

VISIONEN EINER SYNTHESE

(Zur Photographie von Elias Wessel)

Photographie als kulturelle Praxis: Es ist eine sehr persönliche und polyvisuelle Sicht auf die Welt der Photographie, die einem in Elias Wessels Bildern begegnet. In den anfangs divers anmutenden Werkreihen zeichnet sich trotz deren Serialisierung schnell eine grundlegende Ästhetik und visuelle Synthese ab. Wessels Bilder sind Photographien der Wahrnehmung. In ihnen verbinden sich im eigentlichen Betrachtungsprozess auf dialektische Art und Weise deren Singularität und visueller Charakter. Die ästhetische Synthese ergibt sich zudem durch die Überlagerung unerwarteter Zeitnuancen, die Verwendung digitalisierter Belichtungen sowie durch verschiedenartige subtile Intervention experimenteller und/oder redaktioneller Art. Im kreativen Werdegang des Künstlers herrscht dabei von Anbeginn eine besondere Affinität zur Bildsprache der Malerei vor, was sich fortan in der Auseinandersetzung in der Frage manifestiert, inwiefern sich die malerische Formensprache umformulieren und auf das photographische Bild übertragen lässt. Wenn wir in diesem Zusammenhang von der Spur, dem Palimpsest, der Verschiebung der Zeichen oder der Auflösung einer visuellen Wirklichkeit zugunsten einer erweiterten Realität sprechen, geschieht dies hinsichtlich zweier zusammenhängender Aspekte: Zum einen, dass die Zeitlichkeit der Malerei immer hermeneutisch ist, also eine visuelle Evokation darstellt.

Zum anderen, dass dieser Prozess heutzutage mittels der Photographie nicht nur simuliert, sondern komplettiert und zu einem aussagekräftigeren Zustand der Vollendung gebracht werden kann. Die beiden Aspekte prägen Wessels Photographie von Grund auf. Sein Bestreben nach einer neuen ästhetischen Wirklichkeit geht dabei einher mit der These Gerhard Richters "ein Photo zu machen, ist bereits der erste künstliche Akt".¹ Folglich beinhaltet ein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit bereits eine Kunstfertigkeit, die wiederum die Schaffung einer neuen Wirklichkeit ermöglicht.

Die photographische Sprache der Werkreihen des Künstlers folgt keinem modernistischen Ansatz, wie die Verwendung der Serialisierung erscheinen lassen mag.² Stattdessen spiegelt sich in Wessels Werken die neue Hybridität der postmodernen Praxis wider. Diese begründet sich in der zeitlichen Schichtung und der bildlichen Synchronität, die die Werkreihen charakterisieren.³ Der Schwerpunkt in der vorliegenden Publikation liegt auf den letzten drei Jahren (2014–2017), in denen die Arbeiten des Künstlers eine konzeptionelle Entwicklung hinsichtlich ihrer synthetischen Bedeutung und ihres Schemas erfahren. Gleich zu Beginn werden wir durch die Landscapes von 2014 und die Cityscapes von 2014–15 mit dem konzeptionellen und phänomenologischen bzw. sensorisch ästhetischen Thema

konfrontiert, das die Werke Wessels seit seiner Abkehr von der angewandten Photographie durchzieht. Die Idee für die Landscapes entwickelt sich während einer Künstlerresidenz im Russischen Kursk, wo sich Wessel zumeist in Gebiete außerhalb des Stadtkerns sowie der abgelegenen Umgebung unweit der ukrainischen Grenze begibt.⁴ Vom Künstler erhofft man sich im Rahmen des Residenzprojektes dokumentarisches Bildmaterial von den zu urbanisierenden Stadtteilen, durch deren Abriss kommerziell nutzbarer Raum für Einkaufszentren und Bürogebäude geschaffen werden soll. Doch verstört den Künstler gerade die Erwartungshaltung einer rein abbildenden „Dokumentation“, was ihn dazu veranlasst, jeden Tag von einem erhöhten Standpunkt aus eine Bewegungsaufnahme zu machen. Mit einem aus der Hand vollzogenen Kameranachschwenk photographiert er dabei besagte Stadtteile und Vororte aus einer Entfernung von ein bis zwei Kilometern. Die Ambition des Künstlers zu einem bildlichen (also malerischen) Ergebnis zu gelangen, resultiert aus der Destruktion der unmittelbaren menschlichen Präsenz und mündet schließlich in abstrakten Bildkompositionen.⁵ Auch die abstrakten Cityscapes entwickeln sich auf Grundlage des Bildwerdungsprozesses. Durch das Öffnen zahlreicher Bilder mit Megastädten auf dem Bildschirm des Computers, kommt es zu einer bewussten Überlastung des Computersystems und somit zu digitalen Bildstörungen, wobei die fragmenthaften Fehldarstellungen wiederum in Ausschnitten

