Annegret Soltau: Fotovernähungen.
„Generative“ und kunsthistorische Aspekte.

Magisterarbeit
im Studiengang Angewandte Kulturwissenschaften
im Hauptfach Bildende Kunst

an der
Universität Lüneburg

eingereicht von Christel Michael
bei Prof. Dr. Karl Clausberg

Lüneburg, Januar 1997

INHALTSVERZEICHNIS

I **EINLEITUNG** ..... S. 1

II **"GENERATIV - MIT TOCHTER, MUTTER UND GROßMUTTER" NR. 36 - BILDBESCHREIBUNG UND TITEL** ..... S. 4
1. Beschreibung von Nr. 36 ..... S. 4
2. Aussagen des Titels ..... S. 5

III **FOTOGRAFISCHE DARSTELLUNG: VIER NACKTE FRAUEN IN EINER REIHE AUFGESTELLT** ..... S. 8
1. Nackte Frauenkörper ..... S. 8
2. Der Aufstellungsmodus der Reihe ..... S. 12
3. Körperbeschreibung und Altersstufen ..... S. 14
4. Die Geste der Umarmung ..... S. 19
5. Exkurs: „Die sieben Lebensalter des Weibes“ ..... S. 22
6. Vier Frauen ..... S. 31

IV **ERSTELLEN DER FOTOGRAFIE** ..... S. 34
1. Einsatz der fotografischen Technik ..... S. 34
2. Intersubjektive Aspekte der Fotosituation ..... S. 39
3. Realität, Raum und Zeit ..... S. 44

V **BEARBEITUNG DER FOTOGRAFIE** ..... S. 48
1. Risse und fotografierte Frauenkörper ..... S. 48
2. Vertauschen und Wiedereinsetzen ..... S. 53
3. Vernähen von „Körperrahmen“ und „Körperfragment“ ..... S. 58
4. Auswahl der bearbeiteten Körperteile ..... S. 65
5. Einbezug der Rückseite ..... S. 68
6. Zusammenfassung: Der generative Wandlungsprozeß ..... S. 71

VI **„GENERATIV“, FOTOVERNÄHUNG, COLLAGE UND FOTOMONTAGE** . S. 76
1. Nr. 36 im Kontext von acht vergleichbaren Fotovernähungen ..... S. 76
2. Der Werkzyklus "generativ" ..... S. 83
3. Fotovernähungen..... S. 92
4. Fotovernähung, Collage und Fotomontage ..... S. 94

VII **SCHLUßBETRACHTUNG**..... S. 98

IIX **ANHANG**..... S. 105
Abbildungen..... S. 105
Abbildungsverzeichnis und -nachweis..... S. 112
Werkverzeichnis „generativ“ ..... S. 114
Annegret Soltau: Biografische Eckdaten ..... S. 119
Literaturverzeichnis ..... S. 120

I EINLEITUNG

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Fotovernähungen von Annegret Soltau, wobei der Begriff der „Fotovernähung" eine Wortschöpfung der Künstlerin ist. Der Titelbegriff „generativ" zielt direkt auf den Werkzyklus „generativ" ab, welcher zu den aktuellen Arbeiten der Künstlerin gehört. In dieser Arbeit soll dargestellt werden, daß Generativität in den Vernähungen des Werkzyklus „generativ" auf zwei Ebenen visualisiert wird. Andere mögliche Deutungen der Vernähungen sollen vernachlässigt werden. Bedeutungsaspekte des Wortes „generativ" werden im ersten Kapitel im Rahmen der Titelbetrachtung dargestellt. An den entsprechenden Stellen werden auch kunsthistorische Bezüge zu „generativ" hergestellt.

Im Zentrum dieser Arbeit soll die exemplarische Betrachtung von „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 aus dem Werkzyklus „generativ" stehen. Die Nummer bezieht sich auf die Numerierung der gesamten Serie „generativ" von Annegret Soltau, welche von der Künstlerin in einem Werkverzeichnis aufgenommen wurde, das sich im Anhang dieser Arbeit befindet. Dabei sind die aus Kontaktabzügen erstellten Schwarzweißvernähungen, welche sich ebenso auf Fotomotive der Serie „generativ" beziehen, im Werkverzeichnis von Annegret Soltau nicht aufgenommen worden.

Da sich nach meiner Ansicht der generative Prozeß am deutlichsten in denjenigen Vernähungen des Werkzyklus „generativ" zeigt, auf denen alle vier Frauen zusammen dargestellt sind, wurde mit der Nr. 36 eine jener Fotovernähungen ausgewählt, auf denen alle vier Frauen zusammen abgebildet sind. Es gibt im Werkzyklus „generativ" elf Vernähungen gleichen Titels, davon sind acht von der Vorgehensweise her der Nr. 36 sehr ähnlich und aus demselben Fotomotiv entstanden. Unter diesen acht Vernähungen zeichnet sich die Nr. 36 durch das Vorhandensein mehrerer Charakteristika aus, welche ich als repräsentativ für die weiteren sieben Vernähungen erachte. Weiterhin befindet sich die Vernähung Nr. 36 beim jetzigen Stand der Werkgruppe vom Zeitpunkt der Herstellung her gesehen in der Mitte des Werkzyklus'.

Im Werkzyklus „generativ" werden vier Frauen der weiblichen Linie Annegret Soltaus fotografisch dargestellt, wobei die Künstlerin selbst eine der abgebildeten Frauen ist. Bei den Fotografien wurden in weiteren Arbeitsschritten Teile aus den fotografierten Körpern ausgerissen. An die Stellen der fehlenden Fragmente wurden andere Rißstücke eingenäht, welche den gleichen Körperbereich, der jedoch von einer anderen Frau stammt, zeigen.

Die Wortschöpfung „Fotovernähung", mit der Annegret Soltau die hier zu betrachtenden Arbeiten und weitere bezeichnet, ergibt - liest man beide Wörter getrennt - zwei der Bereiche, mit denen sich diese Arbeit im Zusammenhang mit der Werkgruppe „generativ" auseinandersetzen wird. Aufgeteilt in den Bereich „Fotografie" und „Bearbeitung der Fotografie", orientiert sich die Arbeit methodisch an dem Nachvollzug der Vorgehensweise der Künstlerin, so daß eine in mehrere Bereiche aufgegliederte detaillierte Beschreibung, der

jeweils analytische und interpretierende Elemente folgen, in ihrer Reihenfolge am Entstehungsprozeß der Vernähungen orientiert ist.

An erster Stelle soll eine Bildbeschreibung im Überblick erfolgen, welche in den folgenden Kapiteln jeweils in Teilaspekten detailliert weitergeführt wird. Ebenso werden die „generativen" Aspekte des Titels „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" im ersten Kapitel aufgezeigt.

Danach soll als erster Teil der intensiven Betrachtung die Darstellung der vier Frauen auf der Fotografie detailliert beschrieben und im Hinblick auf „generative" und kunsthistorische Aspekte ausgedeutet werden. Dies geschieht durch eine Aufgliederung des Dargestellten in den Aspekt der Nacktheit der vier Frauen, in den Aufstellungsmodus der Reihe und weiterhin in die aus der Beschreibung der einzelnen fotografierten Körper zu benennende jeweilige Altersstufe sowie Ausführungen über die Geste der Umarmung. Im Rahmen eines Exkurses erfolgt auch ein Vergleich mit einer exemplarisch ausgewählten Darstellung der Lebensalter. An abschließender Stelle soll in diesem Abschnitt die Vierzahl der Frauen kommentiert werden.

Im Folgenden wird die Art und Weise der Herstellung der Fotografie, aufgeteilt in einen materiell-technischen und einen die zwischenmenschliche Ebene behandelnden Abschnitt, nachvollzogen.

Ein weiteres Kapitel dieser Arbeit, welches dem zweiten Teil des Herstellungsprozesses gewidmet ist, vollzieht die Veränderung der Fotografie in weiteren Arbeitsschritten, namentlich dem Reißen, Vertauschen und Vernähen deskriptiv nach.

Da die Vorgehensweise dieser Arbeit vom Speziellen ins Allgemeine geht, folgt nach der ausführlichen exemplarischen Betrachtung ein Teil, welcher die ausgewählte Vernähung Nr. 36 im Kontext mit acht sehr ähnlichen Vernähungen „generativ" sowie dem gesamten Werkzyklus betrachtet.

Weiterhin sollen Bezüge zu den anderen bisher entstandenen Fotovernähungen der Künstlerin hergestellt werden, und es soll eine Abgrenzung zu Collagen und Fotomontagen stattfinden.

In der Schlußbetrachtung werden unter dem Blickwinkel „generativ" noch einmal alle betrachteten Ebenen zusammengefaßt aufgegriffen und es wird die Darstellung der bisher schwierigen Rezeptionsgeschichte der Werkgruppe „generativ" aufgegriffen.

Es gibt bisher zwei weitere wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit Annegret Soltaus Kunstschaffen auseinandergesetzt haben:

Martina Mouchot behandelte im Rahmen ihrer Magisterarbeit alle bis 1991 entstandenen Werke von Annegret Soltau, die sie feministischem Kunstschaffen zuordnet, da Annegret Soltau das konventionelle Bild der Frau zerstört. (vgl. Mouchot) Jedoch grenzt Mouchot das Werk Annegret Soltaus von einer von ihr beschriebenen Mythologisierung ab, auf die sich die Frauenbewegung eingelassen hat und die sich zum Teil auch in der feministischen Kunst wiederfindet. (vgl. Mouchot) Da Mouchots Arbeit aus dem Jahr 1991 stammt, kann sie die Werkserie „generativ", welche 1993 begonnen wurde, nicht berücksichtigen.

Eine weitere Diplomarbeit, die von Ulrike Brink angefertigt wurde, behandelt insbesondere den Aspekt der Selbstdarstellung. Unter diesem Blickwinkel wird Annegret Soltaus Fotovernähung „Mit Füchsin" von 1988 aus der Werkreihe „Grima" zusammen mit Werken von Jürgen Klauke und von Anna & Bernhard Blume dargestellt. Die Darstellung des Selbst ist jedoch in der vorliegenden Arbeit ein untergeordneter Aspekt, welcher im Rahmen des Kapitels IV angesprochen werden soll. Das Problem der Selbstdarstellung ist aus meiner Einschätzung heraus bei der Serie „generativ" zu vernachlässigen, da der Körper der Künstlerin sowie die Körper der anderen Frauen der weiblichen Linie von Annegret Soltau nicht individuell, sondern als Vertreterinnen für ihre jeweils im Titel definierten Familienfunktion der Großmutter, Mutter und Tochter stehen und die Person der Künstlerin im Titel nicht erscheint.

Weiterhin gibt es Kataloge, Zeitungsberichte und Essays zu einzelnen Arbeiten Annegret Soltaus. Auch liefert das Buch „Von innen nach außen" mit einem Aufsatz von Renate Petzinger einen Zusammenhänge herstellenden Überblick über Entwicklungen im Gesamtwerk von Annegret Soltau.

Außerdem lege ich dieser Arbeit zwei aufgezeichnete Gespräche sowie mehrere Briefe Annegret Soltaus, welche auf meine brieflich gestellten Fragen Antworten geben, zugrunde.

II „GENERATIV - MIT TOCHTER, MUTTER UND GROßMUTTER“ - BILDBESCHREIBUNG UND TITEL

In diesem Kapitel soll die exemplarisch ausgewählte Vernähung Nr. 36 (Abb. 1) im Überblick beschrieben werden. Eine detaillierte Beschreibung isolierter Elemente soll in den jeweils folgenden Kapiteln erfolgen.

Im zweiten Teil dieses Kapitels sollen die „generativen“ Aspekte, welche sich schon im Titel widerspiegeln, aufgezeigt werden.

Abb. 1: "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36

1. Beschreibung von Nr. 36

Die Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ ist 21 x 30 cm groß.[1] Mittig und vor einem grauen Hintergrund stehen vier nackte Frauen aufrecht nebeneinander. Sie sind mit der Vorderseite ihrer Körper und ihren Gesichtern dem Betrachter frontal zugewandt. Sie haben, mit Ausnahme der ganz links stehenden sehr alten Frau, welche sich mit beiden Händen und Armen auf ihre Krücken stützt, und der ganz rechts stehenden jungen Frau, ihre Arme umeinandergelegt.

---

[1] Die Vernähung wird dem Betrachter im Ausschnitt gezeigt, so daß eine auf der rechten Seite befindliche Säule nicht sichtbar ist. Die Größe des gezeigten Ausschnittes ist dementsprechend kleiner.

Es handelt sich bei der Abbildung um eine Farbfotografie, genauer um einen positiven seitenrichtigen Cibacromeabzug. In diesem Fotoabzug sind weiße Rißkanten auszumachen, welche darauf hinweisen, daß bestimmte Körperbereiche aus der Abbildung herausgerissen wurden. Bei den Ausreißungen handelt es sich bei allen vier Frauen um die Augen- und Stirnpartie, die Mundregion und den Brustbereich. Weitere Risse gehen in die abgebildeten Körper nicht hinein. Diese wurden wiederum mit ausgerissenen Fotofragmenten, welche ebenfalls weibliche Körper bzw. deren Fragmente zeigen, vernäht. Die Vernähung zeichnet sich durch eine grob ausgeführte Naht aus. Offensichtlich handelt es sich aber bei den eingenähten Körperfragmenten um die einer in einem anderen Alter befindlichen Frau.

Das Alter der vier Frauen ist offensichtlich verschieden, was an den Körpern abzulesen ist, denn alle vier Frauen sind mit allen körperlichen Merkmalen des jeweiligen Alters, wie zum Beispiel grauem Haar, Runzeln, Falten, hängenden Brüsten oder Krampfadern, abgebildet worden. Im Nebeneinander steht die offensichtlich älteste der vier Frauen ganz links. Es folgt rechts daneben eine etwas jüngere, aber dennoch als „alt" zu bezeichnende Frau. Wiederum rechts daneben steht eine Frau mittleren Alters. Noch weiter rechts steht eine junge Frau, welche gerade die Kindheit hinter sich gelassen hat.

Die Rückseite der Fotovernähung "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36, welche ebenso für den Betrachter sichtbar ist, ist weiß. Sie zeigt die schwarzen linearen Fadenverläufe als Verbindungen zwischen den Nähstichen der Vorderseite. Es gibt kürzere und längere Fadenverläufe, und es sind auch Knoten und Verschlingungen des Nähfadens auszumachen. Eine Häufung der langen Fadenverläufe gibt es im Mittelbereich der weißen Fläche auf der Rückseite der Vernähung.

2. Aussagen des Titels

Die Betrachtung des Titels grenzt im Zusammenhang mit der Vernähung deren Ausdeutung ein. Sie soll in zwei Abschnitte unterteilt werden. Der Titel „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" basiert, wie alle Titel des Werkzyklusses „generativ", auf einer zweigeteilten Struktur, bei der an erster Stelle das Adverb „generativ" steht, an zweiter Stelle folgt nach einem Bindestrich und der Konjunktion „mit" eine Auflistung von Bezeichnungen weiblicher Verwandtschaftsgrade.

- Aspekte des Wortes „generativ"

Das Wort „generativ" bedeutet laut Fremdwörterbuch des Dudenverlages „die geschlechtliche Fortpflanzung betreffend" und wird begrifflich der Biologie zugeordnet. Das

lateinische Wort „generatio" verweist auf die Zeugungskraft, wobei Zeugung die aktive männliche Tätigkeit bei der Fortpflanzung ist, die weibliche ist biologisch zunächst die passive Empfängnis, welche in der Schwangerschaft und Stillzeit, sowie traditionellerweise der Aufzucht der Kinder ihre Fortsetzung findet, so daß die weibliche Seite somit wesentlich umfassender ist.[1] Der biologische Begriff der „geschlechtlichen Fortpflanzung" setzt jedoch voraus, daß beide Geschlechter für die Fortpflanzung notwendig sind.

In der ausgewählten Fotovernähung sind jedoch ausschließlich Frauen zu sehen, ebenso werden im Titel ausschließlich weibliche Verwandtschaftsbezeichnungen aufgelistet. Sieht man in Annegret Soltaus Vernähungen eine Darstellung biologischer Fortpflanzungsfähigkeit, so wird dabei der männliche Part ausgelassen, so daß in diesen Vernähungen weibliche Fortpflanzungsfähigkeit oder Fruchtbarkeit thematisiert wird.

Der Begriff der „Generationen" bezeichnet nach dem Fremdwörterbuch „die einzelnen Glieder der Geschlechterfolge". In der vorliegenden Vernähung Nr. 36 werden Frauen in verschiedenen Altersstufen dargestellt, welche im Titel als einer Familie zugehörig gekennzeichnet werden. Der Aspekt der Generationenfolge als „generativer" Aspekt kann also ebenso in der Vernähung gesehen werden.

Weiterhin kann die Bedeutung von „generativ" über die biologische Begrifflichkeit hinausreichen. So sieht zum Beispiel die Psychoanalytikerin Marina Gambaroff in dem Aufsatz „Das emotionale Erleben von Generativität" die biologische und physiologische Fortpflanzungsfunkion, welche aus Empfängnis, Zeugung, Schwangerschaft und Geburt besteht, erweitert um deren psychische Repräsentanz im Bewußtsein und im Unbewußten. (vgl. Gambaroff 1984,169 f.)

Annegret Soltau sagte im zweiten Gespräch mit der Verfasserin zur Verwendung der adjektivischen Form des Wortes „Generation", daß durch die Kleinschreibung und die Endung „-iv" etwas nicht Festes und somit im Wandel Befindliches beschrieben werde. (vgl. Soltau 1996) Das Adjektiv „generativ" lautet ähnlich wie „aktiv", so daß der Zustand oder Umstand des „Fruchtbarseins" als eine aktive Seinsweise aufgefaßt werden kann.

Alle aufgeführten Aspekte des Begriffs „generativ" sollen im Rahmen dieser Arbeit im Kontext des Werkzyklus' „generativ", insbesondere bei der exemplarischen Betrachtung der Vernähung Nr. 36, erörtert werden.

---

[1] Barbara Duden (43) verweist in ihrer „Geschichte unter der Haut" darauf, daß aus der „generatio", welche weibliche Fruchbarkeit bezeichnet hat, im 19. Jahrhundert die „reproductio", also die Reprokuktionsfähigkeit geworden ist, was dem Menschenbild des „Homo oekonomikus" entspricht.

- Die Aufzählung nach dem Bindestrich

Nach dem Wort „generativ" folgt bei dem Titel der Vernähung Nr. 36 und bei jedem weiteren Titel des Werkzyklusses „generativ" ein Bindestrich als Trennungsmarkierung zu einem zweiten Teil, bei dem mit der Konjunktion „mit" eine Aufzählung eingeleitet wird. Das Wort „mit" nach dem Bindestrich zusammen mit der adverbialen Form „generativ" impliziert eine aktive Beteiligung der vier Frauen. Die folgende Aufzählung besteht aus den weiblichen Verwandtschaftsbezeichnungen in Bezug auf die Künstlerin „Tochter", „Mutter" und „Großmutter". So hat der Titel auch die Funktion der verwandtschaftlichen Zuordnung der dargestellten Frauen zueinander, denn ausschließlich aus dem Titel geht hervor, daß es sich bei den Dargestellten um Frauen der weiblichen Familienlinie der Künstlerin handelt. Hingegen werden Namen, welche Identität und Individualität andeuten könnten, im Titel nicht genannt. Damit weist die Auflistung weiblicher Verwandtschaftsbezeichnungen zum einen auf die weibliche Generationenfolge hin, zum anderen aber auch auf weibliche Fruchtbarkeit, welche die Folge der Generationen erst ermöglicht hat. Analog zu der Reihenfolge dieser Auflistung wird die abgebildete junge Frau, welche ganz rechts steht, in dieser Arbeit als „Tochter" benannt. Es handelt sich bei dieser Frau auch tatsächlich um die Tochter der Künstlerin. (vgl. Soltau 1995) Mit „Mutter" ist offensichtlich die zweitälteste Frau auf der Fotografie gemeint. Sie ist die Mutter der Künstlerin und soll auch in dieser Arbeit als solche bezeichnet werden. (vgl. Soltau 1995) Die abgebildete sehr alte Frau, wel-che ganz links steht, soll im folgenden immer mit „Großmutter" bezeichnet werden, wobei die Anführungszeichen sich darauf beziehen, daß es sich bei der abgebildeten Frau eigent-lich um eine Nachbarin der Künstlerin handelt. (vgl. Soltau 1995) Bei der vierten Frau, wel-che auf der Vernähung zwischen der Tochter und der Mutter steht, handelt es sich um die Künstlerin selbst, die sich in der Titelauflistung wegläßt. (vgl. Soltau 1995) Offensichtlich setzt sie voraus, daß der Betrachter im Zusammenhang mit den drei aufgelisteten weiblichen Verwandtschaftsbezeichnungen und der Konjunktion „mit" eine Bezeichnung für die Künstlerin dazudenkt. Vielleicht geht sie davon aus, daß dem Betrachter deutlich ist, daß ein Kunstwerk immer aus der subjektiven Perspektive des Kunstschaffenden konzipiert ist und daß sich insofern eine Mitnennung der Künstlerin im Titel erübrigt. Ein solcher Titel hätte etwa lauten können: „Selbstportrait mit Tochter, Mutter und Großmutter" oder: „Ich - mit Tochter, Mutter und Großmutter". In beiden Fällen wäre Annegret Soltau als Individuum und darüber hinaus als Künstlerin hervorgehoben worden. Die Tatsache, daß Annegret Soltau sich im Titel nicht mit aufführt, weist darauf hin, daß sie die Position der Künstlerin nicht herausheben möchte, sondern als sich als Gleiche unter Gleichen in die Reihe der Frauen stellt, so daß die Thematik der Vernähungen „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" die Darstellung der weiblichen Linie durch die Generationen ist, wobei die vier Frauen Vertreterinnen ihrer jeweiligen Familienfunktion und des Verwandtschaftsgrades sind. Auch ist der Titel ohne die Nennung der Künstlerin kürzer und griffiger.

III FOTOGRAFISCHE DARSTELLUNG: VIER NACKTE FRAUEN IN EINER REIHE AUFGESTELLT

In diesem Kapitel sollen „generative" und kunsthistorische Aspekte, welche der fotografischen Abbildung der vier nackten Frauen, die in einer Reihe nebeneinanderstehen, innewohnen, herausgestellt werden. Hierbei soll noch nicht auf die Art und Weise der Verwendung der Fotografie eingegangen werden. Ebenso soll die Weiterbearbeitung durch Reißen, Vertauschen und Einsetzen sowie das Vernähen noch unbeachtet bleiben, da zunächst nur die zugrundegelegte Fotografie separat betrachtet werden soll. So muß für die Betrachtung der Ausgangsfotografie eine Rekonstruktion der ausgerissenen Körperteile zu den ursprünglichen Körpern stattfinden, was im Text kenntlich gemacht werden wird.

Bei der Beschreibung der rekonstruierten Fotografie, welche die vier nackte Frauen in einer Reihe aufgestellt zeigt, soll eine Unterteilung in einzelne Elemente stattfinden, welche jeweils beschrieben und benannt werden sollen. Zuerst soll das Charakteristikum der Nacktheit und im speziellen der weiblichen Nacktheit hervorgehoben werden. Weiterhin sollen mögliche Assoziationen zum Aufstellungsmodus der Reihe aufgeführt werden. Hierauf erfolgt eine detaillierte Beschreibung jeder einzelnen Frau, um die jeweils dargestellte Altersstufe festzustellen und zu benennen. Weiterhin soll die Verbindung zwischen den Frauen, welche durch die Geste der Umarmung dargestellt wird, beschrieben werden. An dieser Stelle soll im Rahmen eines Exkurses ein abgrenzender Vergleich mit einer exemplarisch ausgewählten Darstellung der Lebensalter stattfinden. Als letztes folgt eine Darstellung der Aspekte, welche der Vierzahl der abgebildeten Frauen innewohnen.

1. Nackte Frauenkörper

Alle vier Frauen sind auf dem der Vernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 zugrundegelegten Foto gänzlich nackt abgebildet.

- Nacktheit, Aktdarstellung und Körper

Nacktheit ist in unserer Gesellschaft nicht der übliche Zustand, in dem sich Menschen einander begegnen, sondern Körper erscheinen im öffentlichen und auch meist im privaten Raum mehr oder weniger in Kleidung eingehüllt. So zeigen die nackten Frauenkörper auf der Fotografie auch, welche Körperteile sonst bedeckt sind, denn die Körper sind teilweise sonnengebräunt, teilweise kann man jedoch vage die Konturen von den sonst die Nacktheit verhüllenden Kleidungsstücken erkennen. Bei den vier Frauen sind dies unterschiedliche

Bereiche, was dem Schicklichkeitsgebot und den Modevorschriften des jeweiligen Alters entspricht.

Liebelt äußert sich zu dieser Thematik folgendermaßen:

> *Die Bekleidung gliedert den Menschen in bestimmter Weise in die Gesellschaft ein, die Nacktheit macht ihn sozial artlos. Der nackte Mensch wird im anderen Sinne betrachtet als der bekleidete, er beinhaltet erotisch/sexuelle oder personal/geistige Züge. Da der Mensch als Nackter jeder gesellschaftlichen oder persönlichen Inszenierung ermangelt, kann er in gewissem Sinne objektiver, allein in seinem natürlichen oder personal-geistigen So-Sein gesehen werden.* (Liebelt, 182)

Es handelt sich also bei der Nacktheit der vier Frauen um einen außerordentlichen und damit für die Anfertigung der Fotografie inszenierten Zustand. (vgl. Kapitel IV, 3. Abschnitt)

Die Darstellung nackter Körper verweist aber auch direkter auf die Materialität des Körpers als eine Darstellung eines bekleideten Körpers. Schon der Begriff „Körper" umfaßt lediglich die Biomasse oder die Materie, aus welcher ein Mensch besteht. Zum Menschsein dazugehörige Instanzen wie Geist oder Psyche befinden sich hingegen in immateriellen Bereichen. Wird der Mensch lediglich als Körper angesehen, so wird er zum naturwissenschaftlich faßbaren Objekt.

Seit dem 17. Jahrhundert wurde der Körper immer mehr vom Geist abgetrennt. Mit dem Geist wurde Erkenntnis verbunden, der Körper hingegen wurde negativ bewertet. Parallel dazu entstand ein mechanistisches Weltbildes, also die Vorstellung, daß Abläufe in der Natur denen einer Maschine gleichen, und in konsequenter Fortsetzung davon entstand die Vorstellung vom Körper als einer beherrschbaren Maschine. (vgl. Merchant, 192 ff.)

Die Vorstellung des Körpers als Maschine wird in unserer heutigen Gesellschaft weitergeführt, so daß körperliche Abläufe immer manipulierbarer und ersetzbar durch künstliche Vorgänge werden, wie z.B. die Entwicklungen von „virtual reality", Genmanipulationen oder Organtransplantationen zeigen. Weniger spektakulär sind Manipulationen des Körpers, welche ebenso als Auswüchse der Annahme des Körpers als Maschine angesehen werden können und welche die Eigenschaften „jung", „gesund", „durchtrainiert" und einen idealen Körperbau als Zielsetzungen nehmen, welche durch „arbeiten am Körper" z.B. durch Bodybuilding, Schlankheitsdiäten oder plastische Chirurgie erreicht werden sollen. Barbara Wichelhaus stellt dazu fest, daß

> *zu den wohl radikalsten Erfahrungen gesellschaftlicher Entwicklung der letzten Jahrzehnte ... die Möglichkeiten zur Neu- oder Rekonstruktion des menschlichen Körpers durch Naturwissenschaftler und Ingenieure [gehören]. Sie entfernen und verpflanzen Körperteile, übertragen den Maschinen Intelligenz- und Organfunktionen, lassen „Maschinen" sogar operieren, ziehen Föten in künstlichen Gebärmüttern auf, verändern Genetik und Geschlecht oder, einem Schönheitsideal entsprechend, Gesichter, Brüste, Schenkel u. ä. und ermöglichen letztlich auch ein Leben in einer „anderen", einer virtuellen Welt.* (Wichelhaus, 1994)

Auch Annegret Soltau äußerte sich in unserem Gespräch dazu:

Wenn das dann so ausartet, daß dadurch neue Richtlinien entstehen, wie ein Körper auszusehen hat oder wie ein Mensch auszusehen hat, dann finde ich das sehr schlimm, dann finde ich das fast faschistisch. (Soltau, 1995)

Mit Beginn der 70er Jahren gab es aber auch eine Wiederentdeckung des Körpers.

Die (Wieder-)Entdeckung, die (Wieder)- „Belebung" des Körpers durchzieht seit den 60er/70er Jahren alle Bereiche menschlichen Lebens. ... Verfolgt man das Phänomen „Körper" sowohl in der Alltagserfahrung wie auch den Medien, in Kunst und Kultur, bestätigt sich diese Auffassung. Neben vielen positiven „Besetzungen" künstlerischer, kultureller, pädagogischer, therapeutischer, auch gesellschaftskritischer Art, lassen sich kuriose, absurde und ebenso mißbräuchliche Vereinnahmungen des „wiederentdeckten" Körpers feststellen: z.B. die Verherrlichung des Körpers in Körperkulten, der exzessiv auf sportliche Hochleistung getrimmte Körper, die Vermarktung des Körpers als Ware, insbesondere des Frauenkörpers auch unter dem Deckmantel befreiter Sexualität, exhibitionistische Zurschaustellung (z.B. im Body-building), dubiose Praktiken, den eigenen Körper zu „erleben" (z.B. Aquaenergetik, Urschreitherapie) oder Körperverletzungen (Tatooing) auch masochistischer Art (piercing, branding) etc. (Wichelhaus, 15)

Dieses Spannungsfeld zwischen Nacktheit, Vorstellungen von Aktdarstellungen des weiblichen Körpers und dem zwiespältigen Verhältnis des heutigen Menschen zu seinem Körper ist einer der Bereiche, welcher durch die hier exemplarisch betrachtete Fotovernähung angesprochen wird.

- Kunsthistorische Aspekte weiblicher Nacktheit

Bei den von Annegret Soltau in der Fotovernähung "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 dargestellten Frauen handelt es sich um weibliche nackte Körper, womit sie nicht nur auf den Körper im allgemeinen, sondern insbesondere auf den weiblichen Körper verweist.

John Berger konstatiert, daß in der Aktdarstellung in der europäischen Malerei Frauen das hauptsächliche, immer wiederkehrende Thema waren (vgl. Berger, 44), wobei er an anderer Stelle feststellt:

Man malte eine nackte Frau, weil man es genoß, sie anzuschauen. (Berger, 48)

Beispielhaft für die Darstellung einer nackten Frau in der Kunst sei das Motiv der Venus genannt, welches zu den am häufigsten vorkommenden Bildtypen der Kunstgeschichte gehört. (vgl. Liebelt, 184) So bezeichnet Peters die Venus als das Hauptmotiv des Weiblichen in der Renaissance, dem sie als die Verkörperung der Welt des Männlichen Herakles gegenüberstellt (vgl Peters, in: Köhler, 45). Als beispielhaft nennt Peters eine Darstellung der Venus von Giorgione:

[Diese liegt,] ganz in sich selbst versunken, mit geschlossenen Augen vor einer Landschaft. Im Gegensatz zu Herakles, der in die Welt hinausdrängt, wird Venus als in sich ruhend aufgefaßt, wie die Natur, der sie zugeordnet ist. Giorgione beschreibt den Körperumriß der Venus fließend und weich. Das Fluidum ihrer Gestalt verschmilzt mit dem

> *Fluidum der Landschaft, die sich im Grenzenlosen verliert. Herakles repräsentiert die durch menschliches Handeln gestaltete Welt. Venus dagegen verkörpert die sinnliche Energie des Naturhaften.* (Peters, 45)

Peters stellt also in diesem Gemälde eine Gleichsetzung der nackten Frau mit der Natur fest.

Ein weiterer Aspekt der Darstellung der nackten Frau liegt in der sexuellen Verfügbarkeit. So schreibt Peters:

> *In der Kunst kristallisiert sich im Zug dieses Kultivierungsprozesses [des Sinnlichen] das Erotische immer stärker als selbständiges Motiv heraus. Die antike Mythologie beschreibt eine Fülle von Variationsmöglichkeiten erotischer Annäherungen ebenso wie das Alte Testament. In Themen wie „Bathseba" oder „Susanna im Bade" ist die verführerische Wirkung des weiblichen Körpers in eine sich daraus entwickelnde Geschichte eingebettet. ... In der Kunst wird der weibliche Körper zum Hauptmotiv der Sinnenkultur.* (Peters, in: Köhler, 46)

Beide Aspekte der Darstellung des nackten weiblichen Körpers, die Gleichsetzung mit der Natur sowie die erotische Attraktivität treffen bei der Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" nicht zu, denn das Adjektiv „generativ" im Titel weist deutlich auf die weibliche Fruchtbarkeit als wesentliche Bildaussage hin. Allerdings erscheint es untypisch, weibliche Generativität mit Hilfe nackter Frauenkörper darzustellen. Es gibt nach meiner Auffassung keine Bildtradition, welche weibliche Nacktheit mit dem dieser Arbeit zugrundegelegten umfassenden Begriff weiblicher Generativität gleichsetzt, so daß der Betrachter zunächst versucht, in der Nacktheit der vier Frauen die sinnliche Animation abzulesen. Diese Erwartungshaltung wird jedoch zum einen durch die Abfolge der verschiedenen Altersstufen enttäuscht, denn der alte weibliche Körper gilt nicht als verführerisch. Zweitens liegt die Enttäuschung in der Verwendung der weiblichen Familienangehörigen der Künstlerin als Modelle, welche keine Idealkörper haben. Als dritte und sicherlich wesentliche Enttäuschung der Erwartungshaltung wird jedoch durch die Weiterbearbeitung der Fotografie, welche an späterer Stelle ausführlich dargestellt werden wird, die Bedeutung der weiblichen Nacktheit gänzlich entgegen des herkömmlichen Verständnisses verändert.

So kann zunächst festgestellt werden, daß bei der isolierten Betrachtung der Nacktheit zunächst nur der Titel „generativ" auf weibliche Fruchtbarkeit hinweist.

2. Der Aufstellungsmodus der Reihe

Die Aufstellung der vier Frauen in einer Reihe ist für mich das entscheidende Kriterium für die Auswahl von acht ähnlichen Vernähungen im Werkzyklus „generativ" und davon insbesondere der Vernähung Nr. 36 für die exemplarische Betrachtung unter „generativen" Aspekten gewesen, denn die Reihe zeigt schon auf der der Vernähung zugrundegelegten Fotografie einen „generativen" Aspekt durch das aufreihende Nebeneinander der Generationenfolge.

In diesem Abschnitt soll dargestellt werden, welche Bildaussagen in der Aufstellung der vier Frauen in einer Reihe liegen.

Zunächst sei festgestellt, daß die Körperhaltung einer jeden der abgebildeten Frauen in einer Reihe annähernd gleich sein kann, so daß Unterschiede zwischen den Frauen deutlich erkennbar sind und somit vergleichend benannt werden können. Annegret Soltau hat sich selbst zusammen mit den anderen drei Frauen in einer Reihe nebeneinander aufgestellt, so daß alle vier Frauen mit ihren dem jeweiligen Lebensalter entsprechenden Körperausprägungen aufrecht und frontal dem Betrachter gegenüberstehen:

> *Ich möchte die Figuren frontal und direkt zeigen, so daß alles gut sichtbar ist (Körper und Gesicht)... .*(Soltau, im Brief an die Verfasserin vom 25.09.95)

Das Nebeneinander der vier verschiedenen Altersstufen, welches durch die Aufstellung der vier Frauen in der Reihe erreicht wird, kann als Visualisierung von natürlichen Entwicklungsprozessen gedeutet werden. Von links nach rechts betrachtet, zeigt die Reihe durch die Abfolge der Generationen den natürlichen Prozeß der Entwicklung zur Jugend, so daß sich das Adjektiv „generativ", mit welchem der Titel der Vernähung beginnt, als Folge der Generationen in der Aufreihung abgelesen werden kann.

Wird die Reihe von links nach rechts gelesen, kann in der Aufreihung der individuelle Alterungsprozeß, also biologisch betrachtet ein Ausschnitt aus der Ontogenese[1] des Menschen, welche letztlich zum Tode führt, abgelesen werden. So wird durch das Fortschreiten der Reihe nach links in Richtung der „Großmutter" die Endlichkeit des individuellen menschlichen Seins deutlich. Diese Lesart der Reihe steht jedoch im Gegensatz zu den Gesetzlichkeiten des Mediums Fotografie, denn auf einer Fotografie können nicht gleichzeitig vier Altersstufen eines einzigen Menschen zusammen abgebildet werden (vgl. Kapitel IV, 3. Abschnitt), es sei denn, es handelt sich um eine Fotomontage. (vgl. Kapitel VII, 2. Abschnitt)

---

[1] Meyers Kleines Lexikon Biologie (355) versteht unter der Ontogenese oder Ontogenie die „gesamte Entwicklung eines Individuums", welche „von der befruchteten Eizelle über die Keimesentwicklung, das Heranwachsen zum fortpflanzungsfähigen Alter, das Altern bis hin zum Tod des Individuums" führt.

Beide Lesarten der Reihe, also die Generationenfolge und die Ontogenese des Individuums, sind Prozesse des menschlichen Lebens, die durch das Nebeneinander der vier nackten Frauen, welche sich in verschiedenen Altersstufen befinden, dargestellt werden.

Weiterhin lassen sowohl die Generationenfolge als auch die Entwicklung des Individuums zum Alter hin im Verlauf der Reihe ein Auf und Ab erkennen, denn die Reihung nach der Chronologie des Alters der einzelnen Frauen ergibt durch die verschiedenen Körpergrößen der vier Frauen eine Wellen- bzw. eine Auf- und Abwärtsbewegung. Dabei ist die „Großmutter" die Kleinste, dann folgt etwas größer die Mutter, daneben steht die Künstlerin Annegret Soltau, welche alle anderen drei Frauen überragt, und dann folgt, wieder etwas kleiner, die Tochter. Diese Wirkung hat Annegret Soltau ganz bewußt bei ihrem Bildaufbau berücksichtigt:

> *Ich habe die Personen ... chronologisch nach Alter nebeneinandergestellt, so daß das Auf- und Abschwellen (versinken) (wachsen und kleinerwerden) deutlich wird.* (Annegret Soltau in einem Brief an die Verfasserin vom 25.09.95)

Neben der tatsächlichen Veränderung der Körpergröße verändert sich auch die Körperhaltung in der Reihe der Frauen von „unsicher" zu „sicher" und wiederum zu „unsicher", wobei die „Großmutter" unsicher, die Mutter sicher, Annegret Soltau sicher und die Tochter wieder unsicher steht, so daß die Körperhaltungen ebenfalls ein prozeßhaftes Auf und Ab zeigen, was in der Aufreihung ablesbar wird. Ähnlich verhält es sich mit der Körperkraft und der Selbständigkeit und vielen anderen menschlichen Eigenschaften. Sie werden größer und wieder kleiner, um mit dem Tod ganz zu verschwinden. In diesem Auf und Ab der aufgeführten Eigenschaften kann eine Halbkugel oder ein Bogen gesehen werden, was z.B. der Sonnenlaufbahn im Tagesverlauf oder dem Mondzyklus entspricht. Auch weibliche Generativität ist geprägt durch die Erfahrung von prozeßhaftem Wachsen, insbesondere durch das Durchleben von Schwangerschaften und der Begleitung des Heranwachsens von Kindern. Auch findet die runde Form des Auf- und Ab ihre Entsprechung in mit Fruchtbarkeit verbundenen weiblichen Körperformen, wie dem Busen oder dem schwangeren Bauch, so daß der Halbbogen als Gegenform zum männlichen Phallus angesehen werden kann.

Insgesamt kann festgestellt werden, daß der Aufstellungsmodus der vier Frauen in der Reihe eine starre und geordnete Darstellung von dynamischen Wachstumsprozessen unterstützt, wie sie den medialen Möglichkeiten der Fotografie entspricht. (vgl. Kapitel IV, 3. Abschnitt)

3. Körperbeschreibung und Altersstufen

An dieser Stelle soll das fotografische Abbild von einer jeden der vier Frauen einzeln beschrieben werden. Besonderes Augenmerk soll auf die Spuren, welche der natürliche Alterungsprozeß, Arbeit, Leben und Schwangerschaften hinterlassen haben, gelegt werden. Die Spuren, welche jeder Körper trägt, deuten jeweils auf eine Altersstufe hin, welche benannt werden soll.

Betrachtet werden die Frauen jeweils von oben nach unten, also vom Kopf bis zu den Füßen und von links nach rechts. Ganz links steht die „Großmutter", daneben steht die Zweitälteste und so fort. Die Beschreibung folgt also der üblichen Leserichtung der Seite eines Buches.

Zur Betrachtung der der Vernähung zugrundegelegten Fotografie werden die ausgerissenen, vertauschten und wiedereingenähten Körperfragmente jeweils bei den ehemaligen Körpern rekonstruierend mitbeschrieben, so daß jede einzelne Frau mit ihren eigentlichen Körperteilen beschrieben werden soll. Dies wird jedoch jeweils im Text kenntlich gemacht. Die Erweiterung der Darstellung durch die Weiterbearbeitung durch Ausreißen, Vertauschen und Vernähen ausgewählter Körperteile erfolgt, ebenso wie die Betrachtung der Spezifika des Mediums Fotografie, in den später folgenden Kapiteln.

- Die „Großmutter"

Die „Großmutter" steht bei der Lesung der Reihe von links nach rechts als erste Frau in der Aufreihung ganz links. Ihr Gesicht ist von grauweißem Haar umrahmt, welches lang genug ist, um am Hinterkopf zusammengebunden zu sein. Die ausgerissene Augenpartie befindet sich in einem größeren Vergrößerungsmaßstab eingenäht in dem Gesicht der Tochter, also der jungen Frau, welche ganz rechts steht, wobei die mit herunterhängenden Tränensäcken versehenen Augen aus der fahlen Gesichtshaut dunkel hervorstechen. Weiterhin wirkt die sehr helle Gesichtshaut fast transparent. Die Lippen des Mundes, dessen Ausrißfragment bei der Künstlerin eingenäht wurde, sind nach innen eingefallen. Vom unteren Teil des Gesichtes des nach vorn übergeneigten Kopfes wird der Hals aufgrund der gebückten Haltung verdeckt. Weiterhin markieren kantig hervortretende Knochen den nach vorn gezogenen Schulterbereich der sehr alten Frau. Auch die Schlüsselbeinknochen treten deutlich hervor. Die beiden unterschiedlich großen, beutelartig nach unten hängenden Brüste mit sich bläulich abzeichnenden Adern sind wiederum bei der ganz links plazierten Tochter eingenäht worden. Am Brustansatz sind jeweils recht und links Eindellungen zu sehen. Insgesamt ist der Oberkörper nach vorn und nach innen gesunken, was auf das Krankheitsbild der Alterskrankheit Osteoporose hindeutet. Auch ist die „Großmutter", wie alle alten

Menschen und insbesondere Frauen, kleiner geworden, denn sie ist in sich zusammengesunken, was vermutlich ebenso eine Folge von Osteoporose ist, so daß sie die kleinste der vier Frauen ist. Auch insgesamt hat die „Großmutter" eine gekrümmte Körperhaltung. Beide Arme liegen im Krückgriff, eine Umarmung der neben ihr stehenden Mutter kann nicht stattfinden, denn die Hände umfassen fest den Krückgriff, so daß die Knöchel hervortreten.

