

Der Stoff, aus dem die Bilder sind

Ronald Berg

Text anlässlich der Ausstellung *Wer nichts zu verbergen hat, der hat nichts zu befürchten* in der galerie weisser elefant, (unveröffentlicht, Berlin 2009)

wie alles sich zum ganzen webt,  
eins in dem andern wirkt und lebt!

(Goethe Faust I, 447)

### Plots

Was mit einigem Abstand als monochromes Bild erscheint, entpuppt sich aus der Nähe als ein Gewebe von Buchstaben, als Text, oder besser als Textur. Nur daß das Gewebe, also die Textur, keine innere Struktur besitzt.<sup>1</sup> Der auf das Papier gedruckte Text („Plot“) ist ohne die Materialität eines Stoffes, in dem die Fäden miteinander verwebt sind. Denn jeder Stoff verdankt sich der Bindung aus Kett- und Schußfäden. Erst diese Verbindung macht aus Fäden den Stoff.

In Anita Stöhr Webers Bild gibt es keine Fäden. Es gibt Buchstaben, es gibt den Text. Daß aus dem Text eine Textur wird, liegt daran, daß der Text nicht nur in fortlaufenden Zeilen von oben links nach unten rechts den Blocksatz durchläuft, sondern daß er sich mehrfach auch diagonal über die schon vorhandene Masse der Buchstaben legt. Der Text wird unleserlich, er wird Textur. Diese ähnelt jenen auf der Innenseite bedruckten Briefumschlägen, in denen Banken ihre Kontoauszüge verschicken.<sup>2</sup> Das Gewebe der Buchstaben (und Zahlen) verhindert, daß man die in solchen Umschlägen verschickten Dokumente lesen kann. Auch wenn man die noch ungeöffneten Briefe gegen das Licht hält, läßt sich bei bestem Willen nicht mehr lesen, was hinter dem Buchstabengewebe des Umschlags im Text mitgeteilt wird. Der Text des Briefes oder die Zahlen des Kontoauszugs gehen im Gewebe des Umschlags unter.

Der ‚Rohstoff‘ des von Anita Stöhr Weber verwendeten Gewebes ist nicht völlig belanglos, handelt es sich doch um Gesetzestexte, die sich mit dem Thema Sicherheit befassen. Im „Gesetz zur Errichtung einer standardisierten zentralen Antiterrordatei von Polizeibehörden und Nachrichtendiensten von Bund und Ländern (Antiterrordateigesetz - ATDG)“ geht es um Zugriff, Speicherung und Verwendung von Daten von und über Personen, die im Zusammenhang mit der „Aufklärung oder Bekämpfung des internationalen Terrorismus mit Bezug zur Bundesrepublik Deutschland stehen“. Die „Bundespolizeibehörde, die Landeskriminalämter, die Verfassungsschutzbehörden des Bundes und der Länder, der Militärische Abschirmdienst, der Bundesnachrichtendienst und das Zollkriminalamt“ sind daran beteiligt. Dienste also, die einerseits geheim operieren, andererseits versuchen, geheime, d.h. persönliche und intime Daten, auszuspähen.

---

<sup>1</sup> Vgl. zu der Abgrenzung von Faktur, Textur und Struktur: Maholy-Nagy, Laszlo, Von Material zu Architektur, Mainz und Berlin, 1968, S. 33 (Reprint der 1929 erschienenen Erstausgabe).

<sup>2</sup> Die Gestaltung hat den poetischen, aber mißdeutigen Namen „Zahlenmeer-Innendruck“.

Dieses am 31.12.2006 in Kraft getretene Gesetz sowie die Gesetze über Vorratsdatenspeicherung oder auch das BKA-Gesetz („Gesetz zur Abwehr von Gefahren des Internationalen Terrorismus durch das Bundeskriminalamt“) sind für Anita Stöhr Weber Anlaß zur Besorgnis und Ausgangspunkt zur Beschäftigung mit den Techniken der kryptographischen Muster. So lautet etwa der Titel des rosa Plots "Ich weiß, mit wem du letzten Sommer telefoniert hast".

