

**Die *Landscapes I-VII* (2014) von Elias Wessel - „In the end, though, nothing is lost“
von Jenny Graser**

Schwarze, dunkelbraune, erdige und ockerfarbene parallel angeordnete Linien durchziehen einen quadratischen Bildträger horizontal ebenso wie warmes Rot und Orange, Sonnengelb aber auch Grasgrün, Hell- und Dunkelgrün. Ein schmaler, hellblauer Streifen durchbricht das Dunkelbraun im unteren Bildabschnitt. Das aus der Ferne malerisch anmutende Bild von 240 x 240 cm entpuppt sich bei näherem Herantreten als Fotografie. Sie ist Teil einer insgesamt sieben Arbeiten umfassenden Werkreihe, die der Künstler Elias Wessel im September 2014 während einer vierwöchigen Künstlerresidenz im russischen Kursk angefertigt hat. *Landscapes I-VII* lautet der Titel des abstrakten Bilderreigens, der sogleich die Bildquelle gewahr werden lässt.

Den Ausgangspunkt für diese Werkreihe bilden naturalistische Landschaftsfotografien, die Elias Wessel in der Stadt Kursk und deren Umgebung aufgenommen hat. Auf dem gegenständlichen Pendant von *Landscapes VI* sind weite, mit Lavendel bewachsene Felder zu sehen. Die violett angehauchte Grünfläche wird in der Ferne von dichtem Waldbewuchs begrenzt. Über den Baumwipfeln erstreckt sich ein strahlend blauer Himmel, durchzogen von hellen Schleierwolken, die sich in der Weite verlieren. *Landscapes III* beruht auf einer Luftaufnahme, die Wessel während eines Helikopterrundfluges gemacht hat, und zeigt eine von Bäumen gesäumte Siedlung, die von angrenzenden Feldern umgeschlossen wird. Die von zahlreichen Seen durchsetzte Landschaft löst sich schließlich in grünen Feldern und Wäldern auf, die an den grauen Horizont stoßen. Erde und Himmel, Grün und Grau gehen fließend ineinander über. Die geradezu romantisch anmutende Szenerie eines Sonnenaufganges stellt die Quelle von *Landscapes I* dar: Gleißende Sonnenstrahlen tauchen Wald, Wiesen und Häuserspitzen in ein warmes Licht. Dem gegenüber steht die Nachtaufnahme eines Kursker Wohngebietes. Beleuchtete Fenster bilden hier helle Lichtpunkte in einer tristen Plattenbausiedlung, die vom Dunkel der Nacht geschluckt wird. Allein am Horizont ist ein Leuchten erahnbar, das vom einstigen Tag kündigt. Daraus ist *Landscapes VII* hervorgegangen, ein von nuancenreichen Brauntönen dominiertes Streifenbild. Die menschliche Figur sucht der Betrachter in den Landschafts- wie Stadtaufnahmen vergeblich. Mal mehr, mal weniger unterschwellig ist der Mensch jedoch