photographisch festgehalten sind. Das Endergebnis sind gegenstandslose Visualisierungen, deren graphische Abstraktheit und fragmentierten Details jedoch Abstraktion und Wirklichkeit sowie malerische- und photographische Wirklichkeit miteinander verschmelzen lassen.⁶ Auf der Grundlage von Überlastung und Sättigung, den Überschüssen der Reproduktion, wird ein neuer Ansatz der ästhetischen Abstraktion ins Leben gerufen. Der Ort sozialer Missstände wird zur Grundlage einer versteckten Form ästhetischer Dissimulation, was wiederum eine konzeptionelle Ausweitung photographischer Bildkunst bedeutet.

Die Idee einer Konzeptualisierung der phänomenologischen Wahrnehmung, die in den Cityscapes und Landscapes durch Bewegung und kontrollierten Zufall (als festgelegte Rahmenbedingungen des photographischen Experimentierens) offensichtlich ist, geht auch aus einer weiteren Werkreihe hervor, mit der sich der Künstler 2014 zuvor beschäftigt hat. In der 42-teiligen Serie mit dem Titel Sprung in die Zeit sind farbige Folien übereinander auf einer selbstgebauten Leuchtkastenkonstruktion ausgelegt und mit Gegenlicht in schwarz-weiß abfotografiert. Das Ergebnis hierbei sind feine Überlagerungen, die erkennen lassen, wie Wessel im künstlerischen Prozess selbst einen spezifischen ästhetischen Zugang ausmacht, der anhand der Idee des Palimpsest und der Spur sowie des

selbstgenerierenden Informen bzw. der Formlosigkeit, eine Bildfindung ermöglicht.⁷ Dabei wirkt jedes einzelne Bild aus der Serie aufgrund seiner durch subtile Veränderungen entstandenen Ästhetik auch unabhängig vom ursprünglichen Ausgangskonzept. Selbige Idee kommt ebenso in dem dreiteiligen Werkzyklus mit dem Titel Die Summe meiner Daten/History of Touches (2017) zum Ausdruck. Hier erfasst und fotografiert Wessel unmittelbare Spuren und Zeichen, Fingerabdrücke, Schlieren usw. von Oberflächen verschiedener Touchscreens. Das Festhalten der menschlichen Gegenwart durch das Einfangen der von ihm hinterlassenen Spuren beschreibt Aspekte phänomenologischer Wahrnehmung, wenngleich in diesem Fall in Form der angedeuteten Abwesenheit.⁸ Das Neue hierbei ist, dass der Künstler einen weiteren Raum für zufällige Bildfindungen konzipiert und bearbeitet. Gleichzeitig manifestiert sich durch den erweiterten Umfang des Werkzyklus eine Aufwertung und Vielfalt des Ausdrucks, der durch die unterschiedliche Verwendung von Zeichen und Geste hervorgerufen wird. Die Ästhetik von Spur, Palimpsest, Auflösung und Geste zeigt sich auch im Resultat der Serie Feral (Verwildert, 2015–16), die ihren eigentlichen Ursprung an abgelegenen und verwahrlosten Orten wie New Yorker U-Bahn-Schächten findet. Deren Mauerwerk, mit seinen meist unbeachteten abgeriebenen Flächen, Kalkablagerungen und verborgenen Bereichen, in denen sich organische Formen abzeichnen, hat Wessel zunächst in Bildern eingefangen. Ursprüngliche