Anita Stöhr Weber hat - und das ist nicht hoch genug einzuschätzen – Textildesign studiert. Diese Erfahrung bringt sie in ihre Arbeit am Bild ein. Ihre Herangehensweise ist dabei unkonventionell. Anita Stöhr Weber nähert sich dem Bild als Medium und den scheinbar selbstverständlichen Mitteln der bildenden Kunst sozusagen von außen.

Schon bei den Plots gibt es - wie wir gesehen haben - eine Nähe zum Gewebe - etwa auch im Sinne der Bindung. Denn durch die Überlagerung der Zeilen passiert Ähnliches wie beim Weben, wenn die Fäden in der Körperbindung jeweils diagonal versetzt die Kette durchlaufen. Was beim Weben natürlich ein Davor und ein Dahinter darstellt, kann im Textdruck nur ähnlich wirken<sup>3</sup>. Größe der Schrifttype, Art der Schrift und deren Weite sowie der Zeilenabstand sind die Faktoren, die es hier zu beachten gilt. Anita Stöhr Weber hat die Parameter so behandelt, daß sich der Eindruck einer Art von Gewebe ergibt, das heißt, daß die Buchstaben zwar als solche noch zu ahnen bleiben, aber den Eindruck eines verwobenen Ganzen vermitteln.

## **Der Rand**

Was aber für die in der Weberei bewanderte Künstlerin von besonderem Augenmerk ist: der Rand - die Webkante könnte man sagen. Die Plots bestehen nicht nur aus einem farbigen Buchstabengewebe sondern auch aus einem hell-neutralen Fond, auf dessen Fläche das Gewebe einen unbedruckten Rand stehen läßt ähnlich wie im Satzspiegel einer gewöhnlichen Buchseite. In der Weberei nennt man den Abschluß des Gewebes parallel zur Kettrichtung Webkante. Die Webkante sorgt dafür, daß der Stoff nicht ausfranst. Oft werden dazu am Rand auch stärkere Kettfäden verwendet. In Anita Stöhr Webers „Plots“ besteht zwar keine Gefahr, daß das Textgewebe ausfransen könnte, aber die Kante ist in anderer Hinsicht wichtig. Hier nämlich, vor allem ganz am Anfang des Textes, läßt sich nicht nur die Mach- bzw. Webart der Binnenfläche des Bildes erkennen, sondern in Ansätzen sogar lesen: „Gesetz zur Errichtung einer standardisierten zentralen Antiterrordatei ...“

Als gelernte Textildesignerin denkt Anita Stöhr Weber das Bild anders - sie denkt es vom Rand aus. Das steht der abendländischen Tradition der bildenden Kunst entgegen. Hier wird von der Mitte her gedacht. Das wichtigste Bildmotiv steht in der Mitte, während das Nebensächliche an den Rand gedrängt wird. Der Rand des Bildes umgibt das Zentralmotiv wie einen Nimbus. Der Rand ist aber gleichzeitig auch Begrenzung, er kadriert und lenkt den Blick in den Bildraum, und er weist dem ebenfalls auf die Bildmitte hin zentrierten Betrachter seinen Platz in der Spitze der Sehpyramide zu. Denn innerhalb der Zentralperspektive ist das Bild nur der markierte Schnitt an einer bestimmten Stelle durch diese imaginäre Pyramide.

Anita Stöhr Webers Haltung zum Bild ist anders. Fast könnte man meinen, sie stände eher in der morgenländischen Tradition, die auf die realistische Darstellung von Figuren und auf Zentralperspektive verzichtet, wie in der so bedeutsamen Tradition der Webteppiche.

---

<sup>3</sup> Tatsächlich existieren virtuell, während der Arbeit im Graphikprogramm des Computers noch mehrere voneinander geschiedene Ebenen, die allerdings im Druck sich alle auf der Fläche des Papiers treffen.

