

Farbe als Verb

Claudia Seidel:

in: *Anita Stöhr Weber, ungemalt*, Freiburg 2004, S. 27-39

„472. Wenn das Kind die Sprache lernt, lernt es zugleich, was zu untersuchen und was nicht zu untersuchen ist. Wenn es lernt, dass im Zimmer ein Schrank ist, so lehrt man es nicht zweifeln, ob, was es später sieht, noch immer ein Schrank oder nur eine Art Kulisse ist.“

Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit*

„Da Wittgenstein die Aussage als ein ‚Bild der Wirklichkeit‘ beschrieben hat, ließe sich das Bild als eine Aussage über die Wirklichkeit ansehen.“

Nicholas Callas, *Art in the Age of Risk*

Ludwig Wittgensteins sprachanalytische Untersuchungen über die Möglichkeit, objektiv wahre Aussagen über die Wirklichkeit zu treffen, begleitete ein existenziell bedrohliches Zweifeln. Die Sprache, welche über ein äußerst strukturiertes System an Zeichen verfügt, führte den Philosophen wiederholt an die erkenntnistheoretischen Grenzen der sprachlichen Abbildungsfähigkeit. Da die Sprache allein in konventioneller Beziehung sowohl zu den sichtbaren, empirischen als auch den abstrakten Dingen unserer Erfahrung steht, ist sie, geht es um Wahrheit, ein äußerst fragiles Instrument. Ihr lebendiges Verhältnis zur Wirklichkeit unterhält die Sprache durch diejenigen, die sehen oder empfinden und in der Lage sind, das was sie sehen oder empfinden, begrifflich auszudrücken. Zwischen Umwelt und Sprache steht der Mensch folglich in einem Spagat. Er produziert dabei permanent Aussagen, die sich ähnlich wie Bilder verhalten, um zumindest in symbolischem Kontakt mit seiner Umwelt zu verbleiben. Dabei ist noch längst nicht gewährleistet, dass ihn die Umwelt versteht. Obwohl ein Schrank ein Schrank ist – so haben wir es zweifellos gelernt –, sagt das Wort Schrank nur sehr wenig über das faktische Objekt aus, welches mit dem Wort bezeichnet wird. Phänotypisch bleibt der Schrank damit relativ vage und bildet sich nur schemenhaft vor dem inneren Auge auf – in seinen tausendfachen Variationen, wie ein Schrank sein könnte. Im Bereich der Emotionen verhält es sich mit der Sprache dahingehend noch komplizierter. Wenn es sich also bei sprachlichen Aussagen nur um ›Bilder der Wirklichkeit‹ handeln kann, wie verhält es sich dann bei bildhaften Darstellungen der Wirklichkeit?

Folgt man Nicholas Callas' Vorschlag, so liefert das Bild eine sichtbare Aussage über die Wirklichkeit: *Man kann das Bild als eine Aussage über die Wirklichkeit ansehen*. Die Wirklichkeit, wie sie von Anita Stöhr Weber in ein Werk der Kunst überführt und damit ansichtig wird, scheint allerdings wenig kompatibel mit den Vorstellungen zu sein, wie wir Wirklichkeit gemeinhin ansehen. Die Ursache dieser diskrepanten Wahrnehmung liegt vor allem darin, dass Stöhr Weber in ihrer Kunst das symbolische beziehungsweise ikonische Verhältnis zwischen Bild und Wirklichkeit zugunsten einer indexikalischen Beziehung verabschiedet. Und dies auch aus begründetem Zweifel an der Mimesis der Malerei: Im

Unterschied zu symbolischen oder ikonischen Zeichen besitzt das indexikalische Zeichen nämlich durchaus den Vorzug, im physischen Kontakt mit seiner Umwelt zu stehen; etwa so, wie sich Füße im Sand abformen oder sich Haut auf Druck hin verfärbt. Somit liefert das indexikalische Zeichen zumindest eine Wahrheit: Der Fußabdruck im Sand oder die gerötete Hautstelle sind – wenn auch überaus flüchtig – ‚bildhafte‘ Darstellungen einer Wirklichkeit, die sich tatsächlich ereignete. Die Fußspur existiert deshalb und ist wahrhaftig, nicht weil es das Wort gibt, sondern den Fuß, der sich in den Sand eingeschrieben hat. Jede noch so realistische Malerei muss dahingehend passen.

Um der Wirklichkeit ein Stück Wahrheit abzurufen, dient also weder größtmögliche, bildlich darstellende Ähnlichkeit, noch sind andere ikonische Überformungen der Kunst hilfreich, wie es beispielsweise der Pointilismus versuchte, um dem optischen Netzhautindruck des Auges so nahe wie möglich zu kommen. Will man den wirklichen Dingen habhaft werden, so scheint es, braucht man Informationen über ihre physische Existenz. Die taktile Berührung ihrer Oberflächen kann ein erster Schritt dazu sein.