Intention dabei war es, diese Stellen als einfache Standorte indexikalischer Zeichen und des verborgenen Sichtbaren bzw. Bildes zum Vorschein zu bringen. In dieser Hinsicht sind die Werke nicht unähnlich von Arbeiten denen vorangegangener Meister, die wie Brassai oder dem amerikanischen Vertreter des abstrakten Expressionismus Aaron Siskind ebenfalls flüchtige Spuren dokumentieren.⁹ Doch Wessel reicht die getreue Abbildung der Spuren nicht aus, was ihn in seinem Atelier dazu veranlasst, die Bilder spielerisch zu manipulieren, indem er diese überlagert. Mit Doppelbelichtung experimentierend tastet er sich so an neue kreative Formen unwillkürlicher Überlagerungen heran. Auch hier werden wir mit der ästhetischen Bedeutung des verbleibenden Palimpsests, der Idee der bildlichen Überschreibungen und Formen eines wiederkehrenden Ausdrucks konfrontiert. In diesem Sinne ist die Werkreihe Feral ein weiteres Beispiel für die kontinuierliche Erweiterung experimenteller und konzeptioneller Prozesse, für eine individuelle Zusammenstellung ästhetischer Ansätze des Künstlers, die für die innovative Ausweitung seines künstlerischen Schaffens zunehmend charakteristisch sind.

Seine jüngste Auseinandersetzung mit der Farbphotographie ist indes weniger von der Spur geprägt, sondern vielmehr von einer Strategie der ästhetischen Verschiebung und der Erfassung optischer

Reflektionen. Während die Spur ihrem Wesen nach das widerspiegelt, was noch vorhanden ist, nämlich Nachwirkungen und Vergangenes, ist der Umgang mit verschobenen Reflektionen eine manipulative Auseinandersetzung dessen, was nur schwer fassbar und von kurzer Dauer ist. Die Versuchsreihe *Jejune* (Nicht von Belang, 2016) bildet Farbnegative ab, die Wessel gelegentlich als „photographische Skizzen“ bezeichnet. Sie verkörpert neue experimentelle Ansätze und verweist in diesem Zusammenhang auf eine Auseinandersetzung mit dem, was im Übergang begriffen ist. Die *Liebst Serie* (2016) greift diese Auseinandersetzung nicht nur auf, sondern überführt sie auf subtile Art und Weise zu noch größerer Elusivität. Das Licht ist die zentrale kosmologische Polemik der Photographie, nicht nur, aber vor allem in seiner analogen Geschichte. Dennoch gelingt es Wessel, auch mit digitalen Mitteln die Funktion des Lichts mit seinen dialektischen Qualitäten der undefinierbarkeit und des schwer Fassbaren zu imitieren.¹⁰ So entsteht die *Liebst Serie* durch das Einfangen von Lichtreflexionen auf verschiedenen Oberflächen wie der Atelierwand oder deren Übertragung auf schwarze Papieroberflächen. Man stelle sich dabei den Effekt reflektierenden Wassers eines abgedunkelten Schwimmbads bei Nacht vor, an dessen Wänden und Decken sich für einen flüchtigen Moment die schimmernden und nur schwer fassbaren Reflektionen abzeichnen. Daher erscheint hier für die üblicherweise ungreifbaren Momente der Empfindungserfahrung die Verwendung

