Silke Radenhausen

Arbeit am Bild

„Saqqara", Neues Kultusministerium, Kiel, 1997

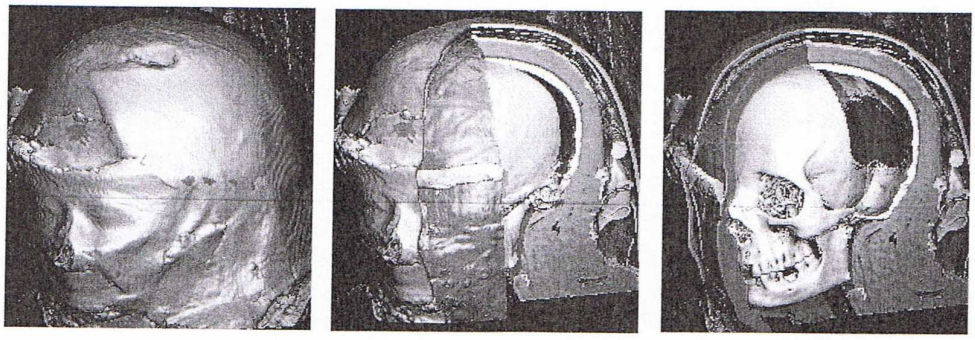
Die Texte zu Gudrun Wassermanns Installationen sprechen schwerpunktmäßig über deren visuelle Anteile vor Ort, das heißt über das Fotomaterial, wie es erscheint, die Projektionen, die Projektoren, auch über die Herkunft der Bilder, ihre Themen, deren Wirkung usw. Übersehen wird zumeist, daß Wassermanns Arbeit immer am Bildmaterial selbst beginnt und die endgültige Inszenierung vorwiegend das Ergebnis einer aufwendigen Behandlung und Handhabung der Fotos ist.

Jahrelang lagert ein Bildervorrat, zusammengetragen auf Reisen, aus Museen, von Landschaften, Räumen, aus wissenschaftlichen Veröffentlichungen und Katalogen. Bei Gelegenheit einer aktuellen Inszenierung wählt Wassermann ein Foto oder Dia aus, um es im Hinblick auf die Situation des Ausstellungsortes, die technischen Möglichkeiten einer Projektion, in einer zeit- und kostenaufwendigen Prozedur zu verändern. Am Beispiel eines Dias, von einer Reise aus Ägypten mitgebracht, möchte ich den Grad und die Struktur der Veränderung nachzeichnen.

Beim Besuch des Serapeums von Saqqara (Sakkara), einer Begräbnisstätte der heiligen Apis-Stiere (um 1360 v. Chr.) nahm Wassermann ein Dia auf von einem der Stiersarkophage, in denen die Hohenpriester die Stiermumien in unterirdischen Grabkammern beizusetzen pflegten.

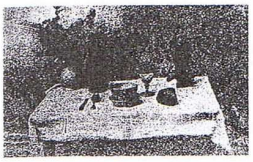
Das Motiv der ägyptischen Mumie hat Gudrun Wassermann bereits mehrfach anderenorts eingesetzt, das der Tiermumie zum Beispiel als aufgestellte Katze in Bremen 1989 (Abb. S. 13) oder als Röntgenaufnahmen in Bonn 1994 (Abb. S. 66-67).[1]

Mumien, geraubt, untersucht, gezeichnet, katalogisiert, fotografiert, durchleuchtet und computersimuliert (Abb. 1) beschäftigen seit Jahrhunderten Europa und die Welt. Über deren Rolle in Kunst und Wissenschaft mit deren Institutionen schreibt Sigrid Schade eingehender im vorliegenden Katalog.[2] Sie verweist ebenso auf den tautologischen Effekt der Fotos von Mumien, den