stets anwesend in der von seiner Hand modifizierten Natur. Von dessen offensichtlicher Präsenz zeugt das von dem Dach eines Hochhauses aufgenommene Foto, welches den Ausgangspunkt von *Landscapes II* bildet: einzelne Wohnhäuser, die von üppig gewachsenen Bäumen umrankt werden, nehmen den Vordergrund des Bildes ein. In der Ferne sind dicht bebaute Reihen von Hochhäusern zu erahnen, die in naher Zukunft ebenfalls weite Teile der Kursker Umgebung prägen werden. Denn, so erzählt Wessel, die Stadtverwaltung von Kursk drängt auf eine Modernisierung der Vororte, wo die Siedlungen durch Einkaufszentren ersetzt werden sollen. Im Zuge der Modernisierung werden in den nächsten Jahren die alten Häuser abgerissen und die dort lebenden Menschen dazu gedrängt, in die weit ausserhalb der Stadtgrenzen liegenden Hochhäuser zu ziehen. Während eines Empfanges, der anlässlich der Künstlerresidenz in Kursk stattgefunden hat, verkündete der Bürgermeister voller Stolz dieses Vorhaben und wünschte sich von den Künstlern „schöne Erinnerungsbilder“ dieser in naher Zukunft umgewandelten Gebiete. Aus der Perspektive der Stadtverwaltung erfüllte sich in der städtebaulichen Modernisierung ein positiver Fortschrittsgedanke. Die im Rahmen der Künstlerresidenz zu entstehende Kunst sollte hingegen einem nostalgischen Zweck dienen und nicht die Bildsprache der Modernisierung aufgreifen sondern vielmehr einem gegenständlichen Stil folgen. Letzterem sind die stimmungsgeladenen Fotografien Elias Wessels verpflichtet. Diese werden jedoch nicht zwangsläufig zusammen mit den abstrahierten Bildern gezeigt. Sie dienen vielmehr als dokumentarische Referenzbilder, die Aufschluss vom Entstehungsort der abstrakten Arbeiten geben, die allein einer numerischen Reihung – *Landscapes I-VII* – folgen und daher keinen Aufschluss über das zugrundeliegende Motiv geben.

Die Referenzbilder wurden in einem, mehrere Schritte umfassenden Arbeitsprozess verfremdet. Zunächst näherte sich Elias Wessel der Stadt Kursk und seiner Umgebung an, indem er einzelne Stadt- und Landschaftsabschnitte im Sinne einer Bestandsaufnahme fotografierte. Oftmals dienten Erhöhungen, wie Berge und Dächer als Ausgangspunkte für die aus der Vogelperspektive aufgenommenen Lichtbilder. Die zunächst im Stillstand abgelichteten Motive wurden ein zweites Mal aufgenommen, wobei die Kamera nun in Bewegung versetzt wurde. Durch einen per Hand vollzogenen Schwenk waren die Aufnahmen von Streifen durchzogen, die im nächsten Schritt verstärkt herausgearbeitet

wurden. Die Kontrastwerte der Farbabstufungen wurden intensiviert und das gesamte Bild auf Linien reduziert. Verzerrt und rhythmisiert bot sich die Natur schließlich in Form einer linienförmigen Struktur dar. Die Vielzahl an Farbnuancen, die sich in einem Bild vereinen, trat nun zutage: Die stimmungsgeladene Fotografie des Sonnenaufgangs wurde übersetzt in ein Streifengebilde aus erdigen Braun- und Rottönen im unteren Bilddrittel, die sich harmonisch aneinanderfügen und in der Bildmitte von hellbraunen und -grauen Streifen abgelöst werden. In starkem Kontrast dazu steht das obere Bilddrittel, in dem das Gelb des einstigen Horizonts in einen nahezu weißen Bildteil übergeht und schlussendlich von hellblauen Streifen abgeschlossen wird. Die Übersetzung der naturalistischen in eine abstrakte Darstellung basiert letztlich auf der Zerstörung der Landschaft, die in eine Lamellenstruktur überführt wird. Zerstört wird überdies die Raumillusion, die auf dem zweidimensionalen Bildträger durch die von Fluchtlinien durchzogene Bildkomposition suggeriert wird, und den Blick des Betrachters in die Tiefe der Landschaftsaufnahme hineinzieht. Doch negieren Wessels *Landscapes* Räumlichkeit nicht vollständig. Der Eindruck von Räumlichkeit wird auch in den abstrakten Landschaften von linearen Bildelementen hervorgerufen. Die horizontale Anordnung der kontrastreichen Farbstreifen erweckt den Eindruck von Tiefenebenen, von vor- und hintereinander gelegenen Farbflächen.

