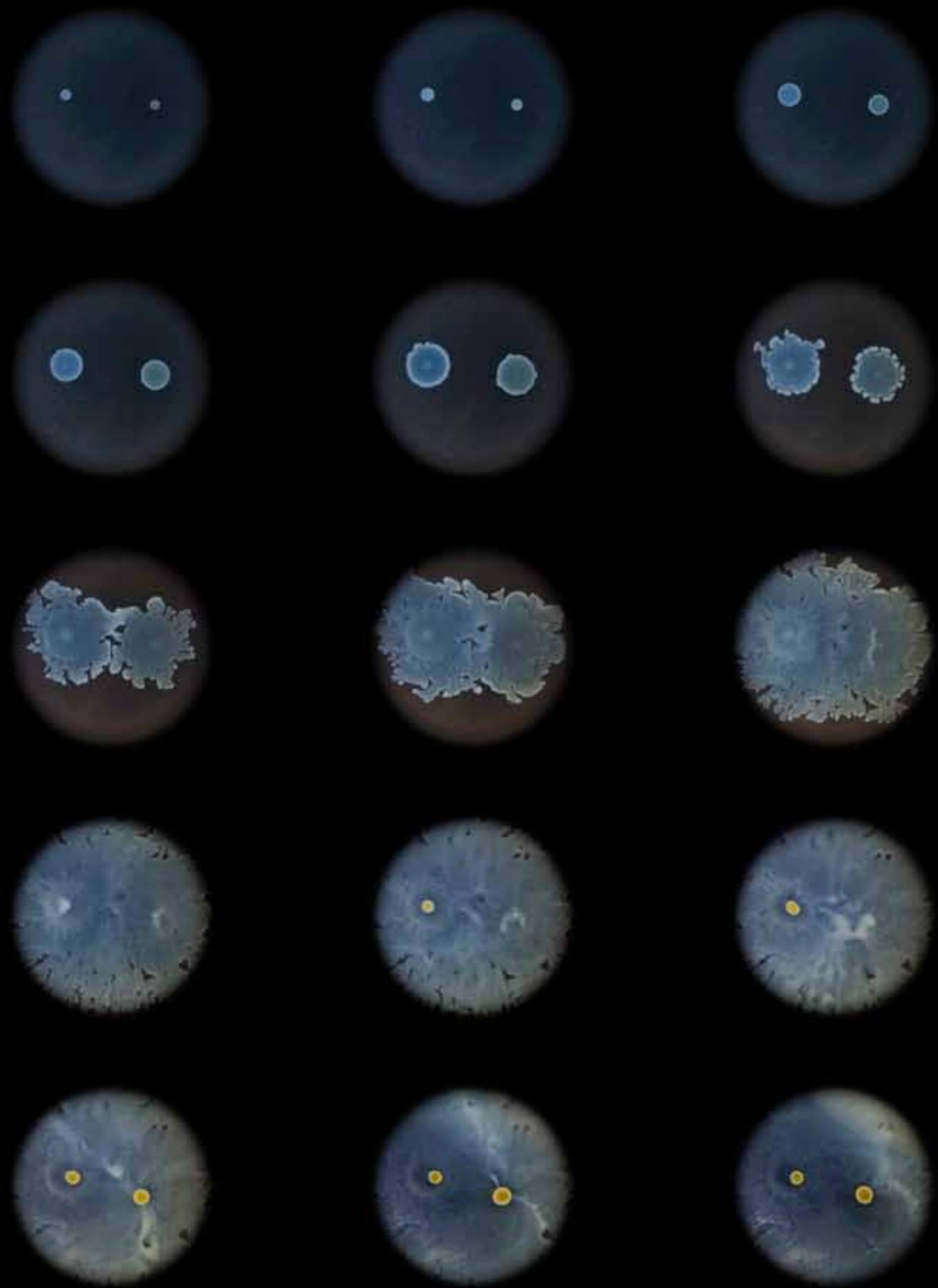


## Sphaera Incognita Begegnung

Pseudomonas-Bakterien, Nottingham 2007

Seit etwa den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts wird unter dem Begriff „quorum sensing“ die Fähigkeit verschiedener Bakterienkulturen, miteinander zu kommunizieren, untersucht. Man geht heute davon aus, dass zwischen Bakterienkulturen gleicher Art, aber auch zwischen unterschiedlichen Kulturen durch Produktion verschiedener Moleküle ein Informationsaustausch stattfindet. In Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern der Universität Nottingham habe ich Bilder und Filme produziert, die Einblicke in bisher unerforschte wissenschaftliche Bereiche ermöglichen. Zwei unterschiedliche Bakterienkulturen, in einer Petrischale ausgesetzt, reagieren miteinander. Über den wissenschaftlichen Kontext hinaus verweisen die Bilder und Filme auf transformatorische Kräfte und den Zauber des Verborgenen.