Die Haut der „Großmutter" ist faltig und runzelig, insbesondere an den Oberarmen hat man den Eindruck, daß für den Körper viel zuviel Haut vorhanden ist. An den Unterarmen treten die Adern dick heraus, und die Innenseite des linken Armes zeigt weitere Altersfalten. Weiterhin markiert unter einem breitgezogenen Nabel eine wulstige Bauchfalte den Unterleib. Darunter folgt der Schambereich, welcher sich durch das im Alter häufig anzutreffende fast gänzliche Fehlen von Schambehaarung auszeichnet, so daß die äußeren Schamlippen im Ansatz erkennbar sind.

Von der Hüfte an sind die Beine leicht nach links gedreht. Offensichtlich kann die „Großmutter" nicht mehr aufrecht stehen, so daß die heutzutage üblichen Gehhilfen das auffälligste Attribut der „Großmutter" sind. Weiterhin sind beide Beine im Kniegelenk eingeknickt, wobei das Hauptgewicht der Körperlast auf dem linken und hinteren Bein zu liegen scheint. Auch an Ober- und Unterschenkel treten Adern dick und blau hervor. Das eine leicht vorgestellte rechte Bein ist am Knöchel mit einem weißen Verband umwickelt. Vielleicht verbirgt sich dahinter eine offene Stelle. Das ganze Bein jedoch ist vom Knie an abwärts weißlich schimmernd. Vielleicht handelt es sich um Durchblutungsstörungen, eine weitere Alterskrankheit.

Das Stützen der „Großmutter" auf die Krücken zeigt den ständigen Versuch, sich aufzurichten und somit die gleiche Größe wie die anderen drei Frauen zu erlangen. Jedoch wirkt ihr Bemühen angestrengt und zwecklos.

Will man der Beschriebenen eine Altersstufe zuordnen, so befindet sich die „Großmutter" in der Altersstufe der Greisin auf der „Schwelle zum Tod". Ihre Körperhaltung weist nach unten, und auch die Krücken schaffen einen zusätzlichen Berührungspunkt des Körpers mit dem Untergrund und verweisen damit auf einen Bereich jenseits der Erdoberfläche.[1] Zwei typische Alterskrankheiten, nämlich Osteoporose und Durchblutungsstörungen, sind an ihrem Körper erkennbar. Ebenso zeichnen sie die Krücken als typisches Attribut des Greisenalters als in der Lebensphase der Greisin im Übergang zum Tod befindlich aus. Weiterhin zeigt der Körper insbesondere mit dem durchblutungsgestörten Fuß mit dem weißen

[1] In der Darstellung der „Drei Sterbealter des Weibes", einer Kopie eines Werkes von Hans Baldung Grien, wird die Hinwendung einer Greisin zum Erdboden durch ein Grab, in welches eine alte Frau durch eine Symbolfigur des Todes geführt wird, deutlicher dargestellt. (Vgl. dazu den 5. Abschnitt in diesem Kapitel und Abb. 3)

Verband schon Zeichen der Auflösung.[1] Auch die bleiche Färbung der Körper, insbesondere der Brüste, welche im Fotolabor offenbar noch bewußt verstärkt wurde, ähnelt der Farbe eines toten Körpers.

- Die Mutter

Die Mutter steht zwischen der „Großmutter" und der Künstlerin. Sie ist die zweite Frau in der Reihe, wenn diese von links nach rechts gelesen wird. Wie bei der „Großmutter" soll bei der detaillierten Beschreibung der Mutter auch beim Kopf begonnen werden: Das Gesicht ist von grauen und teilweise dunkel gefärbten Haaren, welche offensichtlich durch eine Dauerwelle gelockt wurden, eingerahmt. Sie trägt einen Kurzhaarschnitt mit einer in die Stirn gedrehten Locke. In den Ohren trägt sie kreolenartige goldene Ohrringe. Auf einem ausgerissenen und im Gesicht der Mutter wieder eingenähten Fragment befinden sich die Augen, welche nicht geschminkt sind und daher unauffällig wirken. Die dazugehörigen Augenbrauen sind buschig und weder gezupft noch nachgezogen worden. Auf dem Mundfragment der Mutter, welches bei der „Großmutter" eingenäht wurde und welches eine bräunlichere Farbigkeit als das übrige Gesicht der „Großmutter" zeigt, ist der Verlauf von jeweils zwei tiefen Falten neben der Nase und nach unten hin neben dem Kinn zu sehen. Der eigentliche Mund der Mutter ist geschlosssen und zeigt ein angedeutetes Lächeln. Die Mutter hat den Kopf leicht nach rechts in die Richtung zu Annegret Soltau geneigt. Der Kopf wird dennoch aufrecht getragen, was ein Zeichen für Stolz sein kann. Auf die Erledigung schwerer körperlicher Arbeit weisen die nach vorn gezogenen Schultern hin. Die auf beiden Seiten neben der Mutter stehenden Frauen werden von ihr umarmt, was durch die starken Oberarme als eine aktive Geste erscheint, welche Verantworung und Stolz symbolisiert: Sie „präsentiert" mit dieser Geste die weibliche Linie ihrer Familie. Durch diese Umarmung sind ihre muskulösen Oberarme mit ihrer leichten Faltigkeit gut zu erkennen. Die Brüste der Mutter, welche etwas unterschiedlich in Form und Größe sind und deren Ausrißfragmente in den fotografierten Körper der Künstlerin eingenäht wurden, hängen nach unten, sind aber noch nicht ganz so ausgebeutelt wie diejenigen der „Großmutter". Wulstige Falten zeichnen weiterhin den Bauch mit seinem darin befindlichen Nabel, welcher durch Schwangerschaften zu einem Halbbogen geworden ist, aus.

---

[1] Vegleichbar ist dieser Verband als Attribut des Todes z.B. mit den herabhängenden Hautfetzen bei der den Tod symbolisierenden Figur in einer Lebensalterdarstellung von Hans Baldung Grien „Die drei Lebensalter und der Tod". (vgl. von der Osten, Tafel 24)

Bezüglich des Schambereiches kann festgestellt werden, daß dieser im Verhältnis zu demjenigen der „Großmutter" mehr, jedoch im Verhältnis zu demjenigen der Künstlerin weniger Schambehaarung aufweist.

Die von Cellulitis und Krampfadern gezeichneten Beine sind kräftig und zeichnen sich insbesondere durch stämmige Unterschenkel aus. An beiden Füßen zeigen die Zehen leicht nach oben, was vielleicht als ein Anzeichen dafür gelesen werden kann, daß sie die Situation nicht ganz entspannt erlebt.

Sie steht, im Gegensatz zur „Großmutter" mit geradem Oberkörper und ebensolchen Beinen ganz aufrecht, wobei beide Beine gleichmäßig belastet zu sein scheinen. Weiterhin steht die Mutter mit beiden Füßen fest auf dem Boden, sozusagen „fest im Leben".

Nach dieser Beschreibung kann die Mutter als eine alte Frau bezeichnet werden, welche sich jedoch noch nicht im Alter einer Greisin befindet. Merkmale wie graue Haare, Falten, der Zustand der Brüste und der Schambehaarung deuten auf das Alter hin. In der das Alter verleugnenden Sprache unserer Zeit kann sie als „Seniorin" bezeichnet werden.

- Annegret Soltau

Die Künstlerin ist bei der Lesung der Reihe von links nach rechts die dritte Frau in der Aufstellung. Sie hat dichte, lange, dunkle, im Nacken zusammengefaßte Haare. Das ausgerissene und an derselben Stelle wieder eingenähte Augenfragment zeigt stark geschminkte Augen, im Gesicht kann man erste Falten ausmachen. Auf dem geöffneten grellrot geschminkten Mund, dessen Fragment bei der Mutter eingenäht wurde, ist ein angespanntes Lächeln zu sehen, bei dem die Zähne sichtbar sind. An den Ohren trägt sie große kreolenförmige Ohrringe. Der Kopf ist leicht zu der Seite der Tochter geneigt. Um die neben ihr stehenden Frauen hat sie beide Arme gelegt, wobei auch bei ihr das Umarmen, genauso wie bei der Mutter, als eine aktive Geste erscheint. Die Ausrißfragmente der Brüste sind in einem etwas größeren Vergrößerungsmaßstab und leicht nach rechts oben gekippt bei der Mutter eingesetzt worden. Sie hängen leicht nach unten und ihre Form unterscheidet sich etwas. Der Bauch, welcher fragmentarisch unter dem Brustfragment der Künstlerin bei der Mutter eingenäht worden ist, weist über dem etwas in die Länge gezogenen Nabel eine Falte auf. Weiterhin ist das Schamdreieck durch dunkle und üppige Schambehaarung gekennzeichnet. Die im Verhältnis zu „Großmutter" und Mutter noch ebenmäßigen Beine mit behaarten Unterschenkeln erscheinen auf der Fotografie dunkler als der übrige Körper, wobei die Füße fest auf dem Boden stehen. Die Künsterin hat eine aufrechte Haltung. Sie steht also, genauso wie ihre Mutter, mit „beiden Füßen fest im Leben". Darüberhinaus kann festgestellt werden, daß Annegret Soltau die größte der vier Frauen ist.

Nach dieser Beschreibung handelt es sich bei der Künstlerin um eine Frau „in den mittleren Jahren". Auch nach ihrer eigenen Aussage befindet sie sich in den Wechseljahren, so daß sie sich im Übergang zu der Altersstufe einer „alten" Frau befindet.

- Die Tochter

Die Tochter steht in der Reihe ganz rechts. Sie hat bis zum Nacken reichende Haare, was heutzutage eine typische Frisur für junge Frauen ist, eventuell sind sie teilweise blondiert und durch eine Dauerwelle gelockt worden. Im Gesicht, dessen oberes Fragment mit Augen und Teilen des Kopfhaares bei der „Großmutter" eingenäht wurde, fällt auf, daß die Augenbrauen gezupft wurden. Im übrigen ist das Gesicht ungeschminkt. Da der Kopf nicht vornübergeneigt ist, ist der faltenlose Hals gut sichtbar. Jedoch hält sie den Kopf etwas seitlich zu ihrer Mutter nach links geneigt. Im Gegensatz zu den älteren Frauen sind bei ihr die Schultern nicht nach vorn eingezogen. Der linke Arm der Tochter, an dessen Hand sich ein silberner Ring befindet, greift hinter das Gesäß von Annegret Soltau, vielleicht ergreift sie dort die Hand der Mutter der Künstlerin. Hingegen hängt der rechte Arm lose herunter, und die Finger der dazugehörigen Hand liegen lose auf dem rechten Oberschenkel auf. Die Brüste, welche im Körper der „Großmutter" eingenäht sind, sind im Verhältnis zu den Brüsten der anderen Frauen klein, sie befinden sich offensichtlich noch in der Entwicklung. Auch sind die Brüste und insbesondere die zartrosa Brustwarzen in ihrer Form etwas unterschiedlich. Im faltenfreien Bauch ist der Nabel noch in seiner kindlichen Form vorhanden, denn von Schwangerschaften ist er noch nicht ausgedehnt worden. Im Schambereich sind die Schamhaare zu beiden Seiten des Übergangs zwischen Schambein und Beinansatz ausrasiert worden.

Die Stellung der Beine zeigt eine leichte Öffnung, wobei die Tochter das linke Bein leicht nach vorn gestellt hat, so daß ihr Becken nach links an das ihrer Mutter kippt. Die Stellung signalisiert Unsicherheit, es gibt ein Standbein und ein Spielbein. Es handelt sich also nicht um einen festen Stand, wie bei der Mutter und der Künstlerin. Auch mit der Schulterpartie lehnt sie sich noch leicht an die Mutter an. So ist der Abstand der Körper dieser beiden Frauen voneinander geringer als derjenige der anderen, was darauf hinweisen könnte, daß die Bindung zwischen Mutter und Tochter noch enger zu sein scheint als die Bindungen der anderen Frauen zueinander. Dennoch ist die Körperhaltung ambivalent, denn einerseits besteht ein enger Bezug der Tochter zur Mutter, andererseits tendiert die Tochter durch ihre Fußstellung von ihrer Mutter weg in die andere Richtung.

Die Beschreibung deutet darauf hin, daß sich die Tochter in der Altersstufe der Pubertät befindet. Sie befindet sich im Übergang vom geschlechtsneutralen Kind zur Frau.

- Zusammenfassung der Beschreibung der vier Frauen

Bezüglich der Altersstufen wird festgestellt, daß sich die links am Rand stehende „Großmutter" in der Altersstufe einer Greisin befindet, die rechts danebenstehende Mutter eine alte Frau ist, die wiederum rechts danebenstehende Künstlerin eine Frau in den mittleren Jahren ist und daß es sich bei der ganz rechts stehenden Tochter um eine junge Frau handelt. Darüber hinaus kann aber auch festgestellt werden, daß sich jede der vier Frauen in einer Übergangsphase befindet: Die Greisin befindet sich auf der Schwelle zum Tod, die alte Frau wird zur Greisin, die Künstlerin wird in der Menopause zur alten Frau und die Tochter wird in der Pubertät zur erwachsenen Frau.

Alle vier Körper tragen bereits Spuren des Lebens, oder, anders ausgedrückt: Sie sind gezeichnet worden vom Leben. Die Entwicklungen und Erfahrungen, welche die Körper durchlaufen haben, sind ablesbar. Jeder einzelne Körper erzählt auf diese Art und Weise vom Leben, das er durchlebt hat. Es handelt sich dabei um Spuren eines natürlichen Alterungsprozesses, um Spuren des Lebens und der vollbrachten Arbeit, und um Spuren von durchlebten Schwangerschaften und Krankheiten. Anders als z.B. bei einer idealisierenden oder besondere Charakteristika herausstellenden Zeichnung oder einem Gemälde sind durch die Fotografie diese Spuren realistisch aufgezeichnet worden.

4. Die Geste der Umarmung

In der Aufreihung der vier Frauen ist, da sie die Arme verbindend umeinanderlegen, auch eine Verbindung zwischen den vier Frauen zu sehen.

> *Alle berühren sich mit den Armen, wir stehen nicht vereinzelt, das war mir wichtig.* (Annegret Soltau, Brief an die Verfasserin vom 25.09.95)

- Die Verbindung als weibliche Kette

Annegret Soltau selbst hat die Vernähungen "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" als Darstellung einer Kette bezeichnet:

> *Ursprünglich wollte ich nur eine Arbeit mit mir und meiner Tochter machen ..., dann dehnte es sich aus auf die ganze weibliche Kette meiner Familie.* (Annegret Soltau, Brief an die Verfasserin vom 25.09.95)

Eine Kette ist im Maschinenbau „ein Zug- oder Treiborgan aus einzelnen Gliedern, die beweglich ineinandergreifen (Gliederketten) oder gelenkig miteinander verbunden sind (Gelenkketten)". (Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 11) Die Verbindung der Kette ist notwendig für einen Antrieb und ist somit Medium der Bewegung. Der Antrieb kann, übertragen auf das

Bild der matrilinearen Kette, der natürliche Fortpflanzungstrieb sein, also die weibliche „generatio". Denkt man an eine Halskette oder auch eine Antriebskette, welche beide keinen Anfang und kein Ende haben, erinnern beide an einen Kreis. Im Gegensatz dazu ist die auf der Vernähung gezeigte Kette der Frauen nach beiden Seiten offen, also nur ein Kettenfragment. Die Frage stellt sich nach einer möglichen Fortsetzung der Kette durch weitere Kettenglieder in kommenden Generationen oder auch auf der anderen Seite die Fortsetzung durch die schon gewesenen Generationen oder nach Stadien des Seins jenseits der dargestellten weiblichen Altersstufen. Denn auf der Seite der Tochter als dem jüngsten Kettenglied erscheint eine Fortsetzung der Kette durch ihre offene Haltung durchaus möglich. Sie läßt den linken Arm locker herunterhängen und hat die dazugehörige linke Hand leicht geöffnet, als ob sie warte, daß jemand diese Hand ergreift oder daß sie jemandem ihren Arm um die Schulter legen kann. Die „Großmutter" hingegen, welche am anderen Ende der Kette steht, hat den rechten Arm im Umfassen des Krückgriffes dem Boden, der Erde zugewandt. Sie hat, bedingt durch die Krücken, weder die Möglichkeit, die danebenstehende Mutter zu umfassen, noch eine Hand frei, die sie jemandem reichen könnte. Aus ihrer Körperhaltung heraus ist also keine Fortsetzung der Kette möglich. Lediglich der Verweis ihres Körpers auf den Erdboden (vgl. 3. Abschnitt dieses Kapitels) kann auf eine mögliche Fortsetzung der weiblichen Kette in einem imaginären Totenreich aufgefaßt werden.

Eine Kette kann aber auch eine negative Bindung symbolisieren, denn eine Kette drückt die Situation des Gefangenseins aus, wie die Ausdrücke „an die Kette legen" oder „angekettet sein" belegen. Sieht man die vier Frauen als Aneinandergekettete an, dann kann das wiederum auf mehrere Weisen gedeutet werden: Mit dem Wissen, daß es sich bei den Frauen um die weibliche Linie einer Familie handelt, kann die symbiotische Mutter-Kind-Situation, welche besonders im Baby- und Kleinkindalter für die Mutter bei den derzeitigen gesellschaftlichen Gegebenheiten als ein Aneinandergekettetsein empfunden werden kann, assoziiert werden. Aber auch die häufig schwierige Beziehung zwischen einer Mutter und ihrer Tochter kann als eine unsichtbare Kette empfunden werden, denn die Prägung durch die Mutter kann im Erwachsenenalter ein Ballast sein, welchen man nicht abwerfen kann, weil der Moralkodex der Mutter zu sehr verinnerlicht wurde.[1]

Ikonografisch gilt die Kette als Symbol der Verbindung zwischen Himmel und Erde oder allgemeiner als Verbindung zwischen zwei Extremen oder zwei Lebewesen (vgl. Mohr-Heinz, 1971). Die Metapher der Kette umschreibt also das, was auf der Fotografie als Verbindung zwischen den vier Frauen mit Hilfe der Geste des Umar-

---

[1] Zum Beispiel schildert Nancy Friday in ihrer Studie „My Mother my self" (deutsch: „Wie meine Mutter", Übers. Ute Seesslen, Frankfurt/Main 1982) viele Aspekte der Schwierigkeiten in Beziehungen zwischen Müttern und Töchtern.

mens dargestellt ist. Angemerkt sei noch, daß durch die Weiterbearbeitung der Fotografie und hierbei insbesondere durch das Vertauschen der Körperteile aus dem Nebeneinander der vier Frauen ein Ineinander wird (vgl. Kapitel V, 2. Abschnitt), welches als das Ineinandergreifen einzelner Kettenglieder aufgefaßt werden kann.

- Die solidarische Verbindung

Ein weiterer Aspekt, der in der Umarmung der Frauen liegt, ist Solidarität, welche sich auf mehrere Bereiche bezieht. Zuerst sei die gemeinsame Fotosituation, die unter der Mitarbeit aller Beteiligten die Fotos entstehen läßt, genannt. (vgl. Kapitel IV, 2. Abschnitt) Darüber hinaus kann aber auch Solidarität durch weibliche Hilfe im Familienverband oder Bekanntenkreis, welche z.B. bei Geburten, Krankheiten oder Todesfällen zum Tragen kommen kann, in den vier sich umarmenden Frauen abgelesen werden. Drittens kann über den sogenannten privaten Bereich hinaus in der weiblichen Umarmung symbolisch auch jene Solidarität gesehen werden, welche notwendig ist, um gesellschaftliche Veränderungen, z. B. im Sinne der Frauenbewegung, zu bewirken.

Angemerkt sei, daß Beziehungen zwischen Frauen nicht die übliche gesellschaftliche Umgangsform sind, denn es dominiert noch immer die heterosexuelle, monogame Beziehung, die eventuell erweitert ist als Familie, welche im gesellschaftlichen Kontext als „normal" gilt. Auch Sidonia Blättler merkt an, daß es eine neuere Entwicklung ist,

> *daß Beziehungen zwischen Frauen wirklich zugelassen sind. Meine These wäre, in dieser heterosexuellen Ordnung gibt es immer eine primäre Beziehung, und das ist die Beziehung zum Mann. Die kann sehr viele andere Beziehungen absorbieren ... aber Freundschaften zwischen Frauen sind Phänomene, die eigentlich immer sehr lächerlich gemacht wurden und selten als wirklich produktive Beziehungen verstanden wurden.* (Blättler, Protokoll der Podiumsdiskussion)

- Die Reihe als Tanzdarstellung

In der verbindenden Geste der Umarmung der in einer Reihe aufgestellten vier Frauen kann auch die Aufstellung zu einem Tanzreigen gesehen werden. Der Reigen als die älteste Tanzart der Menschheit (vgl. Schneider, 429) wird „von mehreren eine Kette bildenden oder paarweise sich bewegenden Personen getanzt" (Schneider, 429). Im Tanz wurde ursprünglich durch die Bewegung eine ekstatische Situation hergestellt. So ordnet Neumann dem Tanz eine entscheidende Rolle „als Ausdruck der natürlichen Ergriffenheit des frühen Menschen" zu. (Neumann, 281)

> *Das Ritual ist immer auch Tanz, in dem die Ganzheit der Körperpsyche sich im wahren Sinne des Wortes in Bewegung setzte.* (Neumann, 218)

Salmen sieht im Tanz einen von alters her weit gespannten universalen Sinnbezug:

> *Dieser kann als ein Zeichen des Entstehens, des Lebens, des Vergehens oder auch der Erlösung im Jenseits gedeutet werden. Im Tanz wird die Einheit von Eros und Vergehen gestiftet, dem Tanz des gefeierten Lebens antwortet der Tanz des Todes ...* (Salmen, in: Link, 119)

Dieses ekstatische Moment kann auf einer Fotografie nicht dargestellt werden. Dennoch lassen einige wenige Indizien zumindest eine imaginäre Bewegung der vier Frauen in die Richtung der Tochter erkennen.[1] So zeigt die Körperhaltung der „Großmutter" eine Hinwendung zu den anderen drei Frauen, insbesondere mit dem Kopf und mit den Beinen, als ob sie einen Schritt in Richtung der drei Frauen machen möchte. Ebenso scheint die Tochter einen Schritt von den anderen drei Frauen wegzumachen, so daß im Ansatz von der Aufstellung zu einem Reigen gesprochen werden kann. [2]

Das ekstatische Moment oder das „Aus-Sich-Heraustreten" kann allenfalls in der Weiterverarbeitung gesehen werden, so daß das „Tanzen" auf einer anderen Ebene dargestellt wird.

5. Exkurs: „Die sieben Lebensalter des Weibes" von Hans Baldung Grien

An dieser Stelle soll im Rahmen eines Exkurses das Gemäldes „Die sieben Lebensalter des Weibes" (Abb. 2) von 1544, dem letzten Werk von Hans Baldung Grien, im Vergleich zu der Fotografie, welche der Fotovernähung Nr. 36 zugrundeliegt, betrachtet werden.[3] Als Gegenstück zu diesem Bild gilt „Die drei Sterbealter des Weibes und der Tod" (Abb. 3), welches nur in einer Kopie überliefert ist. (vgl. von der Osten, 30)

Bei der folgenden Bildbeschreibung, welche in Anlehnung an die Vorgehensweise bei der Betrachtung der zugrundegelegten Fotografie von „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 erfolgt, sollen nur die für eine Abgrenzung von dieser Fotovernähung relevanten Bildelemente herausgegriffen werden.

---

[1] Kern verweist im Zusammenhang mit der Pendelbewegung des Reigens im Labyrinthtanz darauf, daß der Reigen, welcher nach rechts, also „mitsonnen", in die Richtung des Lebens geht. Der Reigen, welcher nach links geht, also „gegensonnen", geht in die Todesrichtung. (vgl. Kern, 27) Die Generationenfolge kann als ein Reigen nach rechts in Richtung der Tochter und damit auf die Fortführung des Lebens zu angesehen werden.

[2] Vergleichbar ist der Reigen der vier Frauengenerationen auch mit mittelalterlichen Totentanzdarstellungen und darunter insbesondere denen, welche einen Kettenreigen zu grundelegen, wie es z.B. im Lübecker Totentanz von Bernt Notke von 1463 der Fall ist. (vgl. Hammerstein, 67)

[3] Diese Lebensalterdarstellung wurde für diesen Vergleich gewählt, weil hier ebenfalls nackte Frauen, welche in einer Reihe aufgestellt und durch Umarmen bzw. Ineinander haken der Arme miteinander verbunden sind, abgebildet wurden.

- Aussagen des Titels

So sollen bei dem Gemälde Hans Baldung Griens und der Fotovernähung zuerst die Titel betrachtet werden. Bei Hans Baldung Grien verweist der Titel „Die sieben Lebensalter des Weibes“ sowie „Die drei Sterbealter des Weibes und der Tod“ auf das Motiv der Lebens- bzw. Sterbealter. Im Gegensatz dazu wird von Annegret Soltau schon im Titel „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ direkt auf die Thematik der Generativität verwiesen. Dies geschieht zum einen durch die Verwendung des Adverbes „generativ“, zum anderen durch die Auflistung der Verwandtschaftsbezeichnungen „Tochter“, „Mutter“ und „Großmutter“. (vgl. Kapitel II, 2. Abschnitt)

- Nackte Frauenkörper

Auf der der Vernähung Nr. 36 zugrundegelegten Fotografie sind die vier Frauen gänzlich nackt abgebildet. Hingegen sind bei Hans Baldung Grien nur die fünf eine Reihe bildendenden der insgesamt sieben Frauen auf dem Bild „Die sieben Lebensalter der Weibes“ (Abb. 2) fast nackt dargestellt, wobei lediglich das Schamteil mit einem gelblichen Schleier bzw. einem dunkelgrauem Tuch verdeckt wird und die Frauen teilweise Hauben tragen, was auf den Status des Verheiratetseins hindeutet. Auf dem Bild“ Die drei Sterbealter des Weibes und der Tod“ (Abb. 3) ist die erste Frau von links teilweise mit einem Tuch umhüllt, die anderen beiden sind, mit Aus-

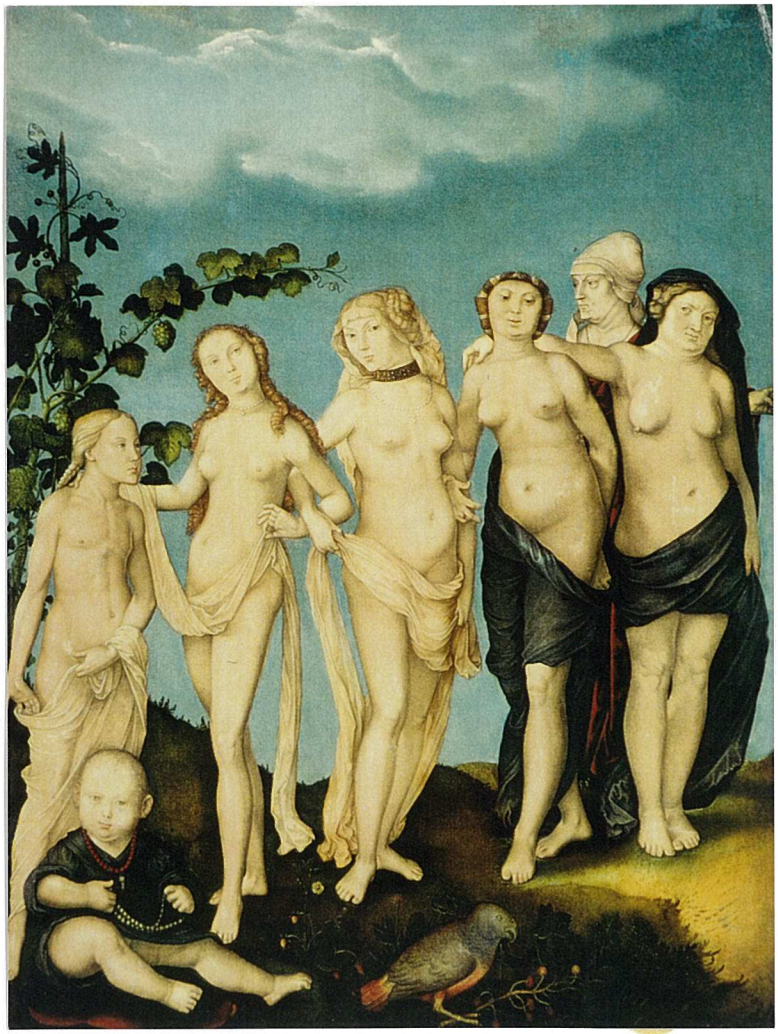

Abb. 2: "Die sieben Lebensalter des Weibes"

nahme der Kopfbedeckungen, gänzlich nackt dargestellt. Bussmann sagt über die in der Reihe der stehenden Frauen auf der Lebensalterdarstellung von Hans Baldung Grien, daß

> *deren Nacktheit die physischen Veränderungen des Körpers von der unausgewachsenen mageren Sprödheit der Zehnjährigen über die erblühte Braut in Schmuck und Schleier zur verfetteten Alten zeigt.* (Bussmann, 57)

Zuerst kann festgestellt weden, daß bei Hans Baldung Grien durch die Nacktheit die Körpermaterie als veränderliche und vergängliche deutlich wird. Ein weiterer Aspekt der Nacktheit ist in der hier betrachteten Lebensalterdarstellung die dem weiblichen Körper zugeschriebene sinnliche Animation. (vgl. Kapitel III, 1. Abschnitt) So schreibt Bussmann:

> *Durch die Entkleidung der Vertreterinnen der einzelnen Lebensalter verschärft Baldung den Ausdruck. Der Reiz der Jugend wirkt anziehender als auf den erwähnten Kupferstichen und Holzschnitten [nämlich der Kupferstich der zehn Alter des Mannes vom Meister der Banderolen und zwei Holzschnittfolgen von Tobias Stimmer, welche einmal die zehn Alter des Mannes und weiter die zehn Alter der Frau zeigen], das Alter häßlicher und abstoßender.* (Bussmann, 62)

An dritter Stelle sei erwähnt, daß sich die Frauen von Hans Baldung Grien in einer Landschaft befinden, so daß auch hier, wie bei der Venusdarstellung von Giorgione (vgl. Kapitel III, 1. Absschnitt), die nackten Frauen der Natur zugeordnet werden.

- Aufstellungsmodus der Reihe

Wie bei Annegret Soltau sind auch bei Hans Baldung Grien die in verschiedenen Altersstufen befindlichen Frauen in einer Reihe aufgestellt. Bussmann beschreibt diese Aufstellung wie folgt:

> *Der Aufbau der großen Tafel ist denkbar einfach: Flächige Reihung vor gleichmäßig getöntem Grund. Die Figuren sind unter Vermeidung von Überschneidungen klar und deutlich voneinander geschieden. Jede ist für sich verständlich und stellt einen besonders charakterisierten Typ dar und ist zugleich ganz in das Gleichmaß der Reihe eingefügt.* (Bussmann, 54)

An anderer Stelle führt Bussmann aus:

> *[Hans Baldung Grien] reiht ... die Figuren ohne Handlung flächig nebeneinander... [Es] wird dadurch neben einer gewissen starren Repräsentation eine äußerste Klarheit und Deutlichkeit in der Bildaussage erreicht. Die Figuren, gleichwertig ohne Höhepunkt nebeneinander aufgereiht, erscheinen wie Schriftzeichen. Nacheinander abgelesen ergeben sie den Bildsinn.* (Bussmann, 57)

So kann die Reihe der Frauen bei Hans Baldung Grien als die Darstellung der Entwicklung einer Frau von der Kindheit bis zum Tod verstanden werden. Es handelt sich nicht um eine Generationenfolge, wie dies bei der ausgewählten Fotovernähung von Annegret Soltau der Fall ist. Liest man jeweils die Reihe der Frauen von links nach rechts, dann geht die Entwicklung von der Kindheit zum Tod. In der Fotovernähung „generativ“

Nr. 36 geht die Entwicklung bei der Lesung von links nach rechts vom Alter zur Jugend, was nur bei der Lesart der Reihe als Generationenfolge im Sinne einer Entwicklung möglich ist.[1]

- Körperbeschreibung und Altersstufen

Die Altersstufen sind bei „Die sieben Lebensalter des Weibes" mit sieben Stufen[2] feiner aufgeteilt als bei der Viereraufteilung in der in dieser Arbeit schwerpunktmäßig betrachteten Fotovernähung von Annegret Soltau. So ist auch die Kindheit durch ein Kleinkind, „ein dralles, vielleicht fünfjähriges Kind" (Bussmann, 52), welches noch nicht in die Reihe integriert ist, sondern auf dem Erdboden sitzt, abgebildet.

Danach folgt ein vielleicht zehnjähriges Mädchen:

Die festgedrehten blonden Zöpfe vervollständigen das Bild einer noch halbkindlichen Mädchenhaftigkeit in erster spröder wie erwachender Bewegung. (Bussmann, 53)

Die nächste Figur in der Reihe charakterisiert Bussmann folgendermaßen:

Das nächste Mädchen, um einige Jahre älter, bewegt ihren sehr schlanken zartgliedrigen Körper wie im Tanz. (Bussmann, 53)

Die darauffolgende Dritte in der Reihe, die „vollerblühte Weiblichkeit ihres nackten Körpers in einer geschmeidig eleganten Haltung präsentierend" (Bussmann, 54), hat einen Schleier im Haar, der auf das zur damaligen Zeit übliche Heiratsalter hinweist.

Es folgt eine Frau, an deren „gereifte[m] Körper ... die ersten Zeichen des Alters eingeschrieben" sind. (Bussmann, 54) „Ein Ring an der rechten Hand und auch die Haube" (Bussmann, 54) kennzeichnen sie als verheiratete Frau.

Die letzte in der Reihe und damit die vorletzte Altersstufe wird von Bussmann (54) folgendermaßen beschrieben:

An ihrem massiven Körper, in plumper Schwere bewegungslos mit geschlossenen Beinen verharrend, verschwimmen die Körperformen. Brüste und Leib beginnen zu sinken, die Haut verfärbt sich zu einem fahlen Gelb-Braun, der letzte Rest Anmut ist gestorben.

---

[1] Die Reihe der ausgerissenen, vertauschten und wiedereingenähten Brüste geht bei Nr. 36 in die entgegengesetzte Richtung, also von der Jugend zum Alter. (vgl. Kapitel V, 2. Abschnitt)
Betrachtet man acht ähnliche Vernähungen im Werkzyklus „generativ" im Vergleich, dann findet man teilweise einen Wechsel in der Richtung durch die Verwendung seitenverkehrter Abzüge. (vgl. Kapitel VI, 1. Abschnitt)

[2] Hier wird der These von der Ostens gefolgt, die besagt, daß „Die sieben Lebensalter des Weibes" und „Die drei Sterbealter des Weibes" als Gegenstücke aufzufassen sind, sich jedoch nicht zu insgesamt zehn Lebensaltern ergänzen, was später noch ausgeführt werden wird.

Als letze Altersstufe folgt die Greisin, „deren Gesicht durch Warzen und Runzeln entstellt ... [ist und] kalte und scharfe Züge“ (Bussmann, 54) zeigt. Sie steht hinter der Reihe der Frauen und wendet sich nach links.

Weiterhin charakterisiert Hans Baldung Grien drei weitere Frauen in dem Bild „Die drei Sterbealter des Weibes und der Tod“ (Abb. 3), welches nur noch in einer Kopie vorhanden ist:

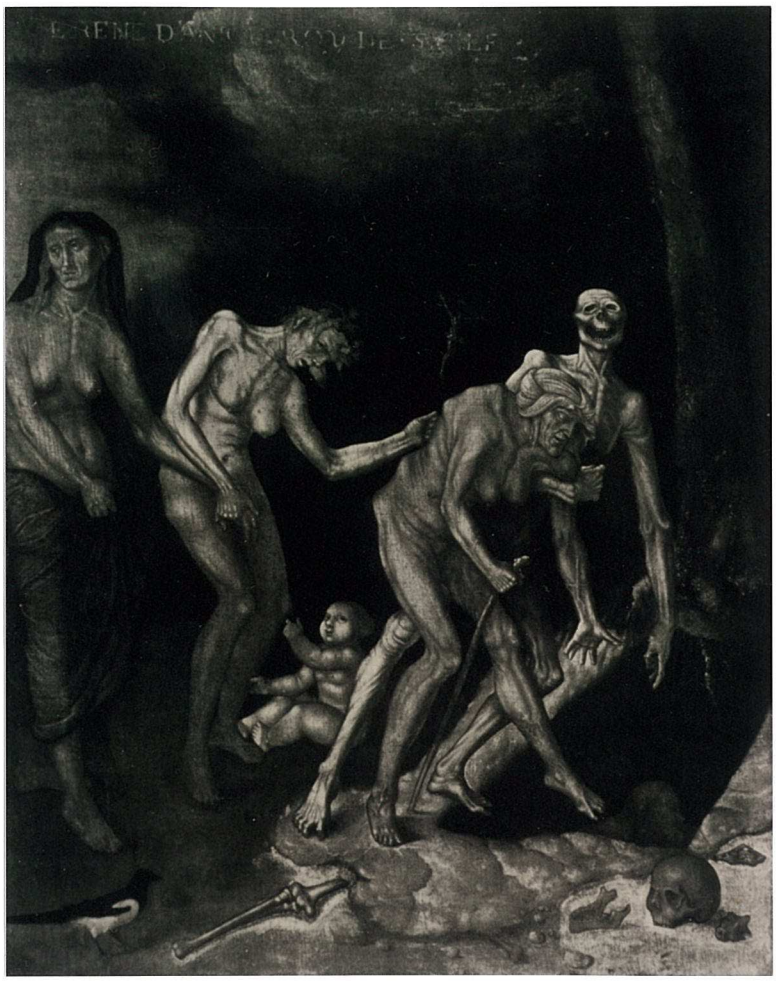

Abb. 3: "Die drei Sterbealter des Weibes und der Tod"

Vorn links blickt schmerzvoll zurück die aufrechte, vielleicht fünfzig- oder sechzigjährige Frau ...

[Die Folgende] ist jünger, vielleicht dreißig- oder vierzigjährig. Sie wankt, von Krankheit gezeichnet, mit einknickenden Knien dahin, den Oberkörper ausgemergelt, zu früh für das bei ihr sitzende rosige Kind, das sie halten zu wollen scheint ...

Vor ihr streckt die Älteste ..., das gebeugte rechte Bein und den Stab schon am Grabesrand, das linke Bein mit entschiedenem Schritt schon über die Leere des Grabes, das sie erblindet nicht sieht. (von der Osten, 253)

Bezüglich der Zuordnung eines Alters zu den Frauen auf dieser Darstellung folge ich von der Osten, welcher die beiden Bilder für zusammengehörige Gegenstücke hält, welche sich jedoch nicht zu zehn Lebensaltern ergänzen (vgl. von der Osten, 250). Nach von der Osten handelt es sich wegen der anderen Farbigkeit des Himmels und des in Leipzig vorhandenen rechten Malrandes um keine unmittelbare Fortsetzung des Leipziger Bildes. (vgl. von der Osten, 250) Als dritten und wichtigsten Grund führt von der Osten an, daß

> *die mittlere Frau in Rennes, ... keineswegs ein sehr altes Weib [ist], die neunte Altersstufe, sondern sie hat den Leib einer jungen, ausgemergelten Kindbetterin, die früh sterben muß. Auch das kleine Kind, das sie, noch nicht begreifend, wie im Spiel zu halten sucht, bliebe sonst ungeklärt.* (von der Osten, 250)

Betrachtet man hingegen Annegret Soltaus Vernähung als eine Lebensalterdarstellung, so sind bei ihr die dargestellten Lebensphasen in spätere Altersstufen verschoben. Es ist bei Annegret Soltau kein Kind zu sehen, so daß die heranwachsende Tochter die Erste in der Kette ist. Die vielen Zwischenstufen der Braut oder der jungen Mutter sind durch die natürliche Folge der Generationen im Vergleich zu Hans Baldung Grien weggefallen. Als Nächste ist die Künstlerin selbst im Alter der Menopause zu sehen, danach folgt ihre Mutter als alte Frau oder „Seniorin" und als letzte folgt die Älteste als Greisin. Auf diese Art und Weise entspricht Annegret Soltaus Bild bezüglich der Lebensalter den heutigen gesellschaftlichen Gegebenheiten und dabei insbesondere der Entwicklung, Kinder erst um das 30. Lebensjahr herum zu bekommen und im Alter aktiv zu sein. Auch der hohen Lebenserwartung in unserer westlichen Gesellschaft wird in Annegret Soltaus Darstellung Rechnung getragen, indem Frauen in verschiedenen Stadien des Älterwerdens dargestellt werden. Ein aktives Altsein, wie es die von der Mutter dargestellte Altersstufe in Annegret Soltaus Vernähung repräsentiert, ist hingegen bei Hans Baldung Griens Bildnis nicht auszumachen und entspricht auch nicht der damaligen Wirklichkeit.

Auf der Darstellung „Die drei Sterbealter des Weibes und der Tod" wird die Älteste von einer nackten Gestalt ins Grab geführt. Es handelt sich bei dem Kopf dieser Gestalt um einen Totenschädel, was ihn als den Tod charakterisiert. (vgl. Heinz-Mohr, 292) Auch von der Osten beschreibt diese Figur wie folgt:

> *Der Tod [ist] eine grausige Gestalt mit weit offenem Mund, uns aus leeren Augenhöhlen wie anblickend.* (Von der Osten, 253)

Bei Annegret Soltau gibt es hingegen weder eine Dreieraufteilung der Sterbealter noch eine symbolische Figur des Todes, jedoch ist der Tod dennoch in ihrer Vernähung angedeutet. So verweist die in ihrer Nacktheit fotografisch-realistisch abgebildete „Großmutter" und Greisin in Annegret Soltaus Fotovernähung „generativ" Nr. 36 durch ihre gekrümmte Körperhaltung, den Verband am linken Fußgelenk, die weißliche Farbe des linken Unterschenkels und die Krücken auf ihren nahen Tod (vgl. Kapitel III, 3. Abschnitt). Weitere in der fertigen Vernähung zu findende symbolische Bezüge zum Tod sollen in den nächsten Kapiteln an entsprechender Stelle aufgezeigt werden.

- Die Geste der Umarmung

Die Reihe der Frauen ist bei Hans Baldung Grien, genauso wie in der Vernähung Nr. 36, verbunden, wobei das Kind und die Greisin ausgeschlossen sind. Auch die Sterbealter sind durch die Arme miteinander verbunden. Die Frauen umarmen sich, haken sich unter oder

fassen sich bei den Händen. Auch hat der Schleier und das dunkelgraue Tuch neben der verhüllenden Funktion auch die Funktion der Zusammenfassung der Frauen in Gruppen. So spricht Bussmann von einem „rhythmisch... auf- und absteigende[n] Band der Tücher" und stellt weiter fest, daß die Frauen „durch die Arme ... alle fest zu einer Kette verbunden [sind]". (Bussmann, 54) Insgesamt ist auch hier eine Verbindung abzulesen und es trägt auch wieder die Metapher der menschlichen Kette. Nur der Ausschluß von Kind und Greisin sowie dieTrennung zum zweiten Bild der Sterbalter unterbricht die Verbindung der Reihe, wird dort jedoch wieder aufgenommen, so daß der Tod vom Leben getrennt dargestellt wird.