Die Entwicklung der abstrakten Landschaftsdarstellungen knüpft Elias Wessel an einen Gedanken der analytischen Geometrie. Der Lebensweg, betrachtet als eine von zwei Punkten verbundene Linie, bleibt laut Wessel stets von unsichtbarer Natur. Aus seiner Perspektive spiegelt der Abstraktionsprozess, den seine dokumentarischen Landschaftsaufnahmen durchliefen, die Idee wider, wonach eine Linie durch die Position und Verbindung zweier Punkte markiert wird. Diesen theoretischen Gedanken überträgt Wessel, seine eigenen Reisen reflektierend, auf die beiden Partnerstädte Kursk und Speyer, die jeweils einen Punkt innerhalb seines Lebensweges markieren. Der sich zwischen beiden Standorten bewegend Künstler bildet einem Punkt gleich eine Linie, die den reisenden, durch die russische Landschaft wandernden, zahlreiche Eindrücke sammelnden Menschen abbildet. Doch bleibt der Lebensweg eines Künstlers tatsächlich unsichtbar? Wohnt ihm nicht letztlich eine bildkonstituierende Wirkung inne? Die *Landscapes I-VII* offenbaren das bildgenerierende Potential einzelner, in den Lebensweg von Elias Wessel

einschneidender Erlebnisse, wie die Künstlerresidenz in Kursk, und lassen den Lebensweg wenn auch nur punktuell, so doch visuell wahrnehmbar aufscheinen. Dabei suggerieren die *Landscapes* aufgrund ihrer geradlinigen Struktur eine Stringenz, die das von Ausscherungen und Querverläufen beeinflusste Leben oftmals missen lässt. Wie Elias Wessel dennoch betont, findet in der Zeit im Gegensatz zum Raum stets ein geradliniger Verlauf statt. Die kontinuierliche Weiterentwicklung einer Vita spiegelt sich aus der Sicht des Künstlers in der stringenten Linearität seiner *Landscapes* wider. Darüber hinaus steht die lineare Struktur stellvertretend für die räumliche Verbindung der beiden Partnerstädte Kursk und Speyer. Beide Städte, so berichtet Wessel, haben einen vergleichbaren Eindruck auf ihn ausgeübt. So wirke Kursk mit seinen ca. 415.000 Einwohnern im Verhältnis zur gesamten Größe Russlands gesehen ähnlich beschaulich wie Speyer mit seinen 50.000 Einwohnern in Deutschland. Hier wie dort kennen sich die Einwohner untereinander. Der Stadtkern ist jeweils mit Kirchen, repräsentativen Bauten und Denkmälern geschmückt. Das Lebensgefühl der Stadt zeichnet sich nach Wessels Empfinden in den jeweils dort lebenden Menschen ab. Sein derzeitiger Wohnsitz New York – Elias Wessel hat im Jahr 2008 seinen damaligen Studienort Offenbach am Main verlassen und lebt seitdem in New York; für seine freien Fotografie-Projekte reiste er bereits nach Syrien, Ägypten, Griechenland, China, Korea, Taiwan und Russland –, stellt wiederum einen extremen Gegensatz zu Speyer wie Kursk dar. Die US-amerikanische Großstadt weist eine extrem hohe Bevölkerungsdichte auf, ist schnelllebig, hektisch, laut, dreckig und vorrangig von moderner Architektur geprägt. In der naturalistischen Bildsprache der unbearbeiteten Landschaftsaufnahmen auf der einen Seite und in der abstrakten Bildsprache der *Landscapes* auf der anderen Seite finden nach Wessel die Kontraste, welche die Lebenswirklichkeiten provinzieller und großstädtischer Umgebungen prägen, ihre visuelle Entsprechung. Der Gegensatz von naturalistischer und abstrakter künstlerischer Ausdrucksform bildet zugleich die künstlerische Weiterentwicklung Elias Wessels ab: Die Frage, warum er eine abstrakte Darstellung für die Abbildung der Umgebung von Kursk gewählt hat, löst bei ihm die Erinnerung an einen Text aus, der die Entwicklung Palästinischer Malerei seit 1948 nachzeichnet. Darin werde dokumentiert, dass Maler, die in ihrer Heimat oder in deren Nähe verblieben waren und dort arbeiteten, eine einheitliche Bildsprache entwickelt hatten. Die Künstler jedoch, die sich von ihrer Heimat entfernt hatten, griffen zu einer abstrakteren Bildsprache. Seine eigene Lebenssituation