des Wortes „einfangen“ als äußerst zutreffend.¹¹ Wessels künstlerisches Interesse für Licht wird unter anderem durch den Kontakt zu dem mittlerweile verstorbenen deutschen Zero-Künstler Otto Piene inspiriert, einem der Gründer des Lichts am MIT in den 1970er Jahren.¹² Die Liebst Photographien wirken mit ihren überlappenden und umhüllenden abstrakten Lichtschleiern auf schwarzem Grund wie tunnelähnliche Hohlräume, die subtile Abstufungen und optische Verschiebungen zum Vorschein bringen und mit einem Gespür für bildliche und flüchtige Vergänglichkeit durchdrungen sind. Sie stehen im visuellen Kontrast zu den jüngsten Werken des Künstlers Hinter den Dingen (2017), deren bildlicher Ausdruck des verborgenen Sichtbaren, das in einer Vielzahl an Wessels Werken zum Vorschein kommt, hier auf ähnliche Weise weiter ausgebaut wird. Dabei greift der Künstler in der 11-teiligen Werkreihe seine frühere Faszination und Auseinandersetzung mit der Malerei an der Schnittstelle von Abstraktion und Gegenständlichkeit wieder auf. Diese neuen Bilder verändern ebenfalls die Aussage sich darstellender Reflektionen, indem auf Quellen zurückgegriffen wird, die der photographischen Wirklichkeit entspringen, sprich von Bildern des Times Square in New York, den Catskills Mountains sowie verschiedenen historischen Orten in Deutschland und anderswo. Erzielt wird diese Wirkung durch die Verwendung von Spiegelfolien, deren darauf sich abbildenden Reflektionen aufgenommen werden.

Schon wie zuvor in der Liebst Serie sind die Reflektionen Assimilation fragmentierter Erscheinungen, die im weiteren Verlauf hinsichtlich ihrer malerischen Anmutung einer Bildprüfung unterzogen werden. Die außerordentliche Errungenschaft ist, wie bemerkenswert malerisch die Bilder inzwischen geworden sind. Eine Art photographisches Informel, welches abgesehen von seiner Materialität mit der Malerei im Einklang steht. Durch die ausgesuchten Quellen der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit – den zufälligen Reflektionen – werden die Photographien des Künstlers zu einem maßgeblichen Ausdruck malerischer Bilder von lebendiger Farbe – zu einem visuellen Paradoxon von materieller Immaterialität.

Es ist offensichtlich, dass es Ziel des Künstlers ist, die Sprache der Photographie auszubauen und zu erweitern, indem er mit besonderem Gespür eine zeitgenössische Synthese mit der Malerei eingeht. In diesem Zusammenhang verkörpern seine Werke einen dialektischen Diskurs, der die Malerei und die Photographie bereits seit den 1960er Jahren durchzieht.¹³ Hierbei konzentriert er sich insbesondere auf die ästhetische Wirkung und Strategien der Verschiebung, wodurch er die Sprache des potentiell Ungesehenen oder zuvor Unvorstellbaren durch das Medium der Photographie selbst erweitert. Neben der praktischen Ausführung und der Auswahl der Arbeiten, wird allerdings auch bedacht, ob und inwieweit sich jedes Werk repräsentativ in dessen

jeweilige Reihe einfügt und in welchem reziproken kompositionellen Verhältnis es zu den anderen Arbeiten und Serien steht. Ebenso vertieft die Präsentation in unterschiedlichen Installationsformen und Zusammenstellungen das Verständnis der Arbeiten und zielt auf eine Synthese des Ästhetischen mit dem dabei neu entstehenden inhaltlichen Ausdruck. In Bezug auf seine früheren modebezogenen Arbeiten konstatiert der Künstler einen Konflikt zwischen seinem Streben nach einem ästhetisch und inhaltlich gelösten Bild und der Kommunikation kommerzieller Inhalte. Seine konzeptionell und ästhetisch motivierte Photographie der letzten Jahre kann daher auch als eine kreative Auseinandersetzung mit diesem Konflikt und dessen Überwindung verstanden werden. Zugleich ist dieses künstlerische Bestreben Ausgangspunkt eines Versprechens, eine kontinuierliche Suche nach der Schaffung einer experimentellen Form der Photographie, die Zugang zu einer sich ständig entwickelnden Sprache und schöpferischen Praxis eröffnet.