Die in der Reihe verbundenen Frauen erinnern deutlicher als bei Annegret Soltau an Tanzdarstellungen. So schreibt von der Osten, daß

> *sich der Reigen der Mädchen und Frauen des zweiten bis sechsten Lebensalters leichtfüßig, meist einen Fuß vorsetzend mit kurzen Zehen tänzelnd ... von links nach rechts [zieht].* (von der Osten, 248)

Und er bemerk weiter:

> *Der Reigen, in dem hier die fünf mittleren Lebensalter im Tanzschritt vorüberziehen, ist im Ganzen heiter und friedlich.* (von der Osten, 248)

Auch Bussmann (54) spricht von dem „Reigen der Figuren", welcher hinter dem Kind beginnt. Weiterhin sieht er in der Fußstellung der Figuren angedeuteteTanzschritte:

> *Die leise tänzerische Bewegung, die bei dem zweiten Mädchen begann, wird hier [bei der zweiten Frau von rechts] schwerer und bricht schließlich ab. Die linke der beiden Frauen setzt noch geziert die Füße, doch ist die Bewegung des Oberkörpers ohne Grazie, steif einknickend.* (Bussmann, 54)

Der Reigen geht nach rechts und entspricht somit einem „mitsonnen", also der Richtung des Lebensreigens (vgl. 4. Abschnitt in diesem Kapitel, Anm. 1, S. 22), nur die Älteste beschreibt von der Osten (248) als „im siebten [Lebensalter] vom Lebensreigen[1] sich abwendend", so daß der eigentliche Lebensreigen ohne das Lebensalter der Kindheit und des Greisenalters stattfindet.

Es handelt sich in der Darstellung von Hans Baldung Grien, nimmt man beide Bilder zusammen, um insgesamt zehn verschiedene Frauen, wobei in Lebensalter und Sterbealter unterschieden wird, so daß es sich um sieben Lebensalter und drei Sterbealter handelt. (vgl. von der Osten, 250)

Die Darstellung der Lebensalter beginnt bei Annegret Soltau erst während der Pubertät. Vielleicht kann man diesen Zeitpunkt als die Entpuppung der weiblichen Identität auffassen. Vorher sind Junge und Mädchen noch Kinder, so daß es sich, will man „generativ - mit

---

[1] Durch die personifizierte Figur des Todes im Bild der „Drei Sterbealter des Weibes" kann auch eine Parallele zu mittelalterlichen Totentanzdarstellungen gesehen werden.

Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 als Lebensalterdarstellung auffassen, um eine Darstellung der weiblichen Lebensalter in unserer Zeit handelt.

- Sieben Frauen

Im Gegensatz zu der Fotografie von Annegret Soltau, auf der vier Frauen dargestellt sind, handelt es sich bei der Anzahl der Frauen in der Lebensalter- bzw. Sterbealterdarstellung Hans Baldung Griens um sieben bzw. zehn Frauen, wobei, wie schon erwähnt, hier der These von der Ostens gefolgt wird, daß sich die „Sieben Lebensalter" nicht mit den „Drei Sterbealtern" zu zehn Lebensaltern ergänzen, sondern daß es sich bei beiden Bildern um zusammengehörige Gegenstücke handelt. (vgl. von der Osten, 250) Die Siebenzahl der Lebesalter geht nach von der Osten, der auf Boll verweist, auf die spätantike Astrologie zurück und knüpft an die sieben Planeten des tellurischen Himmelssystems an.[1] Die Siebenzahl mit der daraus folgenden feineren Aufgliederung der Lebensalter läßt auch darauf schließen, daß es sich im Gegensatz zu der Vernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 bei Hans Baldung Grien nicht um die Generationenfolge der dargestellten Frauen handelt, sondern um eine von mehreren für Lebensalterdarstellungen üblichen Aufteilungen der Altersstufen. Versteht man Annegret Soltaus Fotovernähungen als eine Lebensalterdarstellung[2], so handelt es sich hier nicht nur um ein Sinnbild der Lebensalter, sondern die fotografierte Situation ist insofern real, daß sich die vier Frauen tatsächlich in vier verschiedenen Altern befinden und voneinander abstammen, so daß sich die Vierzahl aus der familiären Situation und der generativen Folge ergibt.

- Malerei und Fotografie

Die beiden betrachteten Bilder Hans Baldung Griens von 1544 können noch keine Fotografie sein[3], sondern es handelt sich bei dem ersten Gemälde (Abb. 2) um ein auf Lindenholz gemaltes Tafelbild. (vgl.von der Osten, 247) Bei dem zweiten Bild (Abb. 3) handelt es sich um eine auf Leinwand gemalte Kopie. (vgl. von der Osten, 253) Die Frauen werden jeweils draußen in einer Landschaft dargestellt, bei den „Sieben Lebensaltern" stehen sie auf „bräunlichem, nach rechts hin sich gelblich grün auflichtendem Boden" und vor „hellblauem

---

[1] Auch hat Hans Baldung Grien die Dreizahl bei zwei weiteren Darstellungen der Lebensalter gewählt. Namentlich sind dies „Die drei Lebensalter und der Tod" und das Gegenstück zu „Das harmonische Elysium der Jugend", nämlich „Drei Lebensalter und der Tod".

[2] Auch Roland Held spricht im Vorwort des Kataloges „Ästhetik im Alter" im Zusammenhang mit „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" von einer Lebensalterdarstellung.

[3] Die Jahre 1822 (durch Niépce) bzw. 1839 (durch Daguerre) gelten jeweils als die Erfindungsjahre der Fotografie. (vgl.Freud, 31)

Himmel". (von der Osten, 248) Elemente der Landschaft sind dort auch die Weinranke und der Feigenbaum am linken Bildrand. Für das Bild der Sterbealter beschreibt von der Osten (253) einen trüb bläulichen Nachthimmel mit nach rechts hin dunklen Wolkenmassen sowie einen kahlen Baumstamm mit grauer Rinde. Die jeweils dargestellten Elemente der Landschaft haben symbolische Funktion, bei Annegret Soltau hingegen wird im Fotostudio eine möglichst neutrale Umgebung geschaffen. (vgl. Kapitel IV, 1. Abschnitt)

Insgesamt enthält das gemalte Tafelbild viele symbolische Elemente, welche die Darstellung zu einer Allegorie erheben.[1] Auch Bussmann spricht von einer Allegorie:

> *Das Bild gibt im einzelnen lebendige Anschauung und ist im ganzen doch gedankenbeladene unrealistische Allegorie.* (Bussmann, 57)

Bei der Fotovernähung „generativ" Nr. 36 hingegen liegt eine klare Trennung zwischen der inszenierten, jedoch realistischen Fotosituation und der Weiterbearbeitung des Fotoabzuges, welcher eine symbolische Bedeutung zugeordnet werden kann, vor.

Durch die Selbstdarstellung und die Darstellung der weiblichen Familienmitglieder ist die eigene Betroffenheit der Künstlerin direkter umgesetzt, denn die Künstlerin setzt sich, zusammen mit ihren weiblichen Verwandten, selbst dem Blick des Betrachters aus. (vgl. Kapitel IV, 2. Abschnitt)

- Tafelbild und Fotovernähung

Vergleicht man nicht nur die Fotografie, welche der ausgewählten Vernähung „generativ" zugrundegelegt wurde, sondern die fertige Fotovernähung, so liegt bei den beiden Bildern Hans Baldung Griens keine Trennung der realistischen und symbolischen Ebene durch die Verwendung verschiedener Materialien vor, sondern symbolische Elemente werden direkt in das allegorische Tafelbild eingebracht.

Ist das Gegenstück von „Die sieben Lebensalter des Weibes" bei Hans Baldung Grien „Die drei Sterbealter", so kann in der Fotovernähung „generativ" von Annegret Soltau die prozeßhafte Weiterbearbeitung im Gegensatz zu der zugrundegelegten Fotografie angesehen werden. Es handelt sich hier jedoch nicht um die Gegenbegriffe von „Leben" und „Tod", sondern um gegensätzliche Darstellungsweisen von weiblicher Generativität, zum einen kann auf der Fotografie die weibliche Generationenfolge abgelesen werden, zum anderen werden „generative" Aspekte auf eine in den folgenden Kapiteln noch näher zu beschreibende Art und Weise im Weiterverarbeitungsprozeß dargestellt.

---

[1] Riese definiert die Allegorie als eine Verbildlichung von abstrakten Begriffen.

- Zusammenfassung

Es sind Parallelen zwischen beiden Darstellungen festzustellen, nämlich die Nacktheit, die Darstellung von Frauen[1], die Reihenaufstellung, die verschiedenen Altersstufen und die Verbindung durch das Umarmen. Dennoch ist bei Annegret Soltaus Fotovernähung „generativ" Nr. 36 die „generative" Thematik im Vordergrund, wie sich zuerst einmal in der Folge der Generationen zeigt, welche durch das Wort „generativ" im Titel angedeutet wird. Weiterhin werden die tatsächlichen verwandtschaftlichen Beziehungen der vier Frauen auf der Fotografie abgebildet. Weibliche Fruchtbarkeit als ein weiterer „generativer" Aspekt wird zum einen durch die Aufzählung der Verwandtschaftsbestimmungen „Tochter", „Mutter" und „Großmutter" im Titel, zum anderen symbolisch in der Weiterbearbeitung der Fotografie durch Reißen, Vertauschen und Vernähen zur Darstellung gebracht, wie im übernächsten Kapitel herausgearbeitet werden soll.

6. Vier Frauen

Auf der ausgewählten Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" sind vier Frauen zu sehen, wobei die Vierzahl aus der empirischen Situation von Annegret Soltau heraus entstanden ist, weil es sich bei den Frauen in ihrer Familie um vier Generationen von Frauen handelt, mit denen die Künstlerin bisher die Zeitgenossenschaft geteilt hat.

> *[Die Vierzahl der Frauen] hatte natürlich auch noch den ganz einfachen Grund: es sind alle weiblichen Familienmitglieder der Alterskette, die ich noch persönlich kenne und erlebt habe.* (Soltau, Brief an die Verfasserin vom 01.12.95)

Anzumerken ist, daß zum Zeitpunkt der Entstehung der Fotografie die tatsächliche Großmutter der Künstlerin bereits verstorben ist und die Künstlerin deshalb eine im ähnlichen Alter befindliche Nachbarin darum bat, stellvertretend für die Verstorbene am Fototermin teilzunehmen. (vgl. Soltau, 1995) Hieraus kann man neben der Wertschätzung für die Generation von Frauen, welche der Altersstufe der verstorbenen Großmutter angehören, auch eine Wichtigkeit für die Künstlerin in der Vierzahl der Frauen in der Generationenfolge erkennen.

Die Vierzahl ist traditionell die Zahl des irdischen Universums. (vgl. Mohr-Heinz, 309) So ist nach Mohr-Heinz die Vierzahl unter anderem die Zahl der vier Elemente, des Quadrats, der Jahreszeiten, der Paradiesflüsse, welche wiederum die vier Bereiche der Erde bewässern, der Feuchtigkeiten im Menschen und deren Verteilung für die vier Temperamente. (vgl. Mohr-Heinz, 309) Oesterreicher-Mollwo verweist auf die Vier als Symbol der Erde und

---

[1] Von der Osten erwähnt, daß Hans Baldung Grien sein Bild von den meisten Lebensalterdarstellungen unterscheidet, indem er, wie auf anderen Bildern auch, nur Frauen und keine Männer schildert. (von der Osten, 250)

ein oft auf diese bezogenes Totalitätssymbol (Oesterreicher-Mollwo, 175). In diesem Sinne verweist die Vierzahl der Frauen in der Vernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" auf die Körpermaterie, welche auf der Fotografie abgebildet wird.[1]

Weiterhin kann in den vier Frauen auch eine Allegorie der vier Dimensionen gesehen werden, so daß die Zeit als die vierte Dimension eine hervorgehobene Bedeutung bekommt. Da die vier Frauen auf einer Fotografie dargestellt sind, ist anzumerken, daß auf einer Fotografie lediglich ein Zeitpunkt als Ausschnitt aus dem Fluß der Zeit abgebildet werden kann (vgl. Kapitel IV, 3. Abschnitt), so daß die Zeit erst in der fertigen Fotovernähung in der Aufzeichnung des prozeßhaften Vorgehens bei der dreistufigen Weiterverarbeitung ablesbar wird.

In der Vierzahl der Frauen kann auch eine Aufteilung des menschlichen Lebens in vier voneinander abgrenzbare Altersstufen gesehen werden.[2]

> *Die Vierzahl, wie im Bild der Generationen dargestellt, entspricht dem Zyklus der Natur: das Wachsen, das Erblühen, das Reifen und das Vergehen.* (Soltau im Gespräch mit Mathilde Al-Dogachi).

So teilt auch C. G. Jung das menschliche Leben in vier Stufen ein:

> *Die 180 Grade unseres Lebensbogens zerfallen in vier Teile. Das erste östliche Viertel ist die Kindheit, das heißt derjenige problemlose Zustand, wo wir erst ein Problem für andere, aber eigener Problematik noch nicht bewußt sind. Die bewußte Problematik erstreckt sich über das zweite und dritte Viertel und im letzten Viertel, im Greisenalter, tauchen wir wieder ein in jenen Zustand, wo wir unbekümmert um unsere Bewußtseinslage, wieder mehr ein Problem für die anderen werden. Kindheit und hohes Alter sind zwar äußerst verschieden, aber haben das eine gemeinsam, nämlich das Eingetauchtsein in unbewußt Seelisches.* (Jung, 459)

Angemerkt sei, daß für Annegret Soltau die Vier eine besondere Bedeutung im Leben hat:

> *Ich habe beobachtet und erfahren, daß sich bei mir besondere Lebensprozesse oder Schübe im Vier-Jahreszyklus abspielen und nicht im Sieben-Jahresrhythmus, wie oft gesagt wird.* (Soltau, Brief an die Verfasserin vom 06.11.95).

Es gibt also auch persönliche Gründe der Künstlerin für die Verwendung der Vierzahl.

---

[1] Oestreicher-Mollwo (37) bezeichnet im Gegensatz zur Vier die Drei als Zahl des Himmels, wobei sich die Dreizahl in der ausgewählten Fotovernähung im dreistufigen Prozeß der Weiterbearbeitung wiederfindet. (vgl. Kapitel V, 7. Abschnitt)

[2] Franz Boll sieht in der Aufteilung der Altersstufen in der Vierzahl einen Bezug zur Lehre der Pythagoreer, welche eine Beziehung zwischen den vier Jahreszeiten und den Alterstufen festlegt. Weiterhin sieht er einen Bezug zur Medizin mit den vier Elementen und vier Hauptqualitäten des Körpers, also den vier Körpersäften und den vier Elementen. Als Beispiel einer Bilddarstellung der Aufteilung der Lebensalter in die Vierzahl nennt Boll in dem Holzschnitt „Quatuor libri amorum". Dieser wurde von Albrecht Dürer für Conrad Celtis in Anlehnung an dessen vier Bücher, welche den vier Lebensaltern entsprechen, angefertigt und er zeigt „in vier Eckfiguren zugleich die vier Winde, die vier Temperamente und die vier Lebensalter". (Boll, 13 ff.)

Wie jedoch eingangs erwähnt wurde, ist die Vierzahl der Frauen von der Künstlerin nicht bewußt gewählt, sondern sie ergab sich aus der Konstellation der weiblichen Linie. Es handelt sich dabei um einen natürlichen empirischen Zustand. Die Abfolge der noch lebenden Generationen gibt es häufig in der Drei-, in manchen Fällen auch in der Vier- oder in seltenen Fällen der Fünfzahl. Da heutzutage die Lebenserwartung gestiegen ist, hat man immer häufiger das Phänomen der Urgroßmutter und damit die Vierzahl der lebenden Generationen, wohingegen eine Ururgroßmutter als letztes Glied in der Kette von fünf Generationen selten ist. Die Vierzahl als persönliche Konstellation der Anzahl von den in Zeitgenossenschaft erlebten Generationen der weiblichen Linie von Annegret Soltau entspricht somit einer häufig anzutreffenden familiären Situation.

IV ERSTELLEN DER FOTOGRAFIE

Annegret Soltau hat Fotografien als Ausgangsmaterial für die Fotovernähungen "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" benutzt. Der Einsatz der Umgebung, der technischen Hilfsmittel und die Verwendung des fotografischen Materials in diesen Fotografien soll im ersten Abschnitt dieses Kapitels rekonstruiert werden. Die Art, wie Annegret Soltau mit der Technik und dem Material umgeht, gibt Auskunft über den Anspruch, den die Künstlerin an ihre Fotos stellt. Weiterhin soll in einem weiteren Abschnitt dieses Kapitels die zwischenmenschliche Ebene der Fotosituation dargestellt werden, welche sich auszeichnet durch die verwandtschaftliche Beziehung zwischen den vier Frauen. Als letztes sollen diejenigen Eigenschaften des Mediums Fotografie, welche im besonderen auf die in dieser Arbeit exemplarisch betrachtete Vernähung zutreffen, herausgestellt werden.

1. Einsatz der fotografischen Technik

Für die Fotos, die den Fotovernähungen "generativ" als Ausgangsmaterial gedient haben, hat es zwei Fototermine gegeben. Bei dem ersten Termin wurden Aufnahmen bei der Künstlerin im Atelier gemacht. Der zweite Fototermin fand im Fotostudio einer befreundeten Fotografin von Annegret Soltau statt. Hier entstand auch die Vorlage für die exemplarisch ausgewählte Nr. 36. Es wurde also bewußt auf die künstliche Umgebung zurückgegriffen, die dort herstellbar ist.

> *[Ich habe die Aufnahmen] bei der befreundeten Fotografin im Studio gemacht. Von der Länge her wäre das hier [im Atelier] nicht gegangen und ich wollte auch noch Umraum dazu haben und sie hat eine Hohlkehle und da habe ich es da gemacht.* (Soltau 1995)

Außerhalb des Studios findet man keine neutrale Situation, denn jede Umgebung auf einer Fotografie liefert eine Bildinformation, die vom Betrachter „gelesen" wird, indem er das Foto einer Zuordnung unterzieht. So erzählen Aufnahmen im Freien z.B. über die jeweiligen landschaftlichen Gegebenheiten und die Wetterlage mit den dazugehörigen Lichtverhältnissen, so daß eine bestimmte Stimmung mit ins Bild transportiert wird.[1]

Bewußt hat die Künstlerin darauf verzichtet, die Fotos im häuslichen Bereich oder im Freien zu machen, weil bei beiden Möglichkeiten das Umfeld mit auf dem Foto erschienen wäre, welches zusätzliche Bildinformationen an den Betrachter

---

[1] Es gibt viele Aktaufnahmen, die den weiblichen Körper zeigen und welche in der Natur gemacht wurden, z.B. in der Kunstfotografie, im „Neuen Sehen" oder auf Darstellungen aus dem Bereich der Freikörperkultur. Aus heutiger Sicht hat aber gerade der Frauenakt in der Natur zur Darstellung einer Verbindung weiblicher Identität und den reproduzierenden Fähigkeiten des weiblichen Körpers gedient. (vgl. Pultz, 49)
Auch Annegret Soltau hat sich auf einer ihrer weiteren Fotoarbeiten „Im Felsenmeer" bewußt nackt in der Umgebung der Natur, in diesem Fall eines Felsens, fotografisch dargestellt.

geliefert hätte. So gibt z.B. der häusliche Bereich über die Lebensweise der darin befindlichen Personen Auskunft.[1] Hingegen hätten Aufnahmen in ihrem Atelier die Arbeit von Annegret Soltau als Künstlerin unweigerlich mit ins Bild gesetzt, außer wenn, wie beim ersten Fototermin, vorher eine studioähnliche Situation geschaffen worden wäre. Wäre dies nicht geschehen, hätte die automatisch mitabgebildete Umgebung des Künstlerateliers den Fotos eine zusätzliche Bedeutung gegeben. Allerdings unterscheiden sich die so entstandenen Fotos durch den Einsatz eines großen weißen Tuches als Hintergrund und der Verwendung von frontalem weißen Tageslicht, welches durch die Fenster gefallen ist, qualitativ deutlich von den beim zweiten Termin im Studio entstandenen Aufnahmen, zu denen auch diejenige gehört, welche für die exemplarisch ausgewählte Nr. 36 Verwendung gefunden hat.

Zunächst wird die Umgebung „Fotostudio" mit allen ihren Möglichkeiten, welche ein Foto bestimmen, beschrieben, und es wird jeweils deutlich gemacht, welche Auswahl aus den vorhandenen Möglichkeiten Annegret Soltau getroffen hat. Indem Annegret Soltau ein Fotostudio für die Aufnahmen gewählt hat, wurde es möglich, eine annähernd neutrale Situation, also eine solche, welche möglichst wenig Informationen an den Betrachter liefert, zu schaffen. In einem professionellen Fotostudio findet man Hintergründe, Lampen und viel Platz. Außerdem stehen in einem gut ausgerüsteten Studio verschiedene Kameraformate nebst entsprechendem Filmmaterial zur Verfügung. Bei den Aufnahmen, die den Vernähungen "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" vorausgingen, haben die vier Frauen vor einem weißen Hintergrund gestanden, welcher zugleich auch Untergrund ist. Es handelt sich dabei um eine weiße Hohlkehle, welche durch die Art der Ausleuchtung am Boden weiß, im Verlauf jedoch grau erscheint. In unserem ersten Gespräch nahm Annegret Soltau Stellung zur Auswahl des Hintergrundes:

> *Ich wollte auf jeden Fall einen neutralen Hintergrund. Der Hintergund soll bei mir nicht diese Rolle spielen, daß [das Bild] irgendwo eingeordnet ist: - Ach, das ist jetzt bei ihr zuhause, das soll jetzt ein intimes Foto sein, sondern das soll sein wie im luftleeren Raum - herausgenommen. Es soll einfach nicht bestimmt sein, ... daß man nicht sagen kann: das ist jetzt diese Gruppe von Menschen, die leben so und so, sondern das soll man nicht mehr sehen.* (Soltau 1995)

Annegret Soltau stellt also mit Hilfe der weißen Hohlkehle eine neutrale Situation her.

---

[1] Als ein Gegenbeispiel für Annegret Soltaus Umgang mit der Umgebung im fotografischen Portrait kann man Herlinde Koelbls Fotoserie "Das deutsche Wohnzimmer" (H. Koelbl u. M. Sack. München: Bucher. 1981) heranziehen. Hier wurden Portraitaufnahmen im Wohnraum der Darzustellenden gemacht, so daß der Raum selbst mit allen darin befindlichen Gegenständen über die jeweiligen Personen erzählt. Zusätzlich läßt Herlinde Koelbl noch in der Art einer Bildunterzeile einen typischen Ausspruch der dargestellten Personen abdrucken. Hier handelt es sich zwar auch um inszenierte Fotografie, doch wurde nur die Situation gestellt und die vorhandene Einrichtung des Wohnzimmers wurde als Umgebung benutzt.

An dieser Stelle soll auf die Symbolik der Farbe Weiß verwiesen werden, welche erneut bei der Betrachtung der Risse aufgegriffen werden wird. Ingrid Riedel stellt für die Farbe Weiß heraus:

> *Es ist Ausdruck des Absoluten, des Anfangs und des Endes, der Fülle und der Leere sowie deren Vereinigung. Als das Anfängliche ist es das Einfache und die Einfalt. Negativ: das noch Undefinierbare, Schemenhafte. Als die Farbe, die noch alles in sich enthält, als Potential, bedeutet Weiß Offenheit und Freiheit.* (Riedel, 179 f.)

Zusätzlich zur Verwendung eines neutralen weißen Hintergrundes verzichtet Annegret Soltau auch auf die Benutzung von Requisiten, wie zum Beispiel Stühlen, Hockern oder kleinen Tischchen. Requisiten dienen, ebenso wie gemalte Hintergründe, zum Andeuten einer bestimmbaren Umgebung und ermöglichen verschiedene Körperhaltungen. Annegret Soltau hat jedoch bewußt versucht, eine unbestimmte Umgebung für die fotografische Darstellung der Frauenreihe zu schaffen. Requisiten hätten von dem Nebeneinander der vier Frauen in der Reihe abgelenkt oder die Reihe sogar durchbrochen. Im Gegensatz zu der Benutzung von dazugefügten Requisiten behalten jedoch die dargestellten Frauen in ihrer Nacktheit die zu ihren Körpern gehörenden Gegenstände, wie z.B. die Krücken der „Großmutter", deren Verband am linken Knöchel oder Schmuckstücke, welche jede der vier dargestellten Frauen am Körper tragen.

Eine weitere Aussage über die Art der Verwendung von Fotografie kann man aus der Art der Ausleuchtung herleiten. Neben der Benutzung eines Fotostudios, welches ausgestattet ist mit einer Hohlkehle und entsprechenden Hintergründen, wurden auch professionelle Fotolampen benutzt, welche jeweils von rechts und von links oben die Reihe der Frauen beleuchten. Belegen kann man diese Beobachtung mit dem Verlauf der zwei Schatten, welche jede einzelne Frau wirft und welche sich jeweils hinter den Frauen kreuzen. Es handelt sich um eine Anordnung der Lampen, welche bei der Erstellung von Reproduktionen verwendet wird. Nicht die Plastizität und damit die Form der Körper wird durch die Lichtführung herausgearbeitet, sondern das Licht wird wie bei der Abbildung einer zweidimensionalen Vorlage verwendet, so daß die Aufstellung in der Reihe als Einheit unterstützt wird. Bei dieser Art der Ausleuchung wurde nicht der Versuch unternommen, im Studio eine natürliche, das heißt dem Sonnenlicht entsprechende Lichtführung nachzuempfinden, wie in der herkömmlichen Portraitfotografie üblich ist:

> *Wie es in freier Natur nur eine einzige Lichtquelle gibt, so muß auch im Photostudio mit einer einzigen Hauptlichtquelle gearbeitet werden. Jede weitere verwendete Leuchte kann und darf nur den Charakter einer Hilfslichtquelle haben, sei es, um Hintergründe anzustrahlen oder Effektlichter zu setzten. Niemals aber dürfen mehrere Hauptlichtquellen aus verschiedenen Richtungen eingesetzt werden. Höchst unangenehm wirken Bilder, auf denen Gegenstände mit kreuzweise verlaufenden Schlagschatten die Verwendung mehrerer Hauptlichtquellen aus unterschiedlichen Richtungen verraten und auf einen photographischen Dilettanten hinweisen.* (Marchesi, 12)

Bei den Aufnahmen von Annegret Soltau wurde das Licht im Gegenteil bewußt so eingesetzt, daß der Betrachter seine Verwendung unbedingt wahrnehmen muß, so daß die Fotosituation als solche deutlich wird. Es handelte sich darüber hinaus um eine einfache und dem Zweck der Ausleuchtung der Reihe der Körper dienliche Lichtführung. Dabei waren die Lampen mit weißem Stoff bespannten vierekkigen Vorsätzen versehen (vgl. Soltau 1995). Dies ergab ein weiches Licht. Weiterhin wurde auf den Hintergrund kein Effektlicht gesetzt, genausowenig wurde das Haar von hinten beleuchtet. Es wurde also nicht die klassische Studiobeleuchtung für Portraits verwendet, welche aus vier Lichtquellen besteht, nämlich aus der Hintergrund- und Untergrund-Beleuchtung, einem Hauptlicht, einer Aufhellung und Effektlichtern. (vgl. Marchesi, 74)

Bei dem vorliegenden Fotomotiv, welches als Grundlage für die meisten Vernähungen des Titels "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" gedient hat, kann man weiterhin feststellen, daß die Lampen etwas höher als die Oberkörper angebracht worden sind, so daß durch diese Art der Lichtführung insbesondere die Brüste, aber auch die Bäuche und vor allem die Gesichter heller als die Beine angestrahlt wurden. Es handelte sich bei den Fotolampen um Blitzlicht, dessen Verwendung im professionellen Bereich heute die Regel ist. Lange Belichtungszeiten werden dadurch vermieden, so daß die vier Frauen eine unverkrampfte Körperhaltung einnehmen konnten. Weiterhin ermöglicht das Blitzlicht durch die Benutzung einer kleinen Blende eine große Schärfentiefe, so daß die ganzen Körper gleichwertig scharf abgebildet wurden.

Anmerken kann man noch, daß Annegret Soltau neben dem Einsatz einer sachlichen Beleuchtung auf den Einsatz von speziellen Weichzeichnervorsätzen oder entsprechenden Objektiven, welche weichzeichnende Effekte durch ein bewußt unterlassenes Korrigieren von Linsenfehlern hervorrufen, verzichtet hat. Weiterhin sind die fotografischen Abbildungen der Frauen nicht durch eine Retusche idealisiert worden.[1]

Bei den Aufnahmen wurde eine Fachkamera mit dem Planfilmformat 13 x 18 cm verwendet. Dies ermöglichte zum einen eine extrem geringe Körnigkeit, so daß Details auch bei großformatigen Vergrößerungen deutlich und scharf abgebildet wurden. Zum anderen war die Arbeit mit einem Stativ unbedingt erforderlich, eine spontane Fotografie, wie sie eine Kleinbildkamera ermöglicht, fand hier nicht statt.[2] Der Einsatz eines Stativs ermöglichte eine sorgfältige

---

[1] Ein Gegenbeispiel für den Umgang mit Retusche in der Fotografie bietet die Glamourfotografie, wie sie z.B. in der Buchveröffentlichung „Hollywoods Ruhm und Schönheit“ der „John Kobal Collection“ (München. Bahia. 1985) zu betrachten ist.

Bestimmung des Ausschnittes, so daß es sich hier um eine geplante Vorgehensweise handelt.

Der Ausschnitt wurde vor der Aufnahme und damit auch schon vor der Aufstellung der Frauen bestimmt. Im Gegensatz zur herkömmlichen Portraitfotografie, wo häufig nur das Gesicht mit Ausschnitten des Körpers dargestellt wird, handelt es sich hier um eine Darstellung der ganzen Körper.

Die Bestimmung des Ausschnittes erfolgte bei allen Fotomotiven für „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" so, daß die Reihe der Frauen im Querformat, mittig und mit genügend Umraum, der bei weiteren Bearbeitungsschritten entsprechend beschnitten werden kann, dargestellt wird. Deutlich wird dies durch die weiße Säule auf der rechten Bildseite, welche auf den der Öffentlichkeit zugänglichen Vernähungen durch die Wahl des Ausschnittes nicht sichtbar gemacht wird, so daß der fotografische Ausschnitt nicht mit dem Ausschnitt der Fotovernähungen übereinstimmt.

Weiterhin sei angemerkt, daß die Aufnahmen auf Farbnegativmaterial hergestellt wurden. Dabei erfolgte der Einsatz von Farbe zurückhaltend. Vorherrschend sind Weiß- und Grauschattierungen und die Farbtöne der Haut der nackten Körper. Der Einsatz der Farbe dient somit der realistischen Darstellung der nackten Körper.

Von den Farbnegativen wurden in einem Fotolabor, welches mit Annegret Soltaus Arbeitsweise vertraut ist, Colorprints gemacht, weiterhin wurden die Negative auf Diamaterial umkopiert. Von den Dias wurden wiederum Cibacromeabzüge hergestellt. Darüber hinaus wurden auch Laserprints von den Fotoabzügen gemacht. (vgl. Soltau 1995) Es kamen also unterschiedlichste Materialien zum Einsatz, die bei den Vernähungen kombiniert wurden. Die Abzüge wurden im Labor weder durch Abwedeln noch durch Nachbelichten idealisiert, sondern die Abbildung der Körper erfolgte nach dem Postulat der realistischen Darstellung. Feststellen kann man weiterhin, daß auch die Farbgebung im Labor sich an der Realität orientiert hat.[1] Es gibt jedoch auch einige wenige Vernähungen, welche aus von der Künstlerin selbst erstellten schwarzweißen Kontaktabzügen hergestellt wurden.[2] Da Annegret Soltau jedoch im wesentlichen die Laborarbeit aus der

---

[2] Als das erste Kameramodell, welches mit lichtstarken Objektiven ausgestattet war, gilt die Ermanox, welche u.a. von Dr. Erich Salomon für seine Reportageaufnahmen in Innenräumen verwendet wurde. (vgl. Tausk, 78) Fortgesetzt wurde diese Entwicklung 1923 mit der Leica als der ersten Kleinbildkamera. Damit war der Grundstein für den modernen Fotojournalismus gelegt. (vgl. Freund, 133)

[1] Im Gegensatz dazu hat die Künstlerin z.B. in ihrer Arbeit „Im Felsenmeer" bewußt Farbstiche in ihre Arbeit miteinbezogen.

Hand gibt, kann man feststellen, daß die Laborarbeit für die Künstlerin keine große Bedeutung hat, so daß ihre eigene kreative Handarbeit in der Veränderung der Fotografien besteht.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Annegret Soltau sich bewußt eines Studios und dessen Ausrüstung bedient hat. Die Verwendung von Hintergrund und Lampen diente jedoch nicht der künstlichen Nachbildung einer bestimmbaren Umgebung, sondern Hintergrund und Ausleuchtung wurden so eingesetzt, daß die Nacktheit der Frauen in einem unbestimmbaren Umfeld dargestellt wird. Ebenso ermöglichte die Verwendung des großen Kameraformates eine durchdachte Fotografie, die eine annähernd neutrale Darstellung unterstützt. Es handelt sich bei „generativ" um einen professionellen und konventionellen Einsatz des Mediums Fotografie, welcher die Aussagen der fotografischen Darstellung unterstützt.

2. Intersubjektive Aspekte der Fotosituation

Nach der Betrachtung der materiellen Seite der Fotografie soll nun die zwischenmenschliche Ebene in der Fotosituation genauer untersucht weden. Das Motiv, welches durch die Aufstellung in der Reihe, durch die Vierzahl, die verschiedenen Altersstufen und die Nacktheit der Frauen bestimmt wird sowie die technische und materielle Seite der Aufnahmesituation steht im Gegensatz zu der zwischenmenschlichen Ebene, welche die Fotosituation bestimmt hat.

- Selbstdarstellung

Zuerst kann festgestellt werden, daß die Künstlerin selbst zusammen mit drei weiteren Frauen der weiblichen Linie der Familie der Künstlerin auf der Fotografie zu sehen ist, so daß es sich um eine Selbstdarstellung handelt, welche erweitert wurde durch die Darstellung von drei weiblichen Verwandten von Annegret Soltau. In diesem Sinne fungieren die Frauen ihrer Familie als Modelle. Es ist jedoch nicht die klassische Modellsituation, welche durch das finanzielle Abhängigkeitsverhältnis zwischen Maler und Modell bestimmt wird, wie es Berger in ihrem Aufsatz „Malerinnen, Maler und Modelle" charakterisiert. (vgl. Berger, in: Liebelt, 107)

---

[2] Eine dieser kleinformatigen Schwarzweißvernähungen befindet sich im Besitz des Hessischen Landesmuseums Darmstadt. Dort wurde sie bei der Ausstellung „ZeitErfahrung" vom 18.12.1994 - 12.02.95 gezeigt.

Diese Selbstdarstellung stellt jedoch nicht die Individualität der Künstlerin dar[1], sondern ihr Körper sowie die der anderen drei Frauen erscheinen auf der Fotografie repräsentativ für Frauenkörper der jeweiligen Altersstufe und der weiblichen Verwandtschaftsbezeichnung. Die Individualität wird zum einen durch die Nacktdarstellung aufgelöst, weiterhin durch die gleiche Körperhaltung in der Reihe. Auch die Auflistung der Verwandtschaftsbezeichnungen im Titel verweist durch das Fehlen von Personennamen auf die Allgemeingültigkeit der Darstellung.

Auch sei erwähnt, daß die Kamera von einer befreundeten Fotografin der Künstlerin ausgelöst wurde. (vgl. Brief an die Verfasserin vom 06.11.95) Trotzdem kann man von Annegret Soltaus Fotos sprechen, denn von ihr ging die Idee zu den Aufnahmen aus; und sie hat auch genaue Angaben über die Anordnung der vier Frauen und die Art der Benutzung technischer Hilfsmittel gemacht, wie im vorhergehenden Abschnitt ausgeführt wurde. Zum einen ist es vom Ablauf her einfacher, wenn eine nicht auf der Fotografie abgebildete Person den Auslöser bedient. Würde die Künstlerin die Kamera auslösen, so müßte sie entweder einen Fernauslöser benutzen, welcher entweder in der Fotografie zu sehen wäre oder versteckt werden müßte, was wiederum einer ungezwungenen Körperhaltung im Wege stehen würde. Oder aber die Künstlerin würde sich des an der Kamera befindlichen Selbstauslösers mit Zeitautomatik bedienen, wobei sie im letzten Moment noch schnell ins Bild huschen müßte. Wiederum ergibt sich so kein ungezwungenes Bild. Daß aber eine andere Person als die Künstlerin die Kamera bediente, läßt außer dem pragmatischen Aspekt noch zwei Ansichten Annegret Soltaus über Fotografie erkennen: Zum einen hat der Akt des Auslösens der Kamera nicht die Bedeutung des kreativen Aktes für die Künstlerin, so daß die Fotografin zur Ausführenden der Konzeption Soltaus wird. Zweitens aber ermöglicht eine solche Vorgehensweise der Künstlerin, als Gleiche unter Gleichen in der Aufreihung auf der Fotografie zu erscheinen.

- Aktive Teilnahme

Bei einer genauen Betrachtung der vier Frauen kann weiterhin an mehreren Indizien abgelesen werden, daß jede von ihnen aus freiem Willen im Bewußtsein um die Wirkung an der Fotoaktion teilgenommen hat. Die Frauen wurden nicht gezwungen oder dafür bezahlt, sich nackt zu präsentieren. Dabei war es erforderlich, daß die Frauen sich treffen mußten und daß sie willens sein mußten, sich vor der Kamera unbekleidet zu zeigen und in einer Reihe aufzustellen. So hat die

---

[1] Brink stellt, bezogen auf die fertiggestellte Fotovernähung „Mit Füchsin" heraus, daß die Bezeichnung „Selbstdarstellung" nicht exakt ist, vielmehr handele es sich dabei um „Selbstgestaltungen" bis hin zu sinngebenden „Selbstverunstaltungen". (vgl. Brink, 65)

Künstlerin mit jeder Frau über ihre Zielsetzung gesprochen, bevor das Foto entstehen konnte. In diesen Gesprächen haben sich die vier Frauen nach der Auseinandersetzung mit der von der Künstlerin dargestellten Intention einverstanden erklärt. Stellvertretend sei an dieser Stelle aus dem ersten Interview mit der Künstlerin jene Stelle zitiert, wo sie über das Gespräch mit der alten Nachbarin spricht, welche bei den Fotos ihre Großmutter dargestellt hat:

> *Und dann habe ich erzählt, was ich da vorhabe und habe sie einfach gefragt, ob sie das machen würde, sie kennt ja meine Bilder und habe auch gesagt, daß sie dann natürlich schon zu sehen ist auf den Bildern, aber das man sie nicht unbedingt so erkennt, ... meine Arbeiten kannte sie ja, und habe ihr gesagt, daß ich das wahrscheinlich in irgendeiner Form so verwerten werde.* (Soltau, 1995)

Nach den Gesprächen mit den einzelnen Frauen mußte ein gemeinsamer Termin für das Treffen im Studio vereinbahrt werden, an dem sie sich im Studio der Fotografin treffen würden.

Beim Betrachten der exemplarisch ausgewählten Fotografie findet man Hinweise darauf, daß die Fotosituation nicht von der Person hinter der Kamera dirigiert wurde.

Ein gegensätzliches Beispiel aus der ethnologischen Fotografie liefert die fotografische Darstellung von nackten Mahima-Frauen, welche von dem Kolonialoffizier Max Weiß angefertigt wurde. (Abb.4)

Abb. 4: Mahima-Frauen

Hier werden dem Betrachter sieben junge Mahima-Frauen nackt und frontal in einer Reihe aufgestellt präsentiert. Auf beiden Darstellungen stehen die Frauen frontal zur Kamera und zum Betrachter, so daß bei dieser Körperhaltung der Schambereich und die Brüste nicht verdeckt werden. Allerdings entstand die Nacktaufnahme der Mahima-Frauen keineswegs freiwillig, wie die Kleiderhäufchen auf dem Erdboden beweisen. Auch haben die sieben Frauen fast ausschließlich keinen Blickkontakt mit dem Betrachter und auch ihre Körperhaltung vermittelt die Tatsache, daß sie zu der Aufnahme gezwungen wurden.

Hingegen kann die Frontalität bei den Frauen in Annegret Soltaus Fotografie auch als aktive Präsentation ihrer nackten Körper verstanden werden.[1] Darüber hinaus blicken die Frauen zum Betrachter bzw. in die Kamera und erwidern so den Blick des Betrachters. Auch wirken die Körperhaltungen der vier Frauen nicht verkrampft, so daß die vier Frauen die Aufnahmesituation trotz der sachlichen Studioathmosphäre offensichtlich positiv empfinden. Sicherlich ist auch die Freude vorhanden, zusammengekommen zu sein. Weiterhin zeigen die Gesichter der vier Frauen ein kleines Lächeln oder zumindest ist in den Gesichtern kein Unwohlfühlen in der Situation abzulesen. Dieses Lächeln läßt auf einen vertrauten Umgang mit dem Medium Fotografie schließen, wonach die Frauen in der Lage sind, ihre Emotionen von den sachlichen Außenbedingungen des Studios zu trennen.

Als weiterer Beleg für das Einverständnis und die Mitarbeit der Frauen bei der Erstellung der Nr. 36 zugrundegelegten Fotografie kann gelten, daß neben dem von der Künstlerin geplanten Motiv der Aufstellung in einer Reihe drei weitere Motive entstanden, welche sich spielerisch und spontan aus der Situation ergaben. (vgl. Soltau, 1995)

> *Und das Ganze war damals so toll - dieser Nachmittag, den wir so zusammen verbracht hatten...* (Soltau, 1995)

Die Betrachtung der zwischenmenschlichen Ebene ergibt, daß die Teilnahme an der Fotoaktion für jede der vier Frau bedeutete, bewußt den Schritt vom Subjekt zum fotografierten Objekt zu tun, denn „fotografieren heißt, sich das fotografierte Objekt aneignen". (Sontag, 10)

Darüber hinaus ist jede der vier Frauen an der Bildherstellung beteiligt, denn obwohl Annegret Soltau grobe Vorgaben zur Erstellung des Fotos gegeben hat, bringt jede Frau bewußt ihren Körper mit seiner Prägung durch Alter und Abnutzung in die Fotos ein.[2]

---

[1] Vergleichbar ist die frontale Haltung mit dem Marientypus der Maria-Orans. Marianne Wex sieht in ihrer Studie „ 'Weibliche' und 'Männliche' Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse" in der frontalen offenen Haltung, bei der die Arme erhoben und die Handflächen nach vorn gedreht sind, eine Parallele zu Darstellungen vorchristlicher Göttinnen. (vgl. Wex, 262 ff.)