Die Webtechnik bedingt, daß die (Bild-)Fläche bei Teppichen nicht von der Mitte her gedacht wird sondern buchstäblich vom Rand her. Muster und Motive wachsen am Webstuhl sukzessive von unten nach oben, der Schuß markiert in jeder seiner Bewegungen jeweils immer die Web- und Bildkante, an der er seine Richtung zu ändert hat. Doch läuft das Motiv, das Muster oder der Rapport bei orientalischen Teppichen oft jenseits des Randes fort. Der Rand zentriert also nicht das Bild auf eine Mitte sondern markiert nur den willkürlichen und zufälligen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen, Gottes Schöpfung könnte man sagen.

Anita Stöhr Webers Interesse für das Phänomen des Bildrands rührt natürlich aus der Kenntnis der Weberei. Der Rand des Bildes bleibt nicht unbefragt. Was macht der Rand, wie wirkt der Rand, was ist der Rand? Solchen Fragen stellen nicht nur die „Plots“ sondern auch Arbeiten, die schlicht mit „DIN A 4“ oder „DIN A 3“ als Arbeitstitel bezeichnet werden. Sie bestehen aus zwei Teilen: Einem gerahmten Blatt in der dem Titel entsprechenden Größe und einem zweiten auf der Wand daneben befindlichen farbigem Motiv, das den Entstehungsprozeß des gerahmten Bildes kennzeichnet. Das etwa in hellem Orange ausgeführte Kreismotiv, von dem das gerahmte Blatt nur den inneren Ausschnitt liefert, wird komplementiert durch den beim Malen über die Blattränder hinausreichenden Pinselschwung, der an der Wand zurückgeblieben ist. Der freihändig gezogene Kreis - der übrigens einem beliebten Zen-Motiv ähnelt – ist in zwei Bildformate zerteilt. Der Bildrand, zum einen als Außengrenze, zum anderen als Binnengrenze markiert, ist das eigentliche Motiv der Arbeit, obwohl er de facto substantiell gar nicht existiert, und nur im Gegenüber der beiden Formen in Erscheinung tritt.

### **Die bildnerischen Elemente: Farbe, Rückseite und Malgrund**

Auch was die Materialität der Malerei angeht, scheint Anita Stöhr Weber durch ihre Erfahrungen mit Textilien sensibilisiert zu sein. Ihre Malerei hat einen buchstäblichen Bezug zum Stoff. Anita Stöhr Weber behandelt die Farbe nicht bloß als visuelles Element des Bildes sondern auch in ihrer Materialität. Normalerweise drängt sich diese Materialität in der Malerei nicht in den Vordergrund. Die Farbe liegt auf der Leinwand.

Nicht so bei Anita Stöhr Webers „Farbstücken“. Hier tritt sie hervor, löst sich vom Holzgrund ab, auf dem es einst gemalt wurde, und zeigt sich als autonomes materielles Gebilde. Wie ein Handtuch hängt das mit einer speziellen Chemie gebundene Farbpigment auf einem Drahtbügel vor der Wand. Die leicht transparente Farbe ist zu einer zarten Haut geworden und präsentiert sich als Stoff. Nicht etwa im Sinne eines Textils, aber vergleichbar in der taktilen Stofflichkeit und versehen mit einer Textur, die das Holz in der Farbhaut hinterlassen hat. Müssen die „Farbstücke“ transportiert werden, werden sie einfach um einen Kern aufgerollt und in einem Karton verstaut.

Hier liefert Anita Stöhr Weber nicht nur eine originelle Paraphrase auf die Tradition der monochromen Malerei und ein äußerst delikates Kunstwerk, sondern thematisiert eine der Wesenheiten der Malerei überhaupt. Indem sie die Farbe in ihrer Eigenschaft als Material herausstellt, wird (einmal mehr) die Stofflichkeit der Malerei deutlich. Auch dieses Interesse scheint aus dem Umgang mit dem stofflichen Textil heraus gewachsen zu sein.