© Mark Gisbourne
Freitag, 25. August 2017

ENDNOTEN

¹ Gerhard Richter: Interview mit Rolf-Gunter Dienst (1970), Peter Selz & Kristine Stiles (Hrsg.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles und London, 1996 (S. 314–316) S. 315 (der Text erschien erstmals in der deutschen Ausgabe in *Noch Kunst*, Düsseldorf, 1970, und wurde neu aufgelegt im Gerhard Richter Katalog, Venedig Biennale, in 1972)

² Das Arbeiten in Werkreihen ist primär eine Trope der Moderne und wurde im Minimalismus und der konkreten Kunst in den 1960er Jahren weiter entwickelt. Vgl. Mark Gisbourne, "A Sense of the Serial" *The Serial Attitude*, New York, Eyken – Maclean, 2016

³ Für einen historischen Überblick zu der Entwicklung der Postmoderne im Zusammenhang mit kontemporärer visueller und textueller Kultur, vgl. Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. Der Terminus „Hybridität“ wird oft im Zusammenhang mit Globalisierung verwendet und daher häufig als Ausdruck für postmoderne kulturelle Entwicklungen verstanden.

⁴ Während des zweiten Weltkrieges fand die berühmte Panzerschlacht bei Kursk statt. Diese Schlacht stoppte das weitere Vordringen der Deutschen in Russland. Vgl. Dennis E. Showalter, *Armor and Blood: The Battle of Kursk: The Turning Point of World War II*, New York, Random Houser, 2013.

⁵ Einer der Gründer des russischen „Suprematismus“ Kasimir Malevich (1878–1936) lebte in Kursk bis er 1904 nach Moskau übersiedelte, vgl. Kapitel "The Origin of a Painter," Rainer Crone und David Moos, *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, London, Reaktion Books, 1991, (S. 49–62) S. 51.

⁶ In bildlicher Hinsicht erinnern die Bilder an eine Vielzahl abstrakter Gemälde des art informel des Nachkriegs-Europas und nicht zuletzt an die Idee der halbmonotonen Stadtlanschaften von Gerhard Richter in den 1960er Jahren. Vgl. Jean Paulhan, *L'art Informel (Eloge)*, Paris, Gallimard, 1962: für Richter vgl. Uwe M. Schneede, Ortrud Westheider, und Michael Philipp (Hrsg.), *Gerhard Richter: Images of an Era*, Berlin, Hirmer Verlag, 2011.

⁷ Die Ästhetik des informel (formlos) des zwanzigsten Jahrhunderts wurde zuerst von dem französischen Philosophen und Kritiker Georges Bataille in den späten 1920er Jahren geprägt, vgl. Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.

⁸ Die Ästhetik der Spur und des Palimpsests wurde zu einem wichtigen postmodernen Gleichnis für die Frage wie die intellektuelle und historische Vergangenheit assimiliert werden kann und stellt eine spezifische diachrone Form historischer und narrativer Literatur dar, vgl. Sarah Dillon, *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, London: Continuum, 2007; Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997. (Fr. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982)

⁹ Für Brassai, vgl. Alain Sayag and Annick Lionel-Marie (Hrsg.), *Brassai: The Monograph*, Boston, New York, London, Little, Brown and Company, 2000. Für Aaron Siskind siehe seine Webseite, auf der Publikationen zu finden sind: <http://www.aaronsiskind.org>

¹⁰ Die Verwendung einer kosmologischen Sprache des Lichts in der Dunkelheit begleitet die Fotografie seit Anbeginn. Im Kontext der digitalen Entwicklung verschiebt sich die Sprache weg vom Kosmos und hin zum Körper (z.B. infizierte Akten oder Viren), vgl. Mark Gisbourne, "Michael Wesely: Cosmology to Epidemy, Photography Changes Language," *Michael Wesely: The Epic View*, Mies Van der Rohe Haus, Berlin, 2017.

¹¹ Der Terminus „capture“ [Einfangen, Fetshalten] wird teilweise mit neuen digitalen Technologien assoziiert, vgl. Glenn Rand, David Litschel, und Robert G. Davis, *Digital Photographic Capture*, London, Focal Press, 2005.

¹² Für einen aktuellen und ausführlichen Überblick zum Einsatz von Licht beim späten Otto Piene, siehe Hermann Arnhold, *Otto Piene Licht*, Bielefeld, Kerber Christof, 2015.

¹³ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven and London, Yale University Press, 2008. Ebenso: Michael Fried, *Another Light: Jacques-Louis David to Thomas Demand*, New Haven and London, Yale University Press, 2014.