Annegret Soltau stellt die Machtverhältnisse, welche den Akt des Fotografierens begleiten, um. In einer herkömmlichen Fotosituation hat der Fotograf die anordnende Macht, das Foto so zu gestalten, wie er es sich vorstellt. Bei Annegret Soltau hingegen rücken die entstandenen Fotos in die Nähe eines weiblichen Kollektivwerkes. Man kann fragen, warum Annegret Soltau sich selbst mit den drei anderen Frauen zusammen fotografieren ließ, anstatt sich selbst und jede andere der vier Frauen an verschiedenen Tagen einzeln zu fotografieren und diese dann in einer Fotomontage zusammenzustellen. Neben der Authentizität der Situation, welche mit dem Stichwort „Realität" im nächsten Abschnitt angesprochen werden soll, deutet ihr Vorgehen auch darauf hin, daß ihr die Situation des Zusammenkommens wichtig gewesen ist, so daß die Atmosphäre und das Besondere des Zusammenkommens der vier nackten Frauen auch dem Betrachter deutlich werden sollte. So ist die Situation der vier nackten Frauen in einer Reihe künstlich von Annegret Soltau initiiert, denn im herkömmlichen Ablauf der Familienzusammenkünfte wird es in unserer Gesellschaft nie die Situation geben, bei der vier Generationen von Frauen einer Familie sich zusammen nackt in einem Raum aufhalten, denn Nacktheit ist mit einem Tabu belegt. Daß dies so ist, läßt sich sogar mit einem Zitat aus dem Gespräch mit Annegret Soltau belegen:

> *Wie wir uns alle da ausgezogen haben, zwischen diesen Generationen, das war ja für uns auch alle interessant...wir haben uns alle richtig so nackt gesehen - Julia kennt mich und ich kenne sie, aber meine Mutter hatte ich noch nie bewußt so nackt gesehen, sondern immer mal so bei Besuch, aber doch nicht eben so richtig.* (Soltau, 1995)

Das Tabu der Nacktheit, zumal der Nacktheit von mehreren Frauen zusammen, welche einer Familie angehören, wird von der Künstlerin gebrochen. Durch die Inszenierung der außergewöhnlichen Situation des nackten Zusammenseins der vier Frauengenerationen hat die Fotosituation auch Ähnlichkeit mit den Performances, welche Annegret Soltau in einer früheren Arbeitsphase durchgeführt hat und welche ebenfalls mit Hilfe von Fotografien dokumentiert wurden.

---

[2] Die vier Frauen zeigen sich jedoch nicht nur bewußt in ihrem der jeweiligen Altersstufe entsprechenden Körperzustand. Auch eine weitere Art von Subjektivität, nämlich die Anpassung an ein Ideal von Weiblichkeit, welche von jeder der vier Frauen mit in die Fotografie transportiert wird, ist ablesbar. Kriterien hierfür können z.B. dem Buch „Weiblichkeit" von Susan Brownmiller entlehnt werden.
So tragen alle vier Frauen Schmuckstücke. Weiterhin erscheinen die Augenbrauen der „Großmutter" unnatürlich dunkel, wie mit einem entsprechenden Stift nachgezogen. Die Mutter hat offensichtlich eine Dauerwelle. Ihre Zehen sind zusammengedrückt, der große Zeh ist in Richtung der kleinen Zehen gedrückt, was auf das Tragen von nach vorne hin spitz zulaufenden Schuhen hindeutet.
Die Künstlerin selbst trägt Schmuck und ist auffällig geschminkt. Allerdings rasiert sie nicht ihre Körperhaare, was vielleicht als Zeichen der Nichtanpassung an das männliche Ideal gelesen werden kann.
Der Körper der Tochter ist an mehreren Stellen einem Weiblichkeitsideal unterworfen worden, so z.B. bei der Gestaltung der Haare, Tragen von Schmuck und dem Rasieren der Schambehaarung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß es sich bei der zugrundegelegten Fotografie um ein Selbstportrait handelt, welches Annegret Soltau zusammen mit ihren matrilinearen Familienangehörigen zeigt. Dabei steht nicht die Darstellung von Individualität im Vordergrund, sondern die vier Frauen stellen Vertreterinnen für die jeweilige Verwandtschaftsrolle in ihrer Generation dar. Der generative Aspekt liegt hier in der Darstellung der jeweiligen zu der Familie gehörigen Altersstufe.

Weiterhin haben sich die Frauen im Bewußtsein um die Wirkung des Generationenbildes freiwillig in der Fotografie präsentiert. So rückt das, was dort im Fotostudio stattgefunden hat, in die Nähe einer „generativen Performance".

3. Realität, Raum und Zeit

Im Rahmen der Beschreibung der Art der Benutzung von Fotografie bei der Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" sollen in diesem Abschnitt drei Eigenschaften der Fotografie hervorgehoben werden: Zuerst soll auf ihre vermeintliche Fähigkeit der Darstellung von Realität verwiesen werden. Weiterhin soll dargestellt werden, daß eine Fotografie immer nur einen Ausschnitt aus Raum und Zeit darstellen kann. Eine weitere Eigenschaft der Fotografie, namentlich ihre „technische Reproduzierbarkeit" (Benjamin), soll in Kapitel VI im 1. Abschnitt, welcher acht ähnliche Vernähungen „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" des Werkzykus „generativ" zum Thema hat, Erwähnung finden.

- Realität

Die Fotografie gilt als ein Darstellungsmedium der materiellen Welt, insbesondere des Sichtbaren. So sieht Bazin in der Fotokamera

> *das verläßlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. Ein jeder wird genötigt sein, das Optisch-Wahre, das aus sich selbst Deutbare, Objektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann.* (Bazin, zit. nach Scheurer, 129)

Auch Annegret Soltau benutzt bei „generativ" die Fotografie im Sinne einer möglichst neutralen Darstellung, so daß die der exemplarisch betrachteten Vernähung zugrundegelegte Fotografie zusammen mit dem Aufstellungsmodus in einer Reihe in die Nähe einer wissenschaftlichen Darstellung rückt[1]. Damit verweist Annegret Soltau darauf, daß einer Fotografie Objektivität zugesprochen wird:

> *Die Objektivität der Fotografie verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der Kunst feht.* (Bazin, zit. nach Scheurer, 122)

---

[1] Siehe auch Kapitel III, 2. Abschnitt

Weiter führt Bazin aus:

> *In diesem Sinne könnte man die Fotografie als eine Art Abguß betrachten, ein Abdruck des Gegenstandes durch die Vermittlung des Lichtes.* (Bazin, zit. nach Scheurer, 122)

Scheurer hingegen stellt fest, daß durch das Objektiv die Wirklichkeit lediglich täuschend echt reproduziert wird, so daß nur ein zweidimensionales Abbild entstehen kann:

> *Aus der Realität (wird) eine Scheinrealität, die durch den Naturalismus der Fotografie allerdings so täuschend ist, daß sie in ihrer Faszination zu einem Verschwimmen zwischen Abbild und Realität führt.* (Scheurer, 121)

Faßt man Wirklichkeit hingegen weiter als das Sichtbare, dann kann die Fotografie die Abbildung dieses erweiterten Wirklichkeitsbegriffes nicht leisten, denn betrachtet man die Fotografie, welche der Vernähung Nr. 36 zugrundegelegt wurde, getrennt von ihrer Weiterbearbeitung, so zeigt diese Fotografie vier nackte weibliche Körper, deren „generativer" Aspekt nur mit Hilfe des Adjktivs „generativ" im Titel als eine Generationenfolge ablesbar ist. Indem Annegret Soltau die Fotos weiterbearbeitet, symbolisiert sie in Bezug auf die Fotografie eine Suche nach Erweiterung des Sichtbaren. Dabei liefert ihr die Fotografie lediglich das Werkzeug, mit Hilfe dessen sie eine Bildvorlage schafft, welche sie verändern kann.

> *Ich wollte nicht erst den Menschen sozusagen erschaffen, wie man das in der Malerei und der Graphik muß. Ich komme ja von der Malerei her und habe auch eine zeitlang gemalt. Daran hat mich eigentlich immer gestört, daß ich erst die Figur erschaffen muß und dann erst konnte ich mit dieser Figur machen, was ich eigentlich wollte. Das kam mir immer etwas unrealistisch vor, denn ich möchte eigentlich mehr den realen Menschen nehmen und dann mit diesem Menschen arbeiten - meistens sind es ja Selbstdarstellungen. Es soll nicht in die Richtung Phantasie geraten. Ich will die Realität zeigen, die vielfältige Realität, alle Facetten.* (Annegret Soltau im Interview mit Gerda Breuer, im Ausstellungskatalog „Heilung", 21)

Im Gegensatz zu der Verwendung der Fotografie im Sinne der Abbildung von Realität sei auf die Verwendung der Fotografie verwiesen, welche im Rahmen der medienimmanenten Möglichkeiten der Fotografie über die Realität hinausweisende Bedeutungen konstituiert. Ein Beispiel hierfür liefert die sogenannte „Surreale Fotografie", welche von Tausk vor allem im Fotografieren eines „objekt trouvé" gesehen wird, wobei dieser Begriff nach Tausk auf Kurt Schwitters, der ihn als Beschreibung eines künstlerischen Gestaltungsmittels bei den Merz-Collagen in die Kunst eingeführt hat, zurückgeht. (vgl. Tausk, 70) Tausk unterteilt in einfache „object trouvés", veränderte „object trouvés" und Montage. Schöttle nennt als weitereTechniken der surrealen Fotografie die Collage, Fotomontage, Fotogramm. (Schöttle, 278 ff.) und u.a. Raoul Hausmann, Max Ernst, Man Ray, Hannah Höch im Zusammenhang mit dem Stichwort „Surrealismus". (vgl. Kapitel V, 2. Abschnitt)

Die Verwendung der Fotografie für die Fotovernähung „generativ" kann als „Inszenierte Fotografie" bezeichnet werden. Bason Brock unterscheidet zwischen „objektivierender" und „inszenierender Fotografie" und beschreibt die letztere wie folgt:

> *Inszenierende Fotografie ahmte zunächst die Technik der Erzeugung von Bildern nach, die in der bildenden Kunst über Jahrhunderte entwickelt worden waren. Das betraf sowohl die Sujets und Gegenstandsebenen wie auch die Wahl der Bildsegmente und der Verwendungsweisen von erzeugten Bildern.*
>
> *Die inszenierende Fotografie will ...Bildwirklichkeit konstituieren; dabei kommt den Hervorbringungsweisen größte Bedeutung zu. Ihnen verdanken sich die erzeugten Bilder. In der inszenierenden Fotografie wird das Medium selber bilderzeugend eingesetzt.* (Bazon Brock, in: Kemp, 236)

In der für „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 zugrundegelegten Fotografie ist das Zusammensein der vier Frauen im Fotostudio inszeniert.

- Raum

Bestandteil der Wahrnehmung von Realität ist der Raum, wobei eine Fotografie immer nur einen Ausschnitt aus dem Raum zeigen kann. Bei der hier betrachteten Fotografie wurde der Aussschnitt so gewählt, daß das Umfeld des Fotostudios, etwa die Säule, welche sich rechts von den vier Frauen befindet, nicht erscheint.

> *Die Elemente des Raumes greifen ineinander und stehen in Beziehung zueinander. Indem der Fotograf Teile aus ihnen herausgreift, diese von ihrem Umfeld befreit, verfährt er ähnlich wie bei der Zeit, aus der er Segmente herausgreift, um diesen Bedeutung zu verleihen. Aus dem Raum überträgt der Fotograf die Gegenstände, die ihm wichtig erscheinen, in die Fotografie. Ihre Anordnung im Bild läßt Rückschlüsse darüber zu, welchen Rang er einzelnen Dingen zuordnet und welche Ansichten er verfolgt. Der zentrale Platz im Bild ist dem Gegenstand vorbehalten, der im Mittelpunkt des Interesses steht.* (Scheurer, 125)

Darüber hinaus wird bei Annegret Soltau in Anlehnung an Bazon Brock der Raum inszeniert, wie oben ausgeführt wurde. Dies geschieht, indem sie als Räumlichkeit ein Fotostudio benutzt. Damit greift sie auf einen geschaffenen Raum zurück, welcher eine neutrale und realitätsnahe Darstellung, die künstlich herbeigeführt wurde, ermöglicht.

Eine Fotografie ist zweidimensional, täuscht aber Dreidimensionalität vor. Der tatsächlich vorhandene Raum wird auf einer Bildvorlage täuschend echt nachgebildet.

> *Auf dem belichteten Filmnegativ werden drei Dimensionen auf zwei reduziert. Die räumliche Tiefe wird als optische Täuschung durch den perspektivischen Aufbau der Bilder erzeugt.* (Scheurer, 124)

Annegret Soltau fügt in ihre Fotografien die dritte Dimension ein, indem sie durch Reißen und Vernähen haptische Elemente einfügt, so daß die täuschende Optik

der Räumlichkeit im Kontrast zu der tatsächlichen Dreidimensionalität deutlich gemacht wird.

- Zeit

Eine Fotografie stellt auch immer einen Ausschnitt, also einen Zeitpunkt, aus dem Ablauf der Zeit dar. So zeigt sie einen Zeitpunkt.

> *Zeit an sich ist Fortgang, Bewegung. Die Fotografie wird bestimmt durch ihren Stillstand, sie ist unfähig, die Bewegung der Zeit adäquat umzusetzen.* (Scheurer, 127)

Die Veränderung und Vergänglichkeit, beides prozeßhafte Vorgänge, können in einer herkömmlichen Fotografie nicht dargestellt werden. Annegret Soltau versucht es auch nicht mit Hilfe der Fotografie, wie es etwa durch Doppelbelichtungen möglich wäre, sondern bringt den Ablauf von Zeit und Prozeßhaftigkeit durch ihre Weiterverarbeitung in die Vernähung ein, wie noch zu zeigen sein wird.

Susan Sontag sieht gerade durch den Mangel der Nichtdarstellbarkeit der Dauer in jeder Fotografie

> *eine Art „memento mori". Fotografieren bedeutet Teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.* (Sontag, 21)

Bezogen auf „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" bedeutet dies, daß der Prozeß des generativen Wandels nicht dargestellt werden kann, denn die Fotografie zeigt nur einen Zeitpunkt als Ausschnitt aus dem Verlauf der Zeit, in diesem Fall den Zeitpunkt des Zusammenseins der vier Frauengenerationen. Aussagen über die Vorgeschichte, z.B. über die Beziehungen der Frauen zueinander, kann sie nicht machen. Die generative Kette wird, betrachtet man die Fotografie getrennt von ihrer Weiterbearbeitung, nur im Zusammenhang mit dem Titel deutlich.

Genausowenig wie die dritte Dimension des Raumes ist die vierte Dimension der Zeit auf der Ebene der Fotografie nicht realitätsgerecht darstellbar, denn eine Fotografie zeigt immer einen Zeitpunkt, welcher ausschnitthaft aus dem Lauf der Zeit herausgenommen wurde.

V BEARBEITUNG DER FOTOGRAFIE

Nachdem die Bedeutung der fotografischen Abbildung der vier Frauen, welche in einer Reihe aufgestellt sind, herausgestellt worden ist, soll in diesem Kapitel die weitere Vorgehensweise der Künstlerin bei der Fotovernähung "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 beschreibend und interpretierend nachvollzogen werden.

Während, wie bereits dargelegt wurde, die Fotografie „Generativität" als Generationenfolge mit Hilfe der Reihe auf einer materiell-biologischen Ebene zeigt, wird in diesem Teil der Arbeit zu untersuchen sein, ob der Begriff der „Generativität" für die im folgenden beschriebenen Arbeitsschritte und deren mögliche symbolische Bedeutung greift. Dabei zeigt die fertige Vernähung das Endstadium eines Arbeitsprozesses, welcher an dieser Stelle aufgegliedert in einzelne Arbeitsschritte nachvollzogen werden soll, wobei jedem Arbeitsschritt eine symbolische Bedeutung zugeordnet werden wird. Die drei Arbeitsschritte sind das Reißen, das Vertauschen - gekoppelt mit dem Zusammensetzen - und das Vernähen. Mögliche symbolische Bedeutungen der Auswahl der einzelnen fragmentierten Körperteile erfolgen in einem weiteren Abschnitt dieses Kapitels, und ein letzter Abschnitt ist der Bedeutung der Sichtbarkeit der Rückseite gewidmet.

Zu dem Arbeitsprozeß als ganzem kann jedoch vorab angemerkt werden, daß die zugrundegelegte Fotografie für Annegret Soltau erst durch die im folgenden beschriebene Weiterbearbeitung zum fertigen Kunstwerk wird:

> *Wenn ich das nicht nochmal konkret angefaßt habe, dann fehlt mir irgendwas, die Tiefe - auch daß das so dauert. Ich habe das Gefühl, daß sich das dadurch bei mir auch so vertieft, weil ich das angefaßt habe. Das ist alles von meinen Händen gestaltet... Wenn ich das nur so auf der Bildfläche lassen würde, dann habe ich das Gefühl, ich habe das nicht so durch mich durchgezogen, das ist so an mir vorübergegangen.* (Soltau 1996)

1. Risse und fotografierte Frauenkörper

In den Fotoabzug, welcher der Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 zugrundegelegt wird, gehen Risse hinein. Ebenso sind Risse als Randbegrenzungen bei den in den Fotoabzug eingenähten Fotofragmenten auszumachen. Es handelt sich dabei um breite und schmale Rißkanten. Diese Risse erscheinen weiß, so daß die Rißkanten einen auslaufenden Übergang von der Fotoschicht über die Polyethylenschicht zu der Papierschicht sowie der unteren Polyethylenschicht des Fotopapiers bilden. Damit markieren die Risse jeweils Trennungslinien in den einzelnen fotografierten Frauenkörpern. Durch das Ausreißen entsteht zunächst ein beschädigter Fotoabzug, welcher die vier Körper ohne die ausgerissenen Fragmente zeigt, also Körpergerüste oder Umrißfiguren, welche im folgenden als „Körperrahmen" bezeichnet werden sollen. Ebenfalls entstehen

mehrere Körperfragmente, welche nicht ausschließlich in der Vernähung Nr. 36 wiederzufinden sind, wie im Abschnitt „Vertauschen und Zusammensetzen" in diesem Kapitel dargestellt werden soll.

Die Ausreißungen wurden in den Gesichtern und im Übergang durch den Hals im Oberkörper bei den Brüsten vorgenommen. Dabei entstanden auch einzelne kleinere Einrisse, wie z.B. in das bei der Großmutter befindliche Stirn- und Brustfragment der Tochter oder die bei der Künstlerin eingenähten Brüste der Mutter.

Die Risse sollen unter den Aspekten Verletzung, Riß im Gegensatz zu einem Schnitt, Symbol einer Trennung und Bedeutung des Risses im Foto dargestellt werden.

- Der Riß und eine Verletzung des Körpers

In den Rissen in den Frauenkörpern kann man symbolisierte Verletzungen sehen, welche auf der Fotografie unsichtbar sind. Wenn eine tatsächlich vorhandene körperliche Verletzung verheilt ist, hinterläßt sie den Körper nicht im ursprünglichen Zustand, denn Narben bleiben zurück und erinnern an das Geschehene. So können in den Rissen Narben von verheilten Verletzungen gesehen werden.Verletzte oder verstümmelte Körper gelten als unschön, sie entsprechen nicht einem idealen Körper.[1]

Im weiblichen Lebenslauf können aber tatsächlich einige Verletzungen in Verbindung mit der Fruchtbarkeit stattfinden:

> *Schwangerschaft und Geburt sind grundlegende, unbestreitbare Ausdrucksformen biologischer Weiblichkeit. Die Auswirkungen auf die Haut sind nahezu auf der ganzen Welt bekannt, so daß man sie nicht als abnormal ansehen kann, selbst wenn man sie medizinisch vielleicht als Krankheiten auffaßt. In den Augen der Gesellschaft ist es jedoch ein Unglück für eine Frau. Es sind Zeichen eines benutzten und leicht abgenutzten Körpers, die Distanzierung vom jugendlichen, makellosen weiblichen Ideal. Ich möchte die Frau sehen, die auf ihre Schwangerschaftsstreifen stolz ist, da sie ein Zeichen dafür sind, daß sie ihre Pflicht erfüllt hat.* (Brownmiller, 139)

Weiterhin kann bei einer Geburt ein Dammriß entstehen. Aber auch der weibliche Zyklus mit der monatlichen Blutung wird oft als Wunde betrachtet.

> *Die Symbolik der Wunde knüpft an medizinische Vorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts an, die Menstruation, Schwangerschaft und Geburt zu einem Krankheitszustand erklärten, um den weiblichen Körper der Kontrolle der männlichen Medizin zu unterstellen.* (Waldeck, in: Akashe-Böhme, 155)

Die Risse bei „generativ" können somit als Visualisierung dieses „kranken" Zustandes ange-

---

[1] Ein Beispiel für die Darstellung des verletzten Körpers aus der Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts bietet Frida Kahlo, welche sich selbst häufig verletzt dargestellt hat, so z.B. auf dem Gemälde „Die gebrochene Säule" von 1944.

sehen werden.

Aber auch auf der psychischen Ebene kann es Verletzungen geben, mit denen ein Mensch konfrontiert wird. Da in „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" nur Frauen dargestellt sind, sollen auch hier insbesondere dem weiblichen Bereich zuzuordnende psychische Verletzungen aufgezählt werden: So beschreibt „Zerrissenheit" z.B. einen Geistes- oder Seelenzustand, der durch Aussprüche, wie z.B. "Ich weiß nicht, wo mir der Kopf steht", umschrieben werden kann. Dieses zerrissene Gefühl ist u.a. im traditionellen Rollenverständnis der Geschlechter charakteristisch für den Alltag einer Hausfrau und Mutter, wo die permanent vorhandene Arbeitssituation gekoppelt ist mit der Notwendigkeit von Aufmerksamkeit und Umsicht für die Kinder, so daß Kindererziehung als ein „generativer" Aspekt in den Rissen gesehen werden kann. Weitere Beispiele für „Zerrissenheit" der Seele sind das Aufnehmen eines Kindes im eigenen Leben, ein Prozeß, welcher mit der Geburt beginnt. Ebenso kann das Gehenlassen von Kindern im Leben jeweils als ein „Riß" oder Einschnitt im Leben erfahren werden, wie die Fülle der Ratgeber-Literatur in jeder gutsortierten Buchhandlung beweist. Auch jegliche Beziehungs- oder Partnerschaftsprobleme und Eltern-Kind-Konflikte können psychische Verletzungen hinterlassen, also als „Risse" erfahren werden. So liegt u.a. auch Annegret Soltaus autobiografischer Bezug zu den Rissen in der eigenen Kindheit, welche gekennzeichnet ist durch die Erfahrung der Ablehnung durch die Mutter. (vgl. Soltau, 1995)

Zusammengefaßt kann gesagt werden, daß es biologisch, gesellschaftlich und individuell bedingte Verletzungen gibt, welche mit den Rissen bei „generativ" assoziiert werden können.

- Riß und Schnitt

Ein Riß hat im Gegensatz zum Schnitt eine auslaufende und damit einen allmählichen Übergang schaffende ausfransende Kante, so daß der Verlauf eines Risses nicht genau bestimmt werden kann:

> *Wenn ich schneiden würde, dann wär´s ja ganz glatt abgeschnitten: ich möchte schon noch diesen Riß zeigen...diesen Riß im Menschen.* (Soltau, Interview mit Gerda Breuer im Katalog „Heilung", 22)

Reißen kann ein ungesteuertes zerstörerisches Vorgehen sein, welches oft emotional bestimmt wird, wie die Bedeutung der Begriffe „ausreißen", „zerreißen" zeigt, wohingegen „ausschneiden" auch positive Konnotationen im Sinne eines Formgebungsprozesses haben kann. Die Künstlerin geht jedoch in ihrem Reißen nach einem Konzept vor, die emotionale Kraft wird also kanalisiert, so daß es sich um eine kontrollierte und geplante Zerstörung handelt. Wahrscheinlich geht die Künstlerin beim Reißen sogar sehr behutsam vor.

Material, das gerissen werden kann, ist z.B. Papier oder Stoff. Im Fall der Fotovernähungen handelt es sich um Fotopapier, also eine Kombination von Papier-, Kunststoff- und Fotoschichten. Ein Schnitt kann nur mit Hilfe von Werkzeug hergestellt werden[1], Reißen geschieht mit den Händen und ist ein Vorgang, welcher sich auch im Pflanzen- und Tierreich wiederfindet und somit Vorgängen in der Natur nähersteht.

- Die trennende Eigenschaft der Risse

Der Riß als Trennung wurde bereits bei der Trennung von einem Menschen z.B. durch dessen Geborenwerden und dessen Erwachsenwerden als Verletzung erwähnt. Ebenso kann der Tod eines Menschen psychisch als „Riß" erfahren werden. So wird die allegorische Figur des Todes häufig mit einer Sense als trennendem Symbol dargestellt. (vgl. Heinz-Mohr, 292)

Annegret Soltau hat weder in den Hintergrund hineingerissen, noch hat sie die Ganzheit der Körper in einzelne Fragmente aufgelöst, sondern sie hat eine Trennung von Körperrahmen und mehreren Körperfragmenten geschaffen. Der Körperrahmen garantiert dabei trotz der Risse die Einheit eines jeden einzelnen Körpers, so daß die körperliche Identität, welche im Titel durch die Verwandtschaftsbezeichnungen der Tochter, Mutter und Großmutter ausgesprochen wird und welche darüber hinaus im 3. Abschnitt des Kapitels III dieser Arbeit entsprechend der Altersstufen der einzelnen Frauenkörper als „Greisin", „Alte Frau", „Frau in den mittleren Jahren" und „Junge Frau" bezeichnet werden, erhalten bleibt.

Die einzelnen Frauen werden nur von einzelnen ausgewählten Körperteilen getrennt. Es wurde jedoch bereits herausgestellt, daß sich jede der vier Frauen in einem Prozeß des Übergangs zu einer der folgenden Altersstufen befindet. In diesem Zusammenhang kann die weiße Farbe des Risses gesehen werden, denn ein Riß im PE-Fotopapier hat ein bestimmtes Aussehen, der Papierkern des Fotopapiers tritt zutage und erscheint weiß, welches noch weißer ist als das Weiß des Fotohintergrundes. Zunächst einmal verweist der weiße Riß auf die Materialität des Fotopapiers, so daß der Abbildungscharakter der Darstellung der vier Frauen deutlich wird.

Weiterhin kann die Farbe Weiß auch

---

[1] Die Sichel als Schneidewerkzeug ist in anderen Werken von Annegret Soltau ein zentrales Symbol, welches mit dem Verlauf von Zeit, mit Verletzung und mit dem Tod verbunden ist. So hat z.B. die Künstlerin in dem Video „Schwanger" (1980) ihren eigenen schwangeren Bauch mit einer Sichel bedroht. Ein weiteres Beispiel liefert die dreiteilige Videoinstallation bzw. die drei Dialeuchtkästen (1986/93) "Körper/Zeit/Schnitte", wo der in embryonaler Haltung befindliche Körper der Künstlerin ebenfalls durch eine Sichel bedroht wird.

> *als Farbe des Anfangs auch die der Initiation [bedeuten]... Die frühere Phase, die „alte Existenz" wird gelöscht, eine neue, noch unbestimmbare beginnt.* (Riedel, 179 f.)

So kann in den weißen trennenden Rissen symbolisch der Beginn eines Übergangsprozesses in eine andere Altersstufe oder einen neuen Lebensabschnitt oder auch in ein weiteres Glied der weiblichen Kette gesehen werden, so daß die Risse als Tor oder Pforte dienen. Die symbolische Bedeutung der Tür paßt genau in diesen Kontext des „Eintretens":

> *Eine Tür legt den Gedanken des Übergangs, der Schwelle zwischen zwei Bereichen nahe: zwischen zwei Welten, zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Diesseits und Jenseits, Licht und Finsternis, Entbehrung und Schatz. Sie öffnet sich in ein Geheimnis; gleichzeitig führt sie psychologisch zur Aktion: eine Tür lädt immer dazu ein, sie zu durchschreiten.* (Heinz-Mohr, 292 f.)

Einen weiteren Aspekt der Trennung zeigt die folgende Beschreibung von Annegret Soltau über das Finden des Anfangs beim Ausreißen aus dem Foto:

> *Mit dem Fingernagel gehe ich da zuerst einmal hinein und drücke das dann so, wo es weicher ist, auf dem Teppich oder so, sonst komme ich ja garnicht 'rein. Wenn's garnicht geht, muß ich dann mit einer Nadel reinstechen, so daß wenigstens ein Loch da ist - also manchmal geht es schlecht.* (Soltau 1996)

Mit dem derartig beschriebenen Beginn des Ausreißens mit dem Fingernagel können die Krallen einer Katze assoziiert werden. Bei einer Katze handelt es sich um eines der Tiere, in welches sich Hexen verwandeln können und die Katze ist ein häufiges Attribut einer Hexe. Weiterhin gilt die Katze als besonders fruchtbar und verfügt über die Fähigkeit, im Dunkeln zu sehen. Dies ließ sie zu einem Tier werden, das geheime Kräfte kennt. (vgl. Bauer 1980) So verweist die Vorgehensweise beim Reißen auf eine Trennung, der eine Umwandlung in einen anderen Zustand folgt.

Reißen ist biologisch betrachtet auch oft Bestandteil organischen Wandels, wie etwa beim „Aufreißen" einer Blüte oder das Aufbrechen eines Kokons. Der jeweilige Organismus trennt sich dabei von einem vorherigen Zustand, indem dieser zerstört wird. Auch bei Annegret Soltau sind die Risse Teil eines Verwandlungsprozesses der einzelnen Abbilder der vier Frauen.

Reißen beim Menschen kann einer aggressiven, willkürlichen Vorgehensweise entspringen, welche häufig emotional gesteuert ist. So erinnert Reißen an Reste von Animalität im Menschen.

- Riß und Fotografie

Da die Risse fotografierten Körpern beigebracht worden sind und damit in einen Fotoabzug hinein vorgenommen worden sind, stellt sich die Frage nach den Bedeutungen der Risse im Zusammenhang mit Fotografie. Zunächst kann man feststellen, daß sich die Risse

nur innerhalb der abgebildeten Frauenkörper befinden, so daß das Foto als Ganzes als Symbol für die Darstellung der Realität nicht beschädigt wurde. Auch die Reihe der Frauen als weibliche Generationenfolge oder generative Kette wurde nicht durch die Risse zertrennt. Sieht man in der fotografischen Abbildung der Frauenkörper lediglich die Darstellung der biologischen Materie der jeweiligen Frau, also die Abbildung ihres Körpers, so ermöglicht der Riß in den abgebildeten Körper den Schritt in tiefere Bereiche jenseits des materiell-körperlichen, welche nicht visuell und damit mit dem Medium der Fotografie darstellbar sind. Daß diese Risse entsprechend der Materialität des Fotopapiers weiß sind, unterstützt nur diese Deutung der Risse als Zugang zu tieferen Schichten. Die Risse in dem Fotoabzug erweitern das zweidimensionale Foto, welches lediglich Dreidimensionalität abbilden kann, um die dritte Dimension, das Foto wird tatsächlich räumlich.[1]

Indem Annegret Soltau den abgebildeten Körpern Risse beibringt, wird die vermeintliche Fähigkeit der Fotografie, die Realität abzubilden, in bezug auf die fotografische Abbildung der vier Frauen hinterfragt, denn die abgebildeten Körper liefern keine vollständige Darstellung der jeweiligen Frau, da z.B. psychische Befindlichkeiten nicht visuell wahrnehmbar und damit fotografisch abbildbar sind.

2. Vertauschen und Wiedereinsetzen

In diesem Abschnitt soll zunächst das Vertauschen und das Wiedereinsetzen der ausgerissenen Körperfragmente nachvollzogen werden und es soll die Frage nach nach einem systematischen Vorgehen beim Vertauschen gestellt werden. Weiterhin soll auf die surreale Wirkung der Vernähung und die Bedeutung des Ineinanders der Körpermaterie der vier Frauen sowie auf die symbolisierte Weitergabe im Vertauschen und Wiedereinsetzen der Körperteile verwiesen werden.

- Nachvollzug des Zusammensetzens und Vertauschens bei Nr. 36

Annegret Soltau beginnt mit dem Vertauschen und Einsetzen der ausgerissenen Fragmente, so bald sie einen gewisser „Vorrat" an ausgerissenen Körperteilen angesammelt hat. (Soltau, 1996)

---

[1] Ein Beispiel aus dem Bereich der Bildenden Kunst, bei dem ebenfalls Räumlichkeit durch die Bearbeitung der Fläche hergestellt wurde, bietet die Technik der Piquage, welche vorwiegend von dem italienischen Künstler Lucino Fontana in seinen Ölbildern und Plastiken angewendet wurde. Dort wurden monochrome Leinwandflächen oder glatt poliertes Metall durch Schnitte oder Stechungen aufgeschlitzt, was einen aktionellen Prozeß der Verräumlichung von Flächen durch das Aufklaffen der Schnittränder bewußt macht. (vgl. Thomas, 165)

Alle ausgerissenen Körperteile werden an dem von der Natur vorbestimmten Platz wiedereingesetzt, nur in den meisten Fällen handelt es sich bei dem eingesetzten Teil um ein Fotofragment, welches urprünglich zu einem anderen Körper gehörte. So wird die Körperphysiognomie nicht verändert, sondern das Vertauschen der gleichen Körperteile findet lediglich zwischen den unterschiedlichen Altersstufen statt. Dabei werden die Rißkanten der Fragmente an manchen Stellen davorgesetzt und an anderen dahinter, so daß entweder die Rißkanten des Fragmentes oder des Körperrahmens betont werden.

Im einzelnen wurden bei der „Großmutter" und der Tochter die Augen- und Stirnpartie miteinander vertauscht. Es kann angenommen werden, daß das bei der „Großmutter" eingesetzte Augen- und Stirnfragment eine seitenverkehrte Version ist, was bei genauer Betrachtung der Neigung des Kopfes der Tochter und dem Vergleich des eingenähten Tochterfragmentes bei der „Großmutter" zu erkennen ist. Das entsprechende Augen- und Stirnfragment der Tochter, welches bei der „Großmutter" eingenäht wurde, stammt eventuell von dem Fotoabzug, welcher der Vernähung „generativ" Nr. 35 zugrundegelegt wurde.

Das Augen- und Stirnfragment der „Großmutter", welches sich bei der Vernähung Nr. 36 im Gesicht der Tochter befindet, entstammt offensichtlich von einem Fotoabzug, welcher im Vergrößerungsmaßstab größer ist als die Fotovorlage der Körperrahmen von Nr. 36.

Die "Großmutter" hat das Mundfragment der Mutter eingenäht bekommen. Dieses entstammt einem anderen Fotomotiv derselben Serie; es ist nicht der Mund des Fotoabzuges der Körperrahmen, denn das eingenähte Mundfotofragment weist einen anderen Farbstich auf.

Bei der Tochter ist der eigene Mund eingenäht worden, dieser ist jedoch auf dem eingenähten Fotofragment etwas größer im Vergrößerungsmaßstab abgebildet und in einer seitenrichtigen Version eingenäht, was an dem Lockenansatz ganz rechts festgemacht werden kann, welcher bei der vorhandenen Neigung des Kopfes dicht am Gesicht anliegen muß.

Die Augen- und Stirnpartie, welche bei der Mutter eingenäht wurde, ist ihre eigene. Offensichtlich entstammt sie von demselbsen Fotoabzug, wurde wiedereingenäht und somit in der richtigen Größe und seitenrichtig dargestellt.

Die bei Annegret Soltau eingenähte Augen- und Stirnpartie bei der Nr. 36 ist ebenso ihre eigene, jedoch ist diese etwas größer im Vergrößerungsmaßstab und seitenverkehrt. Dies kann aufgrund eines Vergleichs derjenigen Augenbrauen, welche bei der Nr.44 bei der Mutter eingesetzt wurden, nachgewiesen werden, denn bei dem der Mutter eingesetzen Augen- und Stirnfragment bei Nr. 44, von dem man aufgrund seiner Form annehmen kann, daß es der seitenverkehrten Nr. 45 entstammt, sehen die Augenbrauen im Fotofragment ebenso aus.

Das Mundfragment, welches der Mutter eingenäht wurde, ist dasjenige der Künstlerin. Es ist etwas größer im Maßstab und stammt nicht vom Fotoabzug der Körperrahmen, da es et-

was dunkler ist.

Der Mund, welcher bei Annegret Soltau eingenäht wurde, ist derjenige der „Großmutter". Dieses Fotofragment ist etwas größer im Vergrößerungsmaßstab und seitenrichtig.

Auch die Brüste von „Großmutter" und Tochter wurden vertauscht, wobei der Vergrößerungsmaßstab beider Brustfragmente nicht mit dem der Körperrahmen übereinstimmt, so daß die Fragmente anderen Vergrößerungen entstammen müssen. So ist die Tochterbrust, welche bei der „Großmutter" eingenäht wurde, seitenverkehrt, denn diese sieht genauso aus wie die Tochterbrust, welche ebenso eingenäht wurde bei der „Großmutter" bei Nr. 44. (vgl. Abb. 13) Es kann wiederum angenommen werden, daß dieser Ausriß von der seitenverkehrten Nr. 45 (vgl. Abb. 14) stammt.

Die bei der Tochter eingenähten Brüste der „Großmutter" sind seitenrichtig. Dies wird bei der genauen Betrachtung der Kette deutlich, denn der obere Anhänger sitzt hier rechts, im Vergleich dazu befindet sich dieser bei der Nr. 35 im seitenverkehrten Körperrahmen der „Großmutter" links. (vgl. Abb. 12) Diese eingenähten „Großmutterbrüste" umfassen auch einen großen Bereich des faltigen und wulstigen Bauches der „Großmutter".

Bei der Mutter wurden die Brüste etwas nach links unten geneigt eingesetzt. Sie sind originär diejenigen der Künstlerin, jedoch im Maßstab etwas größer als der Körperrahmen und stammen von einem anderen Fotomotiv derselbsen Serie.

Die Brüste, welche bei Annegret Soltau eingenäht wurden, sind diejenigen der Mutter. Sie entstammen einem Abzug im gleichen Vergößerungsmaßstab, aber einem anderen Fotomotiv, denn der Armansatz ist im Fragment zu erkennen, was nur möglich sein kann, wenn die Mutter nicht die Arme zur Umarmung ausgebreitet hat.

- Verschiedene Systeme des Vertauschens

Es läßt sich in der Vorgehensweise beim Vertauschen der Körperfragmente ein System erkennen. So kann bei der Vertauschung zwischen den beiden außen stehenden Frauen, also der „Großmutter" und der Tochter bei den Augen- und Stirnpartien und den Brüsten ein großer Kreis, auf dessen Radius die Vertauschung erfolgt, ausgemacht werden. So wird in die lineare Anordnung der vier Frauen auf der Fotografie auf diese Weise eine Kreisbewegung in das Bild eingebracht, welche z.B. in Analogie zu der Vorstellung des Kreislaufes der Natur gesehen werden kann.

Bei den beiden innenstehenden Frauen, also der Mutter und der Künstlerin, ist bei der Augen- und Strinpartie hingegen kein Kreis auszumachen, da diese ausgerissenen Fragmente an gleicher Stelle wiedereingenäht wurden. Lediglich im Vertauschen der Brüste von der Mutter und Annegret Soltau kann ein kleiner Kreis, welcher sich in dem großen Kreis befindet, als

Vertauschungsradius gesehen werden.

Im Gegensatz dazu läßt sich beim Vertauschen der Münder keine Regel erkennen.

Durch den Vertauschungsmodus, welcher bei den Brüsten der vier Frauen festzustellen ist und welcher mit einem großer Kreis, der einen kleinen Kreis umschließt, beschrieben werden kann, wird die Abfolge der Altersstufen bei den eingesetzten Brustfragmenten umgedreht, so daß die Reihe der Brüste von links nach rechts sich von jung zu alt verändert. Wird die Reihe der Körperrahmen von links nach rechts abgelesen, so kann dort eine Entwicklung durch die Generationen vom Alter zur Jugend gesehen werden. (vgl. Kapitel III, 2. Abschnitt) Betrachtet man isoliert die Aufreihung der Brüste als eine eigene Entwicklungsreihe, führt diese von links nach rechts von der Jugend zum Alter und damit letztlich zum Tod und entspricht den einzelnen aufeinanderfolgenden Altersstufen und damit der Ontogenese eines Menschen.

In der Vernähung Nr. 36 gibt es, wie bereits herausgestellt wurde, verschiedene Modi des Vertauschens, so daß sich die einzelnen Fragmente gewissermaßen nach Regeln oder auch regellos miteinander verwirren oder verknoten.

Man kann auch von einem Verflechten oder Verweben sprechen. In diesem Kontext kann der gesamte Werkzyklus gesehen werden, da die ausgerissenen Fragmente immer innerhalb des Zyklus „generativ" Verwendung gefunden haben.

Der Anthropologe Erich Neumann sieht im Weben und Spinnen eine Parallele zu dem vom Weiblichen hergestellten Gewebe des Körpers,

> *denn das Gewebte, welches das Große Weibliche im Großen am „sausenden Webstuhl der Zeit", im Kleinen im Uterus des Weiblichen selber verfertigt, ist das Leben und das Schicksal. Beide setzen sich, wie die Astrologie ... lehrt, mit dem Zeitmoment der Geburt gleichzeitig in Bewegung ...* (Neumann, 216)

So wird durch das symbolische Verweben der Körperfragmente eine Umkehr auf dem Weg in den Bereich des Immateriellen, welcher durch die Risse angedeutet wurde, zur Materie aufgezeigt. Dies kann durch die Feststellung erweitert werden, daß die eingesetzten Fotofragmente selbst aus Material bestehen.

- Surreale Wirkung

Bezogen auf den Anspruch der Fotografie, Realität abzubilden, wird durch das Vertauschen die vermeintliche Realität zu einer Darstellung verwoben, welche über die visuell wahrnehmbare Realität hinausreicht und somit surreal wirkt, so daß im Vertauschen ein Prozeß des Suchens und Findens von neuen Sinnzusammenhängen gesehen werden kann, dessen Endprodukt nicht biologisch zu klasssifizieren und damit nicht zu erfassen, also allenfalls als surreal zu bezeichnen ist. Das mit biologisch-wissenschaftlichen Kriterien nicht

zu Fassende verweist jedoch wieder auf Bereiche, welche jenseits des materiell Erfaßbaren liegen. Die neue phantastisch anmutende Kombination kann sowohl als Symbol für die Verbindung zwischen den Generationen als auch als das Erleben der Abfolge der Generationen auf einer nicht biologisch fassbaren Ebene, welche Körper, Geist und Psyche verbindet, gesehen werden.