Anita Stöhr Webers „Farbstücke“, die wie zartes Pergamentpapier über ihren dünnen Halterungen hängen, sind bildhafte Abformungen, welche über ein indexikalisches Verfahren entstehen. Indem die Künstlerin auf eine vorab definierte Fläche Farbe streicht, um sie nach dem Austrocknen wieder von ihrem Untergrund zu lösen, wird die monochrome Farbhaut zu einem Informationsträger einer spezifischen Oberfläche. Die Schauseite der „Farbstücke“ bildet die Struktur des ehemaligen Trägermaterials ab, seine Textur wird ansichtig. Damit ist die Farbe nicht mehr nur Mittel der Malerei, sondern konkreter, physischer Abdruck einer dinglichen Wirklichkeit. Die Farbstücke zeigen sich dabei der klassischen Malerei noch soweit zugehörig, dass sie, frontal gesehen, als abstrakte Bilder wahrnehmbar sind. Ihre von der Wand distanzierte Hängung lässt die Farbstücke jedoch auch äußerst gegenständlich wirken, teilen sie doch den gleichen Raum wie ihre Betrachter. Auf diese Weise brechen die „Farbstücke“ in kulturell tradierte Sichtweisen und kunsthistorisch festgelegte Gattungen ein, ohne sich weder mit Malerei noch mit Skulptur gänzlich zu überwerfen. Eher synthetisieren sich malerische und skulpturale Konstanten, indem die Farbe eine reale Körperlichkeit annimmt.

Wenn sich die Farbe von ihrem traditionellen Malgrund, der Leinwand, löst, wird die Leinwand offen für visuelle Codierungen, die sich mit der Leinwand als einem Gegenstand beschäftigen, der ansonsten vernachlässigt wird. Aus ihrem dienstbaren Zustand befreit, eröffnen Anita Stöhr Webers Frottagen Blicke auf eine überaus verborgene Struktur: „Malgrund 1“ bis „Malgrund 4“ machen vier Ausschnitte von Leinwänden sichtbar und damit evident, ohne die Leinwand als einen realen Gegenstand zu präsentieren. Die Künstlerin hat sich dafür entschieden, Leinwände nicht als unbehandelte Readymades zu zeigen, sondern sie in ihren Einzelheiten zu demonstrieren: Was wäre eine Leinwand ohne ihr Gewebe?

Allerdings ist der indexikalische Abdruck paradoxerweise von dem abhängig, was er nicht zeigt. Die Beziehung zwischen dem, was die Frottagen oder auch die „Farbstücke“ darstellen und dem, was ihre Vorlagen waren, beschreibt sich über ein Verhältnis von Absenz und Präsenz. In Stöhr Webers

Werken verkörpert das Sichtbare etwas Abwesendes und verweist gleichzeitig auf dessen reale Existenz. Die Fotografie funktioniert genauso: Auch sie bildet die Dinge ab, die da gewesen sein müssen, damit die Kamera sie aufnehmen konnte. Vor diesem Hintergrund könnte man natürlich überlegen, warum sich Anita Stöhr Weber nicht mittels der Fotografie den Dingen annähert, um Bilder zu stiften, die man als eine Aussage über die Wirklichkeit ansehen kann. Der Realitätsbezug der Fotografie behauptet nicht nur die faktische Existenz der Dinge, sondern bildet sie darüber hinaus auch noch so ab, wie wir annehmen, dass wir sie sehen. Die Chancen, über das Bild eine objektive und wahre Aussage über die Wirklichkeit zu treffen, stehen dabei nicht schlecht. Was macht die Fotografie aber mit der Textur der Dinge? Wie zeigt sie deren Körperlichkeit, die sie fraglos besitzen? Die Fotografie verwandelt Textur und Körperlichkeit in eine glatte Oberfläche, sie folgt der Spur des Lichts, berührt jedoch den Gegenstand selbst nicht. So gesehen – gleicht die Fotografie nicht vielmehr einer Kulisse, denn einem Gegenstand?

Entgegen unserer Wahrnehmung, die einen Gegenstand nicht allansichtig, sondern nur perspektivisch erfasst, besitzt er Vorder- und Rückseiten. Cézanne und die ihm nachfolgenden Kubisten versuchten über ihre Malerei, die zahlreichen Seiten der Dinge simultan abzubilden, um ihnen ihre Körperlichkeit innerhalb des Bildes zu bewahren. Interessanterweise wurde die Malerei dadurch zunächst tektonisch und dann abstrakt, je mehr sie den Dingen wirklich habhaft werden wollte.

