

(Ohne) Rapport

Über einige Motive in den Arbeiten Lynn Gerstmairs

1. Nacht

„Sowohl das Leben wie das Sichtbare verdanken ihre Existenz dem Licht.“¹ „Das Sichtbare war immer schon und bleibt die Hauptquelle für unsere Kenntnis der Welt, [...] das Sichtbare bringt uns die Welt nahe. Aber gleichzeitig erinnert es uns unausgesetzt daran, dass wir in dieser Welt verlorenzugehen drohen.“² „Das Verlangen, etwas gesehen zu haben [...] Dieser menschlichen Ambivalenz gegenüber dem Sichtbaren muss man dann noch die visuelle Erfahrung der Abwesenheit hinzufügen, die bewirkt, dass wir, was wir gesehen haben, nicht mehr sehen. Wir sind mit dem Verschwinden einer Erscheinung konfrontiert.“³

Die düsteren, hintergründig schimmernden Schwarz-Weiß-Bilder Lynn Gerstmairs lassen trotz ihrer flirrenden Auflösung die Umrisse von Bäumen und Sträuchern vor den silbrig wirkenden Bildbereichen hervortreten. Ihre Verästelungen verlaufen wie filigrane Nervenbahnen in einem Gewebe. In manchen Partien springen winzige helle Punkte ins Auge; es scheinen Sterne zu sein, die sich – wie Staubkörner in einer Negativvergrößerung – in das Bild eingeschrieben haben. Vor dem blassen, regungslosen Firmament wirken die nächtlichen Wälder unruhig bewegt. Als Betrachter*innen bekommen wir das Gefühl, Teil dieser lebendigen Dunkelheit zu sein.

Lynn Gerstmair übersetzt fotografische Bilder in textile Arbeiten. Jeder digitale Bildpunkt wird zu einem gewebten Bindungspunkt, Zeile für Zeile baut sich ein Gewebe auf. Ihre vierteilige Serie handgefertigter Gewebe **Nacht** (2024) basiert auf Fotografien nächtlicher Landschaften. Ihr Ausgangspunkt war die Frage, wie sich mittels des halbautomatischen CAD-Webstuhls, den sie in den Textilwerkstätten der Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle nutzt, jene Bildbereiche wiedergeben und vergrößern ließen, die aufgrund der Unterbelichtung als farbiges Rauschen aus roten, grünen und blauen Pixeln abgespeichert wurden. Damit bringt sie das hochpräzise Jacquardwebverfahren, das in der Lage ist, feinste Farbabstufungen als Gewebe zu materialisieren, an die Grenzen des Darstellbaren. Die vier jeweils 120 x 160 cm großen Arbeiten haben eine dichte Struktur aus Polyester-, Woll- und Silberfäden. Im Ausstellungsraum werden sie in einer Reihe an der Wand präsentiert. Die Bildoberfläche gibt ein tiefes, ins Silberne changierende Schwarz mit leisem Farbschimmer wieder. Wäre es möglich, das Gewebe von der Rückseite zu betrachten, würde

¹ John Berger, Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern, in: Der Ort der Malerei, Berlin 1992, Verlag Klaus Wagenbach, S. 89, in: Lynn Gerstmair, Über das Verschwinden, Sachtexte, schriftlicher Teil der Diplomarbeit, Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle 2024.

² Ebd., S. 87.

³ Ebd., S. 89.

der dahinter liegende Herstellungsprozess nachvollziehbar: Wir sähen ein vibrierendes Feld farbiger Fäden, das die strukturelle Komplexität des Bilds offenlegt.

„In den verschlungenen Fäden des Webstuhls“ zeigt sich der hohe Abstraktionsgrad des textilen Herstellungsprozesses, wie es Sadie Plant anschaulich formuliert. Als eine der ersten Kulturtheoretiker*innen stellte sie in den 1990er-Jahren in **nullen + einsen** die Analogie zwischen Webtechnik und digitaler Technologie heraus.⁴ Zwei Jahrzehnte später analysierte die Kulturhistorikerin Birgit Schneider die Entwicklungsschritte, die zur Automatisierung des Webstuhls führten. Schneider zeigte, wie die Übersetzung der technischen Musterzeichnung in ein binäres Lochkartensystem, das Bildkörper und Bild-Code trennte, als ein früher Vorläufer der digitalen Codierung verstanden werden kann.⁵ Mit der Einführung des Jacquardsystems konnten die Lochkarten schließlich ausgelagert und die Rapporte verdichtet werden, was die Produktionsprozesse in der Textilweberei variabler und effizienter machte. Zusammen eröffneten diese und weitere Entwicklungsschritte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die grundsätzliche Möglichkeit, Bilder für Maschinen zu programmieren. Der von Gerstmair genutzte computergestützte Jacquardwebstuhl verbindet wiederum diese jahrhundertealte Technik mit digitaler Bildverarbeitung. Ein digitales Bild – eine Fotografie – wird mithilfe einer Software in eine Bindungsbelegung übersetzt. Der Bild-Code bestimmt Breite, Farbpalette, Bindungsart und damit das Zusammenspiel aller Fäden – welcher Faden wann sichtbar ist, welche Farbfolge verwendet wird, und wie die einzelnen Bindungspunkte das Muster bilden. Es ist wichtig zu betonen, dass ein Bild nicht auf ein Gewebe gedruckt wird, sondern durch das Zusammenspiel von Kett- und Schussfäden als dreidimensionales Gewebe-Bild entsteht – ein Verfahren also, das sowohl bildgebend als auch bildtragend ist. Für die Künste ist diese Technik vielleicht gerade heute wieder besonders reizvoll, weil sie einen Übergang vom immateriellen Bild zur materiellen Struktur ermöglicht – ein digitales Motiv wird buchstäblich körperlich.