In seinem „Manifest du Surréalisme" postulierte André Breton „den Traum, die Vision des Wahnsinns als eine ebenso gültige Form des Begreifens von Wirklichkeit wie das normale vom Verstand kontrollierte Denken und Empfinden". (Thomas, 207) Weiter wurde nach Thomas in der Verherrlichung von Freuds Psychoanalyse der Einsicht des Traumes gehuldigt und das Erkenntnismittel der Imagination wurde zur obersten Maxime des eigenen Schaffens erhoben. (vgl. Thomas, 207) In diesem Sinne können die aus dem vertauschten Wiedereinsetzen der Körperfragmente entstandenen Geschöpfe als „surreal" bezeichnet werden, da sie Ausdruck inneren generativen Erlebens sind.

- Das Nebeneinander wird zum Ineinander

Das Nebeneinander der in verschiedenen Altersstufen befindlichen Körper, welche auf der Fotografie, die immer nur einen Zeitpunkt als Ausschnitt aus dem „Strom der erlebten Momente" (Petzold, 68) darstellen kann, wird durch die Vertauschung zu einem Ineinander, so daß jeweils in einem Körper die Körpermaterie mehrerer verschiedener Altersstufen zu sehen ist. Dies stellt visuell dar, daß in jedem Lebensalter jede Lebensphase im Körper als durchlebte oder zu durchlebende Erfahrung vorhanden oder mitangelegt ist. Das Nebeneinander der vier Frauen auf der Fotografie, sieht man darin die Entwicklung eines Individuums, entspricht einem Nacheinander, also einer linearen Vorstellung von Zeit. Das „Ineinander" kann hingegen symbolisch als Darstellung von Gleichzeitigkeit aufgefaßt werden. Hilarion Petzold belegt dieses Phänomen des Vorhandenseins aller Altersstufen im Körper mit dem Begriff der „Leibzeit" und schreibt in ihrem Aufsatz desselben Titels dazu:

> *Mein Jetzt hat als Horizont meine persönliche Lebensspanne, einerseits durch die Memoration durch Rückgriff auf meine persönliche Vergangenheit - und die geht über den Zeugungsmoment hinaus und umfaßt den Transfer von Leben, den Diskurs von Generationen - und andererseits durch Antizipation meiner persönlichen Zukunft; und auch sie verweist auf eine Verbundenheit: auf das allem Leben gemeinsame Sterben im Sinne des alten biblischen Wortes: „Von der Erde bist du genommen, und zur Erde mußt du zurück" (Gen. 3; 19). Das ist das Wiedereingehen in die „chair commune", in dieses Fleisch, das dieser Kosmos ist. (Petzold,* 72)

So fordert die Vernähung dazu auf, das Nacheinander der Altersstufen des Menschen als eine Einheit zu betrachten, so daß in der Jugend das Alter und der Tod mitgedacht werden sollen, daß sich jedoch ebenso der alte Körper an die durchlebte Zeit erinnert.

> *Alles in diesem Prozeß ist im Übergang, im Wandel und ist doch miteinander verbunden.*

Alle Körper sind von diesem Wandel durchdrungen. Vielleicht stehen diese Arbeiten in Verbindung zu einem alten Griechen, dem Philosophen Heraklit, der im 6. Jahrhundert vor Christus sagte: "Lebendes und Totes, Wachendes und Schlafendes, Junges und Altes sind eins. Denn das eine wandelt sich ins andere zurück." (Annegret Soltau im Gespräch mit Mathilde Al-Dogachi)

- Vertauschen der Körperteile als Symbol der Weitergabe

In der hier betrachteten Fotovernähung wurden ausgewählte Körperteile von einem fotografisch abgebildeten Frauenkörper herausgerissen und bei einem anderen eingesetzt. In dieser Vorgehensweise kann symbolisch ein Weitergeben unter Frauen gesehen werden, wobei zum einen die Weitergabe des Lebens durch den weiblichen Körper visualisiert wird, denn jeder der dargestellten Körper ist durch Schwangerschaft und Stillzeit aus dem danebenstehenden entstanden. Annegret Soltau selbst drückt dies im Brief vom 14.08.95 als „das Ineinanderübergehen der Körper, die alle einmal aus dem Körper der anderen gestoßen worden waren" aus.

Weiterhin kann aber auch im Prozeß des Vertauschens das Weitergeben von Wissen von Frau zu Frau durch die Generationen gesehen werden.

Beide Aspekte der Weitergabe sollen im 4. Abschnitt dieses Kapitels im Detail an den einzelnen Körperteilen, welche bearbeitet wurden, festgemacht werden.

3. Vernähen von „Körperrahmen" und „Körperfragment"

Die ausgerissenen und an vertauschter Stelle wieder eingesetzten Körperfragmente sind mit großen groben Stichen mit schwarzem Zwirnsfaden in die Körperrahmen eingenäht worden. Offensichtlich handelt es sich um Nähte, die gut halten. Es wurden an einigen Stellen auch zwei Fäden verwendet, so daß doppelt und einfach vernäht wurde.

In diesem Abschnitt soll das Nähen als eine dem weiblichen Bereich zugeordnete Technik dargestellt werden, wobei in diesem Zusammenhang die Symbolik des Fadens und der Farbe Schwarz sowie die Symbolik der Nadel Erwähnung finden soll. Auch soll die Nähe von Annegret Soltaus Vorgehensweise zum Nähen im medizinischen Bereich aufgezeigt werden. Weiterhin soll die fixierende und verknüpfende Qualität des Nähens in den Interpretationszusammenhang einbezogen werden. An letzter Stelle soll dargestellt werden, welche Bedeutung aus dem Zusammenkommen von Nähen und Fotografie, also dem Nähfaden als „Bezeichnung" der Fotografie resultiert.

- Nähen als weibliche Technik

Dem traditionellen Rollenstereotyp folgend, wird die Fertigkeit des Nähens auch heutzutage noch immer der Frau zugeordnet, wie zum Beispiel ein Blick auf das weitgefächerte Angebot von Handarbeitszeitschriften, welche vornehmlich Frauen ansprechen, beweist.

Nähen dient der Herstellung neuer Kleidungsstücke oder anderer Gegenstände aus Stoff, indem dabei vorher zugeschnittene Gewebeteile zusammengefügt werden. Die Technik des Nähens kann jedoch auch zur Funktionserhaltung bereits vorhandener, aber kaputter Textilien angewendet werden, indem diese geflickt oder gestopft werden. Weiterhin können Nähnadel und Faden durch das Besticken eines textilen Gegenstandes eine Zierfunktion ausführen.

In der Fotovernähung „generativ" ist nicht der neuerschaffene Faden - wie er etwa beim Spinnen entsteht - zu sehen, auch nicht das Gewebe oder das Näh- oder Stickstück. Annegret Soltau benutzt bei ihrem Vernähen von Körperrahmen und Körperfragmenten einfache Stiche, so daß man ihr Vernähen am ehesten mit der Tätigkeit des Flickens vergleichen kann, da die Künstlerin jeweils die vorhandene Materie des Körperrahmens durch den Faden mit der vorhandenen Materie der Körperfragmente verbindet. Wenn man die Verwandlung des Fadens in verschiedene Stufen aufteilt, so handelt es sich hier um die letzte Stufe der Verwendung eines Fadens, so daß es sich beim Flicken um die Verwendung eines „reifen" Fadens handelt. Hier sei auf die subjektive Situation der Künstlerin verwiesen, welche Schwangerschaften und Geburten sowie das Heranwachsen der Kinder als generative Erfahrungen schon durchlebt hat. Ihr aktuelles Erleben betrifft jedoch die Pubertät der Tochter, die eigene Menopause sowie den Tod der Großmutter, so daß für Annegret Soltau drei generative Übergangszeiten zu bewältigen sind, welche jeweils innerlich verarbeitet sein wollen.

In ihrer Mädchenzeit hat Annegret Soltau negative Erfahrungen mit dem Nähen als einer zu erlernenden weiblichen Technik gemacht:

> *Ich habe das sogar gehaßt früher, Handarbeiten zu machen, ich bin noch aus der Generation und auch auf dem Land aufgewachsen, wo ich noch abends handarbeiten sollte, und ich mochte das gar nicht. ... Ich selber habe darunter gelitten, ... ich sollte handarbeiten und wollte lieber lesen. Oder wir hatten handarbeiten ... und die Jungens hattens nicht... Es war so mit Nachteilen verbunden. Da habe ich immer eine Vier gehabt, ich habe mir auch keine Mühe gegeben, aber ich gebe mir auch hier [bei den Fotovernähungen] keine Mühe, ... wenn das meine Handarbeitslehrerin sieht, die würde sagen: Mensch; kann die das nicht ein bißchen sauberer machen, es gibt so schöne Stiche.* (Soltau 1995)

Auch heutzutage ist für Annegret Soltau das Vernähen der mühevollste Teil im Gesamtprozeß der Herstellung der Vernähungen, wie die folgenden Zitate aus unserem Gespräch belegen:

Also am längsten dauert natürlich schon das Vernähen. (Soltau, 1995)

An anderer Stelle beschreibt sie den mühevollen Vernähprozeß folgendermaßen:

> *Es rutscht dann zusammen - manchmal habe ich schon solche Wut gehabt, dann verknotet der Faden, dann reißt er, dann gibts ein dickes Loch, oder es reißt mir ein - das Foto, wenn man dann ungeduldig ist, dann kann das leicht passieren ... Dann nehme ich einen langen Faden, ... es gibt doch dieses Sprichwort „Langes Fädchen - faules Mädchen", da muß ich immer dran denken.* (Soltau 1995)

In diesem Kontext sei auch auf den gesellschaftlichen Status einer Näherin oder Schneiderin im Gegensatz zu einem anderen Handwerker verwiesen oder auf die Vorgehensweise vieler Textilfirmen, Näharbeiten zu Billiglöhnen im Ausland von Frauen anfertigen zu lassen. So ist Nähen eine mühselige, schlechtbezahlte Tätigkeit, welche Frauen zugeordnet wird.

- Symbolik des Fadens

In dem Prozeß der Herstellung der Vernähung ist der Faden in seiner Stofflichkeit die Verbindung aus den immateriellen Bereichen des Reißens und des Vertauschens und Wiedereinsetzens zum konkreten Fotomaterial.

Auch der Anthropologe Erich Neumann ordnet den Faden in seinem Werk „Die große Mutter" dem weiblichen Bereich zu:

> *Auch das Urmysterium des Webens und Spinnens ist in der Projektion auf die das Leben webende und den Schicksalsfaden spinnende Große Mutter erfahren worden ... . Nicht zufällig sprechen wir von den „Geweben" des Körpers und seinen „Bändern", denn das Gewebte, welches das Große Weibliche im Großen am „sausenden Webstuhl der Zeit", im Kleinen im Uterus des Weiblichen selber verfertigt, ist das Leben und das Schicksal.* (Neumann, 216)

Weiterhin sieht Neumann im

> *Kreuzen der Geschlechter ... die Grundform, in der das Große Weibliche das Lebendige „wirkt". So ist das Große Runde der welterhaltende und weltschöpferische Uterus, in dem das Wirkliche, Körperliche, die Materia von der Großen Mater selber gebildet wird* (Neumann, 216*).*

Der Faden symbolisiert also im Sinne Neumanns die Materie, welche das Weibliche aus sich selbst heraus schöpft. Die Tätigkeiten des Spinnens und des Webens kommen diesem Erschaffen von Materie am nächsten. Bei der Vernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 handelt es sich jedoch weder um Spinnen noch um Weben, sondern um ein „Zusammenflicken" von Fotomaterial, welches wiederum Körpermaterie abbildet, so daß hier bereits fertiggestelltes „Gewebe", welches „verletzt" wurde, mit Hilfe des Vernähfadens wieder in einen „heilen" Zustand versetzt wird, so daß das Material sowohl der Fotografie als auch der Körper wiederhergestellt wird.

Ethymologisch ist das Wort „nähen" mit dem griechischen „nen" und dem lateinischen „nere" verwandt, was beides „spinnen" bedeutet (vgl. Kluge, 501 f.), so daß „nähen" wiederum auf die Herstellung des Fadens verweist.

Weiterhin sei auch auf den Faden der Ariadne verwiesen, welcher im griechischen Mythos ein Garnknäuel ist, das Ariadne, Tochter des Königs Minos, dem Theseus gab und durch das dieser wieder aus dem Labyrinth herausfand. (vgl. Oesterreicher-Mollwo, 48) Der Ariadnefaden schafft so die Verbindung zwischen dem Inneren des Labyrinthes und dem Bereich außerhalb davon. (vgl. Kapitel V, 6. Abschnitt)

- Der schwarze Faden

Annegret Soltau benutzt bei ihren Vernähungen immer einen schwarzen Faden. Im Gegensatz dazu ist beim Vernähen von Stoff zur Herstellung von Kleidungsstücken die Verwendung einer unauffälligen, dem Untergrund angepaßten Farbe für die Nähte üblich. Jedoch wird durch die Verwendung des auffälligen schwarzen Fadens die Funktion des Fadens als Strich oder Linie, aber auch seine verbindende Funktion ganz deutlich. So sieht auch Annegret Soltau selbst in dem schwarzen Faden einen direkten Bezug zu ihren früheren Arbeiten, in denen sie den Faden mit Hilfe der Zeichenlinie dargestellt hat.[1]

> *Für mich [ist der Faden] der Zeichenstrich..., von dem ich ausging, [und der] ... eine gewisse Härte im Kontrast haben soll.* (Annegret Soltau in einem Brief an die Verfasserin vom 06.12.95)

Symbolisch kann in der Farbe Schwarz die Verbindung zur Materie gesehen werden. So steht das absolute Schwarz im Kontrast zu der Farbigkeit des Fotoabzuges, welcher vier Frauenkörper zeigt. Diese schwarze verbindende Naht kann auch als der Verschluß zu einem Geheimnis angesehen werden, denn Schwarz ist u.a. die Farbe der „dunklen Geheimnisse, des Tabu, der Magie". (Riedel, 160) Riedel verweist im Zusammenhang mit der Farbe Schwarz auf die Alchemie, in der Schwarz das Stadium der Nigredo, das erste Stadium des alchemistischen Opus darstellt, welches Riedel weiterhin in Entsprechung zum therapeutischen Prozeß bei C. G. Jung stellt, so daß die schwarze Farbe einer Begegnung mit dem eigenen „Schatten", der in jeder Psyche vorhanden ist, entspricht. (vgl. Riedel, 164)

Weiterhin findet der dreistufige Prozeß der Bearbeitung der Fotografie, welcher auch als Weg durch immaterielle Bereiche angesehen werden kann, mit dem schwarzen Vernähfaden sein Ende. So bezeichnet Riedel Schwarz als Farbe des Todes. (vgl. Riedel, 162) Sieht man im dreistufigen Prozeß der Weiterbearbeitung eine Analogie zu der Dreizahl der drei

---

[1] In ihren frühen graphischen Arbeiten hat Annegret Soltau oft Menschen mit einem Faden umwickelt dargestellt, z.B. in der Radierung „Umschlossener Kopf" von 1974. (vgl. Mouchot, Abb. 3 im Anhang)

Nornen, welche den Schicksalsfaden spinnen, so entspricht der schwarze Faden der dritten Norne, welche den Schicksalsfaden abschneidet. (vgl. Neumann, 217) Führt der dreistufige Prozeß als Symbol einer inneren Wandlung zurück zur Materie und zum Leben, welches den Tod als Ende des Lebens und auch der weiblichen Fruchtbarkeit beinhaltet, sei in diesem Zusammenhang erwähnt, daß Riedel die Farbe Schwarz auch dem Archetypus der Fruchtbarkeits- und Muttergöttinnen zuordnet. (vgl. Riedel, 162) So ist nach Riedel Schwarz die „'Farbe' des dunklen Mutterleibes, aber auch der schwarzen, besonders fruchtbaren Erde - die Farbe von Fruchtbarkeits- und Muttergöttinnen". Weiterhin verweist Riedel darauf, daß Vegetationsdämonen wie Demeter in schwarzer Gestalt erscheinen. (vgl. Riedel, 166)

Als letztes sei die Verbindung der Farbe Schwarz mit der Zeit erwähnt: so ist nach Riedel Chronos mit der Farbe Schwarz verbunden. Weiterhin verweist sie darauf, daß das, was überaltert, schwarz wird. Ebenso ist nach Riedel Schwarz zugleich die Farbe des Saturn, der eng mit Zeit und Schicksal verbunden ist. (vgl. Riedel, 163 f.) Sieht man in dem Faden den Schicksalsfaden der drei Schicksalsgöttinnen, so ist der enge Bezug zwischen dem Verlauf von Zeit und dem Schicksal offenkundig. Ein weiterer Aspekt von Zeit liegt in dem prozeßhaften Vorgehen der Künstlerin, welches im Gegensatz zu der Augenblicksbezogenheit der Fotografie steht.

- Bedeutung der Nadel

Ebenso wie der Faden gehört auch die Nadel als Nähwerkzeug zum traditionell weiblichen Bereich der Handarbeiten. Die Nadel schafft durch die Einstiche erneut kleine Verletzungen. Dies kann symbolisieren, daß die Verbindung mit der neuen Materie, also dem neuen visuellen Produkt, erst vom Betrachter angenommen werden muß, was durch das ungewohnte Beieinander der Körperteile der in verschiedenen Altern befindlichen Frauen ein schwieriger und schmerzhafter Prozeß sein kann. Mit Hilfe der Einstiche wird das Neue mit dem Alten verbunden.[1]

---

[1] Auch im Märchen "Dornröschen" ist von einer Nadel, hier in Form einer Spindel, welche zum Spinnen gebraucht wird, die Rede. Die junge Frau namens Dornröschen sticht sich aus Neugierde an dieser Spindel, welche einer alten Frau gehört. Nach Bruno Bettelheims Ausführungen „Kinder brauchen Märchen" ist die Spindel ein Symbol für das Erwachen der weiblichen Sexualität, wozu auch das Eintreten der ersten Menstruation gehört. So kann im Stich der Nadel wieder ein Symbol für den Übergang des Mädchens zur Frau gesehen werden. Da die Spindel im Märchen einer alten Frau, welche darüber hinaus Qualitäten einer bösen Fee hat, zugeordnet ist, kann in dieser Verbindung eine Initiation des Mädchens durch die alte Frau gesehen werden, so daß das Mädchen in das erwachsene weibliche Leben durch eine Vertreterin aller Frauen eingeführt wird. In diesem Sinne verbindet die Nadel mit Hilfe des schwarzen Fadens die Körpermaterie der vier unterschiedlich alten Frauen.

- Nähen im medizinischen Bereich

Auf die Frage, ob Annegret Soltau das Vernähen als typisch weibliche Fertigkeit ansehen würde, antwortete sie:

> *Wenn man das jetzt mit der Medizin zusammenbringt, hat das keine weibliche [Zuordnung] ... denn ich habe auch mal bei einem Unfallarzt gearbeitet, ... ich habe also auch diese Berührung gehabt, nicht nur die des weiblichen Fadens.* (Soltau, 1995)

Das Ziel des Vernähens in der Medizin ist es, genauso wie beim Flicken eines zerschlissenen Kleidungsstückes, die Nähte möglichst unauffällig zu halten. Der Heilungsprozeß soll unterstützt werden, indem das, was durch eine Verletzung auseinandergeraten ist, wieder künstlich zusammengefügt wird. So ist die Zielsetzung bei Annegret Soltaus Fotovernähungen einem Heilungsprozeß ähnlich:

> *...Das heilende Moment, das ist ja auch was, was man beim Nähen hat oder bei Transplantationen, daß man das zusammenhalten will.* (Soltau 1995)

Das Wort „Gewebe" verweist auf die Materialität des Körpers. Bei den Fotovernähungen „generativ" handelt es sich jedoch um die Abbilder von menschlichem Gewebe, welche sich auf Fotopapier befinden. So werden die vier Frauenkörper, ähnlich wie ein eingerissenes Kleidungsstück, geflickt.

- Verbindende Qualität des Nähens

Durch das Vernähen wird eine Verbindung von Körperrahmen und Körperfragment geschaffen. Die trennenden Risse, welche als der erste Schritt eines Weges in immaterielle Bereiche gedeutet wurden, werden vernäht, die Trennung wird wieder aufgehoben.

Die Tätigkeit des Nähens kann auch symbolisch für das Schaffen sozialer Verbindungen stehen. So sieht Angelika Waiblinger in der Spindel im Märchen Dornröschen das weibliche kreative Potential zum Schaffen von sozialen Verbindungen. (vgl. Waiblinger, 75)

In der hier exemplarisch ausgewählten Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" vernäht Annegret Soltau jedoch nicht die vier Frauenkörper miteinander, sondern nur deren ausgerissene Körperteile werden an vertauschter Stelle wieder eingenäht.[1] Eine Verbindung der vier Frauen durch den Faden befindet sich lediglich auf der Rückseite, die auf Ausstellungen auch sichtbar gemacht wird. (vgl. 5. Abschnitt in diesem Kapitel) Die Verbindung der vier Frauen wurde schon auf der fotografischen Abbildung

---

[1] In den Vernähungen Nr. 70 und 71, welche ebenfalls „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" betitelt sind, sind durch Schnitte durch die Fotografie, erneutes Aufeinanderlegen und darauffolgende fotografische Reproduktion die Frauenkörper direkt miteinander verbunden worden. Aus diesem visuellen Produkt sind Fragmente ausgerissen und andere eingesetzt worden, so daß durch das nachfolgende Vernähen optisch eine einzige Körpermasse entstanden ist.

durch die Geste der Umarmung der vier Frauen angedeutet, verbleibt jedoch an der Körperoberfläche. Weiterhin ist die Verbindung der vier Frauen durch die Verwandtschaftsbezeichnungen im Titel auch dort schon angedeutet.

Die bei der Geburt stattfindende „Ent - Bindung" kann ebenfalls als generativer Aspekt einer Verbindung der vier Frauen gesehen werden. Sie ist der erste Schritt eines Loslösungsprozesses, denn durch das Durchtrennen der Nabelschnur wird die körperliche Bindung zwischen Mutter und Kind aufgelöst. Die Fortsetzung des Loslösungsprozesses, die „Entwicklung" des heranwachsenden Kindes, ist eine schrittweise Auflösung der Verbindung mit der Mutter.

- Nähen und Fotografie

> *[Die Verwendung des Fadens] hat sich entwickelt, [diese] betrachte ich doppelt, einmal als Handwerksmaterial, was sich entwickelt hat aus dem Strich, aus der Zeichnung, was auch eine Zeichnung ist - und dann das Symbolische an dem Faden, an dem Strich, weil Zeichnung heißt ja auch bezeichnen, wir werden ja auch gezeichnet durchs Leben, und so ist der Faden für mich, der ja die Zeichnung ist, zwar, daß man etwas nachzeichnet, aber ich meine damit auch die Spuren des Lebens, also das Gesicht, was gezeichnet wird, die Falten, die eingegraben sind, die Lebensspuren, die wir zwar alle weggewischt haben wollen - aber ich möchte sie aufdecken, diese Zeichnung des Lebens, ich möchte die rausholen, ich möchte die nach außen kehren.* (Soltau 1995)

Genauso wie die Risse, kann auch der Faden als eine Zeichnung, welche auf den Fotountergrund aufgebracht wurde, verstanden werden, welche den Bearbeitungsprozeß aufzeichnet und somit für den Betrachter nachvollziehbar macht.

Im Gegensatz zu einer Zeichnung hat der Faden jedoch eine Plastizität; gleichzeitig wird mit dem Gebrauch des Fadens der Arbeitsprozeß beendet, womit auf die Bildebene der Fotografie zurückgekehrt und damit von der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität und im übertragenen Sinn in den Bereich des Materiellen zurückgekehrt wird.

Da der Faden, wie bereits herausgestellt wurde, weder der Spinnfaden, noch das Gewebe oder der Vernähfaden bei der Herstellung eines Kleidungsstückes, sondern ein Flickfaden ist, welcher eine Fotografie flickt, stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieses Flickfadens im Zusammenhang mit der Fotografie. Wiederum sei auf den vermeintlichen Realitätsanspruch der Fotografie verwiesen, welcher lediglich sichtbare Materie als Ausschnitt aus Zeit und Raum abbildet. So kann der Faden, welcher in die Fotografie hineingeht, auch als Verbindung zu einem anderen, vielleicht weiblicheren Umgang mit der Materie und damit dem Leben und der Natur gedeutet werden.

4. Auswahl der bearbeiteten Körperteile

In diesem Abschnitt soll die Bedeutung der einzelnen von der Künstlerin ausgerissenen, vertauschten und vernähten Körperteile dargestellt werden. Bei der Fotovernähung Nr. 36 sind den fotografierten Abbildern der weiblichen Körper jeweils die Stirn- und Augenpartie, der Mundbereich und im Übergang der Hals und darauf folgend die Brüste ausgerissen und an vertauschter Stelle wiedereingenäht worden.

Die Stirn, welche bei der Nr. 36 zusammen mit den Augen nur bei den beiden äußeren Frauen vertauscht ist und hinter der sich das Gehirn befindet, kann als Träger von Wissen, Denken und als Sitz der Sprache und damit als der materielle Ort des Geistes angesehen werden. Symbolisiert das Vertauschen eine Weitergabe an die anderen Generationen, dann wird durch das Vertauschen von Stirn- und Augenpartie die Weitergabe von Wissen symbolisiert. Zu diesem Wissen können auch gesellschaftliche Werte gezählt werden, welche durch Erziehung weitergegeben werden. Betrachtet man die gesellschaftliche Wirklichkeit, so trägt auch heute noch die Frau die Hauptlast bei der Erziehung der Kinder, folgerichtig werden über Frauen viele Verhaltensweisen und Wertvorstellungen übertragen.

Das Auge ist das Hauptorgan der sinnlichen Wahrnehmung, welches in engem Zusammenhang mit dem Geist steht. (vgl. Oesterreicher-Mollow, 19) Das Vertauschen der Augenpartie kann deshalb auch andeuten, „etwas mit anderen Augen zu sehen", also der Versuch, die Wahrnehmung aus einem anderen Subjektzusammenhang heraus vorzunehmen, was in dem Bild der weiblichen Generationenfolge z.B. das „Sehen mit den Augen der Mutter" sein kann, daß also die Sozialisation durch die Mutter bewußt oder unbewußt die Wahrnehmung der Tochter beeinflußt. Dies entspricht der negativen Bedeutung der Kettenmethapher, welche schon in der verbindenden Geste der Umarmung angedeutet ist. (vgl. Kapitel III, 4. Abschnitt) Im positiven Sinn kann das „Sehen mit anderen Augen" ein Verstehen der Sichtweise einer anderen Generation und damit Kommunikation zwischen den Generationen bedeuten.

Die Betonung der Augen durch die Bearbeitung von Annegret Soltau kann auch auf das weibliche Schminken der Augenpartie und das Zupfen der Augenbrauen hinweisen. Brownmiller charakterisiert die Wirkung des Zupfens der Augenbrauen folgendermaßen:

> *Eine gezupfte Braue hat nur noch einen schwachen Bezug zu den darunterliegenden Muskeln und reduziert die Intensität des Gesichtsausdrucks. Dichte Augenbrauen, die zu einem zarten Bogen gerupft werden und deren Ansatz weiter auseinander gerückt wird, als es die Natur vorsieht, können einen forschen, geraden Blick wirkungsvoll in einen scheuen, verspielten Blick verwandeln, der kokett und verführerisch macht. Gezupfte Brauen können einem angestrengten und konzentrierten Gesicht einen sanften, gleichmäßigen, unerforschlich leeren Ausdruck verleihen. Sie können die Strenge eines negativen Gedankens abschwächen zu einem bebenden Zucken, das fälschlicherweise als schüchterne Zustimmung gedeutet werden kann.* (Brownmiller, 143)

Auch das „Augen machen" ist eine der Frau zugeordnete körpersprachliche Ausdruckform:

> *„Augen machen", die Taktik der schönen Frau, ist eine höchst erfolgreiche, langlebige weibliche Form der Konversation, die den Duft von Magnolienblüten, perlendes Lachen und sanfte Brisen in Sommernächten heraufbeschwört: Es ist der perfekte Stil (wenn man vom Schweigen absieht) für Frauen, die in einer männerorientierten, machtbesessenen Gesellschaft nur ein Anhängsel sind.* (Brownmiller, 119)

In dem Vertauschen der Augenpartie kann also die Weitergabe der Technik des Schminkens sowie der Verhaltensnorm des „Schöne Augen machens" abgelesen werden.

Das Ausreißen, Vertauschen und Wiedereinnähen der Augenfragmente ähnelt der Fotovernähung von Annegret Soltau von 1987/88 „Grima - mit Uhu" (siehe Abb. 8), bei der an die Stelle der Augen der Künstlerin die aus einer Fotografie ausgerissenen Augen von einem Uhu eingesetzt und vernäht wurden. Der Uhu ist eine große Eule; diese wiederum gilt als Hexenvogel. (vgl. Bauer, 268) Weiterhin wurde sie nach Bauer vom Aberglauben der spätantiken und spätmittelalterlichen Zivilisation dämonisiert und war so ein Sinnbild für die Fähigkeit, sich ohne jede Furcht auch ohne Tageslicht bewegen zu können und von den sonst für Sterbliche verborgenen Geheimnissen zu wissen (vgl. Bauer, 268), so daß das visuelle Ergebnis der Bearbeitung der Augenpartie Bezüge zu Hexen oder Wesen mit übernatürlichen Fähigkeiten herstellt.

Auch ist die Eule das wichtigeste Symbol von Minerva oder Athene, der großen Göttin des Altertums, die Klugheit und Weisheit bedeutet (vgl. Bauer, 268), so daß auch die Assoziation der Eule zur Weitergabe von geistigen Werten führt.

Zu den von den Ausreißungen betroffenen Körperteilen gehören bei der Fotovernähung Nr. 36 auch die Münder, bei deren Vertauschen jedoch kein System auszumachen ist. Der Mund ist das Organ des Wortes. (vgl. Oesterreicher-Mollwo, 114) Vielleicht steht der wiedereingenähte Mund für eine verlorengegangene und wiedergefundene Sprachfähigkeit und damit Kommunikation unter den Generationen.

Darüberhinaus ist der Mund auch unerläßlich für die Nahrungsaufnahme. Im Zusammenspiel mit der Mutterbrust ist der kindliche Mund in aufnehmender Funktion direkt mit der Weitergabe von Nahrung verbunden, so daß die weibliche Brust „gegeben" wird, der Mund des Säuglings ist jedoch bei diesem Vorgang als aufnehmendes Organ ebenso wichtig.

Der Mund signalisiert weiterhin, ebenso wie die Augen, weibliche Sinnlichkeit, welche durch die Benutzung eines Lippenstiftes noch hervorgehoben werden kann:

> *Lippenschminken ist zugleich Hervorheben und Verdecken, wie jedes Schminken auch ein Verhüllen ist. Ein geschminkter Mund wird quasi zum Bild. Dadurch, daß bei diesem an sich so beweglichen, multifunktionalen Organ das Schminken nur das Aussehen betont, wird der Mund zum Zeichen. Dieses Zeichen steht für Erotik und behält sicherlich auch seine sinnliche Faszination, steigert sie sogar gleichzeitig, aber modifiziert sie zum Bild. Der geschminkte Mund ist nicht der Mund, mit dem man ißt, und auch nicht der Mund, mit dem man küßt.* (Akashe-Böhme, 30)

Die als notwendig erachtete Möglichkeit und die Technik der Bemalung des Mundes kann, ebenso wie das Schminken der Augen, unter dem Aspekt der Weitergabe unter den Frauengenerationen gesehen werden.

Das Zerteilen des Gesichtes insgesamt deutet Vermischen der Identitäten der vier Frauen an, denn Identität wird, verwiesen sei zum Beispiel auf die Funktion eines Ausweisfotos, über das Gesicht definiert. Teilweise wirken die dahinter- oder davorgesetzten Augen- und Stirnpartien sowie die Münder, mit denen ebenso vorgegangen wurde, wie eine Maske. So tritt die Reihe der Generationenfolge als Ganzheit in den Vordergrund.

Der Hals als Übergang vom Gesicht zum übrigen Körper wird nicht besonders betont. Er hängt zerteilt an den anderen Fragmenten, so daß er in der Bearbeitung nicht deutlich hervorgehoben wird und deshalb auch im Rahmen dieser Betrachtung vernachlässigt werden kann.

Folgt man der Betrachtung des Körpers von oben nach unten, so ist das weitere Betrachtungsobjekt die weibliche Brust.[1]

In der christlichen Ikonografie gibt es den Marientypus der „Maria Galaktrophousa", welche das Jesuskind stillt. Dieser Typ ist schon auf Katakombenfresken des 2. Jahrhunderts in S. Priscilla in Rom zu finden und geht vermutlich auf die durch die koptische Kunst verchristlichte altägyptische Figurengruppe der Harpokrates stillenden Isis zurück. (vgl. Heinz-Mohr, 206) Als weiteres Beispiel sei erwähnt, daß auch Leonardo da Vinci eine „Madonna Litta"[2] unter besonderer Betonung der Brüste dargestellt hat. In den ebengenannten Madonnendarstellungen ist die stillende Brust direkt ein Symbol für die Weitergabe von Nahrung durch eine Mutter an die nächste Generation.

Die Brust ist aber auch der Sitz des Herzens, welches im Juden- und Christentum als Sitz der gemüthaften Kräfte, besonders der Liebe, aber auch der Intuition und der Weisheit ist. (vgl. Oestreicher-Mollwo, 72 f.) Mit dem Vertauschen der Brüste kann also auch die Weitergabe der dem Herzen zugeschriebenen Begrifflichkeiten verbunden werden.

---

[1] Gerade die weibliche Brust hat auch in weiteren Vernähungen des Werkzyklus „generativ" von Annegret Soltau besondere Beachtung erfahren. So wurden insbesondere bei der Abbildung der Tochter in mehreren Vernähungen mehrere Brustpaare übereinander eingenäht (vgl. Abb. 8). Dies erinnert an Darstellungen von Fruchtbarkeitsgöttinnen, wie z.B. die „Diana von Ephesus" (Neapel, 2. Jahrh. n. Chr.) (siehe auch Neumann, Tafel 35), welche mit mehreren Brustpaaren ausgestattet ist.
Auch die amerikanische Künstlerin Nancy Spero, welche Annegret Soltau als beispielhaft nennt (vgl. Soltau, 1995), hat mit ihrer „Great Mother Birth", welche zu den frühen Arbeiten, den sogenannten „Black Paintings" gehört, eine Darstellung einer Fruchtbarkeitsgöttin geschaffen.

[2] Diese Madonnendarstellung befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg. (vgl. Heinz-Mohr, 206)

Vor allem ist die Brust ein sichtbares, nach außen gekehrtes Geschlechtsteil der Frau, so daß weibliche Sexualität oft über den Busen definiert wird.

> *Brüste sind der hervorstechendste und variabelste Teil der weiblichen Anatomie und obwohl ihre Funktion im wesentlichen mit der Fortpflanzung zusammenhängt, das heißt den Nachwuchs mit Milch zu versorgen ..., werden sie durch ihre symbolträchtige Augenfälligkeit und eindeutige Verwundbarkeit zum eigentlichen Wahrzeichen des Geschlechts.* (Brownmiller, 35)

Weiterhin kann die in der Vernähung ausgerissene Brust auch an tatsächliche oder imaginierte Verletzungen des weiblichen Körpers im Zusammenhang mit Generativität erinnern.[1] So verwies die Psychoanalytikerin Marina Gambaroff in der Darmstädter Podiumsdiskussion darauf, daß es

> *in unserer jüdisch-christlichen Tradition ... einen männlichen Schöpfergott gibt, Gott-Vater, aber wenn man in die Schöpfungsmythen früherer Kulturen zurückgeht, dann ist es häufig so, daß im Anbeginn eine weibliche Muttergottheit die Welt erschafft oder gar ein Wesen, was sozusagen noch ungeschlechtlich ist, aber eher weibliche Aspekte hat. Dann gibt es immer einen zweiten Schritt, daß diese weibliche Schöpfergottheit umgebracht werden muß von einem Helden, einer männlichen Gottheit, die diese archaische, unkontrollierte, unbezähmbare weibliche Gottheit niederzwingen muß.*(Gambaroff, Protokoll der Podiumsdiskussion)

Ein Beispiel hierfür liefert für Gambaroff der

> *babylonische... Mythos von Marduk und Tiamat ... Tiamat, die ungebärdige Mutter, die von Marduk gezwungen wird oder sogar zerstört wird - ihr werden die Augen ausgestochen, die Brüste abgeschnitten, der Bauch natürlich auch wieder aufgeschlitzt. Euphrat und Tigris entspringen ihren Brüsten. Aus ihrem Menstruationsblut werden die Zuflüsse von Euphrat und Tigris gemacht ...; fast ins Detail übrigens die körperlichen Verletzungen, wie sie noch heute in Kriegsgebieten tatsächlich stattfinden.* (Gambaroff, Protokoll der Podiumsdiskussion)

Insgesamt kann festgehalten werden, daß auch an der Auswahl der bearbeiteten Körperteile, nämlich der Stirn und der Augen, dem Mund und der weiblichen Brust, „generative" Aspekte festgemacht werden können.

5. Einbezug der Rückseite

Auch die Rückseiten ihrer Werke sind für Annegret Soltau sehr wichtig, so daß sie diese auf Ausstellungen dem Publikum sichtbar und zugänglich macht. So befinden sich einige Vernähungen in einem Doppelglasrahmen, andere in einem Plexiglasblock.

---

[1] Ein Beispiel der Darstellung der Zerstörung weiblicher Generativität bietet in der Bilden den Kunst die häufige Darstellung von Frauenmördern und deren Opfern, was z.B in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts in der Kunst ein häufig anzutreffendes Motiv gewesen ist. (vgl. Hoffmann-Curtius, 12 ff.)

Bei der Ausstellung der Nr. 36 wurde eine Hängung in einem Doppelglasrahmen vorgenommen, so daß sichtbar wurde, daß Annegret Soltau die Fadenenden auf der Rückseite lang herunterhängen läßt. Weiterhin wird auch ersichtlich, daß bei "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 mehrere Vernähfäden benutzt wurden. Die Fadenverbindungen zwischen den eingenähten Fragmenten laufen quer über weitere Bildfragmente oder von einem Bildrand zum anderen, so daß man mittig mehrere Fadenstränge sieht, welche das ganz rechte Körperfragment mit dem ganz linken Körperfragment verbinden, wobei die beiden mittleren eingenähten Fragmente mitverbunden werden. (siehe Abb. 5)

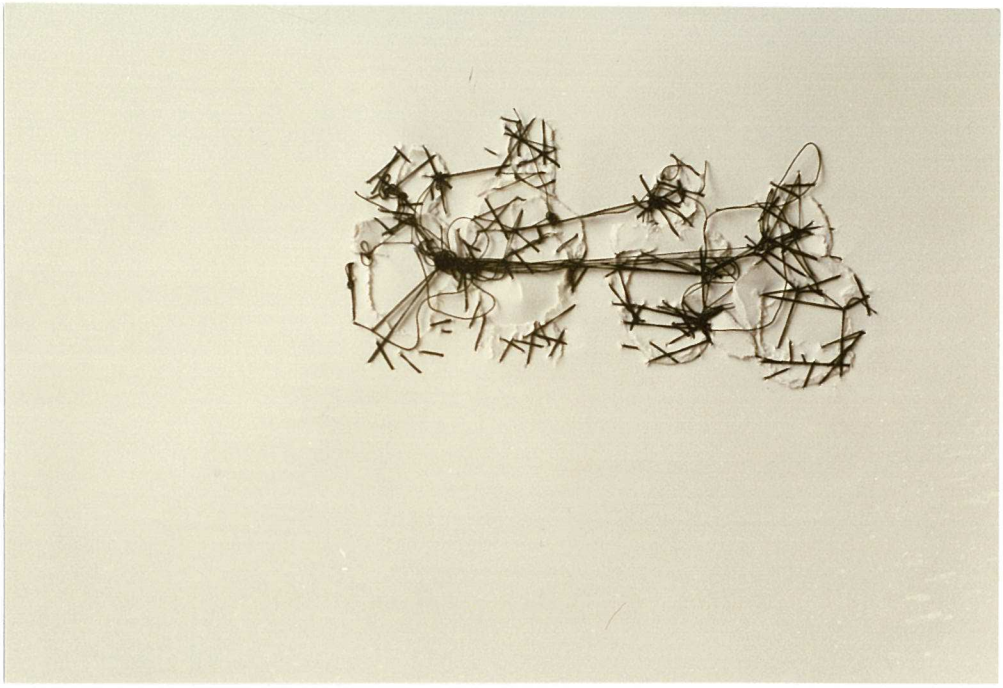

Abb. 5: "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 36 (Rückseite)

So wird auf der Rückseite ihrer Vernähungen noch einmal die Bedeutung des Fadens, da er dort als einziges zu sehen ist, akzentuiert verdeutlicht, denn bei der Art und Weise, wie Annegret Soltau vernäht, ist nur auf der Rückseite der Verlauf der Vernähfäden zu erkennen, welcher durch die Verwendung von schwarzem Zwirn auf der weißen Rückseite den Charakter einer abstrakten Zeichnung bekommt. Was auf der Rückseite zur Darstellung kommt, wird von der Künstlerin unbewußt im Herstellungsprozeß geschaffen.

> *Also die Rückseite mache ich nicht - wie die Vorderseite - bewußt, sondern die entsteht. Das ist für mich dann selber auch spannend: Wie sieht die Rückseite jetzt aus? Manchmal ist sie gutgeworden ... Wo ich sie akzeptiere, denke ich: Das ist ja auch fast ein Bild. Manchmal gefällt sie mir eigentlich gar nicht gut, aber dann lasse ich sie trotzdem, weil sie ja so ist. Ich muß sie so akzeptieren, wie sie ist und da gibt es kein Manipulieren - außer ich mache die Knoten, aber da geht es auch nur um das Befestigen, oder ich ziehe da nochmal einen Faden so rüber. Dann mache ich das nicht, weil der Faden da gut aussieht, sondern weil ich das einfach fester ziehen will.* (Soltau 1995)

Da die Gestaltung der Rückseiten unbewußt entsteht, kann man sie als Aufzeichnung einer unbewußten Entwicklung, welche sich auf der Vorderseite im Bewußtsein der Künstlerin abgespielt hat, interpretieren. So wird durch das Sichtbarmachen der Rückseite noch einmal auf nichtmaterielle und visuell nicht wahrnehmbare und deshalb „innere" Bereiche verwiesen. Petzinger bezeichnet den Faden als Lebensfaden, welcher

> *seine Fortsetzung ... in Wirklichkeit aber auf der Rückseite (findet), wo er als abstraktes Geflecht freier, sich kreuzender oder sich gegenseitig überlagernder Linien sozusagen die andere Seite der Wahrnehmung repräsentiert, in der alles, was auf der Vorderseite so wechselbalgartig zusammengeflickt ist, seinen Halt in seiner verwirrenden graphischen Ästhetik findet, einer Bildmetapher des Unbewußten mit Spuren, die sich von ihrer Vorlage fast vollständig abgelöst haben.* (Petzinger, ohne Seitenangabe)

Annegret Soltau selbst bezeichnet den Fadenverlauf auf der Rückseite auch als Spur. Die Metapher der Spur verweist auf die Prozeßhaftigkeit der Tätigkeit des Vernähens und des dreiteiligen Bearbeitungsprozesses der Fotografie, welcher im Gegensatz zu der zeitpunktbezogenen Aufzeichnung der Fotografie auf der Vorderseite steht. So ist die Fadenspur, zusammen mit den Rißkanten und der Plastizität der davor und dahintergesetzten Fragmente die Aufzeichnung dieses Prozesses, so daß mit der Betrachtung der „abstrakten Zeichnung" auf der Rückseite ein pointierter Hinweis auf den dreiteiligen Bearbeitungsprozeß stattfindet. Da der Betrachter zur Betrachtung der Rückseite tatsächlich auf die andere Seite gehen muß, wird der Gegensatz zwischen der Abbildungsfunktion des Materiell-Sichtbaren des Fotos und der über das Verbindende hinausgehenden symbolischen Funktion des Bearbeitungsprozesses auch für den Betrachter körperlich erfahrbar.