1. Virtuelle Mumie. Teil des Computerprogramms des IMDM, Hamburg 1996

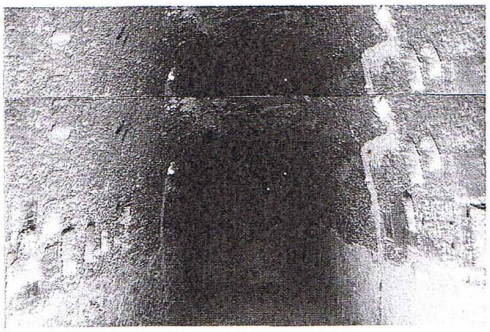
der doppelten *„Stillstellung"*. Hierzu sei auch Christiane Wahlert genannt, die auf den französischen Filmtheoretiker André Bazin verweist.[3] Bazin sieht einen engen Zusammenhang zwischen der Praxis des Einbalsamierens bei den alten Ägyptern und der Entstehung der (Öl-)Malerei und Skulptur.[4] Wahlert zieht eine Verbindung zwischen den in der Nähe der Sarkophage aufgestellten Ersatzmumien, Statuetten aus Terrakotta und letztenendes den Medien Foto und Film. Ausführlicher benennt sie im Verweis auf Roland Barthes den Paradigmenwechsel vom rituellen zum säkularisierten Tod. *„Mit der Fotografie betreten wir die Ebene des ganz gewöhnlichen Todes."* (Barthes)



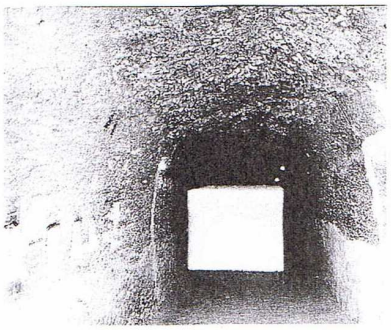
2. Nicéphore Niepce: Der gedeckte Tisch, um 1822

Neben dieser schon immer vorhandenen komplexen kulturellen Konnotation wird die Wahrnehmung dieses Fotos vom Stiersarkophag durch weitere *„Filter"* gesteuert. Das Dia ist sonderbar unprägnant, technisch nicht auf neuestem Stand und wirkt laienhaft. Unser Wunsch nach touristischer Information wird nicht befriedigt. Die Aufnahme erinnert eher an das erste Foto von 1822 (Abb. 2); die gleiche mittige Anordnung, die einfache Perspektive, das körnige *„Rauschen"*. Eine untypische Einstellung auf Kopf- oder Fußende des Sarkophags im Tunnel vernichtet die Ikonizität. Zu sehen ist nur noch ein Quadrat in dunkler Tiefe im Bildrechteck. Zu Albertis Perspektive, die jedem Foto anhaftet, gesellt sich die Erinnerung an das Quadrat des Josef

3a. Serapeum in Saqqara, Ausgangsmaterial



3b. Verdoppelung des Gewölbes, Bodenbeschnitt



3c. Computerbearbeitetes Projektionsdia

Alberts und die dahinter stehenden Bildvorstellungen der Moderne. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die folgenden Fotoveränderungen. Es würde sich lohnen zu untersuchen, in wie weit Wassermann Regelsetzungen der Moderne auch in anderen Projektionsvorlagen thematisiert.

Dieser erste *„Schnappschuß"* aus Sakkara, bezeichnenderweise der einzige, den Wassermann dort aufgenommen hat, wird in mehreren Stufen verändert vom Farbdia über computergeschärfte Abzüge bis zu schwarz-weißen Dias für die Projektion vor Ort (Abb. 3). Hatte Gudrun Wassermann bei älteren Bildvorlagen die Fotos immer wieder übermalt und abfotografiert, so hat sie sie hier zum ersten Mal in zeit- und kostenaufwendigen Verfahren mit dem Computer schärfen lassen. Auffälligste Veränderungen sind das sehr helle Quadrat und der höhere Tunnelraum und der entsprechend verkürzte Boden. Das Quadrat beginnt entmaterialisiert zu leuchten, einer Öff-

nung, einem Tor nach hinten ähnlicher als solchen Steinmassen, daß ein Stier darin begraben werden könnte. Das optische Rauschen der Tunnelwände ist verstärkt.

Die Aufhellung wie auch die Anamorphose (jede Projektion ist anamorphotisch) zielen auf die Projektionsbedingungen in der Eingangshalle des Kultusministeriums sowie die Faktoren Raum und Projektor, die Lichtstärke und Brennweite des Objektivs. Diese Dauer-Installation läuft bei Tageslicht, so daß das projizierte Bild tageszeit- und wetterabhängig sehr schwach oder gar nicht zu sehen ist.