2. Der Blick aus dem Fenster

Wer häufig mit dem Nachtzug unterwegs ist, wird auch regelmäßig auf eindruckliche Lichtstimmungen treffen. Bei dem Versuch, die vorbeiziehende Landschaft mit der Handykamera zu erfassen – die weichen Farbverläufe, das blitzende Gegenlicht, die feinen Übergänge zwischen Himmel, Feld und Wald –, wird man jedoch an die Grenzen der fotografischen Repräsentation stoßen. Was auf dem Display erscheint, bleibt flach. Die Reflexionen der Scheibe, die Bewegung des Zugs, das digitale Raster – all das löst die Sinneseindrücke auf, statt sie einzufangen. Die Fotografie wird zur Notiz, zum unzureichenden Versuch, etwas festzuhalten, das sich nur im Moment der Wahrnehmung vollständig entfaltet.

Joseph Nicéphore Niépces **Blick aus dem Arbeitszimmer von Le Gras**, die erste erhaltene Fotografie, zeigt Dächer, einen Hof, angedeutete Architektur – aufgenommen aus einem Fenster heraus. Die Belichtungszeit betrug rund acht Stunden, wodurch sich Lichtverhältnisse überlagerten und Schatten in widersprüchlichen Richtungen erscheinen. Diese extrem lange Belichtung führt zu einer eigentümlichen Zeitverdichtung im Bild – eine festgehaltene Dauer statt eines Moments. Die Fotografie wirkt dadurch fast geisterhaft, entrückt – sie ist weniger

⁴ Sadie Plant, *nullen + einsen* – Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien. München 2000, S. 77.

⁵ Birgit Schneider, *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*. Berlin/Zürich 2007.

Abbild als eine Spur des Lichts, das über Stunden hinweg auf eine lichtempfindliche Schicht einwirkte. Fotografie ist keine neutrale Reproduktion der Realität, sondern ein interpretierendes, materiell gebundenes Verfahren. Was als Bild erscheint, ist immer auch Ergebnis von Bedingungen, Verzögerungen und Zufällen. So stellt sich die Frage, wie stark unsere Wahrnehmung von Welt durch die technischen und materiellen Eigenschaften ihrer Bildmedien geprägt ist – und wo sich darin Räume für poetische, unvorhersehbare Verschiebungen öffnen.

Draußen hinterm Fenster (2023) ist eine Serie von Webstücken aus Baumwolle, die leicht versetzt hintereinander frei im Raum hängend präsentiert werden. Die 70 x 95 cm großen Arbeiten wurden handgewebt und sind in Anlehnung an die Technik der IKAT-Weberei entstanden. Ihre leichte Stofflichkeit, die sich auch in der Reaktion auf jeden Luftzug im Raum zeigt, erinnert an Vorhänge. Beim traditionellen Weben eines IKAT-Stoffs wird das Garn vor der Verarbeitung abschnittsweise eingefärbt, wodurch treppenartige geometrische Muster mit verschwommenen Konturen entstehen. In ihrer Webarbeit ging Gerstmair jedoch so vor, dass sie ein Fotomotiv, das den Ausblick aus einem Wohnungsfenster zu den unterschiedlichen Jahreszeiten zeigt, per Siebdruckverfahren auf die noch unverwebten Kettfäden druckte. Beim anschließenden manuellen Einziehen der Kettfäden in den Webstuhl und der dabei aufgetragenen Spannung entstehen zufällige Verschiebungen in der Wiedergabe des Bilds, die zu einem Bewegungseffekt führen – man fühlt sich an vorbeiziehende Landschaften erinnert, während man aus dem Zugfenster eines fahrenden Zugs schaut.. Im Gegensatz zu Gerstmairs übrigen Webarbeiten wurden die Motive von **Draußen hinterm Fenster** gedruckt, allerdings auf lose Fäden, auf eine instabile, durchlässige Trägerschicht. Erst durch das Einarbeiten der Schussfäden entstand das Bild in seiner endgültigen Form. Der Zufall wurde hierbei bewusst ins Spiel gebracht – Er spiegelt die Flüchtigkeit eines Blicks, die Unschärfe von Erinnerung.