Und noch in einer anderen Werkgruppe macht der Vergleich mit dem gewebten Stoff Sinn. Denn anders als bei Textilien spielt die Rückseite bei Gemälden so gut wie keine Rolle. Unsere Tradition sieht im gemalten Bild weniger das materielle Konstrukt, sondern sucht nach imaginären Gehalten, die von ihrer materiellen Bedingtheit absehen. Die historische Entwicklung hat eine allgemeine Abstraktion vollzogen, wonach am Gebilde immer mehr das Bildliche in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Die technischen Medien haben diesen Prozeß extrem beschleunigt. War im Mittelalter die Malerei noch ein Handwerk, dessen

Entlohnung vom Preis der verwendeten Farbpigmente (am kostbarsten das Ultramarinblau des Lapislazuli) und der Menge des Goldgrundes abhängig war, so emanzipierte die Fotografie als erstes technisches Bildmedium die Produktion des Bildes vom Hand-Werk. Was *picture* war, wurde zum *image*. Die materielle Seite des Bildes ist heute in den virtuellen Welten der digitalen Medien untergegangen und damit auch die Taktilität, die Gemälden als gemalten Gebilden eigentlich zukommt. Einige ‚bildende‘ Künstler haben versucht diesem Vergessen von Handwerk und Stofflichkeit des Bildes entgegenzuarbeiten: Emil Schumacher mischte Sand in seine Farben, Karel Appel trug die Farbe gleich Pfundweise und zentimeterdick auf die Leinwand, Uecker benutzte Nägel, die die Flächigkeit des Bildes ins Dreidimensionale überführten. All diese Bemühungen passierten in einer Zeit, als das Fernsehen sich anschickte seine nicht faßlichen Bilder in jede Wohnstube zu bringen, womit eine seitdem nie gekannte Bilderflut einsetzte, die bis heute immer noch ansteigt. Der Monitor und sein Image sind ständige Begleiter des täglichen Lebens geworden. Einzig die Bildende Kunst zeigt noch Bilder, die handgemacht und handgreiflich sind – auch wenn man sie in den Museen natürlich nicht mehr berühren darf und gar küssen, wie es in den orthodoxen Kirchen der Fall ist.

Das Bild, wie wir ihm heute begegnen, hat also keine Rückseite mehr. Um so mehr ist man überrascht, wenn in Anita Stöhr Webers „Hinterglasbild“ die Farbe von der Rückseite durch kreisrunde Löcher dringt, die im regelmäßigen Raster über das Bildformat verteilt sind. Die Farbmasse hat genau die Konsistenz, um in tropfenden Nasen kurz unterhalb der regelmäßig in den Plexiglasträger gebohrten Öffnung hängen zu bleiben. Das Bild lebt also aus seiner Rückseite. Daß Bilder eine Rückseite haben, interessiert in unserer Kultur sonst höchstens Restauratoren und Experten, die die verso angebrachte Signatur als Ausweis der Echtheit untersuchen. Daß die Rückseite ein wesentlicher Bestandteil des Bildes ist, daß sie dem Bild sozusagen Rückgrat verleiht, wird erst bei Anita Stöhr Weber ins Bewußtsein gerückt. Keine Malerei wäre ohne Farbmaterial denkbar, aber auch kein Gemälde ohne einen Malgrund. Auch das hat Anita Stöhr Weber eigens zum Thema gemacht und in einem frappierenden und betörend kunstvollem Bild/Gebilde ins Werk gesetzt.

Einen anderen Weg, die Rückseite zu thematisieren, zeigten die während des Winters 2003/2004 im Berliner Mies van der Rohe Haus ausgestellten Siebdrucke („o.T., Siebdruck hinter Bütteln“), bei denen die Farbe auf die Rückseite aufgebracht war, so daß auf der dem Blick einzig zugänglichen Vorderseite das Helle auf ungefähr zwei Dritteln der Fläche abgedämpft war, eben da wo Anita Stöhr Weber ein dunkles Rot auf der Rückseite gesetzt hatte. Diese leicht durchscheinende Fläche war zudem durch einen nach unten hin offenen, roten Rand markiert. Dieser Rand entstand einfach dadurch, daß der rückseitige Farbauftrag über den Papierrand hinaus gedruckt wurde, so daß die Kanten miteingefärbt wurden. Die vermeintlich platte Fläche des Papiers zeigte so plötzlich, daß auch sie über Volumen verfügt.