Genauso wie der Vernähfaden auf der Vorderseite, kann der Verlauf des Fadens auf der Rückseite - übertragen auf die weibliche Generationenfolge - auch dahingehend gedeutet werden, daß neben den biologischen Verbindungen zu den anderen matrilinearen Gliedern auch unbewußte Verbindungen bestehen. Diese Verbindungen sind schwer zu lösen, oftmals sind sie gut vernäht und verknotet.[1] Wie sie verlaufen, ist oberflächlich nicht unbedingt sichtbar, sondern sie werden erst bei der Betrachtung einer anderen Ebene nachvollziehbar. In den Vernähungen versinnbildlicht dies die Rückseite, welche normalerweise bei einem Bild nicht zugänglich ist, da sie nicht des Ansehens wert erscheint.[2]

Weiterhin sei angefügt, daß Annegret Soltau selbst in dem Fadenverlauf auf den Rückseiten ihrer Vernähungen auch ein Gerüst sieht:

> *Wenn ich die [großen Akte] so in den Raum stelle, dann finde ich das immer sehr gut, die Fadenspur dahinten, weil das dann oft aussieht wie so ein Knochengerüst ... Und so empfinde ich manchmal diese Fadenspur dahinten wie so ein Überbleibsel von dem Leben - die Knochen bleiben, das ist das Härteste - und bei mir bleibt auch der Faden, das Foto*

---

[1] Dies wurde bereits im Zusammenhang mit der Darstellung der Reihe als eine Kette und auch bei der Darstellung der Funktion des Nähens auf der Vorderseite dargelegt.

[2] C. G. Jung bezeichnet z.B. in einer Schilderung der Beziehung eines Patienten zu seiner Mutter diese als eine „geheime, unterirdische Verbindung". (Jung. G.W. Bd. 7, 114)

> *wird wohl irgendwann vergehen, das Foto hält ja auch nicht ewig, aber der Faden, der bleibt, wie der Knochen vom Menschen, oder das, was noch ganz tief innen drin ist und was es hält. Das ist das Gerüst, das hält ja auch das Bild zusammen und die Knochen halten das Fleisch zusammen; und so finde ich eigentlich das Symbol, also diese Assoziation zum Knochen ganz gut, aber auch das Gerüst, was es zusammenhält.* (Soltau 1995)

Die Metapher des Gerüstes kann vielleicht als Urmaterie oder Grundsubstanz des Lebens verstanden werden, welche ihren abstrakten Ausdruck zum Beispiel in religiösen Vorstellungen findet. Dieses „Gerüst" ist jenseits der menschlichen Vorstellungskraft und nicht rational faßbar. Weiterhin kann man in dem Fadenverlauf auf der Rückseite ein Skelett und damit einen weiteren Hinweis auf den Tod sehen.

6. Zusammenfassung: Der generative Wandlungsprozeß

Im Gegensatz zu der fotografischen Abbildung der „Vier Frauen in einer Reihe aufgestellt", welche Generativität entsprechend der Möglichkeiten des Mediums Fotografie auf einer materiellen Ebene im Nebeneinander der Generationenfolge zeigt, kann der dreistufige Weiterbearbeitungsprozeß der Fotografie als die Darstellung eines inneren Erlebens von Generativität aufgefaßt werden, welches sich sowohl auf die Abfolge der Generationen als auch auf Erfahrungen der „generatio", also der Fruchtbarkeit jeder der dargestellten Frauen bezieht. Sieht man in den drei Stufen der Weiterverarbeitung einen direkten Bezug zu den weiblichen Körpern, so können die Risse als tatsächliche körperliche Verletzungen, welche an Vorgänge des Wachstums und der Verwandlung in der Natur erinnern, verstanden werden. Durch das Vertauschen werden ausgewählte Körperteile an eine andere Frau weitergegeben. Die ausgewählten Körperteile weisen dabei nicht nur auf eine Weitergabe des Geistes, sondern auf die direkte Weitergabe des Lebens durch den weiblichen Körper sowie des Wissens um die Vorgänge im weiblichen Körper. Den Abschluß dieses Vorganges bildet die Vernähung, welche als eine chirurgische Naht angesehen werden kann und welche somit den Beginn eines Heilungsprozesses markiert.

Aber auch Eingriffe von Menschenhand in die Natur kann man assoziieren, wie z.B. Transplantationen oder chirurgische Schönheitsoperationen. Beispielsweise kann in der Vernähung der „Großmutter", welche mit den jungen Augen und Brüsten ausgestattet wurde, das Ergebnis einer Schönheitsoperation gesehen werden.

Die vernähten Frauenkörper erinnern weiterhin an künstliche und somit von Menschenhand geschaffene menschenähnliche Maschinen, wie sie z.B. Frankenstein oder der Homunculus in Goethes Faust darstellen. Bei diesen Gestalten erfolgte der Versuch, den natürlichen generative Prozeß, bei dem die Frau eine entscheidende Rolle spielt, zu umgehen. Ist der Mensch jedoch wie eine Maschine nachbaubar, dann wird weibliche Generativität überflüssig.

Sieht man in dem dreistufigen Bearbeitungsprozeß eine Symbolik für inneres Erleben „generativer" Erfahrungen, so kann der Arbeitsprozeß insgesamt als Weg in immaterielle Bereiche aufgefaßt werden, bei dessen Verlauf eine Verwandlung stattfindet und welcher am Ende des jeweiligen generativen Erfahrungsprozesses wieder in eine veränderte Materialität zurückführt, so daß in der Bearbeitung der Fotografie „innere Zustände" (Soltau 1995) sichtbar gemacht werden. Folgt man der Metapher des Weges, so gehen die Risse trennend in die Fotografie, welche Körpermaterie abbildet, hinein und durch sie hindurch.

Weiterhin kann das Vertauschen und Zusammensetzen, welches die Einheit der Fotografie in veränderter Form wiederherstellt, als „Verschlingung" oder „Verwebung" die Fortsetzung des Weges im immateriellen Bereich bedeuten, aber auch schon die Umkehr zur Materie. Beim Vertauschen der Körperteile wird das Nebeneinander der aufgereihten Körper zum Ineinander, so daß sich die Materie der Frauenkörper miteinander verwebt und eine neue und fremdartige Ansicht des jeweiligen Körpers entstehen läßt.

Das Nähen als eine dem weiblichen Bereich zugeordnete Tätigkeit hat einen verbindenden Charakter. Durch das Vernähen wird das durch das Vertauschen entstandene neue visuell erfaßbare Gebilde manifestiert und führt somit wieder zur Materie und zu einem sichtbaren Produkt zurück.

Die Aufteilung des Bearbeitungsprozesses in drei Schritte kann auch mit der Dreizahl der Nornen[1], welche den Schicksalsfaden spinnen, in Bezug gesetzt werden:

> *Zwei der Nornen spinnen und drehen den Faden, die dritte aber reißt ihn ab; zwei der Frauen sind gütig und huldvoll, die dritte aber legt einen Fluch auf die Gaben.* (Neumann, 217)

Das Reißen entspricht somit der Funktion der dritten Norne, die beiden weiteren Arbeitsschritte führen durch die Erschaffung von neuen Zusammenhängen zum materiellen Leben zurück.

Da sich alle vier dargestellten Frauen im Übergang zu einer weiteren Lebensphase befinden[2], bietet sich bei der Suche nach einer Analogie zu dem dreistufigen Prozeß der Weiterbearbeitung auch der Begriff der Initiation an, welcher von Biasio folgendermaßen definiert wird:

> *Der Ausdruck Initiation ist vom lateinischen Wort „initium" abgeleitet, was soviel wie „Anfang, Beginn, Eintritt" bedeutet. Entsprechend werden alle Zeremonien, die den Eintritt des Individuums in eine bestimmte Gruppe besiegeln, als Initiationsriten bezeichnet. Dazu gehören beispielsweise die Aufnahmeriten in eine Abstammungsgruppe, eine Altersklasse, einen Beruf oder einen Kultbund. ... Bei uns zeigen Firmung, Konfirmation, Matura, die Aufnahme in studentische, berufliche oder militärische Gruppierungen einen schwachen Abglanz der Initiationsriten sog. primitiver Völker.* (Biasio, 49)

---

[1] Im Katalog „Eva und die Zukunft" wird eine Fülle von Beispielen aus der Bildenden Kunst aufgeführt, welche eine Anzahl von drei Frauen auf einem Bild zeigen.

[2] Siehe Kapitel III, 3. Abschnitt: Körperbeschreibung und Altersstufe, S. 19

Biasio bezeichnet weiterhin diejenigen Initiationsriten, die den Übergang vom Kindes- zum Erwachsenenalter regeln, als eine wichtige Kategorie innerhalb der Initiationsriten. (vgl. Biasio, 49) In der vorliegenden Arbeit und bezogen auf die Vernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" soll der Begriff der „Initiation" jeden Übergang in einen neuen Lebensabschnitt bzw. in eine andere Altersklasse im weiblichen Lebenslauf beschreiben.

Eine passende Symbolik, welche zugleich Initiation und den dreistufigen Prozeß verkörpert, sehe ich im Labyrinth. Nach Kern ist das Labyrinth eine Verkörperung des Initiations-Vorganges (vgl. Kern, 26) und er beschreibt dieses wie folgt:

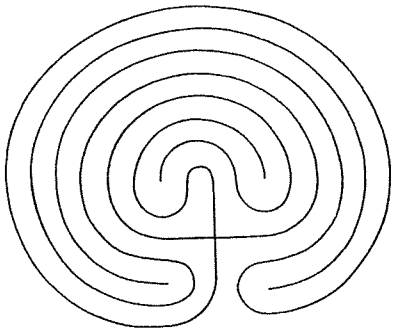

Abb. 6: Labyrinth kretischen Typs

> *Ein Innenraum wird von seiner Umgebung isoliert. Ringsrum läuft eine Trennungsmauer, es gibt nur einen einzigen kleinen Eingang. Der Innenraum ist - als Grundriß - einsehbar, wirkt aber zunächst abschreckend kompliziert.* (Kern, 26 f.)

Dabei unterscheidet Kern das Labyrinth kretischen Typs von dem kirchlichen Labyrinth. Das kirchliche Labyrinth wird von Kern als Sündenwelt, als Erlösungsweg, als Ostertanz oder als Weg nach Jerusalem gedeutet (vgl. Kern, 212 ff.), so daß in der christlichen Anschauung der Weg lediglich hinein, jedoch nicht wieder hinaus führt. Auch Kirchhoff grenzt das christliche Labyrinth vom kretischen Labyrinth ab wie folgt:

> *Während das antike Labyrinth „Durchgang" ist - der Mensch geht auf dem Todesweg hinein und findet auf dem Weg des neuen Lebens wieder heraus - , ist das christliche Labyrinth ein „Weg zur Mitte", zum Zentrum, auf das hin ich an jedem Punkt meines Weges - ihm nahe oder bis an die Peripherie geworfen - orientiert bin ... So wird das Labyrinth zur Vertiefung des Weg-Symbols ... Die Mitte des Labyrinths ist Ort der Erlösung, die durch Jesus Christus geschah.* (Kirchhoff, 16)

Als Analogie für den dreistufien Prozeß der Weiterbearbeitung in der Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" bietet sich lediglich der Typus des kretischen Labyrinthes an, denn nur bei diesem führt der Weg wieder aus dem Labyrinth hinaus. (vgl. Abb. 6) Die Risse sind dabei als Zugang zu verstehen. Sie sind der Fotografie bewußt beigebracht worden, so daß dem Reißen der Entschluß zur Abkehr von der vermeintlichen Realität der Fotografie vorausging. Der Eintritt ins Labyrinth verlangt nach Kern einen ähnlichen Entschluß:

> *Zum Verständnis der Figur wie auch für den Entschluß, sich in sie hineinzuwagen, ist ein bestimmter Reifegrad notwendig. Im Hinblick auf die Kompliziertheit der Bewegungsform ist auch ein bestimmter Grad an Körperbeherrschung und an sozialer Anpassungsfähigkeit (beim Reigentanz) erforderlich. Vor den Entschluß, sich in das Labyrinth zu begeben, sind also einige Hürden gesetzt, die nur bei entsprechender Reife überwunden werden können.* (Kern, 26 f.)

Dem Vertauschen und Zusammensetzen entspricht der Weg zur Mitte des Labyrinthes:

> *Hinter dem Eingang beginnt das „Prinzip Umweg". Der verfügbare Innenraum wird mit einem Maximum an Wegen ausgefüllt, also mit einem Maximum an Zeitverlust und an körperlicher Belastung auf dem Weg zum Ziel in der Mitte.* (Kern, 27)

In diesem Sinn kann auch der Vertauschungsmodus der ausgerissenen und an vertauschter Stelle wieder eingesetzten Körperteile, welcher insbesondere bei den Brüsten einen kleinen Kreis in einem großen Kreis beschreibt (vgl. Kapitel V, 2. Abschnitt), als die „Pendelbewegung" (Kern, 27) auf dem Weg in das Labyrinth hinein und wieder hinaus aufgefaßt werden.

Den innersten Bereich des Labyrinthes beschreibt Kern folgendermaßen:

> *In der Mitte ist unser Probant allein mit sich. Er begegnet sich selbst, einem göttlichen Prinzip, einem Minotauros, oder wofür auch immer „Mitte" stehen mag. Jedenfalls ist damit auch der Ort und die Möglichkeit gemeint für eine Erkenntnis, die so grundlegend ist, daß sie einen grundlegenden Richtungswechsel verlangt. Wer aus dem Labyrinth wieder herauskommen will, muß auf dem Absatz kehrtmachen und auf demselben Weg zurückgehen, den er gekommen ist. Eine Richtungsänderung von 180 ° bedeutet größtmögliche Distanzierung von der eigenen Vergangenheit.* (Kern, 27)

Bei der Vernähung kann diese „Mitte" mit dem Entschluß, das neuzusammengesetzte visuelle Produkt zu akzeptieren und zu fixieren, verglichen werden, was mit dem Vernähen geschieht. Kern beschreibt die Umkehr im Labyrinth nicht nur als ein

> *Aufgeben der bisherigen Existenz, sie bedeutet auch Neubeginn. Wer das Labyrinth verläßt, verläßt es nicht als alter Adam, sondern wiedergeboren in einer neuen Existenz(phase, - ebene): Im Zentrum geschieht Tod und Wiedergeburt.* (Kern, 27)

Der Begriff der Wiedergeburt kann wiederum im Zusammenhang mit der Materialität des Fadens gesehen werden. (vgl. 3. Abschnitt in diesem Kapitel)

Sieht man im Vernähfaden den Ariadnefaden, welcher im entsprechenden Mythos Theseus aus dem Labyrinth herausgeholfen hat, so signalisiert der Faden das Zurück zur Materie.

Betrachtet man die sich umarmende Reihe der Frauen als einen „Reigen", wie in dieser Arbeit geschehen (vgl. Kapitel III, 4. Abschnitt), dann ist im Labyrinth ebenso ein Bezug zum Tanz festzustellen, denn Kern sieht im Labyrinth einen Tanzplatz, auf dessen Boden die Labyrinthfigur als Grundriß dargestellt ist. (vgl. Kern, 49) Kirchhoff beschreibt den darin stattfindenden Tanz wie folgt:

> *Der zu Initiierende durchtanzte mit der nachfolgenden Gruppe das Labyrinth. Er mußte in aller Enge und Bedrängnis der Mauern „seinen Weg durchhalten". Er hatte die Angst auszuhalten, an der äußersten Peripherie zu sein, und die Freude, sich der Mitte, dem Zentrum, nahe zu wissen. Im Zentrum rollte sich die nachfolgende Gruppe um ihn zusammen. Sie mußte umkehren, den Weg freigeben und den Initianten durch das Labyrinth in das neue Dasein führen.* (Kirchhoff, 13)

Jedoch handelt es sich beim Tanz im Labyrinth nicht um einen „Totentanz" (vgl. Kapitel III, 4. Abschnitt, Anm. 1, S. 22), sondern, da der Reigen in beide Richtungen geht, ist er sym-

bolisch als „Tod und Wiedergeburt“ zu verstehen:

> *Dieser Gehalt der Labyrinth-Vorstellung zeigt sich auch in der Pendelbewegung, im dauernden Wechsel der Bewegungsrichtung von links (= gegen die vermeintliche Sonnenbewegung = Todesbewegung) nach rechts (= mit der Sonne = Leben).* (Kern, 27)

Will man weiterhin den Labyrinthtanz in der exemplarisch betrachteten Vernähung ausmachen, so sind die Bewegungen und das ekstatische Moment des Tanzes nicht äußerlich sichtbar, sondern gehen nach innen, so daß in der Vernähung aus der Tanzbewegung die prozeßhafte Bearbeitung der Fotografie geworden ist und aus dem „Aus-sich-Herausgehen“ ein „inneres Erleben“.

Bezieht man den dreistufigen Weiterverarbeitungsprozeß auf die Möglichkeiten der Fotografie, welche nur die visuell wahrnehmbaren Bestandteile der Realität abbilden und ebenso lediglich einen Ausschnitt aus Zeit und Raum darstellen kann, fügt der dreistufige Weiterverarbeitungsprozeß der Fotografie eine surreale Komponente bei. Weiterhin wird dem Augenblick, welche die Fotografie zeigt, die Dokumentation eines Arbeitsprozesses hinzugefügt, welche dem Foto zusätzlich zu der vorgetäuschten Dreidimensionalität eine tatsächliche Räumlichkeit beifügt. Der Abfolge der Generationen, welche auf der Fotografie als Aufreihung dargestellt ist, werden auf diese Art und Weise symbolisch weitere Momente weiblichen generativen Erlebens beigefügt, welche weder biologisch noch medizinisch festzumachen sind, sondern einem inneren Erleben entsprechen. Auch die Sichtbarkeit der Rückseite fügt sich in diese Interpretation des „Weges nach innen“ oder dem „Dahintergucken“ als dem Sichtbarmachen psychischer Prozesse auf einer abstrakten Ebene ein.

VI „GENERATIV", FOTOVERNÄHUNG, COLLAGE UND FOTOMONTAGE

Nach der ausführlichen Betrachtung der Nr. 36 soll diese Fotovernähung zunächst mit den sieben sehr ähnlichen Vernähungen im Werkzyklus „generativ" verglichen werden. Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels sollen die bisher fertiggestellten Vernähungen „generativ" vorgestellt werden. In den beiden letzen Abschnitten sollen zunächt alle Arbeiten, welche zu den Fotovernähungen gehören, im Kontext des Werkzyklusses „generativ" vorgestellt werden. Danach soll eine Abgrenzung der von Annegret Soltau geschaffenen Fotovernähungen zu Collage und Fotomontage stattfinden.

1. Nr. 36 im Kontext von acht vergleichbaren Fotovernähungen

Es gibt im Werkzyklus „generativ" sieben Fotovernähungen, welche von der Vorgehensweise der Künstlerin her der Fotovernähung Nr. 36 sehr ähnlich sind. Im folgenden sollen diese in ihren Abweichungen von der Nr. 36 beschrieben werden. Es handelt sich dabei um die Nrn. 9, 10, 35, 44, 45, 54 und 55. (siehe auch Abb. 10, 11, 12, 13, 14, 15 und 16 im Anhang)

Im folgenden sollen diese sieben Vernähungen analog zu der Gliederung der Beschreibung und Interpretation von der Vernähung Nr. 36 dargestellt werden.

- Fotografische Darstellung: Vier Frauen in einer Reihe aufgestellt

Die Art der Darstellung der vier in einer Reihe aufgestellten Frauen ist auf allen acht Vernähungen dieselbe, denn sie entstammt dem gleichen Diapositiv, so daß an dieser Stelle keine neuen Beobachtungen zu machen sind.

- Fotografie

Da die acht zugrundegelegten Fotoabzüge sich voneinander unterscheiden, wird hier eine Eigenschaft der Fotografie, nämlich die Möglichkeit der Diversität von Fotoabzügen, welche von einer gleichen Aufnahme entstammen, deutlich. Bei der Nr. 9 handelt es sich bei dem Ausgangsfoto um ein 20,5 x 30 cm großes positives, seitenrichtiges Colorprint, welches vernäht wurde mit Ausrißfragmenten gleichgroßer und größerer Colorprints. Bei der Vernähung Nr. 10 liegt ein negativ abgezogenes, 21 x 30 cm großes seitenrichtiges Cibacrome zugrunde, welches vernäht wurde mit Fragmenten verschiedener positiver Laserprints aus dem Werkzyklus „generativ". Der Vernähung Nr. 35, welche zugleich der Nr. 69 des Werkverzeichnisses entspricht, liegt ein positives seitenverkehrtes Cibacrome zugrun-

de. Es wurde mit Körperfragmenten aus mehreren seitenrichtigen gleich- und verschiedengroßen Cibacromes vernäht. Bei der Nr. 36 liegt, wie bereits beschrieben, ein positives seitenrichtiges 20 x 30 cm großes Cibacrome zugrunde, welches mit Teilen gleichgroßer und größerer Cibacromes vernäht wurde. Bei der Fotovernähung Nr. 44 handelt es sich um ein 107 x 77 cm großes seitenrichtiges positives Cibacrome, welches mit Fragmenten positiver, aber seitenverkehrter Cibacromes vernäht wurde, wie sich, ebenso wie bei der exemplarischen Beschreibung von der Vernähung Nr. 36, aus der genauen vergleichenden Betrachtung der einzelnen Körperfragmente ableiten läßt . Bei der Vernähung Nr. 45 handelt es sich um eine Größe von 60 x 81 cm, wobei der zugrundegelegte Fotoabzug seitenverkehrt ist. Die eingenähten Fotofragmente sind positiv, seitenrichtig und gleichgroß. Die Fotovernähung Nr. 54 basiert auf einem seitenrichtigen und positiven Cibacrome, welches mit verschiedensten Ausrissen aus fotografischen Abbildungen der vier Frauenkörper vernäht wurde. Diese Vernähung ist 60 x 80 cm groß. In das 60 x 80 cm große negative seitenverkehrte Cibacrome, welches der Fotovernähung Nr. 55 zugrunde liegt, wurden positive gleichgroße seitenrichtige Teile, welche vermutlich aus Nr. 54 ausgerissen wurden, eingenäht.

Ebenso wie verschiedene Fotomaterialien verwendet wurden, wurden auch seitenrichtige und seitenverkehrte, sowie positive und negative Fotoabzüge benutzt. In der tatsächlichen Fotosituation stand die „Großmutter" ganz links. (vgl. Soltau, 1995) Auch die Größen der Fotovernähungen "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" sind unterschiedlich. Sie reichen in der Reihenfolge ihrer Entstehung von den schwarzweißen Kontaktabzügen im Format 13 x 18 cm über 21 x 30 cm, bis 77 x 107 cm und 60 x 80 cm. Geplant sind auch noch lebensgroße Vernähungen. (vgl. Soltau, 1995) Betrachtet man die Größenangaben der acht Vernähungen im chronologisch erstellten Werkverzeichnis, welches sich im Anhang dieser Arbeit befindet, so kann man feststellen, daß Annegret Soltau zunehmend größere Formate verwendet, so daß sich die Künstlerin im fortlaufenden Prozeß der Weiterentwicklung der Werkserie zunehmend an die Arbeit mit dem großen Format annähert.

Die Fotovernähungen unterscheiden sich auf der Ebene der Fotografie durch ihre Größe, durch die entweder positiven oder negativen zugrundegelegten Fotoabzüge und deren Seitenrichtigkeit bzw. -verkehrtheit.

Die acht Abzüge, welche von dem gleichen Diapositiv hergestellt wurden, verweisen auf die Möglichkeit der „Vervielfältigung" (vgl. Scheurer, 122) des fotografischen Abbildes.

> *Waren Bilder zuvor [d. h. vor der Erfindung der Fotografie] nicht oder nur in kleinen Mengen reproduzierbar, ermöglicht die fotografische Technik prinzipiell eine quasi unlimitierte Auflage einzelner Bilder.* (Scheurer 122)

Weiter verweist Scheurer auf Benjamin, welcher den Begriff der Aura geprägt hat:

> *Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. ... Die Reproduktionstechnik ... löst das Reproduzierte aus dem Bereich*

der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. (Benjamin, 13)

Die Vorgehensweise von Annegret Soltau ist umgekehrt, denn bei ihr soll an die vielfach hergestellte Fotografie noch nicht der Anspruch eines Kunstwerkes gestellt werden, sondern erst durch die Bearbeitung des mehrfach hergestellten gleichen Abzuges wird durch die Variation einer ähnlichen handwerksartigen Vorgehensweise ein Kunstwerk mit der Qualität eines Unikates hergestellt.

Die Größe der Fotovorlagen ist für die Wirkung der Risse und Nähte nicht unerheblich, denn je größer der zugrundegelegte Fotoabzug ist, desto kleiner wirken die Risse im Verhältnis zu den abgebildeten Körpern.

Will man die Verwendung von positiven und negativen Fotoabzügen als eine positive bzw. negative Wertung verstehen, so verweist die Verwendung beider fotografischer Zustände darauf, daß eine Wertung nicht stattfindet, denn bei beiden Zuständen handelt es sich um eine gleichwertige Verwendung. Dies kann dahingehend gedeutet werden, daß die Abfolge der Altersstufen in der Reihe, welche als Entwicklung eines Individuums oder als Generationenfolge gelesen werden kann (vgl. Kapitel III, 2. Abschnitt), weder positiv noch negativ, sondern als biologisch gegebene Tatsache hinzunehmen ist. Weiterhin kann in der Verwendung der positiven und negativen Fotoabzüge auch ein spielerischer Umgang mit den medialen Möglichkeiten der Fotografie gesehen werden, womit Annegret Soltau auf die spezifischen Eigenschaften der Fotografie hinweist.

Die Verwendung seitenrichtiger und seitenverkehrter Fotoabzüge ergibt jeweils verschiedene Richtungen in der Abfolge der Generationen, wenn sie jeweils von links nach rechts gelesen wird. Auch hierin kann wiederum ein Bezug zum Labyrinth gesehen werden (vgl. Kapitel V, 6. Abschnitt), so daß in diesem Hin und Her der Generationenfolge auch im gesamten Werkzyklus die labyrinthische Pendelbewegung, welche beim Vertauschen der ausgerissenen Körperfragmente assoziiert wurde, ausgemacht werden kann.

- Weiterbearbeitung

Der erste Arbeitsvorgang der Weiterbearbeitung liegt bei allen acht Vernähungen in der Beifügung von Ein- und Ausreißungen. Das Aussehen und die Vorgehensweise ist dabei bei allen sieben Vernähungen ähnlich wie bei der Nr. 36, das heißt, es gehen keine Risse in den Hintergrund hinein, die Rißkanten erscheinen weiß und die Risse in den fotografisch dargestellten Körpern sind als der trennende Anfang eines prozeßhaften Weges zu verstehen. Was die einzelnen Vernähungen bezüglich der Risse unterscheidet, sind die Körperteile, welchen die Risse beigefügt werden, was analog zu der Vorgehensweise bei der Betrachtung der Nr. 36 in einem weiteren Unterabschnitt „Auswahl der Körperteile“ interpretierend dargestellt werden soll.

Bei dem zusammenfassenden Vergleich der sieben ähnlichen Vernähungen bezüglich des Vertauschens und Zusammensetzens soll hier nicht im Detail nachvollzogen werden, von welchen Frauenkörpern und aus welcher Fotovorlage die jeweils eingesetzten Fragmente stammen. Es sei lediglich festgestellt, daß alle eingesetzten Fototeilstücke jeweils das gleiche Körperteil betreffen, so daß neue Zusammenhänge entstehen, welche jedoch immer noch weibliche Körper ergeben.

Jedoch wurden teilweise im Maßstab größere sowie seitenverkehrte Fragmente in seitenrichtige Fotovorlagen eingesetzt und umgekehrt. Fotofragmente aus negativen Fotovorlagen wurden nicht benutzt. Die teilweise unterschiedlichen Vergrößerungsmaßstäbe von Körperrahmen und den Körperfragmenten verweisen wiederum auf die Möglichkeiten der Fotografie, mit denen spielerisch umgegangen wurde.

So läßt sich, ebenso wie für die Nr. 36 bereits festgestellt wurde (vgl. Kapitel V, 2. Abschnitt) für alle acht ähnlichen Vernähungen sagen, daß die starre und statische Darstellung der Fotografie zu einem Ineinander wird, welches bei der Rückverfolgung der Vertauschungswege als ein „Verweben", „Verwirren", „Verflechten" oder „Verknoten" aufgefaßt werden kann.

- Nähen

Allen acht Vernähungen gemeinsam ist die Verwendung eines schwarzen Fadens. Dieser hat die gleiche Funktion des Verbindens der neugeschaffenen Bedeutungszusammenhänge, so daß keine neuen Beobachtungen hinzugefügt werden können. Lediglich der Faden selbst sowie die beim Vernähen entstandenen Löcher erscheinen im Verhältnis zu den abgebildeten Körpern entsprechend der Größe der zugrundegelegten Fotografie auffälliger oder weniger auffällig.

- Auswahl der Körperteile

Bei der Nr. 9 (Abb. 10, im Anhang) wurden über die Bearbeitung von Augen- und Stirnpartie, Mündern und Brustbereich hinaus auch den Beinen lange Risse, welche jeweils vom Ausriß der Brüste ausgehen, beigebracht. Die verwendeten Brustfragmente weisen auch Bereiche des Unterleibes auf; bei Annegret Soltau wurde sogar ein Fragment eingenäht, welches nur aus dem Unterleib besteht. Weiterhin wurden dort teilweise drei Brustpaare eingenäht.

Bei der Nr. 10 (Abb. 11, im Anhang) wurde, anders als bei Nr. 36 (siehe Abb. 13, im Anhang), bei allen vier Frauen über die Augen- und Stirnpartie und die Brüste hinaus auch die Bäuche und die Bereiche der Scham herausgerissen, wobei bei der „Großmutter" die Ausreißung von Gesicht und Rumpf nicht getrennt ist. Es wurden auch mehrere Einzelfragmen-

te, deren körperlicher Urspung nicht näher zu bestimmen ist, beigefügt. Weiterhin wurden auch dort teilweise drei Brüste eingenäht.

Vergleicht man die Nr. 35 (Abb. 12, im Anhang) mit der Nr. 36, so erfolgte über die Bearbeitung der Fotografie bei der Nr. 36 hinaus ein Einreißen und Vernähen der Beine.

Bei den Nrn. 44 (siehe Abb. 15, im Anhang) und 45 (siehe Abb. 16 im Anhang) wurden die Beine, ähnlich wie bei der Nr. 35, bearbeitet. Lediglich bei der „Großmutter" erfolgen diese Risse ohne Verbindung zu den Brüsten. Bei der Nr. 45 wurde bei Annegret Soltau zusätzlich der Hals- und Dekolletébereich der „Großmutter" eingenäht. Auch bei den Nrn. 54 (siehe Abb. 17 im Anhang) und 55 (siehe Abb. 18 im Anhang) wurden wiederum Risse in die Beine vorgenommen, wobei diese Risse bei der „Großmutter" und der Mutter teilweise nicht mit dem Oberkörper verbunden sind.

Bei den Körperteilen, welche zusätzlich zu denen bei der Nr. 36 behandelt werden, handelt es sich beim Vertauschen um Münder, den Hals und das Dekolleté, die Häufung der Brüste, weiterhin um die Arme, den Unterleib, den Schambereich und die Beine.

Im Vertauschen der Münder kann die Möglichkeit der Weitergabe von Wissen und kulturellen Werten durch die Sprache gesehen werden, wohingegen das Wiedereinnähen des gleichen Mundes als eine wiedergefundene Sprachfähigkeit zwischen den Generationen interpretiert werden kann. (vgl. auch Kapitel V, 4. Abschnitt)

Zum Fragmentieren des Gesichtes treffen die Aussagen, welche für die Nr. 36 gemacht wurden (vgl. Kapitel V, 4. Abschnitt) auch hier zu.

In der Bearbeitung von Hals und Dekolleté wird lediglich die Funktion eines verbindenden Risses gesehen. Nur bei der Nr. 45 wurde bei Annegret Soltau der Dekolletébereich der „Großmutter" eingenäht, wobei anzunehmen ist, daß der Künstlerin die Doppellung der Halsketten wichtig war. (vgl. Abb. 14)

Über das Vertauschen der Brustpartien hinaus, liegt bei den Nrn. 9 und 10 eine anatomisch nicht richtige Anzahl von eingenähten Brüsten vor, was als Betonung der generativen Funktion der Brust verstanden werden kann. Dies erinnert an die Häufung der Brüste bei einigen Darstellungen der Tochter, welche ebenso zum Werkzykus „generativ" gehören (vgl. 2. Abschnitt in diesem Kapitel und Abb. 9).

Bezüglich der eingerissenen und vernähten Arme kann gesagt werden, daß Arme z.B. Kinder halten und tragen. Das Umarmen als zärtliche Geste signalisiert das Halten einer Verbindung. Der Riß in den Armen kann als ein Infragestellen dieses Haltens verstanden werden, wobei durch das Vernähen die Fraglichkeit des Haltens mit den Armen wieder aufgelöst wird.

Bei der Nr. 36 ist der Unterleib jeweils nicht bearbeitet worden, hingegen ist dieser bei

den Nrn. 9 und 10 teilweise ausgerissen, wiedereingesetzt und vertauscht worden. Der weibliche Unterleib ist der Sitz der Gebärmutter, in welcher bei einer Schwangerschaft neues Leben heranwächst, so daß der Unterleib für die Weitergabe des Lebens steht. Die Scham ist der Ort, wo beim Geschlechtsakt ein neues Leben entsteht, welches dort bei der Geburt von einem inneren unsichtbaren Bereich in den äußeren Bereich des Daseins übergeht. Sie wurde, außer bei der Nr. 10, wo sie teilweise durch Unterleibsfragmente ersetzt wurde, bei den acht ähnlichen Vernähungen nicht vertauscht. Sie bleibt individuell, genauso wie Arme, Beine und Füße und die größten Teile des Kopfhaares, denn sie ist letztlich nur das Symbol für die weiblichen Geschlechtsorgane, welche sich im Körperinnern befinden und somit auf der Fotografie nicht sichtbar sind. So ist es nicht Annegret Soltaus Anliegen, die weiblichen Sexualorgane sichtbar zu machen, etwa um die Vagina als weibliches Symbol dem Phallus entgegenzusetzen,[1] sondern in den Vernähungen „generativ" wird Generativität als ein umfassender Wandlungsprozeß als Gegenprinzip zu einem rationalmännlich geprägten Weltbild, welches durch zielstrebiges Handeln geprägt ist, dargestellt.

Bei einigen Vernähungen gehen auch in die Beine lange Risse hinein. Die Beine stehen für Standfestigkeit. Sieht man in den Rissen einen generativen Erlebensprozeß (vgl. Kapitel V, 1. Abschnitt), dann ist die Standfestigkeit vorübergehend eingeschränkt, wird aber mit dem Vernähen des Risses wiederhergestellt. Weiterhin können in den weißen Rissen, welche in die Arme und Beine gehen, auch die darunterliegenden Knochen assoziiert werden, welche zum einen dem Körper erst zu seiner Stabilität verhelfen, weiterhin aber auch auf ein Skelett und damit auf den Tod verweisen. (vgl. Heinz-Mohr, 292)

- Rückseite

Bezüglich der Rückseiten sind entsprechende Aussagen wie bei der Nr. 36 zu machen. (vgl. Kapitel V, 5. Abschnitt)

- Der Prozeß der Weiterbearbeitung

Bei allen acht ähnlichen Vernähungen des Werkzyklus „generativ" kann, genauso wie bei der Nr. 36, der Prozeß der Weiterverarbeitung als ein dreiteiliger Weg aufgefaßt werden, welcher zuerst aus der materiellen Welt heraus- und dann wieder in sie hereinführt und als Darstellung eines äußeren und inneren generativen Wandlungsprozesses gedeutet werden

---

[1] Hier sei beispielhaft auf Hannah Wilke verwiesen, welche u. a. in einer Performance ihren nackten Körper mit weichen Kaugummis, die wie weibliche Genitale geformt waren, bedeckte. (vgl. Putz, 130)

kann. Hierbei wird in den Rissen der Zugang zu inneren Bereichen in Form einer „generativen Verletzung", im Vertauschen und Wiedereinsetzen der Übergang zu einer neuen Seinsweise und im Vernähen die Manifestation dieses neuen Zustandes gesehen.

- Zusammenfassung

Obwohl alle Vernähungen bisher einzeln ausgestellt wurden, liefert die vergleichende Betrachtung aller acht ähnlichen Vernähungen weitere Erkenntnisse. Die Aspekte des Reißens, Vertauschens und Vernähens wurden im Detail exemplarisch für die Nr. 36 herausgearbeitet, so daß das, was die anderen Vernähungen von der Nr. 36 unterscheidet, als Erweiterung des Gedankens vom dreistufigen Weg des generativen Wandlungsprozesses begriffen werden kann.

Hervorzuheben ist, daß jeweils zwei aufeinanderfolgende Vernähungen bezüglich der Größe und der zugrundegelegten Fotomaterialien häufig ein Gegensatzpaar bilden. Oft folgt einem der jeweiligen Vernähung zugrundegelegten seitenrichtigen Fotoabzug in der Reihenfolge der Numerierung der Werkgruppe ein seitenverkehrter, welcher wiederum für die vorhergehende Vernähung als Materialquelle für das Einsetzen und Einnähen von Körperfragmenten gedient hat. Entsprechendes gilt für positive und negative Fotoabzüge, wobei das Prinzip auch in der jeweiligen Umkehrung festzustellen ist.

Weiterhin sei angemerkt, daß bei Annegret Soltaus Vernähungen kein Abfall entsteht, jedes ausgerissene Fragment wird verwendet. Diese Art des Vorgehens erinnert an das Aufbewahren und Wiederverwenden von Stofflicken für die Herstellung oder Ausbesserung von Kleidungsstücken in einem sparsamen Haushalt und somit an das Nähen. Eine weitere Analogie kann im Prinzip der Wiederverwertung gesehen werden, welches ökologischen Abfallvermeidungssystemen zugrunde liegt. Diese Art des Vorgehens trennt nicht zwischen „brauchbar" oder „unbrauchbar", sondern jeglicher Abfall soll im Idealfall einer Wiederverwendung zugeführt werden, was dem Kreislauf der Natur entspricht, so daß in der Vorgehensweise des Vertauschens in den Fotovernähungen Parallelen zum „Recycling" offenkundig sind.

2. Der Werkzyklus „generativ"

Die im vorhergehenden Abschnitt beschriebenen acht Fotovernähungen mit dem Titel „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" gehören zu der Werkgruppe „generativ". Sie haben, im Gegensatz zu der Gewichtung in dieser Arbeit, im Gesamtzyklus keine hervorgehobene Position, sondern sind im Verlauf der Entstehung des gesamten Zyklus' parallel mit den anderen entstanden. Aus dem Werkverzeichnis von Annegret Soltau, welches sich im Anhang befindet, geht hervor, daß von 1993 bis zum 15.10.1996[1] insgesamt 71 Vernähungen der Serie „generativ" entstanden sind, welche in diesem Abschnitt dargestellt werden sollen.

> *Es gibt einen größeren Zyklus, der auch noch nicht abgeschlossen ist zu "generativ". Die ersten Vorarbeiten habe ich mit Einzelfiguren begonnen: einzelne Fotos meiner Mutter/Tochter und von mir. Ursprünglich wollte ich nur eine Arbeit mit mir und meiner Tochter machen (Sie war gerade in der Pubertät.), dann aber dehnte es sich aus auf die ganze weibliche Kette meiner Familie. (Annegret Soltau in einem Brief an die Verfasserin vom 25.09.95)*

Vorab sei noch angemerkt, daß mir nicht alle Vernähungen des Werkzyklusses „generativ" bekannt sind, da sich nicht mehr alle Vernähungen im Besitz der Künstlerin befinden. Im Bemühen um die vollständige Kenntnis aller Vernähungen „generativ" wurden mir teilweise Reproduktionen der Vernähungen zugänglich, teilweise mußte ich jedoch auf Skizzen oder verbale Beschreibungen, welche mir von Annegret Soltau in Briefen erstellt wurden, zurückgreifen. Letztlich kann jedoch nur das Werkverzeichnis mit seiner Auflistung der Titel als vollständige Dokumentation aller Arbeiten zugrundegelegt werden, wobei wiederum anzumerken ist, daß zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit der Werkzyklus noch nicht abgeschlossen war.

Weiterhin erweist es sich als problematisch, daß eine durchgängige Systematik bei der Titelvergabe nicht immer nachvollziehbar ist, da sich die Systematik im Entstehungsprozeß des Werkzyklusses „generativ" weiterentwickelt hat und deshalb bei einigen Bildern von der Künstlerin teilweise nachträglich korrigiert wurde. Dies betrifft insbesbesondere die Perspektive, aus welcher die Personenbezeichnung erfolgt ist, denn bei den Verwandtschaftsbezeichnungen derjenigen Personen, deren Fragmente eingenäht wurden, existiert zum einen die Bezeichnung aus der Perspektive der Künstlerin, zum anderen eine aus der Perspektive der Tochter. Der Anspruch dieser Arbeit besteht jedoch nicht in der vollständigen Dokumentation des gesamten Werkzyklusses „generativ", sondern der Aspekt der „Generativität", welcher bei der Vernähung Nr. 36 herausgearbeitet wurde, soll in diesem Abschnitt als wesentlicher Aspekt der Arbeiten des gesamten Werkzyklusses herausgestellt werden. Dazu ist es nach meiner Auffassung ausreichend, wenn lediglich exemplarisch diejenigen

---

[1] Das Datum der Ausstellung in der Galerie Karin Friebe, an dem ich zuletzt mit Annegret Soltau gesprochen habe, soll als Schnittpunkt für den Stand des Werkzyklus genommen werden, welcher dieser Arbeit zugrundegelegt wird.

Arbeiten herausgegriffen werden, welche repräsentativ für mehrere ähnliche gelten können.

Motiviert wurde die Arbeit am Werkzykus „generativ" auch durch die Lebensgeschichte der Künstlerin. Ein erster biografischer Grund für die Darstellung der matrilinearen Reihe liegt darin, daß für Annegret Soltau, wie bei vielen Kindern, die in der Nachkriegszeit geboren wurden, der Vater unbekannt ist.