Wenn es um die Darstellung von Vorder- und Rückseiten der Dinge geht, so sind nicht nur Stöhr Webers „Farbstücke“ und die Frottagen künstlerische Lösungen dafür, die in der Realität gegebene Mehransichtigkeit der Dinge zu thematisieren. Auch ihre Siebdrucke und das großformatige „Hinterglasbild“ problematisieren den prinzipiellen Mangel der Wahrnehmung, die Dinge nur in Aspekten und nicht in ihrer Ganzheit zu erfassen. So sind die dünnen, zart ausfransenden Farbsäume entlang der Büttenpapiere die sichtbaren Ränder einer über Siebdruck aufgebrauchten, monochromen Farbfläche, welche dem Betrachter abgewandt ist – und die er nur als leichte Abschattung des Papiers wahrnehmen aber nicht als vollflächig aufgebrauchte Farbe sehen kann. Wenden wir uns dem großen „Hinterglasbild“ zu, erinnern die einzelnen Acrylglas-Tafeln mit ihren Durchlöcherungen an überdimensionierte Druckplatten über welche eine dicke Farbwalze hinwegrollte, um ein irgendwie geartetes Trägermaterial mit einem gleichmäßigen Punkteraster zu versehen. Das pastose Rot, welches durch die Löcher hindurchquillt, erscheint wie ein Rest an Druckereifarbe, der auf der Rückseite der Tafeln stehen blieb und antrocknete.

Die mit den Siebdrucken vorgenommene Umkehrung der traditionellen Schauseite eines Bildes als auch die über das „Hinterglasbild“ suggerierte Transparenz, gleichzeitig auf und hinter eine Farbe zu sehen und faktisch doch nur eine Seite zu zeigen, macht die Mehransichtigkeit der Dinge gegenwärtig. Obwohl das „Hinterglasbild“ und die Siebdrucke entgegen den Frottagen und „Farbstücken“ ohne die Referenz auf ein spezifisches, reales Gegenüber entstanden sind, verkörpern sie doch den Verweis auf eine physische Berührung, welche die Farbe gegenständlich werden ließ.

Blickt man auf die Bildwerke von Anita Stöhr Weber, so sind es in Technik und/oder Erscheinung Arbeiten, welche sich durch die Dichotomie zwischen Absenz und Präsenz verwirklichen. Über die

Zuspitzung auf Farbe als formbares Material konkretisiert sich, in äußerster Abstraktion, eine Darstellung der Dinge, wie sie in ihrer realen Gegenwart existieren: körperlich und allansichtig. Obwohl bei Anita Stöhr Weber Farbe, Form, Fläche, Textur, Linie und Format die gestalterischen Mittel der Kunst sind, ist es nicht ihr Ziel, jene Mittel selbst zum Gegenstand der Darstellung werden zu lassen. Sie unterscheidet sich dabei völlig von der Definition der Konkreten Kunst, welche Kunstwerke zu schaffen versuchte, die, nach Max Bill, „ohne Anlehnung an Naturerscheinungen oder deren Transformierung, also nicht durch Abstraktion entstanden sind.“ Während sich die Konkrete Kunst mittels Arithmetik einer möglichst objektiven Darstellung der Wirklichkeit anzunähern versuchte, indem sie sich auf die logische Wahrheit der Mathematik stützte, vernachlässigte sie stillschweigend die Empirie der Dinge. Das konkrete Bild wurde hinsichtlich der Wahrnehmung der Welt referenzlos.

Um durch Wittgensteins Schrank hindurchzugehen, das heißt ihn nicht als Kulisse, sondern als Gegenstand wahrzunehmen und ihn auch als solchen zu begreifen, braucht es, wie bereits angedeutet, Informationen über dessen physische Existenz. Kunst, die sich mit der Empirie der Dinge beschäftigt, muss sich also ihre Referenz auf die Wirklichkeit bewahren. Um der Wirklichkeit dabei ein Stück Wahrheit abzutrotzen, kann sie, wie es die Arbeiten von Anita Stöhr Weber zeigen, einen Umweg wählen, indem die Kunst auch von den Seiten der Dinge spricht, welche wir nicht sehen. Verweisen die Arbeiten nicht auf einen Ort, eine Tat, eine Herkunft und damit auch auf eine andere Zeit? Als präserter Vermittler von Wirklichkeit steht in Stöhr Webers Kunst die Farbe. Sie ereignet sich an einem Ort, durch eine Tat, verweist auf eine Herkunft und trägt damit auch eine andere Zeit. Die Farbe regiert in den Werken über unsere Wahrnehmung, wie ein Verb über Sätze regiert. Denkt man sich die Farbe als Verb so nimmt man wahr, wie sie Teile der uns umgebenden Welt erkundet, berührt, durchdringt, in Besitz nimmt und erfasst – gleich einem empfindlichen Sensorium, das wir von den sensiblen Fingerspitzen unserer Hände her kennen. Anita Stöhr Webers Empirie der Farbe bildet eine ästhetische Codierung der Welt, die nicht mehr als Malerei stattfindet. Ihre Kunst ist ungemalt, da Anita Stöhr Weber die Farbe als indexikalisches Zeichen formuliert. Graue Dispersionsfarbe, die vollflächig auf eine Wand aufgetragen ist, kann deshalb nichts anderes mehr sein als ein „Anstrich“.