Film: ca. 3 Minuten und Einzelbild auf Leuchtkasten



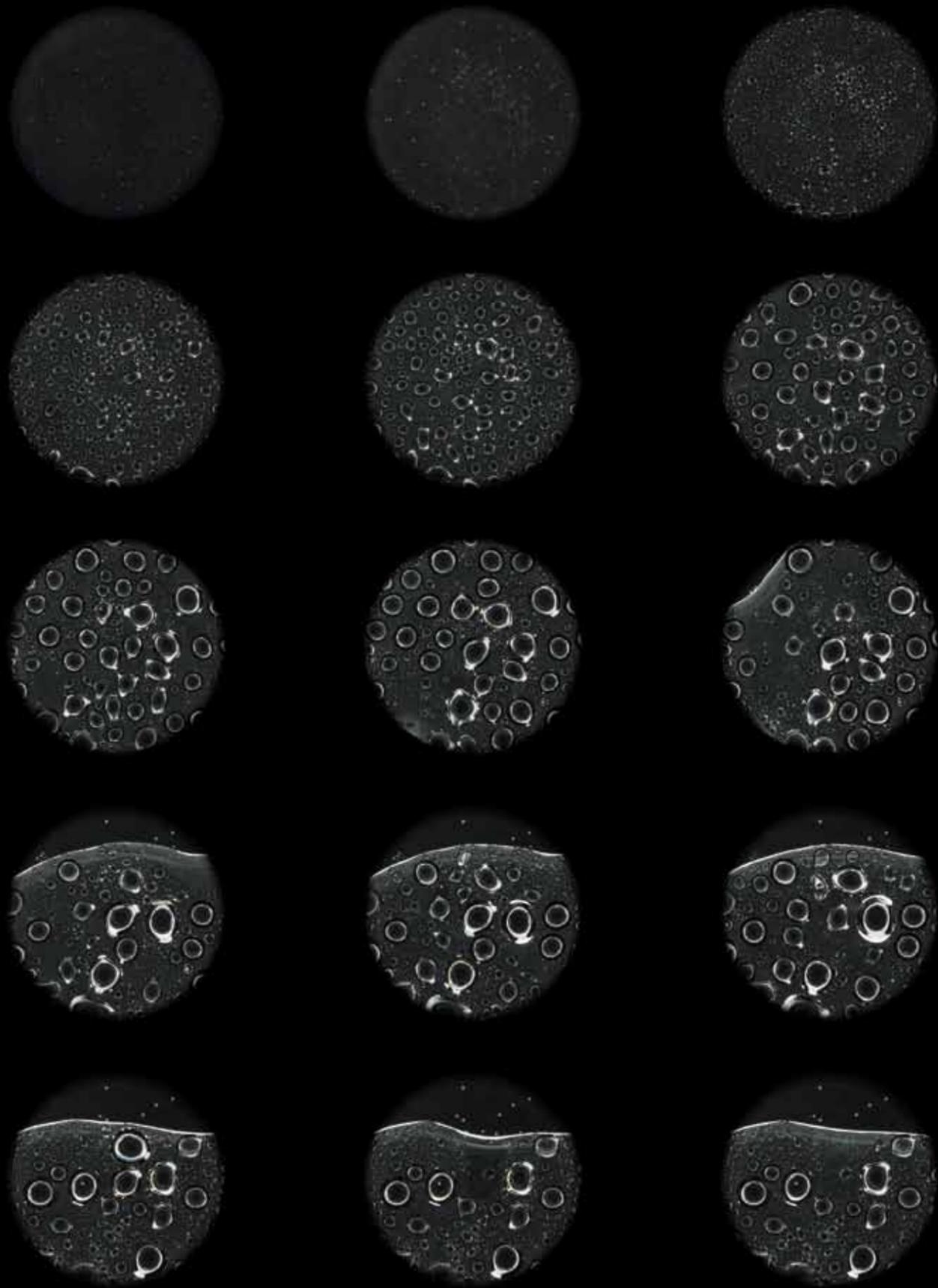
## Sphaera Incognita Verwandlung

Kondensation, Wien 2008

In einem geschlossenen System habe ich Wasser zum Kondensieren gebracht. Durch die unterschiedliche Innen- und Außentemperatur beginnt an der Schnittstelle ein Prozess der ständigen Veränderung. Wassertropfen entstehen, werden größer, verbinden sich miteinander und verschwinden. An den so entstehenden Leerstellen entwickeln sich sofort neue kleinere Tropfen, und der Prozess setzt sich fort.

Über einen Zeitraum von etwa 24 Stunden habe ich den Versuch mit der Kamera begleitet und diesen anschließend auf Einzelbilder und einen Film von ca. 3 Minuten verdichtet.

Film: ca. 3 Minuten und Einzelbild auf Leuchtkasten



# Sphaera Incognita

## Sphärologische Raumdeutungen

Claudia Weinzierl

Mit dem aus künstlerischer Intuition geborenen Werkbegriff *Sphaera Incognita* ist Edgar Lissel nicht nur eine umfassende Beschreibung für die Methodik und die Inhalte seiner neuesten Arbeiten gelungen, er definiert damit auch die Räume, die nicht als „Weltausschnitte“ fungieren, sondern als „seelenräumliche Systeme“.<sup>1</sup> Folgt man der Entwicklung von Edgar Lissels Werk, setzt man sich beinahe unmerklich kontinuierlicher Schwellenerfahrung aus. Wie Inge Nevoles Beitrag ausführt, ist seine Kunst in ihrer Methode und in ihrer Erscheinungsform sowohl spielerische als auch konsequente