> *Der erste Auslöser ist autobiografisch, weil ich fast nur eine weibliche Familie habe. Ich habe nur eine weibliche Familie. Ich habe keinen Vater. Ich bin bei meiner Großmutter aufgewachsen. Ich bin unehelich geboren. Das hat sich alles mehr auf dieser weiblichen Linie entwickelt. Ich kann nicht auf den Vater zurückblicken oder den männlichen Einfluß.* (Soltau, 1995)

Sie wurde im Alter von neun Monaten von ihrer Mutter zu ihrer Großmutter gegeben, bei der sie aufwuchs, so daß die männliche Seite in ihrer Kindheit fast nicht vorhanden war.

> *Meine eigene Erfahrung stützt sich auf die weibliche Linie. Ich bin keine sogenannte Vater-Tochter. Als Nachkriegskind (gezeugt von einem unbekannten Soldaten, der mein Vater gewesen sein soll), bin ich vaterlos aufgewachsen. Es gab für mich in erster Linie meine Großmutter und dann später meine Mutter. Das ist der biografische Hintergrund.* (Annegret Soltau in einem Brief an die Verfasserin vom 14.08.95)

Annegret Soltau hat also die weibliche Linie als alleinige Erziehungsinstanz erfahren, was in den Vernähungen „generativ" in der ausschließlichen Darstellung von Frauen in der Reihe der Generationen zum Ausdruck kommt.

Weiterhin wurde die Arbeit am Werkzyklus „generativ" durch drei biografische Ereignisse angestoßen:

> *...(Meine Tochter) kam in die Pubertät, ich in die Wechseljahre und meine Mutter war so kurz [...vor dem Tod, d. V.] - ist gestorben dann, und das war dann alles so, daß ich diese Kette nochmal gesehen habe und auch diese eigene Sterblichkeit mir so bewußt wurde. Deshalb wollte ich das wahrscheinlich gerne festhalten, dieses Abkippen, dann steht man an der Grenze - und auch dieses Endlose.* (Annegret Soltau, 1996)

Der Tod der Großmutter, die eigene Menopause und die Pubertät der Tochter sind Zeiten des Übergangs im Lebenslauf, wobei es bei Annegret Soltau zum Zusammentreffen von drei Übergangszeiten kam.

> *Ausgelöst durch den Tod meiner Großmutter, bei der ich aufgewachsen bin, wurde ich mit meiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert. Daraus entstand die Idee, die eigene weibliche Kette darzustellen, angefangen bei meiner Tochter bis hin zu ihrer Urgroßmutter.* (Protokoll der Podiumsdiskussion)

Über das persönliche hinaus gibt es aber für Annegret Soltau auch eine gesellschaftliche Ebene:

> *Aber auch das Gesellschaftliche ist mir wichtig: Ich sehe nicht ein, warum die matrilineare Weitergabe kein so großes Gewicht haben sollte, wie die patriarchale. Dieses Gewicht und die Bedeutung möchte ich in meiner Arbeit herausstellen.* (Annegret Soltau, Brief an die Verfasserin vom 14.08.95)

Zunächst soll der gesamte Werkzyklus geordnet nach den zugrundegelegten Fotomotiven beschrieben werden, wobei jeweils exemplarisch einige daraus entstandene Vernähungen genannt werden sollen.

Es gab zwei Fototermine für die Fotos, welche den Vernähungen des Zyklus „generativ" zugrundegelegt wurden. Bei dem ersten Fototermin im Atelier der Künstlerin entstanden nur Einzelfotos von Annegret Soltau, ihrer Tochter und ihrer Mutter, wobei sich die drei Frauen gegenseitig fotografiert haben. Nach Aussage der Künstlerin sind aus diesen Fotos die Vernähungen Nr. 1 - 6 des Werkverzeichnisses „generativ" entstanden. Aber auch für weitere Vernähungen, wie zum Beispiel für die Vernähung Nr. 13 (vgl. Annegret Soltau, Brief an die Verfasserin vom 03.04.96), wurden die Körperrahmen dieser beim ersten Termin entstandenen Fotos zugrundegelegt. Auch haben die ausgerissenen Körperfragmente in weiteren, höher numerierten Vernähungen des Werkzyklusses „generativ" Verwendung gefunden.

Beim zweiten Fototermin, welcher in einem Fotostudio stattfand, und dessen Bedingungen in Kapitel IV ausführlich beschrieben wurden, entstanden etwa zehn verschiedene Motive; die Künstlerin konnte es in unseren Gesprächen nicht genau rekonstruieren. Es ist auch für die Beschreibung der Fotovernähungen „generativ" irrelevant, da bisher nicht alle Motive für die Vernähungen verwendet wurden. Dabei enstanden vier Motive, auf denen alle vier Frauen zusammen dargestellt sind, aber das zuerst erstellte, nämlich die ausführlich im dritten Kapitel beschriebene Darstellung der vier in einer Reihe aufgestellten nackten Frauen, wobei die Frauen die Arme umeinanderlegen, hat die häufigste Verwendung gefunden, insbesondere bei den acht ausgewählten Vernähungen Nr. 9 und 10, 35 und 36, 44 und 45 und bei 54 und 55. Außerdem ist es auch in Ausschnitten bei weiteren Vernähungen verwendet worden. Weiterhin erfolgt ein Zusammenrücken der Reihe bei Nr. 70 und 71, wobei es eine derartige Vorgehensweise auch schon in einer Schwarzweißvariante gab, welche nicht im Werkverzeichnis aufgenommen wurde.

Das Motiv der vier in einer Reihe aufgestellten Frauen war von Annegret Soltau im voraus geplant, während die anderen drei spontan aus der Studiosituation heraus entstanden sind, wie im Fotografiekapitel bereits dargestellt wurde. Auf einem dieser weiterhin entstandenen Motive steht die Großmutter frontal zur Kamera, die anderen drei Frauen stehen seitlich etwas gedreht zu ihr, so daß der Eindruck entsteht, daß sie hinter der „Großmutter" stehen. Sie legen jeweils die rechten Hände auf die Schulter der nebenstehenden Frau. Dieses Motiv wurde z.B. der Nr. 63 zugrundegelegt, sowie einer nicht im Werkverzeichnis aufgenommenen Schwarzweißvernähung, welche im Katalog „ZeitErfahung" abgedruckt ist. Bei einem weiteren Fotomotiv, welches die vier Frauen zeigt, bilden die vier Frauen teils stehend, teils kauernd oder sitzend einen Halbbogen. Dies liegt z.B. der Nr. 66 zugrunde. Bei einem anderen liegt die Tochter quer vor den anderen drei Frauen auf dem Boden, dahinter steht die „Großmutter", umrahmt von den beiden weiteren Frauen. Dieses Fotomotiv ist nach meiner Kenntnis bisher nicht als Grundlage für die Körperrahmen verwendet worden,

nur die ausgerissenen Fragmente haben in anderen Vernähungen Verwendung gefunden.

Bei den übrigen sechs Fotomotiven handelt es sich um Abbildungen von Zweiergruppen und Einzelfiguren, wobei zuerst die entstandenen Zweiergruppen aufgelistet werden sollen. Aus dem Brief von Annegret Soltau an mich vom 03.04.96 geht hervor, daß Annegret Soltau und ihre Tochter zusammen auf einer Fotografie insgesamt dreimal abgebildet wurden; dabei handelt es sich um ein Motiv, auf dem beide stehen und ein weiteres, auf dem die Tochter sitzt und Annegret Soltau steht. Darüberhinaus gibt es eine Zweierkonstellation auf der Fotomotivebene, welche Annegret Soltau zusammen mit ihrer Mutter zeigt, wobei die Mutter steht und Annegret Soltau sitzt.

Aus den Fotomotiven der Zweiergruppen entstanden Vernähungen, bei denen die Körperrahmen bei den daraus entstandenen Vernähungen im Titel großgeschrieben und durch einen Schrägstrich getrennt wurden. Diese Titelform erscheint zum Beispiel als „generativ - MUTTER/TOCHTER mit ....“ für die Körperrahmen von Annegret Soltau und ihrer Tochter bei Nr. 7, 8, 11, 12, 28, 29 und 30. Die großgeschriebenen Verwandschaftsbezeichnungen erfolgen bezüglich der Verwandschaftsgrade aus der Perspektive der Tochter, welche zugleich die des Betrachters ist. Weiterhin handelt es sich um Variationen dieses Beispiels. Bei Nr. 53 wurde die Reihenfolge der Personennennung verändert, so daß es hier „generativ - mit TOCHTER/MUTTER“ heißt.

Sieht man in der Reihe der vier Frauen unter dem Aspekt der Generativität die weibliche Generationenfolge, so wurde bei den Zweierkonstellationen die Reihe reduziert auf zwei Frauen, so daß bei diesen Vernähungen Generativität durch eine verkürzte Reihe dargestellt wird.

Eine Variation der eben beschriebenen Darstellung sind Fotovernähungen, bei denen die Fotografie, welche den Körperrahmen darstellt, mit einem geraden Schnitt durch Hintergrund und Körper durchgeschnitten wurde. Davon wurde zunächst nur eine Hälfte verwendet und der entfernte Teil wurde durch eine ebenso behandelte, seitenverkehrte oder bei seitenverkehrten Fotovorlagen durch eine entsprechend seitenrichtige Version des gleichen Körperrahmenfotos ersetzt. Beide Fotos wurden nebeneinandergelegt und fotografisch reproduziert, wie Annegret Soltau im Brief an die Verfasserin vom 03.04.96 darstellt. Die gerade Schnittkante erscheint dabei wie eine Symmetrieachse, an der der Körperrahmen gespiegelt dargestellt wird. Diese Vorgehensweise wird im Titel mit dem Wort „doppelt“ kenntlich gemacht. Bei Nr. 47 handelt es sich zum Beispiel um eine solche Doppellung der Zweierkonstellation, so heißt der Titel dort „generativ - mit MUTTER/TOCHTER doppelt“, wie aus einer Skizze im Brief der Künstlerin an die Verfasserin vom 03.03.96 hervorgeht. Es gibt die Vorgehensweise der Doppelung z.B. auch als „GROSSMUTTER doppelt mit ...“ bei Nr. 34, 46 und 74, wobei es sich bei der Nr. 46 und 74 bei der Großmutter um die Mutter der Künstlerin handelt.

Weiterhin gibt es bei den Zweiergruppen im Titel die Form der Auslassung der Nennung des Körperrahmens der Künstlerin, so z.B bei Nr. 23 oder 31, so daß eine ähnliche Auslassung der Nennung der Künstlerin wie bei dem Titel der acht ausgewählten Vernähungen erfolgt.[1] Bei der Nr. 23, welche die Künstlerin selbst als „Zwilling" bezeichnet (vgl. Werkverzeichnis) geht eine gerade Schnittkante durch die Vernähung, an welcher zwei fotografierte sitzende Körperhälften, nämlich die von Annegret Soltau und die ihrer Mutter, zusammengefügt wurden. Das Körpergebilde, das diese Vernähung zeigt, legt die Assoziation zu einer Kröte nahe, welche wiederum ein sogenanntes Elementarwesen ist, welches bei einem Hexenfest im Tanz durch „seltsame Feuerströme" menschliche Gestalt annehmen kann (vgl. Bauer, 265), so daß, ähnlich wie bei der Betrachtung der Vernähung Nr. 36 an einigen Stellen angemerkt wurde, Bezüge zur Hexenwelt festzustellen sind. Ein ebensolches Krötenwesen kann in dem in der Mitte befindlichen Körpergebilde bei Nr. 66 gesehen werden. (siehe Abb. 7)

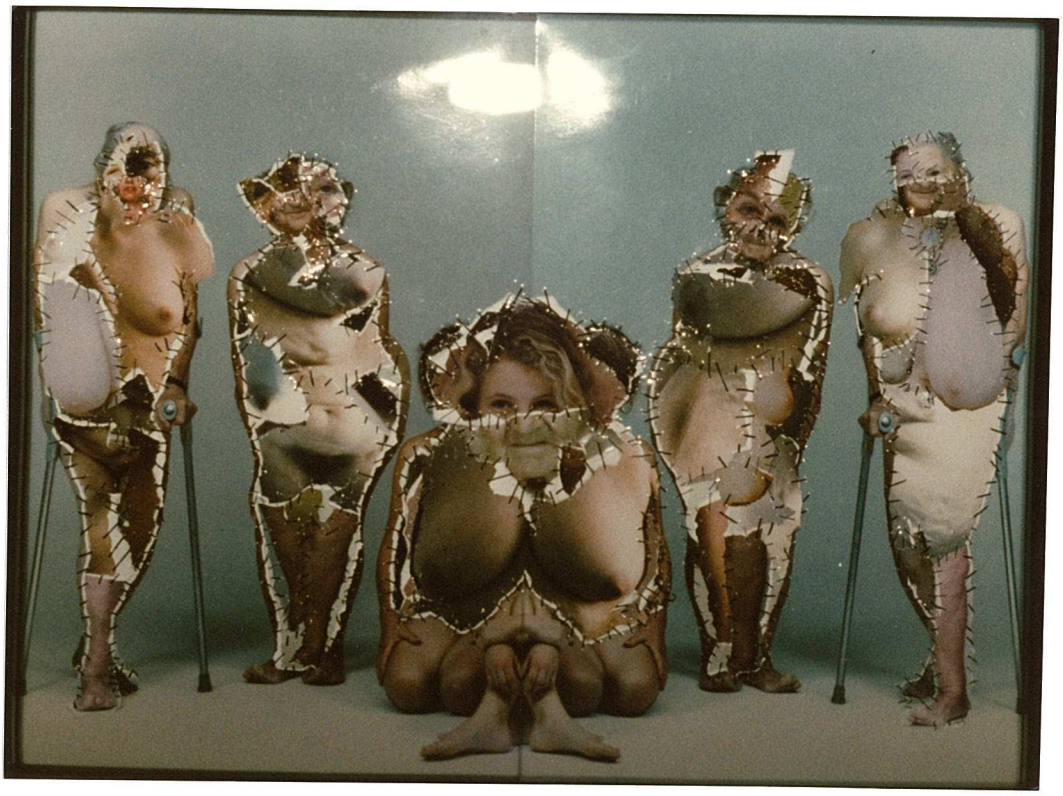

Abb. 7: "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter doppelt" Nr. 66

---

[1] Siehe auch Kapitel II, 2. Abschnitt

Ebenfalls wurde die Nennung der Körperrahmen im Titel bei Nr. 24 „generativ - mit Tochter und Mutter“ Nr. 24 weggelassen, so daß mit Hilfe zwei gerader Schnitte durch die Fotografie drei Frauen eng zusammengefügt werden, wie aus dem Brief der Künstlerin an die Verfasserin vom 03.04.96 hervorgeht. Von Annegret Soltau wird diese Vernähung als Drilling bezeichnet. (siehe. Werkverzeichnis)

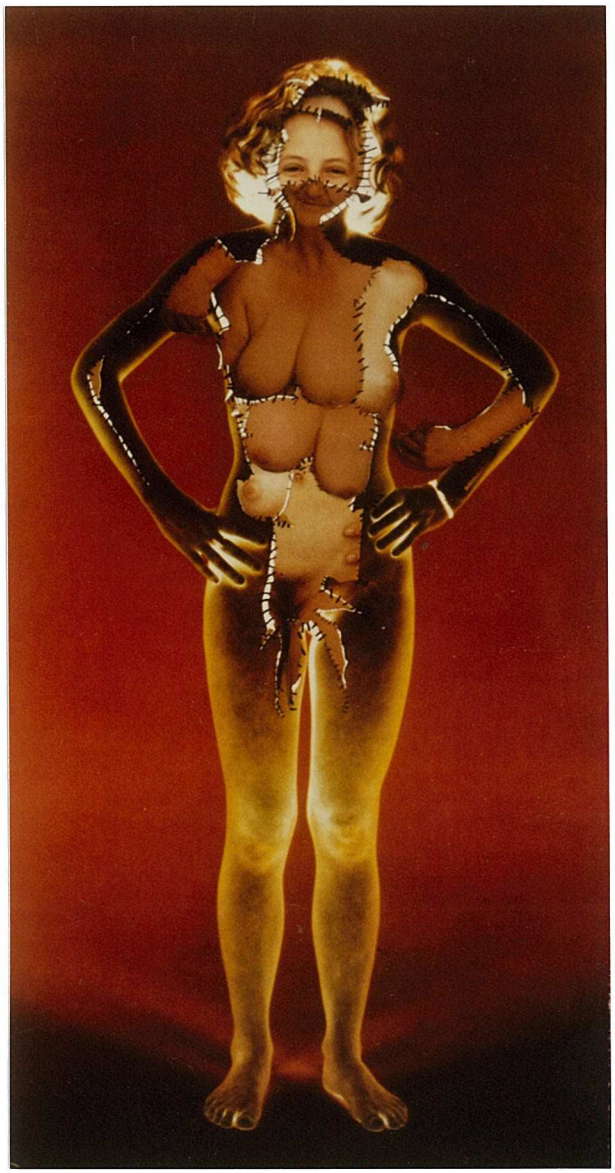

Abb. 8: „generativ - TOCHTER mit Mutter und Großmutter“ Nr. 52

Als Einzelfigur im Fotomotiv gibt es nur Vernähungen, welche lediglich die Tochter als Körperrahmen verwenden. So entstanden von der Tochter beim zweiten Fototermin zwei Motive: Bei dem einen stemmt sie die Arme in die Hüften, bei dem anderen hat sie eine Hand zur Faust erhoben. Im Titel erscheint die Nennung der Tochter bei diesen Vernähungen immer großgeschrieben. Beispielhaft hierfür kann die Nr. 5 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Großmutter“ herangezogen werden, aber es gibt diese Form auch bei Nr. 6, Nr. 14, Nr. 16, Nr. 17, Nr. 19, Nr. 20, Nr. 22, Nr. 25, Nr. 26, Nr. 27, Nr. 37, Nr. 49, Nr. 50, Nr. 51 und Nr. 52 (Abb. 8). Bei diesem Typus wurden in die fotografische Abbildung der Tochter Körperteile aller vier Frauen eingenäht. Dabei gibt es von dem Typ „generativ - TOCHTER mit...“ zwei Gruppen: Zum einen sind mehrere Brustpaare übereinander-stehend in den Oberkörper der Tochter eingenäht worden. (vgl. Abb. 8) Durch die Betonung der weiblichen Brust erinnern diese Vernähungen an Darstellungen von Fruchtbarkeitsgöttinnen.[1] Es gibt auch Multiples von dieser Form, welche nicht numeriert wurden.

---

[1] Beispielhaft sei die „Diana von Ephesus“ (Rom, 2. Jahrhundert) genannt.

Bei dem zweiten Typus wurden Körperfragmente, welche Teile der Beine, des Unterleibes, Bauch und Brüste umfassen, aber auch mehrere Körperteile umfassende Körperfragmente, in den Körperrahmen der Tochter eingenäht. Dies geschah z.B. bei Nr. 37 „generativ - TOCHTER mit Urgroßmutter". Auffällig ist hier die durch die gebückte Haltung der „Großmutter" entstandene spezifisch räumliche Wirkung.

Bei beiden Typen ist, wie bei der exemplarisch betrachteten Vernähung Nr. 36 auch, daß jeweils die Augenpartie ausgerissen und durch eine andere Augenpartie mit Hilfe des Vernähens ersetzt wurde, so daß die Bedeutung der Bearbeitung der Augen- und Stirnpartie, welche in Kapitel V im 4. Abschnitt „Auswahl der bearbeiteten Körperteile bereits ausgeführt wurde, hier ihre Entsprechung findet.

Auch bei der Einzelfigur der Tochter gibt es die Doppellung, namentlich bei den Nrn. 4, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 57, 58 und 59.

Eine weitere Variation der Darstellung der Tochter ist im Titel die Wortkonstellation „PUBERTÄT - TOCHTER" bei Nr. 15, Nr. 18 und Nr. 21, „PUBERTÄT - TOCHTER doppelt" bei Nr. 39, Nr. 40, Nr. 41, Nr. 42, Nr. 43, Nr. 57, Nr. 58, Nr. 59 und Nr. 60. Es gibt auch lediglich das Wort „Pubertät" als Titel bei Nr. 38 und Nr. 61. Die Pubertätsarbeiten sind im Werkverzeichnis „generativ" mit aufgeführt, wobei es für die Künstlerin unklar ist, ob sie diese Werke nicht aus dem Werkzyklus „generativ" herausnehmen soll, da sie zwar im gleichen Kontext entstanden sind, aber eine speziellere, wenn auch generative Thematik aufgreifen. (vgl. Soltau, 1995) Bei diesen Arbeiten wird ebenso die Tochterhülle benutzt, aber nicht die Körperfragmente der anderen Frauen sind eingenäht worden, sondern im Maßstab wesentlich größere fragmentierte fotografische Abbildungen von Augen und Zähnen, wobei hier Parallelen zu vorhergehenden Fotovernähungen „Körperaugen" und „Körperbisse" festgestellt werden können, welche im nächsten Kapitel im Zusammenhang mit den Fotovernähungen beschrieben werden.

Fotomotive, welche die vier Frauen zusammen abbilden, wurden über die acht ausgewählten sehr ähnlichen Fotovernähungen hinaus bei Nr. 63, 66, 70 und 71 benutzt. Im Gegensatz zu der Vorgehensweise bei den im vorhergehenden Abschnitt beschriebenen ähnlichen Vernähungen sind diese jedoch abweichend weiterbearbeitet worden. Nr. 63 ähnelt noch sehr den vorhergehenden Vernähungen der Viererreihe, jedoch wird ein anderes Fotomotiv zugrundegelegt und ein Riß geht in den Hintergrund hinein. Bei der Nr. 70 und 71 wird die Darstellung, welche die Frauen sich umarmend zeigt, zugrundegelegt, welche allerdings durch Schnitte durch die Fotografie, näheres Zusammenrücken der so entstandenen Teilstücke und erneutes Reproduzieren des zusammengesetzten visuellen Produktes die generative Thematik variiert.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Titel der Werkgruppe „generativ" alle eine gleiche Struktur haben, wobei die Pubertätsarbeiten schon im Titel auf eine abwei-

chende Bedeutung hinweisen. Es sind zwei verschiedene Typen von Titeln auszumachen. Bei dem ersten Typus werden die großgeschriebenen Körperrahmen genannt, bei einem zweiten Typus werden die Körperrahmen ausgelassen, so daß nach dem Bindestrich sofort das Wort „mit“ folgt, nach welchem die Personen genannt werden, deren Körperfragmente eingenäht wurden.

Zur fotografischen Darstellung kann festgestellt werden, daß in den acht ausgewählten ähnlichen Fotovernähungen "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Generativität schon im Aufstellungsmodus der Reihe als Generationenfolge auf der Fotografie auszumachen ist. Weitere Vernähungen, welche die fotografische Viererkombination aufgreifen, stellen, mit Ausnahme der Nr. 63, die einzelnen Frauenkörper nicht mehr separiert dar. Die Zweiergruppen und Einzelfiguren - betrachtet man lediglich die zugrundegelegte Fotografie - können als verkürzte Reihen und somit als Ausschnitte aus der Generationenfolge aufgefaßt werden. Aussagen bezüglich des Fotomaterials und der Größe können analog zu der exemplarischen Betrachtung von Nr. 36 und den acht ausgewählten Vernähungen auch für den gesamten Zyklus „generativ“ gemacht werden. Die „Doppellungen“ können durch die Verwendung jeweils einer seitenverkehrten und einer seitenrichtigen Abbildung und die fotografische Vorgehenweise des Reproduzierens als eine weitere Variation der fotografischen Möglichkeiten angesehen werden, welche eine ornamentale Wirkung hervorruft und deshalb den Objektcharakter der Körperabbildungen betont.

Folgen soll nun eine Zusammenfassung der Analogien zum dreistufiger Prozeß der Weiterbearbeitung:

Die Art und Weise des Reißens sowie die Wirkung der Risse ist die gleiche, so daß u.a. die Risse, wie bereits für die Nr. 36 dargelegt wurde, ebenso als Eintritt in immaterielle Bereiche gedeutet werden können.

Das Vertauschen ist innerhalb der gesamten Werkgruppe im Rahmen dieser Arbeit nicht im einzelnen nicht verfolgt werden. Es ist jedoch anzunehmen, daß auch im Gesamtzyklus jedes ausgerissenen Fragment von der Künstlerin entweder direkt verwendet oder für eine spätere Verwendung aufbewahrt und gesammelt wurde. Jedoch ist immer eine Fragmentierung und ein Zusammensetzen von Körperrahmen und Körperfragmenten festzustellen. Alle Vernähungen der Werkgruppe können so als Variationen des Grundthemas „Generativität“ aufgefaßt werden. Aspekte und Formen der weiblichen Körper werden spielerisch variiert und so zu „generativen“ Ornamenten verwandelt. Weiterhin kann auch im gesamten Werkzyklus von einem Verweben der einzelnen Fotofragmente miteinander und damit vom Herstellen neuen Gewebes oder neuer Materie gesprochen werden. (vgl. Kapitel V, 3. Abschnitt)

Das Vernähen erfolgt bei jeder Vernähung des Werkzyklus nach einer ähnlichen Art und Weise.

Zur Auswahl der bearbeiteten Körperteile kann gesagt werden, daß parallel zu den Gemeinsamkeiten der acht ausgewählten Vernähungen auch hier bei der Betrachtung des ganzen Werkzyklus „generativ" auffällt, daß vornehmlich die Augen- und Stirnbereiche sowie die Brüste ausgerissen und vernäht wurden, aber auch die Schambereiche, die Arme und die Beine. Die Bedeutungen der Bearbeitung der jeweiligen Körperteile können analog übertragen werden.

Die Rückseite ist bei jeder Vernähung sichtbar gemacht worden, so daß auch in diesem Punkt die für die Nr. 36 gemachten Aussagen über eine solche Vorgehensweise auf den gesamten Zyklus übertragbar sind. (vgl. Kapitel V, 5. Abschnitt)

Erwähnt sei noch, daß es nach der Nr. 63 in der Arbeit am Werkzyklus „generativ" eine Unterbrechung im Schaffen der Künstlerin gegeben hat, welche aus der negativen Diskussion und der offen gezeigten Ablehnung gegenüber einzelnen Vernähungen resultierte. Im Schlußteil soll die „Chronik der Ausgrenzung" (vgl. Protokoll der Podiumsdiskussion) nachvollzogen und mit der Sichtweise auf die Vernähungen des Werkzyklus „generativ" in der vorliegenden Arbeit kontrastiert werden.

Aber auch die persönliche Nähe zu den abgebildeten Frauen, sowie zu dem dargestellten Prozeß des Alterns, welcher letztlich auch die eigene Sterblichkeit bewußt macht, erzeugte bei der Künstlerin Widerstände bezüglich der eigenen Weiterarbeit. (vgl. Annegret Soltau, Brief an die Verfasserin vom 03.04.96) Inzwischen sind jedoch weitere Fotovernähungen entstanden. Wie Annegret Soltau in unserem ersten Gespräch andeutete, sind noch lebensgroße Vernähungen des Fotomotivs, welches die Reihe der vier Frauen zeigt, geplant, welche am 15.10.96 noch nicht fertiggestellt waren.

3. Fotovernähungen

Die Bezeichnung „Fotovernähung" ist eine Wortschöpfung von Annegret Soltau. Als Vorgänger der eigentlichen Fotovernähungen in ihrem Werk kann die Serie „selbst" bezeichnet werden, welche von 1975 bis 1978 entstanden ist. Hierbei handelt es sich noch nicht um Fotovernähungen, sondern um Fotoübernähungen, bei denen Fotografien, welche das Gesicht oder den ganzen nackten Körper der Künstlerin zeigen, mit Nadeleinstichen versehen sind, welche durch Fäden verbunden werden.

Darauf folgte 1980 bis 1986 die Arbeit an der Werkserie „Mutter-Glück". Hier wurden jeweils in Fotografien, welche das Gesicht der Künstlerin zeigen, Fragmente aus Fotos, welche die Gesichter der Kinder von Annegret Soltau zeigen, eingenäht, wobei alle entstandenen Arbeiten mit „Mutter - Glück" ohne weitere Worthinzufügungen betitelt wurden. Auch in diesen Arbeiten wird schon generatives Erleben thematisiert, nämlich das Erleben des Mutter-Seins, welches durch das Vertauschen der Gesichtsfragmente eine Vermischung der Identität von der Mutter und den Kindern andeutet.

Bei der Werkserie „Grima", welche von 1986 bis 1992 erstellt wurde, wurden in den Gesichtsrahmen der Künstlerin Teile von Ausrissen aus Tierfotografien eingenäht.

Abb. 9: „Grima - mit Uhu"

In dem Werkzykus der „Grima", was altnordisch soviel bedeutet wie „Maske", vernäht sie in der Folge ihre Selbstportraits mit den Fragmenten von Stirn, Auge, Maul und Schnauze von Pferd und Fuchs, Löwe und Leopard, Katze und Hund, Vogel und Frosch. Sie übernimmt durch diese Masken symbolisch einerseits selbst die Eigenschaften der Tiere, deckt aber

zugleich so etwas wie die Tiernatur im Menschen auf. (Petzinger, 1996)

Die Thematik ist nicht menschliche Generativität, sondern die Verbindung von Mensch und Tier. Bei den Grimas erscheint im Titel erstmalig die Benutzung des Wortes „mit", so daß ein ähnlicher Titelaufbau festzustellen ist wie bei „generativ", denn die Künstlerin - als von der Ausreißung verbleibender Gesichtsrahmen - benennt sich selbst im Titel nicht, die vernähten Fototeile hingegen werden benannt.

Bei den Vernähungen „Körperaugen", „Körperbisse", „Körperlachen" und „Körperschreien" von 1991 wurden jeweils in den fotografisch abgebildeten nackten Körper der Künstlerin Ausrißfragmente von Augen oder Mündern eingenäht, welche im Vergrößerungsmaßstab wesentlich größer sind als der abgebildete Körper. Zum ersten Mal geht die Künstlerin damit über die Bearbeitung des Gesichtes hinaus und nimmt ihren ganzen Körper, aus welchem ausgerissen wurde, als Grundlage für die Bearbeitung. Genauso wie bei der Werkgruppe „generativ" bleibt ein Körperrahmen als formgebende und umrahmende Ganzheit erhalten. Renate Berger spricht in diesem Zusammenhang von Respekt vor dem menschlichen Umriß, von der Idee des Ganzen. (vgl. Berger, 61) Bezüglich der Titelvergabe kann angemerkt werden, daß hier jeweils lediglich ein Wort den Titel ausmacht.

1991 und 1992 entstanden die „Doppelköpfe" und die „Drillingsköpfe". Hier wurden, ähnlich wie bei den „Doppellungen" bei der Werkserie „generativ", jeweils eine seitenverkehrte und eine seitenrichtige Version einer Portraitaufnahme der Künstlerin am rechten bzw. linken Rand beschnitten und an der Schnittkante wieder zusammengesetzt. Dieses neue Gebilde wurde reproduziert und aus der Reproduktion wurde das zusammengesetzte Gesicht ausgerissen. In die verbliebene leere Stelle wurden ausgerissene Fotofragmente, welche die Gesichter der Kinder der Künstlerin zeigen, eingenäht, so daß diese Vernähungen als eine weitere Variation der Vorgehensweise bei der Serie „Mutter - Glück" aufgefaßt werden können. Die Titel sind ähnlich wie bei der Serie „Grima" und bei „generativ" zusammengestellt, denn nach dem Bindestrich werden mit Hilfe des Wortes „mit" diejenigen Personen aufgezählt, welche als Fragmente eingenäht wurden. Hier besteht der Personen- bzw. Körperrahmen, anders als bei „generativ" immer aus einer Fotografie, welche die Künstlerin selbst zeigt.

Betrachtet man alle Vernähungen zusammen, so ist eine Entwicklung abzulesen: Zuerst sind nur Gesichter das Objekt ihrer Vernähungen, wie bei „Mutter-Glück" und den „Grimas", so daß man diesen Vorgang auch mit dem Suchen nach einer anderen Identität bezeichnen könnte, denn über das Gesicht wird häufig die Identität definiert. Deutlich wird dies auch in der Vorgehensweise von Annegret Soltau, nämlich Paßfotos für die Vernähungen zu verwenden. Erst bei „Körperaugen" weitet sie ihre Vorgehensweise auf den ganzen Körper aus.

Wichtig ist der Künstlerin, daß sie ausreißt, um das dahinterliegende, also eine andere Schicht, sichtbar zu machen.

Ich reiße das auf und dann setze ich das ein, also dahinter - nicht draufgesetzt. (Soltau, 1995)

Dieser Vorgang ähnelt dem Abnehmen einer Maske. Nur wird hier das "wahre" Gesicht derart demaskiert, daß es die dahinterliegenden Schichten zeigt. Der Vorgang des Reißens geht also nach innen in die Fotografie hinein, durch sie hindurch und hinter die Ebene der Fotografie. Annegret Soltau hat diesen Sachverhalt im Interview mit Gerda Breuer erläutert:

Ich möchte eher den psychischen Ausdruck darstellen. Ich möchte eben hinter die Fassade gucken und das Innere herausholen. (Annegret Soltau, im Interview mit Gerda Breuer, im Katalog „Heilung")

Dieses „Dahintergucken" ist charakteristisch für alle Fotovernähungen, denn bei allen diesen Arbeiten handelt es sich um die Veränderung von Fotografien durch einen dreistufigen Prozeß des Reißens, Vertauschens und Vernähens, so daß von der visuell erfaßbaren Materialität immer nach innen in einen immateriellen Bereich und wieder hinaus gegangen wurde. Lediglich die Bedeutung des immateriellen Bereiches ist verschieden.

Ein Unterscheidungsmerkmal zu den vorhergehenden Vernähungen liegt darin, daß beim Vertauschen Fragmente verwendet wurden, welche den gleichen vier Körpern zugehören und welche auch aus dem gleichen Werkzyklus stammen, so daß dadurch die körperliche, geistige und seelische Weitergabe zwischen den Frauengenerationen zum Ausdruck kommt.

4. Fotovernähung, Collage und Fotomontage

In diesem letzten Abschnitt sollen die Fotovernähungen von Collagen und Fotomontagen abgegrenzt werden.

- Collage

Thomas führt den Begriff der Collage auf die sogenannten „Papiers collés" des Kubismus zurück, bei welchen insbesondere Picasso und Braque farbige oder holzbemusterte Tapetenstücke und bunte Wachstuchreste in ihre Stilleben einbauten, um dadurch die Farbe gänzlich von der Form zu trennen und beide Elemente gesondert in Erscheinung treten zu lassen, wobei diese Vorgehensweise später durch die Hinzunahme von raumplastischen Elementen wie gefaltetem Papier, Blech oder Holz, erweitert wurde. (vgl. Thomas, 58 ff.) Nach Thomas wurde die Collagetechnik von den italienischen Futuristen sowie der russischen Avantgarde aufgegriffen. Weiterhin werden von Thomas im Zusammenhang mit der

Collage die Berliner Dadaisten, welche die Fotomontage eingeführt haben und einige Surrealisten wie u.a. Francis Picabia und Max Ernst genannt.

Thomas verweist auch auf das Bauhaus, wo die konstruktive Materialmontage, insbesondere vertreten von Laszlo Moholy-Nagy und Johannes Itten, eine grundlegende didaktische Disziplin wurde.

Zuletzt werden von Thomas Willi Baumeister und Joan Miró als Begründer des sogenannten Materialbildes genannt, welche mit Hilfe verschiedener Baumaterialien ihrer Malerei eine reliefartige, plastische Wirkung gaben. (vgl. Thomas, 63)

Alle diese Beispiele haben gemeinsam, daß bei einer sogenannten Collage eine Klebung vorgenommen wurde und daß weiterhin die Zusammenstellung verschiedener Fragmente und Materialien auf einer Bildfläche ein wesentlicher Faktor ist.

- Fotomontage

Thomas versteht unter der Fotomontage die Verwendung der Vorgehensweise bei einer Collage als

> *Montagetechnik ...[, welche] von der Berliner Dada-Gruppe um Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck auf die Fotografie als künstlerische Methode der provokativen Verfremdung übertragen [wurde]. Die Fotomontage wurde so zum künstlerischen Instrument des politischen und gesellschaftskritischen Angriffs und bezog ihre Schockwirkung aus der freien Collagierung fotografischer Realitätsstücke, die in der Montage unerwartete Aussagekraft erhalten.* (Thomas, 95)

Als ein weiterer Vertreter der Fotomontage sei John Heartfield genannt, welcher nach Tausk die Fotomontage vor allem als Instrument der politischen Satiere anwandte, wobei er paradox wirkende Bildzusammensetzungen zur Bekämpfung des Nationalsozialismus einsetzte. Tausk erwähnt weiter, daß viele seiner Werke in der „Arbeiter Illustrierten Zeitung" erschienen, in der er regelmäßig publizierte. (Vgl.Tausk, 90)

Nach Tausk wurden die Möglichkeiten, welche die Fotomontage zur Visualisierung phantastischer Vorstellungen bot, im weiteren auch von Surrealisten und von surrealistisch beeinflußten Fotografen übernommen. Tausk nennt Max Ernst und Paul Eluard als beispielhaft. (vgl. Tausk, 91)

Schöttle nennt zwei Techniken der Fotomontage: Dies ist zunächst die Positivmontage, bei der

> *aus vorhandenen oder speziell für diesen Zweck geschaffenen Fotos ... Motivdetails ausgeschnitten und auf einer Unterlage zu einem neuen Bild zusammenmontiert [werden] .* (Schöttle, 116)

Weiterhin nennt er die Montage in der Dunkelkammer:

> *Hier werden in ausschließlich kopiertechnischen oder chemischen Prozessen (Vielfachbelichtungen, Einkopieren, Maskierungen, partielles Abschwächen und Verstärken etc.) verschiedene Motive oder Motivdetails in Umfang und Struktur verändert und zusamen- oder übereinanderkopiert.*(Schöttle, 116 f.)

Verwendung hat die Technik der Fotomontage auch in den 50er und 60er Jahren in der Pop Art und im Neuen Realismus gefunden. (vgl. Schöttle, 118) Zeitgenössische Vertreter der Fotomontage sind nach Schöttle z.B. Les Krims oder Klaus Staeck.

- Fotovernähungen

Gemeinsam haben Collage und Fotovernähung, daß verschiedene Fragmente, in diesem Fall Fotofragmente, und Materialien verwendet werden. Auch der Vernähfaden kann über das Fotopapier hinaus als „Material" verstanden werden.

In Bezug auf die Fotomontage kann festgestellt werden, daß bei der Fotomontage und der Fotovernähung jeweils Fotografien für eine Weiterbearbeitung zugrundegelegt werden. Allerdings handelt es sich bei der Verwendung der Fotografie um eine Positivmontage.

Pohl bezeichnet die Technik der Fotomontage in Anlehnung an John Heartfield als eine „avantgardistische Tradition der „Demontage der Wirklichkeit". (vgl. Pohl, im Katalog: „Zeit-Erfahrung") Bezogen auf die vermeintliche Eigenschaft der Fotografie, Realität abzubilden (vgl. Kapitel IV, 3. Abschnitt), wird die fotografisch abgebildete Wirklichkeit der Fotografie in den Fotovernähungen durch die Risse demontiert und eine andere Auffassung von Wirklichkeit wird zu einem neuen visuell erfaßbaren Gebilde zusammengesetzt.

Betrachtet man weiterhin die angewendeten Techniken, welche die Fotovernähungen von Collage und Fotomontage unterscheiden, so bringt Annegret Soltau den jeweiligen Fotografien Risse bei, anstelle ein Werkzeug, wie z.B. eine Schere zu benutzen. Als Verbindung dient, anstelle einer Klebung, bei allen Vernähungen der Vernähfaden. Beide Vorgehensweisen sind bewußt auffällig vorgenommen worden und sind bei der Betrachtung der fertigen Vernähungen als bildkonstituierende Elemente mit einzubeziehen.

Der zweite Aspekt, welcher die Fotovernähungen von Collage und Fotomontage abgrenzt, liegt darin, daß das Reißen und das Vernähen den Arbeiten eine gewisse räumliche Dimension verleiht. Zum einen kann dies als die Dokumentation eines symbolisierten Weges nach innen aufgefaßt werden. (vgl. Kapitel V, 6. Abschnitt) Weiterhin hat aber auch das flächige Endprodukt tatsächlich haptisch erfaßbare Qualitäten.

Drittens werden bei Annegret Soltaus Fotovernähungen immer Fragmente aus einem bestimmten Kontext eingesetzt: z.B. Kinderbilder bei Mutter-Glück, Tierbilder bei „Grima"

oder Fotofragmente der vier Frauen bei „generativ".

Als letztes Unterscheidungsmerkmal zu Collage und Fotomontage sei genannt, daß die Rückseite der Fotovernähungen bei Ausstellungen von Annegret Soltau sichtbar und zugänglich gemacht werden, so daß sie in den Interpretationszusammenhang mit einbezogen werden müssen.

Fotovernähungen sind also im eigentlichen Wortsinn keine Collagen. Will man sie dennoch diesem Bereich zuordnen, so handelt es sich dabei um eine spezielle Ausformung mit einer von Annegret Soltau entwickelten klar umrissenen Vorgehensweise. Schon eher kann man die Fotovernähungen den Fotomontagen zuordnen, denn bei beiden Verfahren liegen jeweils Fotografien zugrunde und beide referieren auf die vermeintliche Fähigkeit der Fotografie, die Wirklichkeit abzubilden.

IIX SCHLUßBETRACHTUNG

Schon durch das Adjektiv „generativ“ im Titel wird bei der in der vorliegenden Arbeit schwerpunktmäßig betrachteten Fotovernähung „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 36 auf die generative Thematik verwiesen. Weiterhin erscheinen dort in der Form der Aufzählung weibliche Verwandtschaftsbezeichnungen, wodurch die verwandtschaftlichen Beziehungen der Frauen zueinander verdeutlicht werden. Auffällig ist, daß sich die Künstlerin selbst nicht im Titel mitnennt und sich somit nicht in einer hervorgehobenen Position in ihrer Funktion als Künstlerin darstellt.

Betrachtet man zunächst die zugrundegelegte Fotografie ohne die Bearbeitung durch Reißen, vertauschtes Wiedereinsetzen und Vernähen, dann verweist die Nacktheit der Frauenkörper direkter auf die Materialität der Körper als bekleidete Körper. Darüber hinaus ruft die Darstellung von nackten Frauenkörpern im Betrachter eine bestimmte Erwartungshaltung hervor, die „Schönheit“ und sinnliche Animation umfaßt, welche die von Annegret Soltau in verschiedenen Altersstufen dargestellten weiblichen Körper jedoch nicht erfüllen.

In der Aufstellung der vier Frauen in einer Reihe kann Generativität als Generationenfolge abgelesen werden, wobei die Reihenaufstellung einer starren und geordneten Darstellung von dynamischen Wachstumsprozessen entspricht.

Es werden vier verschiedene Lebensalter dargestellt: eine Greisin, eine alte Frau, eine Frau in mittleren Jahren und eine heranwachsende Frau in der Pubertät, wobei es sich jeweils um Übergangszeiten von einem weiblichen Lebensalter zu einem folgenden handelt.

