

Prozesse der Veränderung

Wandobjekte

Es sind große sich wölbende, schrundige und bröcklig zerfallende Putzflächen. Aus ihnen wachsen Fotos heraus, Bildreste, verschleiert, zerknittert. Es bedarf genauer Beobachtung, bis der Betrachter einzelne Bildfragmente erkennen und deuten kann: ein Mann im Tarnanzug oder Kindergesichter.

Eher möchte er die rissige Putzfläche fühlen, betasten, vielleicht, um ein Foto herauszukratzen, damit sein Blick sich ungehindert in ein Kinderlächeln vertiefen kann. Ein ungewöhnliches Nebeneinander von sandig-trockener, aufreißender Erdkruste und sich vordrängenden, glatten Momentaufnahmen »festgehaltenen« Lebens bewirkt, daß der Blick eher an den Grenzzonen zwischen bröckelnder Materie und Fotoabbildungen entlangwandert. Es scheint ihm, als würden die Fotos erneut ans Licht gebracht, dem Licht ausgesetzt, erneut belichtet und fotochemisch verändert.

Die Wandobjekte bedeuten allerdings nur einen Teil aus einem umfassenden künstlerischen Prozeß des Werdens und der Veränderung. Wassermann reißt große Papierstücke, leimt sie ein, verteilt darauf Fotos – die ihrer Kindheit und ihrer Familie vermischt mit Pressefotos, streicht mit Putz dick zu. Dieser trocknet, das diffundierte Wasser erzeugt Spannungen. Dadurch verwerfen sich die großen Stücke, und beim Abbröckeln des trockenen Putzes wachsen die Fotos heraus. Dies alles ist ein Prozeß, der in der Kindheit der Künstlerin beginnt und dessen Ende offen ist. Es wäre vorstellbar, daß einmal aller Putz abgefallen sein wird und die lädierten Erinnerungsfotos wieder auseinanderfallen.

Der Entwurf dieser Arbeiten richtet sich gegen den Blick der Maschine Kamera, gegen das Arsenal von Linsen, Spiegeln, dunklen Räumen, Projektionsebenen und -schirmen, die entfremdete, »objektive« Bilder vom Menschen erzeugen. Doch diese sind nichts weiter als Lichterscheinungen momentaner Querschnitte aus dem Lebensfluß, in deren illusionärer Tiefe sich der Betrachterblick nur zu gern versenkt. In Wassermanns Arbeiten wird dies dem Betrachter erschwert. Er sieht die Putzschicht reißen, die Fotos sich krümmen. Diese andauernde Veränderung verwehrt ihm, in den starren Scheinraum der Bilder einzutauchen. Bilder, die abhängig sind von einer gedachten, ebenen Projektionsfläche, gekrümmt gehen sie ein zerstörerisches Verhältnis ein.

In den jüngsten Objekten, den »schwarzen Formen«, verwendet Gudrun Wassermann Fotos, die durch erneute Lichteinwirkung nachgedunkelt sind und die schwarz aus schwarzen Putzflächen herausbrechen.

Unter freiem Himmel bei Sonnenschein klebt Gudrun Wassermann aus einem Vorrat an Pressefotos solange Collagen zusammen, bis die Sonne am Nachmittag an Kraft verliert. Das Lösemittel des Leims dringt durch das Fotopapier und reaktiviert die lichtempfindliche Schicht, die weißen Stellen bräunen nach. Fotografien wurden früher in der Sonne entwickelt. Als Kinder konnten wir noch miterleben, wie sich auf dem Fensterbrett im Sonnenlicht das gelbliche Papier unter dem Negativ langsam bräunte.

Die Pressefotos klebt Wassermann in zufälliger Reihenfolge auf – nicht, solange der Vorrat reicht, sondern solange die Sonne scheint. Die Bräunung der hellen Flächen dehnt sich aus. Zwischentöne verschwinden, die tiefschwarzen Flächen sind noch lange deutlich, bis auch sie versinken, während das gefleckte und geflammte Braun weiter wächst. Die Ränder der Fotos dagegen bleiben teilweise weiß, da sie, sich aufwerfend, schnell trocknen. Aus der unbegrenzten Flut von Pressemitteilungen bleiben – auch wenn alle Bilder fast geschwärzt sind – die Grenzen des einzelnen Papierformats immer erkennbar.

In den »schwarzen Fotos« setzt sich Wassermann in doppelter Hinsicht mit dem suggerierten Naturschein von Fotografien und ihrer endlosen Fülle von »Realität« auseinander. Wo das Pressefoto durch komplizierte Manipulationen den Schein eines einfachen, sinnfälligen und homogenen Bildes der Welt erzeugt, wo das Layout als ästhetische Einheit den Mythos des Natürlichen verstärkt, setzt Wassermann bewußt die Kunstlosigkeit der Anordnung und »diskrete Grenzen«.

Die Bräunung durch Sonneneinwirkung erweist auf die technische Wirklichkeit der Fotografie: die strenge Dosierung des Lichts, von der im Mechanismus Kamera nichts als die Information zurückbehalten wird, ist durch eine aufwendige Technik abgesichert. Die gegenständlichen Formen der Realität werden durch das Licht definiert, das sie in ihren Umrissen einfangen und festhalten. Menschliche Erfahrung wird von dieser Art von Bildern grundlegend beeinflusst – Erkenntnis von den Schatten her gewonnen, die auf und durch Oberflächen geworfen werden – die »Ökonomie des Lichts ohne das Risiko des Verbrennens«, Irigaray. – Anders in den »schwarzen Fotos«: direkte Berührung mit freiflutendem Sonnenlicht wirkt intensiv körperlich, unzuverlässig und beängstigend.

Vor den verbrannten Fotos stellt sich außerdem die Frage nach der Menge von Bildzeichen, von Strukturelementen, die gerade noch nötig sind, einem Bild eine inhaltliche Bedeutung zu geben. Das »abstrakte Minimum« an Zeichenelementen, das nach konventionellen Regeln vervollständigt und verstanden wird, ist dem Betrachter entzogen. Sein Blick wandert suchend über die Fotocollagen, versenkt sich in den Rest entzifferbarer Bild- und Schriftzeichen und scheitert ... Unter dem Zwang zur Hingabe an die Presseinformationen, gewohnt, bestimmte Formen in ihrem Hell-Dunkel zu erkennen, perspektivisch zu sehen und zu urteilen, findet er sich den Spuren je-

ner anderen, der eigentlichen Natur des Lichts ausgesetzt, nicht dem Lichtstrahl der Camera obscura und seiner Auswirkung, sondern dem ungebündelten und ausschweifenden, dem verbrennenden Sonnenlicht («Die Klugheit lehrt, der Sonne nicht ins Angesicht zu schauen»). Die Wirkung kann traumatisch sein, dem Fotoschock vergleichbar, bei Bildern von Katastrophen z. B. . . .

»Ist das SEIN noch Monopol des Lichts, in seinem Aufblitzen gefährlich für den stets empfindlichen Blick der Sterblichen, oder ist es schon – schon immer – Prinzip der Verwertung von Scheinbildern?« (Luce Irigaray).

In Gudrun Wassermanns »schwarzen Fotos« bildet nicht die Schein-Natur der Fotografie, sondern die Kraft des Sonnenlichts das Kontinuum, das sich in alle Richtungen zugleich und über die faktischen Dimensionen des Werks hinaus erstreckt.

Silke Radenhausen