Auslotung der Machtverhältnisse des Innen und Außen. Macht im Außen impliziert die durch imperiale Kategorien konditionierte Weltauffassung, in die wir ungefragt „geworfen“<sup>2</sup> wurden, der wir beziehungslos gegenüberstehen und die wir bestenfalls als uns fremdes Objekt beobachten und untersuchen können. Unter dem Deckmantel von aufgeklärtem Rationalismus und Objektivierung des Geistes wird seziert und zerstückelt, kategorisiert, bewertet. Die Devise lautet: totale Explikation! Der rezeptive, passive Prozess des Schauens als innere Öffnung zur Welt wird durch die Mobilmachung von Spährtrupps ersetzt, welche die Grenzlinien der im Außen verankerten Welt durchbrechen und überwältigen sollen, als wäre diese Feindesland. Diese kognitive, ästhetische und imperiale Weltbesetzung setzt Dogmen voraus und operiert mit einer Bündelung des Blicks, der zielgerichtet alles „Andere“ ausblendet.

Ganz anders der Blick Edgar Lissels: Mit großer Hingabe und Konzentration folgt sein Sehen dem Zauber des Verborgenen, Vergrabenen, Übersehenen – auf die andere Seite von Anwesenheit. Der forschende Blick erschöpft sich in seinen Arbeiten nicht im kognitiven Sehen, im Festhalten des Entdeckten, sondern führt den Geist über das Reich des Sehens in das Reich des Schauens. In der luziden Atmosphäre dieses metamorphotischen (T)Raumes erscheinen alle Dinge beredt, alle Teilchen elementar erfüllt von Lebenskraft, die Schrecken der *vanitas* aufge-