Die Umarmung der Frauen zeigt schon auf der Fotografie eine Verbindung zwischen den vier Frauen, welche mit der Metapher der Kette umschrieben werden kann. Ebenso kann diese Verbindung eine solidarische Haltung zueinander visualisieren. Auch die Aufstellung zu einem Tanzreigen kann in der Geste der Umarmung abgelesen werden.

Im Rahmen eines Exkurses ist die Vernähung mit den „Sieben Lebensaltern des Weibes“ und den „Drei Sterbealtern des Weibes“ von Hans Baldung Grien“ verglichen worden, wobei zusammenfassend festgestellt werden kann, daß die Darstellung der Lebensalter und jene der Sterbealter, werden beide als zusammengehörige Gegenstücke verstanden, die Gegensätzlichkeit von Leben und Tod thematisieren. Bei „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 36 steht jedoch die „generative“ Thematik im Mittelpunkt.

Die Vierzahl der Frauen ergab sich aus der familiären Konstellation der Künstlerin und entspricht der empirischen Situation. Heinz-Mohr bezeichnet sie als die Zahl des irdischen Universums und sie ist weiterhin nach Oesterreicher-Mollwo ein Symbol der Erde, so daß

auch die Vierzahl als Verweis auf die Körpermaterie verstanden werden kann.

Die fotografische Technik wird auf professionelle Weise eingesetzt, nämlich durch die Benutzung eines Fotostudios und dessen Ausstattung, also einer weißen Hohlkehle als Hintergrund, Fotolampen und einer Großbildkamera. Im Studio wird eine neutrale Umgebung geschaffen. Ausgelöst wurde die Kamera nicht von der Künstlerin, sondern von einer Fotografin. Auch die Abzüge wurden in einem Fotolabor hergestellt, so daß Annegret Soltau die professionelle Ausarbeitung einer eigenen manuellen Bearbeitung der Fotografien vorgezogen hat. Die handwerkliche Arbeit der Herstellung der Fotoabzüge wird durch diese Vorgehensweise nicht Bestandteil des künstlerischen Herstellungsprozesses.

Hingegen zeichnet sich die intersubjektive Situation dadurch aus, daß es sich bei „generativ" Nr. 36 um eine Selbstdarstellung handelt, welche jedoch nicht der Darstellung der Individualität der Künstlerin dient, sondern der Körper der Künstlerin wird zusammen mit den in einer Reihe aufgestellten Körpern dargestellt.

An einigen Indizien kann eine bewußte und somit aktive Teilnahme jeder der vier Frauen an der Erstellung der Fotografie abgelesen werden, so daß sich die Frauen zusammen im Bewußtsein der Wirkung ihrer Körper dem Betrachter präsentieren. Im Gegensatz zum Einsatz der fotografischen Technik, welche im künstlerischen Prozeß keine wesentliche Rolle spielt, kann in der Aufstellung zu der Fotoaufnahme im Studio eine „generative Performance" gesehen werden, welche von der Fotografin professionell aufgezeichnet wurde.

Die Fotografie wird von Annegret Soltau als Abbildungsmedium der Wirklichkeit eingesetzt, wobei die eigentliche Fotosituation inszeniert ist.

Bezüglich der Abbildung des Raumes ist festgestellt worden, daß eine Fotografie zweidimensional ist, jedoch Dreidimensionalität vortäuscht. Erst durch die Weiterverarbeitung werden tatsächlich haptische Elemente und damit räumliche Tiefe eingeführt.

Ebenso verhält es sich auf einer Fotografie mit der Zeit, denn ein Foto zeigt immer nur einen Zeitpunkt als Ausschnitt aus dem Fluß der Zeit. Der Verlauf von Zeit kann erst in der Weiterbearbeitung der Fotografie abgelesen werden, wenn man diese als Dokumentation einer prozeßhaften Vorgehensweise versteht.

Die nachfolgende prozeßhafte Weiterbearbeitung besteht aus drei Schritten, namentlich dem Reißen, dem vertauschten Wiedereinsetzen und dem Vernähen.

Dem Reißen können viele Bedeutungen zugeordnet werden: Zum einen können in den Rissen tatsächliche Verletzungen der Körper gesehen werden, wobei das Reißen im Gegensatz zu einem Schnitt eine bestimmte Qualität hat. Die Risse trennen die Körperrahmen

von den Körperfragmenten. Der Riß in die Fotografie hinein symbolisiert auch einen Weg in tiefere Bereiche jenseits der realitätsbezogenen Fotografie.

Beim vertauschten Wiedereinsetzen der Körperfragmente gibt es verschiedene Vertauschungsmodi. Liest man die Reihenaufstellung von links nach rechts, dann wird eine Entwicklung durch die Generationen zur Jugend hin verdeutlicht. Diese erscheint durch den Vertauschungsmodus der Brüste, die genau die umgekehrte Reihenfolge aufweisen, in der Umkehrung, so daß die isolierte Betrachtung der Reihe der Brüste eine Entwicklung von der Jugend zum Alter und damit die Ontogenese eines Individuums aufzeigt.

Das regelhafte oder regellose Verwirren, welches beim vertauschten Wiedereinsetzen der Körperfragmente entsteht, kann auch als Geflecht bezeichnet werden, so daß das Vertauschen dem Weben und damit der Herstellung von Materie ähnelt. Tatsächlich entsteht bei diesem Vorgang ein neues visuell erfahrbares Produkt, welches als ein Resultat inneren generativen Erlebens auch als surreal bezeichnet werden kann.

Durch das vertauschte Einsetzten der Körperfragmente wird das Nebeneinander der Frauen zu einem Ineinander, so daß jeder einzelne Körper durch die Vernähung simultan verschiedene Altersstufen aufweist, was das Angelegtsein einer jeden Altersstufe in jedem Menschen symbolisiert.

Letztlich symbolisiert das Vertauschen auch ein Weitergeben zwischen den Frauengenerationen.

Das Vernähen verweist auf eine weibliche handwerkliche Technik, wobei der weibliche Umgang mit dem Faden das Erschaffen von Materie symbolisiert. Es handelt sich in der in dieser Arbeit betrachteten Vernähung bei dem Einsatz von Nadel und Faden um ein Flicken und damit, sieht man Spinnen, Weben, Nähen und Flicken in einer zeitlichen Abfolge, um eine „reife“ Verwendung des Fadens. Der Vernähfaden fixiert die neue Verbindung zwischen den Körperrahmen und den einzelnen Körperfragmenten und beendet den Prozeß der Weiterbearbeitung, wobei er neben seinen haptischen Qualitäten zurückführt zur visuell erfaßbaren Ebene der Fotografie.

Die einzelnen Körperteile, welche der Bearbeitung unterzogen worden sind, weisen jeweils auf verschiedene Art und Weise einen Zusammenhang mit weiblicher Generativität auf.

Die dem Betrachter sichtbar gemachte Rückseite, auf der als einziges der Verlauf des Vernähfadens auf weißem Grund zu sehen ist, betont noch einmal die Bedeutung des Fadens. Des weiteren wirkt die Rückseite wie eine abstrakte Zeichnung. Da sie die andere Seite der Vernähung ist, deutet sie auf den Bereich des Unbewußten hin und zeigt unbe-

wußte Verbindungen zwischen den vier Frauen auf. In dem Fadenverlauf auf der Rückseite kann mit seinem gerüstartigen Charakter die Grundsubstanz des Lebens verstanden werden. Der Fadenverlauf erinnert auch an ein Skelett, so daß auch die Rückseite einen Hinweis auf den Tod liefert.

Der dreistufige Bearbeitungsprozeß symbolisiert einen generativen Wandlungsprozeß und damit „generatives" Erleben, welches verändert. Dabei können die Risse als Verletzungen, welche in direktem Zusammenhang mit Vorgängen weiblicher Fruchtbarkeit stehen, angesehen werden. Weiterhin ist das Reißen, das vertauschte Wiedereinsetzen und das nachfolgende Vernähen auch die Aufzeichnung eines Weges in immaterielle Bereiche und zurück in eine veränderte Körperlichkeit, so daß durch den dreistufigen Bearbeitungsprozeß weibliche Generativität als Wandlungsprozeß auf einer körperlichen und einer „inneren", also geistigen und psychischen Ebene dargestellt wird. Da sich alle vier der dargestellten Frauen in einer Übergangsphase zu einem weiteren Lebensalter befinden, bietet sich in Analogie zu der Metapher des Weges auch der Begriff der Initiation an. Vergleichbar in diesem Zusammenhang ist auch die Symbolik des Labyrinthes. Als Abbildungsmedium der äußeren Wirklichkeit wird die Fotografie durch den Bearbeitungsprozeß hinterfragt, jedoch steht an dessen Ende ein visuell erfaßbares, surreal wirkendes Produkt.

Auch die an einigen Stellen erwähnten Bezüge zur Hexenwelt der in der Vernähung dargestellten Frauen paßt in den Kontext des generativen Wandlungsprozesses. Zum einen besaßen die der Hexerei verdächtigten Frauen häufig Wissen über die Heilkunde und die Vorgänge im Zusammenhang mit weiblicher Fruchtbarkeit (vgl. Bauer, 235), zum anderen wurde den vermeintlichen Hexen die Fähigkeit zur Verwandlung bestimmter Tiere in eine menschliche Gestalt zugeschrieben. (vgl. Bauer, 265)

Die Vernähung Nr. 36 ist im Kontext von sieben weiteren Vernähungen betrachtet worden, denen jeweils das Fotomotiv mit der Aufstellung der vier Frauen in der Reihe zugrundeliegt. Bei diesen Vernähungen ist die Vorgehensweise bei der Weiterbearbeitung sehr ähnlich, so daß zum einen auch hier wieder die Generationenfolge abgelesen werden kann. Zweitens kann der dreistufige Bearbeitungsprozeß als Aufzeichnung inneren generativen Erlebens aufgefaßt werden.

Betrachtet man den gesamten Werkzyklus, dann variiert die Vorgehensweise bei jeder Vernähung der Werkgruppe „generativ", welche in dieser Arbeit für „generativ" Nr. 36 exemplarisch beschrieben worden ist. Jedoch steht bei jeder Vernähung die generative Thematik im Vordergrund. Lediglich die Generationenfolge ist nur auf jenen Vernähungen abzulesen,

welche alle vier Frauen zeigen.

Auch bei den weiteren Fotovernähungen von Annegret Soltau, welche thematisch anders gelagert sind, handelt es sich immer um eine zugrundegelegte Fotografie, welche durch die drei Schritte Reißen, vertauschtes Wiedereinsetzen und Vernähen bearbeitet worden ist, so daß jede Fotovernähung als Aufzeichnung eines Weges, welcher nach innen, also in Bereiche jenseits des fotografisch Abbildbaren, und wieder zurück zu veränderten visuell erfaßbaren Produkten führt.

Letztlich handelt es sich bei einer Fotovernähung im strengen Wortsinn nicht um eine Collage, gemeinsam ist beiden jedoch die Zusammenfügung verschiedener Fragmente. Eher sind die Fotovernähungen als Fotomontagen zu bezeichnen, da bei beiden Techniken jeweils Fotografien zugrundegelegt werden, deren vermeintliches Abbild der Wirklichkeit durch die Bearbeitung hinterfragt wird.

Insgesamt sei angemerkt, daß die übergeordnete Thematik der exemplarisch betrachteten Fotovernähung sowie des gesamten Werkzyklus' Generativität ist. Dabei ist der Tod als Ende des Lebens, welches mit der Empfängnis über die Schwangerschaft mit der Geburt begann, als ein Aspekt von Generativität zu verstehen. So ist der Tod der „Großmutter", sei es nun der tatsächliche der leiblichen Großmutter der Künstlerin, der nahe Tod, welcher in der „Großmutter" als Greisin angedeutet ist, oder der Tod als das Ende eines jeden Lebens, welcher durch mehrere Hinweise in der Vernähung erscheint, ein Bestandteil generativen Erlebens. Sieht man in der der Vernähung Nr. 36 zugrundegelegten Fotografie einen „generativ bewegten Lebensreigen", dann ist dieser Tanz zugleich Totentanz, denn der Tod ist Bestandteil des Lebens, welches aus der weiblichen Fruchtbarkeit entspringt.

Es gibt keine vergleichbaren Beispiele einer ähnlich umfassenden Darstellung weiblicher Generativität in der Kunstgeschichte. Bei den oft anzutreffenden Mutter-Kind-Darstellungen ist weibliche Fruchtbarkeit nur in einer stark verkürzten Form dargestellt. Es sind dort nur zwei Generationen abgebildet, meist wird das Muttersein idealisiert und diese Darstellungen verbleiben häufig nur an der Bildoberfläche.

Den Vernähungen der Werkgruppe „generativ" ist von der Öffentlichkeit mehrmals Ablehnung entgegengebracht worden. So ist eine dieser Vernähungen, nämlich „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 44 (siehe Abb. 13) als Bestandteil der Wanderausstellung „Ästhetik im Alter", die von der Leitstelle Älterwerden des Landkreises Offenbach

konzipiert wurde und die seit Sommer 1994 durch Deutschland tourt, an zwei Stationen entfernt worden. Diese Vernähung wurde im Juni 1994 in Dietzenbach auf Beschluß des Bürgermeisters Jürgen Heyer aus der Ausstellung im Rathausfoyer entfernt, weil, wie Heyer ausführte, „das Bild erheblich die Gefühle vieler Bürger in der Stadt berührt und die Diskussion in völlig falsche Bahnen abzugleiten drohte". (Taudte-Repp, FAZ, 09.07.94) Weiter hätten sich laut Bericht in der FAZ Mitglieder des Senioren- und des Ausländerbeirates beschwert und man habe befürchtet, daß auch Bürger muslimischen Glaubens Anstoß nähmen, daß so etwas nicht in öffentliche Räume gehöre und daß auch Kinder und Jugendliche ins Rathaus kämen und an dem Bild vorbeimüßten. (vgl. Taudte-Repp, FAZ, 09.07.94) Jedoch wurde „generativ" Nr. 44 wieder aufgehängt, allerdings mit einer Erläuterung von Annegret Soltau versehen - eine Vorgehensweise, die von dem Kommentator der Frankfurter Rundschau als „Kunst mit Beipackzettel" bezeichnet wurde. (Ritz, FR, 13.07.95)

Die gleiche Vernähung Nr. 44 wurde Anfang 1995 in Augsburg, einer weiteren Station der gleichen Wanderausstellung, aufgrund einer Verfügung des Landrates des Kreises Augsburg Karl Vogele eine Stunde vor der Ausstellungseröffnung mit der Begründung, daß das Landratsamt schließlich eine Behörde sei, zurückgenommen und nicht wieder aufgehängt. (vgl. Krämer, Darmstädter Echo 02.02. 95)

Weiterhin waren vier weitere Vernähungen des Werkzyklus „generativ" von der Herausgeberin Farideh Akashe-Böhme für die Buchpublikation „Von der Auffälligkeit des Leibes" im Suhrkamp-Verlag vorgesehen, jedoch wurde diese zuerst hinausgezögert, um letztlich dann ohne die Bilder von Annegret Soltau zu erscheinen. Kurz vor der Freigabe zum Druck erhielt Frau Akashe-Böhme von dem Lektor Fellinger ein Schreiben, in dem ihr mitgeteilt wurde, daß der Verleger Siegfried Unseld sein Veto gegen die Vernähungen wegen einer „bewußt verfolgten Ästhetik des Häßlichen von Frau Soltau" eingelegt habe. (vgl. Krämer, Darmstädter Echo, 17.06.95)

Gründe für die schwierige Rezeption der Werkgruppe „gererativ" lassen sich mehrfach finden. Zum einen wird bei der Abbildung von nackten Frauen, geprägt durch etliche Beispiele aus der Kunstgeschichte und den Medien, die Darstellung von Schönheit verbunden. Diese Erwartungshaltung wird hier nicht erfüllt, denn es werden vier verschiedene weibliche Altersstufen gezeigt, Schönheit ist jedoch in der Vorstellung mit Jugend verbunden. Weiterhin signalisieren die abgebildeten nackten Frauenkörper auch keine sinnliche Animation, sondern die Vernähungen thematisieren weibliche Generativität, wobei die Darstellung nicht an der Bildoberfläche verbleibt. Auch wird auf den Tod - ein verdrängtes Thema in unserer Gesellschaft - in den Vernähungen „generativ" verwiesen und es werden ebenso tabuisierte alternde und verletzte, „kaputte" oder kranke Körper dargestellt.

Für mich stellen jedoch gerade die Vernähungen „generativ" weibliche Generativität auf eine umfassende Art und Weise dar, denn die weibliche Generationenfolge wird ebenso

thematisiert wie der generative Wandlungsprozeß auf einer körperlichen und einer „inneren", also einer geistig-psychischen Ebene. Da die Vorgänge im Zusammenhang mit der weiblichen Fruchtbarkeit nicht ausschließlich als angenehm und schön empfunden werden können, werden sie dem Betrachter gerade durch die Nacktheit der vier in verschiedenen Altersstufen befindlichen Frauen, die verletzenden Risse, das folgende Wiederzusammenfügen und das heilende Vernähen auf eine den natürlichen Vorgängen entsprechende Art und Weise vermittelt.

Abb. 10: "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 9

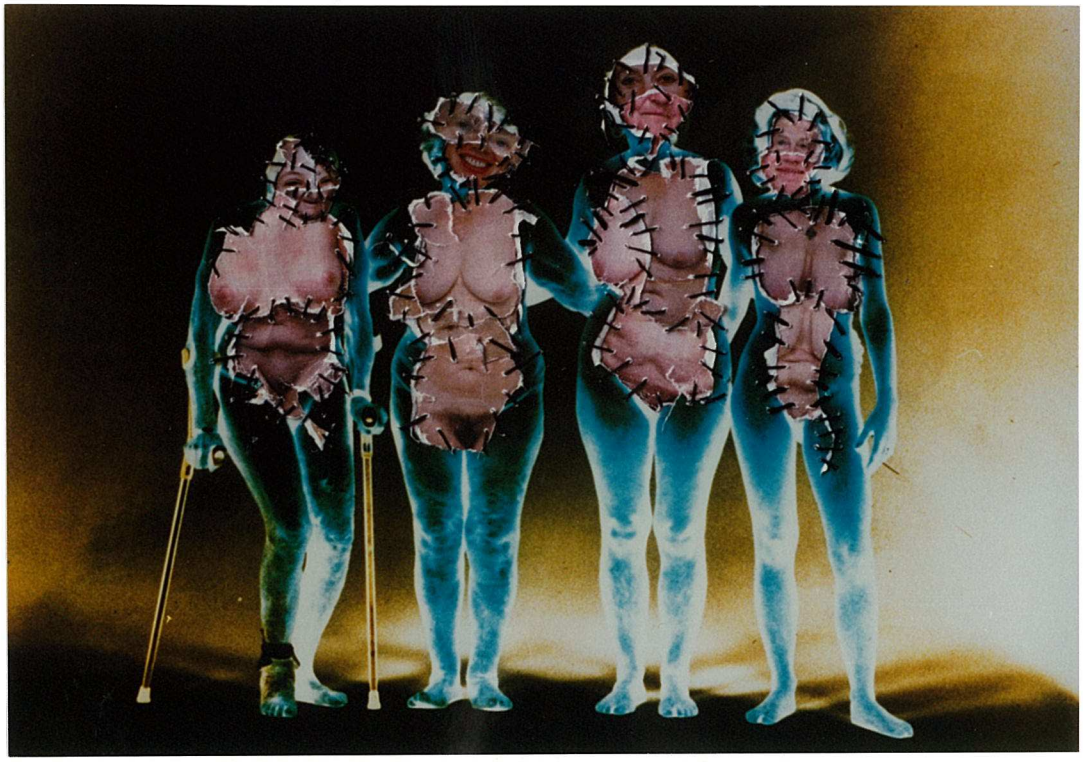

Abb. 11: "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 10

Abb. 12: „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 35

Abb. 13: "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter" Nr. 44

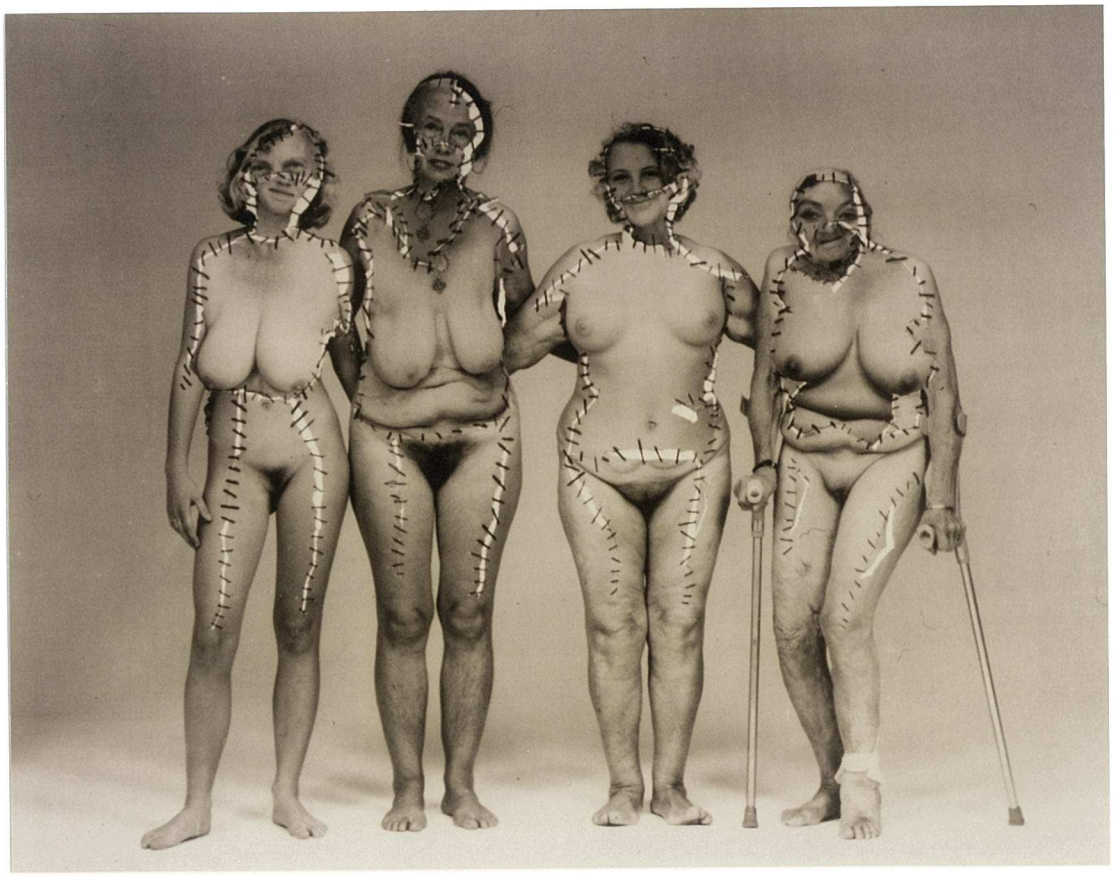

Abb. 14: „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 45

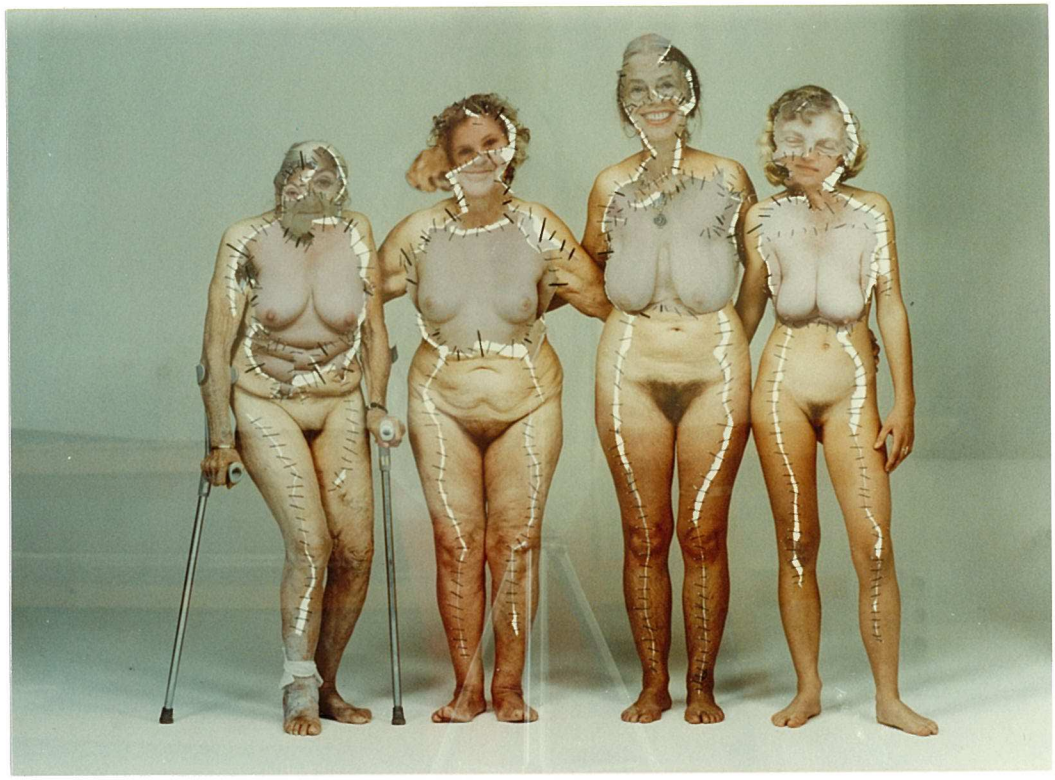

Abb. 15: „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 54

Abb. 16: „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 55

Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Abb. 1 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 36 (S. 4)
(Reproduktion vom Original im Besitz der Künstlerin)

Abb. 2 „Die sieben Lebensalter des Weibes“ von H. B. Grien (S. 23)
(aus dem Kalender des Museums der Bildenden Künste Leipzig: Hoechst Kunstkalender 1997. Kalenderblatt für den Monat Juli)

Abb. 3 „Die drei Sterbealter des Weibes und der Tod“ (S. 26)
(aus: von der Osten, Tafel 185)

Abb. 4 Mahima-Frauen (S. 41)
(aus: Köhler, S. 125)

Abb. 5 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 36 (Rückseite) (S. 69)
(Reproduktion vom Original im Besitz der Künstlerin)

Abb. 6 Labyrinth kretischen Typs (S. 73)
(aus: Kern, S. 34)

Abb. 7 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter doppelt“ Nr. 66 (S. 87)
(Aufnahme entstand bei einem Austellungsbesuch)

Abb. 8 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Großmutter“ Nr. 52 (S. 88)
(aus dem Ausstellungskatalog „Annegret Soltau: Heilung“, S. 37)

Abb. 9 „Grima - mit Uhu“ (S. 92)
(aus: Von innen nach außen, ohne Seitenangabe)

Abb. 10 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 9 (S. 105)
(Schwarzweißreproduktion vom Original im Besitz von Renate Petzinger)

Abb. 11 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 10 (S. 106)
(Reproduktion vom Original der Künstlerin)

Abb. 12 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 35 (S. 107)
(Laserkopie, welche mir von der Künstlerin zur Verfügung gestellt wurde)

Abb. 13 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 44 (S. 108)
(aus dem Katalog „Ästhetik im Alter“, S. 67)

Abb. 14 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 45 (S. 109)
(Schwarzweißreproduktion vom Original im Besitz des Hällisch Fränkischen Museums)

Abb. 15 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“ Nr. 54 (S. 110)
(Reproduktion vom Original der Künstlerin)

Abb. 16 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter Nr. 55“ (S. 111)
(aus: Von innen nach außen, ohne Seitenangabe)

(Die unterschiedliche Qualität der Abbildungen liegt darin begründet, daß die Arbeiten von Annegret Soltau teilweise nur im Rahmen von Ausstellungen mit einer unzureichenden Ausrüstung reproduziert werden konnten und teilweise nicht mehr im Besitz der Künstlerin sind, so daß auf vorhandenes Bildmaterial zurückgegriffen werden mußte.)

Werkverzeihnis „generativ“

Die Auflistung berücksichtigt diejenigen Vernähungen des Werkzyklus, welche bis zum 15.10.96 fertiggestellt waren.
Die fettgedruckten Titel bezeichnen jene acht ähnlichen Vernähungen, von denen eine in dieser Arbeit exemplarisch betrachtet wurde.

1993/94

Nr. 1 - 3 „generativ - Tochter/Mutter/Großmutter“
je 36 x 19 cm/Colorprint

Nr. 4 „generativ - TOCHTER doppelt mit Mutter, Großmutter und Urgroßmutter“
25 x 15,5cm/Colorprint

Nr. 5 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Großmutter“
36 x 19 cm/Colorprint

Nr. 6 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Urgroßmutter“
36 x 19 cm/Colorprint

Nr. 7 „generativ - MUTTER/TOCHTER“
42 x 30,5cm/Colorprint - Laserprint

Nr. 8 „generativ - MUTTER/TOCHTER“
42 x 30cm /Colorprint - Laserprint

Nr. 9 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
20,5 x 30 cm/Colorprint

Nr. 10 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
21 x 30 cm/Cibacrome (negativ) - Laserprint

Nr. 11 „generativ - Mutter/Tochter mit Großmutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 12 „generativ - Mutter/Tochter mit Großmutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 13 „generativ - Tochter/Mutter/Großmutter“
Triptichon
19 x 19,5 cm

Nr. 14 „generativ - Tochter mit Mutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 15 „Pubertät - TOCHTER“
30 x 21 cm (Augen, Schwarz - weiß/Farbe)

Nr. 16 „generativ - TOCHTER mit Mutter, Großmutter, Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 17 „generativ - TOCHTER mit Mutter, Großmutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 18 „Pubertät - Tochter“
30 x 21 cm (Augen, Farbe)

Nr. 19 „generativ - TOCHTER mit Großmutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 20 „generativ - TOCHTER mit Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 21 „Pubertät - TOCHTER“
(Augen - schwarz weiß/Farbe)

Nr. 22 „generativ - TOCHTER mit Mutter“
30 x 21 cm

Nr. 23 „generativ - mit Mutter“
19,5 x 22 cm (Zwilling)

Nr. 24 „generativ - mit Tochter und Mutter“
19 x 15 cm (Drilling)

Nr. 25 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Urgroßmutter“
21 x 15 cm

Nr. 26 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 27 „generativ - TOCHTER mit Mutter, Großmutter und Urgroßmutter
30 x 21 cm (negativ)

Nr. 28 „generativ - MUTTER/TOCHTER mit Großmutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 29 „generativ - MUTTER/TOCHTER mit Großmutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 30 „generativ - MUTTER/TOCHTER mit Großmutter und Urgroßmutter“
30 x 21 cm

Nr. 31 „generativ - mit Tochter“
30 x 21 cm

Nr. 32 „generativ - mit Tochter“
30 x 21 cm

Nr. 33 „generativ - TOCHTER doppelt mit Urgroßmutter“
29 x 24 cm

Nr. 34 „generativ - GROSSMUTTER doppelt mit Urenkelin“
29,5 x 24,5 cm

Nr. 35 "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter"
21 x 30 cm

Nr. 36 "generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter"
21 x 30 cm

Nr. 37 „generativ - TOCHTER mit Urgroßmutter“
30 x 21 cm
(im Besitz: Häll. Fränkisches Museum, Schwäbisch-Hall)
davon: Offsetgrafik (Plakatmotiv) 84 x 60 cm, Auflage 50 Exemplare

Nr. 38 „Pubertät“
30 x 21 cm

Nr. 39 „Pubertät - TOCHTER doppelt“ (Augen)
23 x 35 cm

Nr. 40 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
30 x 41 cm (Mund)

Nr. 41 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
(Augen)

Nr. 42 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
40 x 51 cm (Mund)

Nr. 43 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
40,5 x 58,5cm

Nr. 44 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
77 x 107cm

Nr. 45 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
61 x 81cm

Nr. 46 „generativ - Großmutter doppelt mit Tochter und Enkelin“
50 x 49 cm
Besitz des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

Nr. 47 „generativ - MUTTER/TOCHTER doppelt“
50 x 54,5 cm

Nr. 48 „generativ - TOCHTER doppelt mit Mutter, Großmutter und Urgroßmutter“
80 x 70 cm (Brüste)

Nr. 49 „generativ - TOCHTER mit Großmutter und Urgroßmutter“
81 x 60 cm (Brüste)

Nr. 50 „generativ - TOCHTER mit Urgroßmutter“
81 x 61 cm

Nr. 51 „generativ - TOCHTER mit Urgroßmutter“
280 x 130 cm
im Besitz: Häll. Fränk. Museum, Schwäbisch Hall

Nr. 52 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Großmutter“
280 x 130 cm

Nr. 53 „generativ - TOCHTER/MUTTER mit Großmutter und Urgroßmutter“
21 x 15 cm
Spende für Eislinger Kunstverein

1995

„generativ - Tochter“
Multipe, 30 Exemlpare
165 x 80 mm, im Plexiglasblock 190 x 105 x 40 mm

Nr. 54 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter"
80 x 60 cm

Nr. 55 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter"

80 x 60 cm, negativ

Nr. 56 „Pubertät“
80 x 71 cm (Tochter doppelt, Augen)

Nr. 57 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
19 x 14,5 cm (Augen, schwarz - weiß/ Farbe)

Nr. 58 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
17,5 x 13,5 cm (Münder, Schwarz - weiß/Farbe)

Nr. 59 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
25 x 22 cm (Mund), schwarz - weiß

Nr. 60 „TOCHTER - doppelt mit Großmutter und Urgroßmutter“
29 x 22 cm (schwarz - weiß/Farbe)

Nr. 61 „Pubertät“
24 x 18 cm
(Mund), schwarz-weiß

Nr. 62 „generativ - TOCHTER - doppelt mit Urgroßmutter“
(negativ)

Nr. 63 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
30 x 21 cm

1996

Nr. 64 „generativ - mit MUTTER doppelt und Tochter und Urgroßmutter“
18,5 x 14 cm

Nr. 65 „generativ - URGROSSMUTTER doppelt mit Urenkelin, Enkelin und Tochter
21 x 23 cm

Nr. 66 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter doppelt“
29,5 x 40 cm

1994 (Nachtrag der Arbeiten für die Buchveröffentlichung im Suhrkamp-Verlag)

Nr. 67 „generativ - TOCHTER mit Mutter und Großmutter
20,5 x 14 cm

Nr. 68 „generativ - TOCHTER/MUTTER mit Großmutter und Urgroßmutter
30 x 21 cm

Nr. 69 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
21 x 30 cm
(ist zugleich Nr. 35)

1996

Nr. 70 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
65,5 x 80 cm

Nr. 71 „generativ - mit Tochter, Mutter und Großmutter“
65,5 x 80 cm (negativ, Tochter links)

Nr. 72 „Pubertät - Tochter doppelt“
24 x 31 cm

Nr. 73 „Urgroßmutter - doppelt mit Urenkelin“
23 x 35,5 cm

Nr. 74 „generativ - TOCHTER/MUTTER/GROSSMUTTER doppelt“
50 x 67,5 cm

Nr. 75 „Pubertät - TOCHTER doppelt“
79 x 105 cm

Annegret Soltau: Biografische Eckdaten

1946	in Lüneburg geboren Vor Beginn des Studiums Tätigkeit in einer Hamburger Bank, Au-pair-Aufenthalt in England und Assistenz bei einem Unfallchirurgen
1967 - 72	Studium an der HfBK Hamburg und HfBK Wien
Seit 1969	Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen u.a. in Hamburg, Frankfurt, Darmstadt und Mailand
1970	Heirat mit dem Bildhauer Baldur Greiner
1973	Auslandsstipendium des DAAD für Italien/Mailand
1974	Umzug nach Darmstadt, dort auch 1974 ihre erste Einzelausstellung
Seit 1975	Beginn mit Foto- und Videoarbeiten
1978	Geburt ihrer Tochter Julia
1980	Geburt ihres Sohnes Raphael
1982	Werkstipendium des Kunstfonds e.V., Bonn
1986	Preisträgerin des Wettbewerbs "Kunst im öffentlichen Raum" des Zentralkrankenhauses Bremen
1986	Lehrauftrag an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach/Main
1986 -1987	Villa-Massimo-Preis, Rom (Sie setzte durch, daß sie ihre beiden Kinder mitnehmen konnte.)
1989-90	Arbeitsstipendium des Kunstfonds e.V., Bonn
1990 - 1991	Lehrauftrag an der Fachhochschule, Bielefeld

Literaturverzeichnis

Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.). Von der Auffälligkeit des Leibes. Frankfurt/M: Suhrkamp. 1995.

Bauer, Wolfgang [u. a.]. Lexikon der Symbole. 11. Ausg. Wiesbaden: Fourier. 1990.

Benjamin, Walter. Die Fotografie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M: Suhrkamp. 1977.

Berger, John [u. a.]. Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Übers. Axel Schenck. Reinbek: Rowohlt. 1974.

Berger, Renate. „Der Mensch als Readymade: Zu Annegret Soltau". Metamorphoto: Liebermann. Müller-Schorp. Osswald. Soltau. Hg. Phillip, Claudia Gabriele. Marburg: Jonas. 1993.

Bettelheim, Bruno. Kinder brauchen Märchen. 18. Aufl. Übers. Liselotte Mickel und Brigitte Weitbrecht. München: dtv. 1995.

Biasio, Elisabeth. Übergänge im menschlichen Leben. Geburt, Initiation, Hochzeit und Tod in außereuropäischen Gesellschaften. Winterthur: Sigg. 1980.

Boll, Franz. Die Lebensalter: Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen. Leipzig und Berlin: Teubner. 1913.

Brink, Ulrike. Das Problem der Selbstdarstellung in der künstlerischen Fotografie - am Beispiel der Werke von Jürgen Klauke, Anna und Bernhard Blume und Annegret Soltau. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim. 1993.

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. 19. Aufl. Mannheim: Brockhaus. 1986.

Brownmiller, Susan. Weiblichkeit. Übs. Manfred und Hans Sartorius. Frankfurt/M: Fischer. 1984.

Bussmann, Georg. Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens: Die Gemälde der zweiten Straßburger Zeit. Heidelberg: Winter. 1966

Duden, Barbara. Geschichte unter der Haut: Ein Eisenacher Arzt ud seine Patientinnen um 1730. Stuttgart: Klett-Cotta. 1991.

Duden. Fremdwörterbuch. Hg. vom wiss. Rat der Dudenred. neu bearb. Auflage von Wolfgang Müller u.a.. Mannheim. u.a.: Bibliographisches Institut. 1982.

Freund, Gisèle. Photographie und Gesellschaft. Übers. Dietrich Leube. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1979.

Gambaroff, Marina. Utopie der Treue. Reinbek: Rowohlt. 1984.

Gambaroff, Marina und Martin Walker. AngstLust: Das furchtbar Weibliche. Buchholz/Himberg: Klein. 1994.

Hammerstein, Reinhold. Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern und München: Francke. 1980.

Heinz-Mohr, Gerd. Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln: Dietrichs. 1981.

Hofmann, Werner (Hg.). Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1986. München: Prestel-Verlag. 1986.

Hoffmann-Curtius, Kathrin. George Grosz: John, der Frauenmörder. Hg. Hamburger Kunsthalle. Stuttgart: Hatje. 1993.

Kemp, Wolfgang. Theorie der Fotografie. Bd. III. München: Schirmer Mosel. 1979.

Kern, Hermann. Labyrinthe: Erscheinungsformen und Deutungen: 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes. München: Prestel. 1982.

Kirchhoff, Hermann. Urbilder des Glaubens: Labyrinth. Höhle, Haus, Garten. München: Koesel. 1988

Kluge, Friedrich. Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. unveränd. Aufl. Berlin: de Gruyter. 1975.

Köhler, Michael u.a. (Hg.) Das Aktfoto: Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter: Ästhetik. Geschichte. Ideologie. München: Bucher. 1991.

Liebelt, Udo. nackt in der Kunst. Hannover: Schäfer. 1994.

Marchesi, Jost J. Photokollegium: Ein Selbstlehrgang über die technischen Grundlagen der Photographie. Bd. 4. Schaffhausen: Photographie. 1985.

Merchant, Carolyn. Der Tod der Natur: Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft. Übs. Holger Fliessbach. München. Beck. 1987.

Meyers Kleines Lexikon Biologie. Hg. von der Redaktion für Biologie des Bibliographischen Instituts. Mannheim: Meyers Lexikonverlag. 1986.

Mouchot, Martina. Die Künstlerin Annegret Soltau. Magisterarbeit im Fachbereich 9 Klassische Philologie und Kunstwissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Frankfurt/M. 1991.

Oesterreicher-Mollwo. Herderlexikon: Symbole. Freiburg. Basel. Wien: Herder. 1978.

Annegret Soltau: Interviews und Briefe

Soltau, Annegret. im Gespräch mit der Verfasserin am 20.05.1995

Soltau, Annegret; im Gespräch mit der Verfasserin am 29.02.1996

Briefe von Annegret Soltau an die Verfasserin

Soltau, Annegret; im Gespräch mit Mathilde Al-Dogachi, Seniorenarbeit, Stadt Dietzenbach

Ausgewählte Ausstellungskataloge von Annegret Soltau:

Edition Gross (Hg.). Annegret Soltau: Mutter-Glück. Text: Klaus Gallwitz. Bergen (bei München). 1986.

Heidelberger Kunstverein (Hg.). Annegret Soltau: Lebenszeichen: FOTO-Arbeiten und VIDEO-Bänder. Texte: Gert Reising und Hans Gercke. Münsterschwarzach Abtei: Benedict Press. 1984.

Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.). Annegret Soltau: ZeitErfahrung. Text: Klaus-D. Pohl. Darmstadt: Roether. 1994.

Kreisausschuß des Kreises Offenbach, Leitstelle Älterwerden, in Zusammenarbeit mit dem Presse- und Informationsamt (Hg.). Ästhetik im Alter: 39 ausgewählte Arbeiten der Ausstellung „Ästhetik im Alter". Offenbach: Heusenstamm. 1994.

Künstlerhaus Selk e. V. (Hg.). Annegret Soltau. GRIMA. Text: Christian Rathke. Kiel. 1988.

Mainzer Kunstverein gemeinsam mit dem Kulturzentrum Mainz (Hg.). Annegret Soltau: Fragmente des Ichs. Text: Reinhold Mißelbeck. Interview: Sigrun Paas. Mainz. 1991.

Schwäbische Galerie am Markt (Hg.). Annegret Soltau: Heilung. Texte: Isabella Fehle und Gerda Breuer. Schwäbisch Hall: Mahl. 1994.

Zeitungsartikel

Krämer, Annette. „Bild des Anstoßes, Teil 2". Darmstädter Echo. 02.02.95.

Krämer, Annette. „Bilder des Anstoßes, Teil 3". Darmstädter Echo 17.06.95.

Presseamt des Kreises Offenbach Pressespiegel: Projekt Kunstausstellung. Ästhetik im Alter: Der Streit um das „Soltau - Bild". Kreis Offenbach. 1994.