Der Vorderseite des Bildes hatte sich Anita Stöhr Weber schon vorher explizit gewidmet. In Frottagen von Leinwänden, wie man sie zum Malen kaufen kann, ging es Anita Stöhr Weber erstmals um den „Malgrund“, so auch die Titel für die 2003 entstandenen Arbeiten. Nicht die Rückseite war hier das Thema, sondern die Vorderseite des Malgrundes. Auch dieser versteckt sich ja bei den meisten Gemälden unter einem Farbauftrag, so daß die textile Stofflichkeit der Leinwand hinter der Farbe verborgen bleibt.

## **Was ist ein Bild?**

Mit solchen Bilderfindungen, die die Wahrnehmung auf solch unsichtbare Seiten der Bilder lenkt, praktiziert, präpariert und seziert Anita Stöhr Weber das Medium der Malerei. Aber indem sie sich jeweils auf die wesentlichen Grundelemente des Gemäldes konzentriert, die

jeweiligen Bestandteile des malerischen Gebildes zu einem eigenständigen Thema macht – das Farbpigment, den Malgrund, die Rückseite oder den Rand – entsteht durchaus nichts Leichenhaftes, im Gegenteil. Die materielle Basis des Bildes, sonst zugunsten der motivischen Darstellung weidlich übersehen, gewinnt - zum eigentlichen Bildthema geworden - plötzlich eigenständige Kraft und Körperlichkeit. Das gelingt Anita Stöhr Weber um so eindrucksvoller, als die formale Präsenz, in denen sich die Elemente in ihren Arbeiten darbieten, mit großer Anmut, Zartheit und Subtilität daherkommen. Man denke nur an die feinen, wolkenartigen Nuancen, in denen das Gewebe sich im „Malgrund“ abzeichnet oder mit welcher auf jeden Lufthauch reagierenden Zartheit die Pigmenthaut der „Farbstücke“ sich darbietet. Zudem inszenieren so komplexe Arbeiten wie das „Hinterglasbild“ Spannungen, die außerbildliche Dimensionen von Raum und Wahrnehmung mit ins Spiel bringen. Die unvermeidlichen Raumspiegelungen auf der Vorderseite dieses Bildes werden beständig von den vielen Öffnungen durchlöchert und verunsichert, so wie die opak-roten Farbnasen mit dem glänzenden Rotgrund des Plexiglasträgers konkurrieren. Und die räumliche Situation der Bildpräsentation wie die Wirkung des Bildes auf den Betrachter gehören natürlich bei der Beurteilung der Kunst in Rechnung gestellt.<sup>4</sup>

Ob man Anita Stöhr Webers Arbeiten aber in den geistigen Kontext von Minimalismus oder konkreter Kunst stellen will, ist Sache der Interpretation. Anita Stöhr Weber geht weder von der Kunstgeschichte aus, noch betreibt sie l'art pour l'art, sondern sie setzt am Material an, für das sie eine besondere Sensibilität entwickelt hat. Ihre Auseinandersetzung mit den bildenden Mitteln des gemalten Bildes sind dabei kein Selbstzweck. Die Befragung des aus dem die Bilder sind, ist Anita Stöhr Webers Weg, ihre grundsätzlichen Zweifel am Bild zu verarbeiten. Letztlich geht es um solch grundlegende Fragen wie: Warum malt man überhaupt ein Bild? Und: Was tut man damit eigentlich? Was wird damit in die Welt gesetzt? Kurz: Es geht um nichts weniger als um die Frage: Was ist ein Bild?

---

<sup>4</sup> So ist schon bemerkt worden, daß bei den Siebdrucken das Aufeinandertreffen der von hinten bedruckten mit der unbedruckten Fläche eine Art Horizont erzeugt, den der Betrachter als „Zug ins Unendliche“ empfinden kann. Vgl. Stefan Büttner, in: Anita Stöhr Weber, ungemalt, Kat. Zur Ausstellung im Mies van der Rohe Haus, Berlin, 2004, S. 25