löst in den schöpferischen Prozess des Werdens und Vergehens, und indem sich der Blick in das Wesen der Dinge senkt, beginnt das Bewusstsein selbst sich zu verwandeln. Die Macht, die „die Welt im Innersten zusammenhält“, hängt von einem beweglichen, lebendigen Gleichgewicht der psychischen und geistigen Energien ab, die miteinander verquicktes Leben aufrechterhalten. In diesem Sinn verwandelt Edgar Lissel die Erforschung naturwissenschaftlicher Vorgänge und begibt sich über die Schwelle gelungener Methodik und erzielter Resultate hinaus – in das Innere der Phänomene. Er transponiert die Versuchsanordnungen in filmografische Kunstwerke, in denen wissenschaftlich explizierte Elementarteilchen wie Licht<sup>3</sup>, Bakterien<sup>4</sup> und Wassermoleküle<sup>5</sup> sich in meditativ getakteten Zeiträumen mit unserem empfindlichen, intimen (Er)Innern verbinden lassen. In einem „rite de passage“ setzt er sich und uns einer ästhetischen Erfahrung der Vorgänge aus und verwandelt den forschenden, urteilenden Geist in einen staunenden – unterwirft die Gerichtetheit der Gedanken und des Willens der Stimmung einer rezeptiven Passivität, einer enthusiastischen Erkenntnis. Es entstehen Resonanzräume, in denen es vorübergehend die leidvolle Erfahrung der Differenz des Menschen zwischen seinem psychischen Innenraum und den Dingen „da draußen“ aufzuheben gelingt. Um-Welt wird dadurch zu einer oszillierenden Sphäre von ineinander verschränkten, miteinander korrespondierenden Werdeprozessen. *Begegnung* aus der Serie *Sphaera Incognita* ist ein eindrucksvolles Beispiel, wie aus einem interdisziplinären Projekt mit der Universität Nottingham, in dem die Fähigkeit verschiedener Bakterienkulturen, miteinander zu kommunizieren, untersucht wird, eine kosmisch anmutende Filmografie entsteht. Das Faktische dieses Molekülaustausches zweier Einzeller in der Petrischale verwandelt sich vor unseren Augen in eine Allegorie des Erotischen als elementare Kraft lebendigen Austausches: wir sehen eine gelungene Vorstellung unseres geheimen Wissens, dass echte Begegnung mit einem

Anderen möglich ist, indem wir allen Widerstand aufgeben, uns ineinander auflösen und als Veränderte und Bestärkte in unser individuelles Sein zurückzukehren imstande sind. *Aus solchen Einflüssen mag es wohl stammen, wenn gerade die primitivste Verbindungsart zwischen Lebewesen, die Totalverschmelzung der Einzelligen, so wunderbar gleichnishaft dem entspricht, was sich in höchsten Liebesträumen der Geist unter vollem Liebesglück vorstellen möchte [...]. Gewisse Kombinationen blitzen auf, gewisse Bilder formen und färben sich, die ehemals tot blieben, denn alles Schöpferische besitzt seine Voraussetzungen nicht im klarsten, entwickeltesten Geisteszustande, sondern in der Fähigkeit, von solch klaren Höhe der Entwicklung aus, sich immer wieder, in kraftvoller Vermählung, zusammenzuschließen mit allem Leben, das in uns raunt und redet, drängt und sucht, bis in die dunkelste, heimlichste Wurzel unseres Seins hinab [...].*<sup>6</sup> *Verlauf* aus der Serie *Sphaera incognita* entwickelte sich im Laufe archäologischer Ausgrabungen in Pergamon. Der Lichtstrahl als Allegorie lebendiger Gegenwart fällt durch das Zentrum der ältesten noch erhaltenen Kuppel einer römischen Basilika und tastet sich in einer zeitdehnenden, durch den sich kontinuierlich verändernden Sonnenstand hervorgerufenen Bewegung durch den dunklen Innenraum. Der Raum, einstmals Monument gewordener Beweis der bergenden kugeligen Allmacht Gottes, verdichtet sich in Edgar Lissels Filmografie durch unsere Sehnsucht nach geheimnisbergender Geschichte zu einer wandernden Sphäre. In dieser sensiblen Umdeutung der wissenschaftlich-archäologischen Vermessungskausalität erscheint der in der Vergangenheit forschende Mensch *als Sucher der inneren Zukunft in dieser Vergangenheit, in der viel Ewiges eingeschlossen war. Als Nachkommen dieser vereinsamten, zeitverlorenen Dinge, an denen die Wissenschaft irrt, wenn sie sie mit Namen und Zeiten belastet, [...] denn sie haben ihr Gesicht in die Erde gehalten und haben alle Benennung und Bedeutung von*

*sich abgetan; als man sie fand, da haben sie sich, leicht, über die Erde erhoben und sind fast unter die Vögel gegangen, so sehr Wesen des Raumes und wie Sterne stehend über der unstätigen Zeit.*<sup>7</sup>