reflektierend, beobachtet Wessel eben jenen künstlerischen Progress an seiner selbst. In New York wurden seine Gedanken in neue Bahnen gelenkt und neue Interessenschwerpunkte bildeten sich. Während seiner Künstlerresidenz in Russland entschied er intuitiv eine abstrakte Arbeit anzufertigen, da diese Formensprache seine Eindrücke und Beobachtungen erst formulierbar werden ließ. „Anders wäre ich meinen Beobachtungen nicht gerecht geworden“, erzählt Wessel. Dass ausgerechnet in New York die abstrakte Fotografie im Jahr 1916 erfunden worden ist¹, nährt unmittelbar die These, wonach das Großstädtische bzw. die Erfahrung von Fremdheit die Wahrnehmungsmodi wandeln lässt und den Nährboden abstrakter Bildgenerierung bildet.

Neben biographischen Marken, die die ästhetische Wahrnehmung Elias Wessels beeinflusst haben, bündeln die *Landscapes* überdies visuelle Eindrücke, die sich dem Künstler in Kursk aufgedrängt haben, darunter die geradlinigen Lamellenstrukturen, die die Fassaden der alten Häuser in den Vororten der russischen Stadt aufweisen. Ein linienförmiges Muster zierte zudem die Krawatte des Bürgermeisters, als dieser die Künstler in Empfang nahm und es während seiner Ansprache nicht versäumte, auf die 42 in und um Kursk neu installierten Blitzer hinzuweisen. Sogleich wurden die Gäste vor dem Zu-Schnell-Fahren gewarnt. In den *Landscapes* von Elias Wessel findet eine subjektive Zeitwahrnehmung Ausdruck ebenso wie eine visuelle Wahrnehmung und künstlerische Verarbeitung von Land und Leuten der russischen Stadt Kursk. Wessel nimmt die Werkreihe daher als eine Art Tagebuch der Künstlerresidenz wahr.

Die Werkreihe *Landscapes* greift neben Wessels biographischem Hintergrund zudem des Künstlers Bewunderung für Kasimir Malewitsch (1878-1935) auf. *Landscapes* versteht sich als eine Hommage an den von 1896 bis 1904 in Kursk lebenden Künstler und den von ihm gegründeten Suprematismus. Der Suprematismus im Sinne Malewitschs bezeichnet die Vorrangstellung der reinen Empfindung vor der gegenständlichen Natur:

„Alle inneren Vorgänge nehmen als Begriffe Gestalt an, erst dann beginnen die Auseinandersetzungen mit den uns umgebenden Verhältnissen, erst dann werden sie Materie, jedoch nicht im Sinne unteilbarer Materieteilchen.

Die Erregung ist wie flüssiges Metall im Hochofen, sie brodelt in reinem, gegenstandslosem Zustande, und erst der im Schädel eingeschlossene Gedanke, als Form der Vorstellung, kühlt sie ab und realisiert sie zu Gegenständen. Gegenstände sind erkaltete Gedanken. Der Gedanke entspringt der

Erregung und überlässt dem Körper den erkalteten Mechanismus, der die Welten im All bildet, die erkaltend sowohl in der Natur als auch im menschlichen Leben zu Gegenständen werden.“²

Weiter schreibt Malewitsch in seiner 1922 verfassten Schrift *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt oder das befreite Nichts*: „Alles, was wirkt, führt zu einer realen Erregung. [...] Unter 'Realität' müssen wir unsere inneren Erregungen verstehen, die durch äußere Erscheinungen hervorgerufen werden.“³ „[...] Wir leben also nur in der Wirklichkeit von Wirkungen, oder richtiger: in der Wirklichkeit der durch Wirkung erzeugten Erregungen, deren Sinn sich nicht analysieren lässt.“⁴