3. Nähe

Die Jacquardgewebeserie **awaken to silver-green light** (2021) basiert auf Handyfotos, die Lynn Gerstmair in den frühen Morgenstunden in ihrem Zelt gemacht hat, nachdem sie vom Surren einer Mücke geweckt wurde. Diese war offensichtlich durch die Außenwand des Zelts eingedrungen und bewegte sich nun auf dem Gazestoff, der den Menschen vom Insekt trennen sollte, obwohl die Durchlässigkeit des Textils die Nähe der Mücke hörbar machte. Der Titel bezieht sich auf die Lichtstimmung im Inneren des Zelts, die Morgensonne, die auf die Zeltplane trifft – Gerstmair versucht diese besondere Farbigkeit durch eine Mischung aus Polyester und Silberfäden im Jacquardgewebe wiederzugeben. Die Überlagerung verschiedener Stofflichkeiten, die in der Fotografie wiedergegeben werden – die filigranen Flügel des Insekts, die feine Struktur des Gazestoffs – brachten die Künstlerin zum ersten Mal auf die Idee, das Motiv mithilfe der Jacquardweberei zurück in Textil zu übersetzen.

In der schriftlichen Ausarbeitung zu ihrer Diplomarbeit setzt Lynn Gerstmair drei kurze Prosatexte in Bezug zu ihrer künstlerischen Arbeit. Sie sind als Vogelgeschichten titulierte und handeln von der Beziehung zwischen Menschen und Vögeln und von der Sehnsucht nach deren Fortbestand. Gerstmairs Blick und Schreiben ist voller Empathie für Menschen und Nicht-Menschen; in der Zartheit und Präzision ihrer Formulierungen spiegelt sich ihre Hoffnung auf den Erhalt von Koexistenz.

In der ersten Geschichte fertigt ein Sittich-Paar ein Nest aus Papierschnipseln und Fernsehkabeln in der Wohnung eines Menschenpaars – was Letzteren erst auffällt, als der Fernseher kein Bild mehr zeigt. Die Papierschnipsel entpuppen sich beim genauen Hinschauen als Überreste von D-Mark-Scheinen. Die zweite Vogelgeschichte handelt von einem Huhn, das als einziges das Eindringen eines Fuchses in das Gehege überlebt hat, und das nun von einer neuen Gruppe von Hühnern ausgestoßen wird. Das nicht integrierte Huhn zieht sich in den Stall zurück und brütet ein Ei aus, das sich als Entenei entpuppt. Hühnermutter und Entenküken leben in der Folge in inniger, wenn auch ihrer Differenzen bewussten Aufeinanderbezogenheit. Die dritte Vogelgeschichte beschreibt die Hoffnung, die vom Aussterben bedrohte Vogelart des Waldrapps zu retten, indem Menschen Patenschaften für Vögel übernehmen und sie bei ihren Flugrouten begleiten. Der Text endet mit einem Zitat von Tacita Dean: „With disappearance will always come the hope of reappearance.”⁶

4. Über das Verschwinden

Jeden Tag verschwinden Tiere aus unserem Sichtfeld. Insekten sind die auffälligsten Marker: Ich erinnere mich, wie ich als Kind die Schlieren auf der Windschutzscheibe unseres Autos wahrgenommen habe, die durch Massen toter Insekten verursacht wurden, die bei Überlandfahrten mit dem Fahrzeug kollidiert waren. Auch die im frühen 20. Jahrhundert ausgestorbene Wandertaube, auf die Lynn Gerstmairs Arbeiten **Tailfeathers of the passenger pigeon** (2024) und **Martha** (2024) Bezug nehmen, war einst in großen Schwärmen unterwegs und konnte den Himmel laut einiger Überlieferungen über Stunden verdunkeln.

Martha ist eine 29-teilige Serie Radierungen, die Abzug für Abzug weniger Farbauftrag wiedergibt, bis das Motiv schließlich unsichtbar wird. Die Arbeit basiert auf einer Fotografie von **Martha**, der letzten dokumentierten Wandertaube. Als Martha im September 1914 im Alter von 29 Jahren stirbt, markiert ihr Tod den Beginn des heutigen Artenschutzes.