*Sphaera Incognita – Verwandlung* erzählt mit aus Kondenswasser geformtem Stoff eine innerphänomenale Geschichte von einer der Ursubstanzen des Lebens. Aus raum- und zeitverdichtender Perspektive erscheint das Unauffällige, Flüchtige, an den Rändern der Wahrnehmung Verortete als Schaumgebilde, als Allegorie ko-fragiler Systeme, die, wenn man so will, als Assoziation zu Peter Sloterdijks „Schaumdeutung“ in *Sphären III* empfunden werden kann. *Zu sprechen wäre von einer Revolte des Unauffälligen, durch die das Kleine und Flüchtige sich einen Anteil an der Sehkraft großer Theorie sicherte – von einer Spuren-Kunde, die aus unscheinbarsten Indizien die Tendenzzeichen des Weltereignisses lesen wollte [...]*<sup>8</sup> – *In ihr würde das Zerbrechlichste als das Herzstück des Wirklichen begriffen.*<sup>9</sup> Diesen Faden weiterspinnend kann Lissels fotopoetische Erzählung auch als Metapher für den Weltbildwandel unserer Schwellenzeit gelesen werden, in der sich die zentralen Machtkonzeptionen durch „Luft an unerwarteter Stelle“<sup>10</sup> in freie, flüchtige, frivole und freche Subversionen der Substanz – in Schäume verwandeln. Hier werden die Enge polaren Denkens und die Sucht nach Kategorisierung aufgelöst in die Weite multiperspektivischen Wahrnehmens. Die Sehnsucht, die ein Weltalter lang in den Träumen nachtrunkener Freigeister das Unhaltbare, Zufällige, den spielerischen Unernst beschwor, tritt uns „schaumgeboren“ aus einer mikrosphärischen Wirklichkeit entgegen.

<sup>1</sup> Frei nach Peter Sloterdijks *Sphären I – Blasen*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1998.

<sup>2</sup> In Anspielung auf den von Martin Heidegger gebildeten Begriff der „Geworfenheit“ in *Sein und Zeit*.

<sup>3</sup> *Sphaera Incognita – Verlauf*, Edgar Lissel, 2006.

<sup>4</sup> *Sphaera Incognita – Begegnung*, Edgar Lissel, 2007.

<sup>5</sup> *Sphaera Incognita – Verwandlung*, Edgar Lissel, 2008.

<sup>6</sup> Lou Andreas-Salomé, *Die Erotik*, Ullstein, Frankfurt/M. und Berlin 1992, S. 59.

<sup>7</sup> Rainer Maria Rilke, „Brief über Roms Denkmäler“, in: *Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel*, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Insel, Frankfurt/M. 1989, S. 110.

<sup>8</sup> Peter Sloterdijk, *Sphären III – Schäume*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2004, S. 35.

<sup>9</sup> *Ibid.*, S. 37.

<sup>10</sup> *Ibid.*, S. 28.

## Mnemosyne I Light Memory

2003–2007

Ein begehbare Raum wird von mir verdunkelt; nur durch eine Linse fällt gebündeltes Licht in dessen Inneres. Die einfallenden Lichtstrahlen werfen dieses Abbild der Außenwelt auf eine Leinwand, die mit fluoreszierenden Farbpigmenten beschichtet ist, und aktivieren dieselben. Ist der Prozess des Aufladens abgeschlossen, wird der Lichteinfall durch einen Verschlussmechanismus langsam unterbrochen und das fluoreszierende Nachbild flimmert in den dunklen Raum zurück. Lässt die Leuchtkraft der Farbpigmente nach, verschwindet das Bild im Dunkeln und der Aufladungsprozess beginnt von Neuem. Ähnlich einer Erinnerung werden Informationen aufgenommen und visuell und zeitlich transformiert zurückgeworfen.