Pablo Picasso (1881-1973), den Elias Wessel neben Kasimir Malewitsch als zweiten kunsttheoretischen Einfluss für die *Landscapes* nennt, vertritt den Standpunkt, dass ein Künstler zunächst von etwas Realem ausgeht, um im Anschluss daran, die Spuren der Wirklichkeit auflösen zu können. So schreibt Picasso 1935:

„In the old days pictures went forward toward completion by stages. Every day brought something new. A picture used to be a sum of additions. In my case a picture is a sum of destructions. I do a picture – then I destroy it. In the end, though, nothing is lost: the red I took away from one place turns up somewhere else.“⁵

Während aus der Sicht von Malewitsch jegliche Erregungen beim Menschen durch äußere Einflüsse hervorgerufen werden, gesteht Picasso diese Wirkung seiner Kunst zu. Seine Werke strahlen Gefühle aus. Demgemäß äußert er: „I want to get to the stage where nobody can tell how a picture of mine is done. What's the point of that? Simply that I want nothing but emotion to be given off by it.“⁶ Wie Elias Wessel erzählt, verbinden die *Landscapes* die Standpunkte von Kasimir Malewitsch und Pablo Picasso miteinander. Sowohl reale, äußere Einflüsse wie auch Emotionen bilden die Ressourcen seiner Werkreihe: Vorstellungen und Gefühle, die durch die Konfrontation mit einer zunächst unbekanntem Landschaft bei Wessel ausgelöst wurden, wurden in eine abstrakte Bildsprache überführt.

Elias Wessels Werkreihe entzog sich der von den Veranstaltern gewünschten, realistischen Darstellung der Natur und polarisierte aufgrund dessen, eine Wirkung, die Wessel bewusst

zu provozieren gesucht hatte. Schließlich fügten sich seine Werke in die am Ende der Künstlerresidenz präsentierte Gruppenausstellung der Stipendiaten stimmig ein. Farben, Stimmungen und Atmosphären der abstrakten Fotografien harmonisierten mit den naturalistischen Gemälden, die an die Tradition stimmungsvoller Landschaftsbilder und romantisierender Landschaftsdarstellungen anknüpften. Von malerischer Natur sei sein Umgang mit den Landschaftsfotografien gewesen, berichtet Wessel. So erfüllt sich in den *Landscapes* die Beobachtung des amerikanischen Fotografen Paul Strand (1890-1976), der in den manuellen Eingriffen der frühen abstrakten Fotografie der 1910er Jahre eine Sehnsucht nach Malerei ausgedrückt sah.⁷ In den „Lichtzeichnungen“⁸ Wessels ist nicht alles verloren. Die dem Menschen Orientierung und Halt bietende Horizontlinie mag in den *Landscapes* auf den ersten Blick nicht verortbar sein, doch ist der Horizont erahnbar, spürbar. Ein letzter Rest des ursprünglichen Bildes bleibt trotz des destruktiven Bildfindungsprozesses haften: „In the end, though, nothing is lost“⁹.

1 Vgl. Kellein, Thomas: "Die Erfindung abstrakter Fotografie 1916 in New York", in: Kellein, Thomas; Lampe, Angela (Hg.): *Abstrakte Fotografie*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 33-55

2 Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Übertragen von Hans von Riesen. Köln 1962, S. 196

3 Ebd., S. 202

4 Ebd., S. 203

5 "Statement by Picasso: 1935", in: Barr, Alfred H.: *Picasso. Fifty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, New York 1974, S. 272

6 Ebd.

7 Vgl. Kellein 2000, S. 41

8 Hütt, Wolfgang: *Landschaftsfotografie. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte und ihrer Theorie*, Halle 1963, S. 35

9 "Statement by Picasso: 1935", in: Barr 1974, S. 272