Betreten wir den Eingangsbereich des Kultusministeriums, werden wir durch einen Treppenaufgang nach rechts in eine Halle geführt. Linker Hand jedoch öffnet sich eine schwere verdoppelte Eisentür zu einem schmalen Durchgang, einer Art Korridor, zu einer zweiten Eisentür, die in ein Parkhaus führt. Dieses Parkhaus dient der Landesregierung von Schleswig-Holstein im Ernstfall als Atombunker. Gerade diese Teile der Wand, der Durchgang zur Parkebene, werden Projektionsschirm für den Blick in die Gruft der heiligen Apis-Stiere (Abb. S. 89-90). Das Quadrat des Sarkophags schimmert auf der normalerweise geschlossenen hinteren Durchgangstür. Ihre metallene Schwere gibt dem Bild des Sarges Gewicht und hintergründige Gegenwärtigkeit zurück. Der Korridor verdoppelt die Perspektive des Eingangs zur Nekropole. Die täglichen Benutzer des Parkhauses passieren diesen Durchgang und werden Teil der Projektion.

Hier muß nun endlich vermerkt werden, daß das eigentliche *„Punktum"* des Fotos unsichtbar, das heißt nicht projizierbar bleibt. Gudrun Wassermann berichtet von einer Tafel am Eingangsbereich des Serapeums, die erläutert, daß dieser Steinsarg vorn im Eingang der Nekropole abgestellt stehen blieb und nicht weiter zu der für ihn vorgesehenen Grabkammer transportiert werden konnte. Er sei seiner Schwere wegen oder aus anderen Gründen *„steckengeblieben"* (eine Information der staatlichen ägyptischen Museumsverwaltung).

Das Zitat dieses Fotos, selbst stillgestellte Zeit, zeigt sich in doppeltem Sinne als Zeitmaschine. Innerhalb der künstlerischen Inszenierung öffnet und staffelt es einen Zeitraum, wo Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft vielfältig verflochten werden.

Das eilige Passieren einer Tür im Alltag der Gegenwart, das *„Steckenbleiben"* einer Stiermumie auf der Schwelle zwischen dem Reich der Lebenden und dem Reich der Toten in weit zurückliegender Vergangenheit und die Hoffnung auf Flucht, Aufnahme und Sicherheit im Falle eines atomaren Supergaus in der Zukunft koppeln sich. Nicht auf das unschuldige Weiß einer Leinwand, sondern auf die angstbesetzte, aus dem Bewußtsein verdrängte Atombunkertür wird ein Bild aus ägyptischer Vergangenheit, ein diesseitiges Jenseits, *„nach vorne geworfen"*: ein atemberaubendes Wiedererkennen.

Erst durch die oben beschriebene aufwendige und professionelle Bearbeitung der Fotos ihrer Inszenierungen entzieht sich Wassermann dem Verdacht jeder touristischen Haltung. Sie verändert das Bild, nicht den Ort der Projektion.

Das Bild ist es, das in seiner artifiziellen Schwäche eine Dramatisierung des Ortes hervorbringt, Schrecken und Gefahr aufblitzen läßt. Das anmaßende und quälende Innehalten dieser Fotografie, ihr *„Steckenbleiben"*, unterläuft die Gewalt gegenüber der Vergangenheit bei der Bemühung, sie durch Ablichten zu konservieren. Diese Ablichtungen wären doch nur neue, parallel

verlaufende Realitäten, durch die die Gegenwart in Vergangenheit verwandelt und die Vergangenheit vergessen wäre: Tod als Gedächtnisverlust.
Abspaltung des Unheimlichen aus dem Eigenen auf das weit Entfernte, das Fremde und das Außen, trifft in einer Art Implosion auf das Unheimliche beim Passieren der Atombunkertür.

1 *„bald Schwalbe, bald Kuh"*, Bremer Kunstpreis (Abb. S. 13), Kunsthalle Bremen 1989, und *„aus der Sippe der Phantome"* (Abb. S. 66-67), Ausstellung Endlich Vierzig anläßlich des Gabriele Münter Preises, Frauen Museum Bonn, 1994.

2 Sigrid Schade: Mächtige Mythen. Kultur-Transfers als künstlerische Strategie (im vorliegenden Band, S. 37).

3 Christiane von Wahlert: Die dunkle Kammer, in: Kino und Tod. Arnoldhainer Filmgespräche, Bd. 10, Marburg 1993, S. 17.

4 André Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes, in: ders., Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1978, S. 21-27.