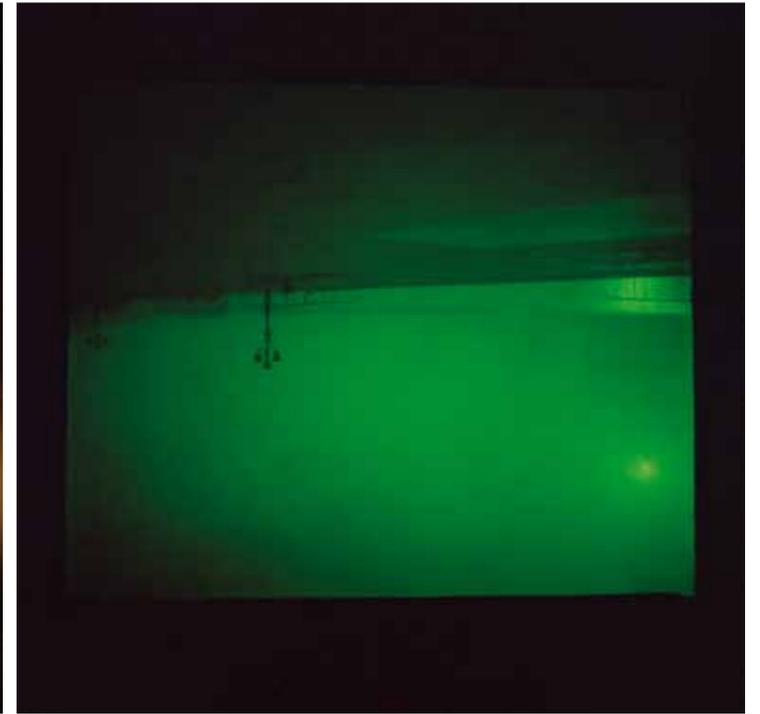
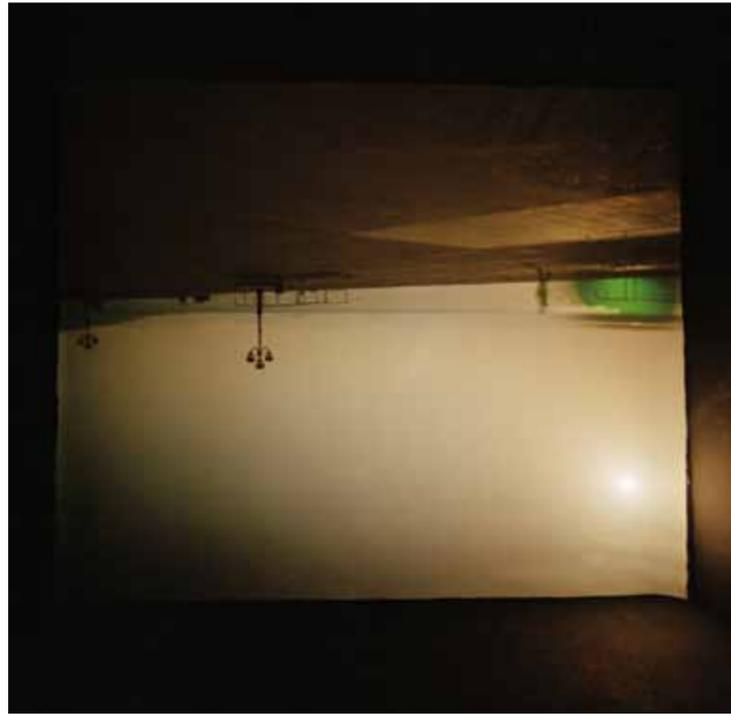
Hafen von Aegina (Griechenland) 2003

Berlin, Matthäikirchplatz 2007

Paris, Bassin de la Villette 2007











## Mnemosyne II

2006–2008

In einem verdunkelten Raum sind Folien mit dünnen vertikalen Streifen installiert, wobei Spiegelflächen und Nachleuchtpigmente abwechseln. Oberhalb der Bildfläche ist eine diffuse Lichtquelle montiert, der Wand gegenüber befindet sich ein Blitzlicht.

Betritt der Betrachter die Rauminstallation, sieht er sich zunächst mit seinem Spiegelbild konfrontiert. Die Bewegung des Betrachters löst den Blitz aus, und das sehr helle Blitzlicht wirft seinen Schatten auf die Bildfläche. Dieser Schatten wird von den Streifen mit Nachleuchtpigmenten gespeichert und bleibt für den Zeitraum bis zum nächsten Blitz deutlich sichtbar. Beide Bilder, sowohl das Spiegelbild als auch der nachleuchtende Schatten, setzen sich fragmentarisch aus den nebeneinanderliegenden Streifen zusammen. Vermag der Betrachter in seiner Bewegung das Spiegelbild mitzunehmen, bleibt doch sein Schattenbild zurück, aus dem er letztlich heraustreten kann.