John Berger zufolge beruht die Kultur des Kapitalismus auf dem historischen Verlust des direkten Blickkontakts zwischen Mensch und Tier⁷. In seinem Essay **Why Look at Animals?** stellt Berger einen Zusammenhang zwischen dem Verschwinden der Tiere aus unserem unmittelbaren (häuslichen) Umfeld, dem (Blick-)Austausch und dem Zurschaustellen von Tieren her. Zoos machen Tiere zu lebenden Monumenten ihres eigenen Verschwindens⁸. Die Sichtbarkeit soll den Verlust unsichtbar machen: ein „undoing loss“⁹, um das Fortschrittsnarrativ der Moderne nicht zu gefährden.

Tailfeathers of the passenger pigeon ist eine in Jacquardgewebe übersetzte Fotografie. Sie zeigt Schwanzfedern einer Taube in einer Detailaufnahme, die aus einer schrägen Perspektive in eine Museumsvitrine hinein gemacht wurde; Andeutungen eines Regals sind zu erkennen. Vor der Aufnahme liegt eine Art Schleier, ein Tuch, das über der Vitrine drapiert scheint. Um die Arbeit im Format 170 x 230 cm zu realisieren, konnte Gerstmair in den Werkstätten des Textilmuseums in Tilburg arbeiten, die über einen vollautomatischen Jacquardwebstuhl mit

⁶ Tacita Dean, *And he fell into the sea*, in: *Ausgewählte Schriften 1992-2011*, Göttingen 2011.

⁷ John Berger, *Why Look at Animals?* London 2009, S. 36.

⁸ Ebd., S. 37.

⁹ Andreas Reckwitz, *Verlust – ein Grundproblem der Moderne*. Berlin 2024.

einer Webbreite von 170 cm verfügen. Wie **awaken to silver-green light** stellt auch **Tailfeathers of the passenger pigeon** den Versuch dar, textile Schichtungen mit der besonderen Präzision des Jacquardwebverfahrens in komplexe, fein aufgelöste Strukturen zu übersetzen. Sogar der leise Farbschimmer und der Moiré-Effekt des Vorhangtuchs werden detailgetreu als Gewebe materialisiert.

Sadie Plants Insistieren auf der oft übersehenen Rolle des textilen Handwerks in der Technologieentwicklung ist eine feministische Intervention in die Geschichtsschreibung. Weben war traditionell eine weiblich konnotierte Tätigkeit, deren strukturelle Intelligenz lange Zeit unterschätzt oder unsichtbar gemacht wurde. Wenn Plant Textilien als das „Software-Unterfutter aller Technologie“¹⁰ bezeichnet, fasst dieser Begriff die verborgenen Zusammenhänge der Technologiegeschichte wunderbar bildlich. Auch die Chemikerin Laura Tripaldi zeigt in **Parallel Minds**¹¹, dass das Weben eine zentrale, aber oft übersehene Rolle in der Technikgeschichte spielt. Weil gewebte Materialien vergänglich sind, prägen harte Stoffe wie Stein oder Metall unser Bild von Technologie, obwohl organische, textile Praktiken vermutlich viel früher und weiter verbreitet waren. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Steinzeit nicht wirklich die Steinzeit war und dass die meisten der von den prähistorischen Menschen verwendeten Technologien durch die Verwendung organischer Materialien gekennzeichnet waren, die fast vollständig verloren gegangen sind.¹²

Lynn Gerstmair sucht in ihrer Anwendung des Jacquardwebverfahrens nach Konstellationen, in denen die Maschine bzw. die Interaktion mit der Maschine an ihre Grenzen stößt und Dinge unklar werden. Das Ausreizen maschineller Webverfahren kann auch als eine Infragestellung der Kultur des Binären interpretiert werden: Was passiert, wenn die binär codierte Maschine Überlagerungen, Zwischenräume, Grauzonen materialisieren soll? Wenn auf Trägerschichten gedruckt wird, die durchlässig sind, die durchhängen und erst im Prozess des Webens Spannung erhalten? Es ist der Versuch, über das textile Medium eine Sprache für das Dazwischen, das Nicht-Festgelegte zu finden; die Widersprüche, die sich aus den binären Gegensätzen ergeben, nicht aufzulösen, sondern miteinander zu verweben und zu beobachten, wie sich die Unterschiede von Tag und Nacht im Gewebe verlieren.

Anna Voswinckel
Kuratorin, Autorin

¹⁰ Sadie Plant, *nulLEN + einSEN* – Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien. München 2000, S. 77.

¹¹ Laura Tripaldi, *Parallel Minds* – Discovering the Intelligence of Materials. London 2022.

¹² Ebd., S. 9.